



Arabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n.2



Incontro con Alina Marazzi

“Your death defines my life. I want to take your secrets public. I want to burn down the distance between us. I want to give you breath”

James Ellroy



www.arabeschi.it
n. 2, luglio-dicembre 2013

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Belpoliti (Università di Bergamo)

Lina Bolzoni (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Monica Centanni (Università IUAV di Venezia)

Michele Cometa (Università di Palermo)

Massimo Fusillo (Università dell'Aquila)

Fernando Gioviale (Università di Catania)

Martin McLaughlin (University of Oxford)

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

Marina Paino (Università di Catania)

Luca Somigli (University of Toronto)

Valentina Valentini (Università "La Sapienza" di Roma)

COMITATO DI REDAZIONE

Freie Universität Berlin

Cristina Savettieri

Università di Catania

Salvo Arcidiacono, Giulio Barbagallo, Giovanna Caggegi, Mariagiovanna Italia, Corinne Pontillo, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Simona Scattina, Gaetano Tribulato, Sergio Vitale,

Luca Zarbano

University of Leeds

Federica Pich

Seconda Università di Napoli

Elena Porciani

Università di Parma

Cristina Casero, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Giulio Iacoli

Scuola Normale Superiore di Pisa

Fabrizio Bondi, Giovanna Rizzarelli, Andrea Torre

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Giuseppe Lupo

DIREZIONE

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

RESPONSABILI DELLE RECENSIONI

Roberta Gandolfi, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

PROGETTO GRAFICO

Fabio Buda

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Alina Marazzi

<i>Profilo</i>	7
<i>Videointervista ad Alina Marazzi</i> a cura di Stefania Rimini e Cristina Savettieri	9
Sandra Lischi <i>Le libertà di Alina. Sperimentazione e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi</i>	10
Stefania Rimini <i>«Le voci di dentro». Fantasmi audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi</i>	19

EKPHRASIS

Marina Paino <i>La narrazione per immagini nelle pagine del Gattopardo</i>	36
Alessandra Sarchi <i>L'origine du monde e Lichen di Alice Munro</i>	50

ET ET | testi contaminati

Videopresentazione del libro <i>Di tutto resta un poco</i> di Antonio Tabucchi a cura di Anna Dolfi	58
Matteo Eremo <i>«America, seen through photographs, darkly». Don DeLillo, Susan Sontag e Diane Arbus a confronto tra le righe di Mao II</i>	59
Alessandra Grandelis <i>«Preferisco la pittura alla letteratura». Alberto Moravia e gli scritti d'arte</i>	71
Giorgia Landolfo <i>«Sognare un amore vero è proprio un bel sogno». Il teatro dei Motus incontra Fassbinder</i>	84
Sofia Pellegrin <i>Leonardo Sciascia critico d'arte: note sulla formazione di un metodo e di uno stile</i>	98

IN FORMA DI | generi e forme

Videointervista a <i>Costanza Quatriglio</i> a cura di Stefania Rimini	109
---	-----

«Trovare un'immagine sorprendente». Intervista a Mimmo Paladino a cura di Giorgio Bacci	110
Giada Peterle <i>Percorrere la Città di vetro di Paul Auster: lo spazio urbano postmoderno tra romanzo e graphic novel</i>	117
Teresa Spignoli <i>Il linguaggio degli occhi. Ungaretti, Pericle Fazzini e Velso Mucci</i>	134
Anna Maria Monteverdi <i>Per una drammaturgia circolare: Jeux de Cartes di Robert Lepage</i>	145
Luca Zenobi <i>«Un antidoto all'accontentarsi». La poesia di ricci/forte</i>	152
LETTURE, VISIONI, ASCOLTI	
Elisa Donzelli (a cura di), Giorgio Caproni. <i>Roma la città del disamore</i> (Alessandro Giammei)	160
Lewis Carroll, <i>Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie</i> (Simona Scattina)	163
Andrea Inglese, <i>Commiato da Andromeda</i> (Fabrizio Bondi)	166
Orhan Pamuk, <i>L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza, Istanbul</i> (Corinne Pontillo)	168
Gian Piero Piretto, <i>La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro mondo</i> (Irina Marchesini)	170
<i>Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate</i> (Marco Sciotto)	173
Alvis Hermanis, <i>Sonja</i> (Carlo Titomanlio)	176
Fabrizio Montecchi, <i>Donna di Porto Pim. Ballata per attore e ombre</i> (Cristina Grazioli)	178
Serge Nicolaï, <i>A puerta cerrada</i> (Giada Russo)	181
Mor Shani, <i>Gravity and Grace</i> (Arianna Frattali)	183
Valeria Golino, <i>Miele</i> (Giovanna Rizzarelli)	185

Alain Guiraudie, <i>Lo sconosciuto del lago</i> (Elena Porciani)	187
Costanza Quatriglio, <i>Terramatta</i> (Stefania Rimini)	189
GALLERIA	191
<i>Il poema immaginato. 'Visioni' dell'Orlando Furioso tra XX e XXI secolo</i> a cura di Fabrizio Bondi, Alessandro Giammei, Giovanna Rizzarelli e Andrea Torre	



Alina Marazzi. Profilo

di Cristina Savettieri

Alina Marazzi (Milano, 1964) lavora, fin dai suoi esordi, nell'ambito del cinema documentario. Dopo un periodo di formazione a Londra, durante il quale ottiene un BA in Film and Television, rientra in Italia all'inizio degli anni Novanta e realizza i suoi primi mediometraggi documentari da regista: *L'America me l'immaginavo* (1991); *Il declino di Milano* (1992); *Mediterraneo, il mare industrializzato* (1993); *Il Ticino è vicino* (1995); *Ragazzi dentro* (1997), dedicato



alla vita dei minori nelle carceri e realizzato, in due puntate, per Raidue; *Il sogno infranto* (1999), ambientato nella Romania post-comunista. Marazzi lavora inoltre come assistente alla regia, collaborando, tra gli altri, con Giuseppe Piccioni (*Fuori dal mondo*, 1999; *Luce dei miei occhi*, 2001), Giovanni Maderna (*Questo è il giardino*, 1999), Paolo Rosa di Studio Azzurro (*Il Mnemonista*, 2000). L'interesse per temi di carattere sociale si coniuga, nel corso degli anni Novanta, all'attenzione per forme filmiche sperimentali, come testimonia sia la collaborazione con Studio Azzurro sia l'esperienza a Fabbrica, la factory artistica fondata a Treviso dai Benetton. È dunque in questo decennio che Marazzi definisce i tratti fondamentali della propria poetica cinematografica: la predilezione per il documentario; la sensibilità per soggetti di respiro sociale, trattati comunque da punti di vista particolari, che diano voce ai singoli e alla loro esperienza; l'interesse per il film d'arte.

Sono queste le premesse su cui si sviluppa il lavoro successivo della regista. Del 2002 è *Un'ora sola ti vorrei* – realizzato in collaborazione con la montatrice Ilaria Fraioli – che riceve, nello stesso anno, la menzione speciale al Festival Internazionale del Cinema di Locarno e al Festival dei Popoli di Firenze, e il premio come miglior documentario al Torino Film Festival. Realizzato quasi esclusivamente con materiale girato nell'arco di quasi cinquant'anni da Ulrico Hoepli, nonno materno della regista, *Un'ora sola ti vorrei* si presenta, tecnicamente, come un documentario sulla vita della madre di Alina, Luisella Hoepli, morta suicida nel 1972. Utilizzando il found footage e una voce fuori campo costruita a partire da documenti, lettere e diari scritti dalla donna, dall'adolescenza fino agli ultimi anni della sua vita, il film si serve della grammatica del documentario per ridare voce a un vissuto intimo.

Con *Per sempre* (2005), dedicato alla vita di alcune monache di clausura delle comunità del Carmelo di Legnano e dell'abbazia di Viboldone, Marazzi riprende a lavorare su materiale da lei stessa girato ma, esplorando l'universo femminile dal punto di vista della scelta di vita religiosa, si pone comunque in continuità col film precedente. *Vogliamo anche le rose* (2007), nominato nel 2008 al David di Donatello nella categoria «Miglior Documentario di Lungometraggio», riprende esplicitamente gli stilemi essenziali – voce fuori campo, found footage – di *Un'ora sola ti vorrei*: tre diari privati di donne giovani tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta vengono figurati attraverso un complesso lavoro di montaggio che assembla filmmini privati, pubblicità dell'epoca, film d'arte, vari materiali



di repertorio, immagini d'animazione. *Tutto parla di te* (2012), vincitore del premio «Tao Due La Camera d'Oro» al Festival Internazionale del Film di Roma per il miglior regista esordiente e per il miglior produttore – Gianfilippo Pedote –, segna il passaggio di Marazzi al film di finzione. I segni di continuità con la sua produzione precedente risultano, però, evidenti: il codice finzionale è infatti sottoposto a continue commistioni con linguaggi altri – animazione in stop motion (realizzata da Beatrice Pucci), fotografie d'arte (create da Simona Ghizzoni), fotografie private, danza (con il coinvolgimento della compagnia Fattoria Vittadini), materiale documentario vero e proprio. La complessità della costruzione colloca dunque l'ultimo lavoro della regista in un'area di intersezione – forse, almeno in ambito italiano, non ancora esplorata a sufficienza – tra cinema di finzione e cinema documentario che scavalca i confini tra diversi medium artistici.



Videointervista ad Alina Marazzi

di Stefania Rimini e Cristina Savettieri

Il 6 maggio 2013 la redazione di Arabeschi ha incontrato a Berlino Alina Marazzi, che ha raccontato la genesi del film *Tutto parla di te* e ha spiegato le ragioni profonde del suo modo di fare cinema. L'incrocio di linguaggi diversi (home movies, materiali d'archivio, cinema di animazione, fotografia), la declinazione del femminile, la scelta di una forma ibrida sono le caratteristiche peculiari del suo stile, che la rendono una delle protagoniste del cinema italiano degli anni zero.

[Video](#)

Riprese: Mathias Becker

Suono: Livia Anita Fiorio

Montaggio: Salvo Arcidiacono, Gaetano Tribulato, Luca Zarbano

Berlino, 6 maggio 2013



SANDRA LISCHI

Le libertà di Alina.

Sperimentazione e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi

The essay explores the elements of experimentation, particularly visual, in Alina Marazzi's movies, focusing on four films: Un'ora sola ti vorrei (2002), Per sempre (2005), Vogliamo anche le rose (2007), Tutto parla di te (2012). These works, albeit very different, share similar topics and a personal and diaristic approach. In their diversity, these films are marked by a form of poetic license, by moments of visual 'freedom' that move away from the 'narrative' to unleash the eye and guide it in enigmatic or metaphorical wanderings, free associations which rely on new takes, found footage, or seemingly arbitrary combinations of editing. The freedom of the gaze and its wandering seem to become a metaphor for a liberation from both social (particularly concerning the condition of women) and filmic conventions.

Il cinema di Alina Marazzi, a partire da *Un'ora sola ti vorrei* (Italia, 2002), è stato oggetto di un *corpus* di riflessioni, analisi (e anche iniziative) assai denso, importante, e articolato in varie direzioni.

Il film¹ in questione, in particolare, più dei successivi, ha saputo calamitare tante e diverse attenzioni, e diversi approcci critici, per la sua intensa e sapiente orchestrazione di elementi: la memoria, la famiglia, la perdita, l'elaborazione del lutto, il ritrovamento, il disagio, la relazione madre-figlia, la condizione femminile. Ma anche per la componente specificamente filmica: i film di famiglia, i film amatoriali, le riprese di vecchie carte, il tutto amorevolmente e dolorosamente ricomposto con rumori e musiche, che intessono una storia di decenni attraverso l'intreccio di suoni e di immagini della più diversa provenienza. Una storia, quella raccontata nel film – lo si è sottolineato spesso – che da privatissima qual era riesce a presentarsi e ad agire in modo potente e delicato sullo spettatore, in tutta la sua universalità.

Un cinema in qualche modo 'saggistico' per le tematiche che implica e che esplicita; un cinema poetico, che si allontana dalla categoria un po' generica del *found footage* e costringe a ripensare le terminologie, avvicinandosi alla forma del 'diario filmato'.²

La varietà di sguardi e di approcci al film (fra cui quello psicoanalitico) e l'importanza dei temi – o, come si diceva una volta, dei 'contenuti' – non avrebbe saputo attrarre tanta attenzione e scatenare tanta emozione se la tessitura *formale* fosse stata debole, frettolosa e incerta. Così non è stato, anche per l'addensarsi di una serie di elementi che l'autrice e la montatrice raccontano non solo nei numerosissimi incontri di presentazione del film ma anche nel libro che accompagna il dvd:³ una gestazione lunghissima, l'intimità (della vicenda, ma anche quella stabilitasi nella convivenza con le immagini stesse), una adesione sofferta e partecipata, l'apporto di competenze e conoscenze adeguate alla delicatezza del tema, la ricchezza e qualità dei materiali trovati e il loro completamento con nuove riprese. Una tela, un arazzo a cui si è lavorato con la minuziosa attenzione a ogni dettaglio e con una capacità di temperare l'emozione con la lucidità, l'adesione esistenziale profonda con la necessità di un distanziamento, per così dire, anche 'estetico', teso a rendere ancora più efficace e autentica quell'adesione emotiva.

In questo percorso – che ha visto poi una serie di opere successive, su cui torno più avanti – quella che appare come una composizione 'ordinata', un congegno narrativo mi-

rabile, presenta alcuni guizzi formali, alcune fughe dal *puzzle* così ben composto; ed è su queste deviazioni che mi interessa qui soffermarmi. Su questi fili matti che sfuggono alla trama complessiva, su queste *divagazioni*, su queste licenze poetiche, su queste incertezze e queste danze impreviste dello sguardo.

Un'ora sola ti vorrei si prende delle libertà, infatti. La libertà di non rispettare un ordine cronologico (se non a tratti, e per ovvia necessità narrativa e di comprensione degli eventi): di particolare efficacia e intensità sono ad esempio i confronti 'virtuali', di montaggio, fra gli sguardi di madre e figlia qui quasi coetanee, filmate in epoche diverse, in un dialogo impossibile, sia nella realtà che metaforicamente, eppure presente e reale nelle dinamiche di sofferenza e colpa. Coesistenza di spazi e tempi nel lavoro di montaggio, anticipazioni, salti temporali frequenti.

Immagine amatoriale in *Un'ora sola ti vorrei*

Fin da subito avevamo deciso con Ilaria di non seguire un ordine cronologico nel raccontare gli eventi, ma di alternare, in una struttura narrativa complessa, il prima e il dopo, i filmati in bianco e nero con quelli a colori degli anni Sessanta e Settanta, la biografia con la poesia.⁴

Ma le libertà sono anche altre: la libertà di sonorizzare i vecchi film muti, ricostruendo il labiale con un effetto di sorpresa tanto più spiazzante quanto più è episodico e non sistematico; la libertà di rallentare le immagini, o di fermarle, facendole indietreggiare allo stadio fotografico.

Immagine amatoriale in *Un'ora sola ti vorrei*

Di queste scelte il film è, con estrema discrezione, costellato: esse sono anche esplicitate a livello di poetica, nelle dichiarazioni di autrice e montatrice, seppure in modo frammentario, non ascrivibili a una parte specificamente dedicata alla sperimentazione di linguaggio o a una sorta di appartenenza o scelta di campo. Una delle caratteristiche felici di quest'opera è, appunto, il suo sfuggire a

etichette e categorie: anche a quella di cinema 'sperimentale', del resto essa stessa frastagliata e sfuggente. La consapevolezza di una struttura impeccabilmente costruita è intrisa di notazioni attente a quanto trasgredisce e sfugge, alle immagini anomale, a un'estetica anche 'incerta', che dialoga con la perfezione fotografica sfolgorante. Come da più parti è stato sottolineato, Alina Marazzi (come altre autrici e altri autori odierni che rileggono le vecchie immagini domestiche) capovolge di senso il cinema di famiglia e amatoriale, ci fa vedere il lato doloroso di quei sorrisi e di quella implacabile euforia autocelebrativa. Questo suo lavoro compositivo crea un nuovo senso e un nuovo percorso di lettura anche grazie alla 'lettera' della madre alla figlia (vertiginosamente, in realtà, dalla figlia alla madre). Ma alle antiche immagini e alle nuove parole si intrecciano le infrazioni, le anomalie, i 'disturbi': anch'essi segnali di una percezione da mettere in discussione. Ferite nel corpo della narrazione.



Il racconto – scrive Ilaria Fraioli, la montatrice – è volutamente sottoposto all'esercizio delle associazioni che si spostano avanti e indietro lungo l'asse del tempo. [...] Nel film si alternano la dimensione del racconto e la dimensione 'onirica', di suggestione visiva. Trattandosi di immagini preesistenti e non girate ad hoc è stata maggiore la libertà di associare un'immagine degli anni Trenta a una dei Sessanta. Una a colori e l'altra in bianco e nero, una sgranata e l'altra limpida... È come se avessimo avuto un verso dell'*Inferno* di Dante e un verso di una poesia futurista. Bisognava metterli in dialogo in una stessa composizione. Sembrava impossibile, eppure è avvenuto.⁵

Dal cinema amatoriale (soprattutto quello più antico: ricordiamo che i materiali trovati dalla regista andavano dal 1926 al 1972) vengono prelevate immagini non illustrative, apparentemente slegate dal resto, e scelte per la loro valenza simbolica o premonitrice, o per una potenza fantasmatica evocatrice («sembrano tutti dei fantasmi», scrive Alina Marazzi).⁶ E vengono selezionate anche alcune immagini super 8 girate in macro dal nonno dell'autrice: sperimentazioni tecnico-formali ravvicinatissime (occhi, fiori...) che sono state scelte proprio per evocare la perdita dell'insieme, metafora di uno sguardo medico che si focalizza su un aspetto dimenticando il contesto.

Ma ci sono anche immagini girate appositamente dalla regista, immagini «di ricordo e di documentazione: quelle con le farfalle e gli insetti, le cortecce delle betulle, le cartelle cliniche, i referti medici, le lettere, i diari, il disco».⁷ Molte di queste immagini 'nuove' sono documentarie appunto, e arricchiscono il quadro degli indizi e dei dati reali; altre, come quelle della corteccia e delle farfalle, sono di deviazione dall'andamento del racconto e assumono una valenza metaforica o 'sensoriale' (le farfalle «immobilizzate con le ali aperte ricordano anche le tavole di Rorschach, le chiazze d'inchiostro per i test psicanalitici...»)⁸

È evidente che queste immagini aprono delle falle, degli strappi nel flusso del racconto, rafforzandone non solo la soggettività (anche a livello percettivo) ma anche un aspetto di fragilità, come crepe in un ritratto, generando nello spettatore una fruizione che va continuamente rielaborata non solo per costruire e comprendere l'enigma ma per diventare parte di questo enigma, assumerne la vertigine e l'ansia, il passo cauto, la produttiva ambiguità.

Il suono è parte essenziale di questo percorso, con scelte che implicano e valorizzano le infrazioni e le sorprese sonore, le decontestualizzazioni, le distorsioni, le astrazioni: un percorso analogo a quello compiuto sulle immagini. Benni Atria (*sound designer*) ha creato un testo sonoro fatto di «risonanze armoniche»⁹ e di impossibili realismi, di sollecitazioni della percezione acustica e di apparenti incongruenze. All'andamento della voce che legge la lettera (testo nitidamente udibile) e alle musiche si intrecciano sovrapposizioni di voci, sussurrate a evocare il pensiero, rumori evocativi, talvolta disturbanti, libere associazioni; una «complessità sonora» (ancora Atria) in cui al realismo dei suoni si intreccia una valenza emozionale ed espressiva, sganciata dall'elemento visivo ma avvinta al senso profondo del discorso.

Queste caratteristiche sensoriali e quasi 'protesiche' sono già all'opera nel film amatoriale e di famiglia, come sottolinea Alice Cati:

dopo l'autoritratto e il ritratto di famiglia – la terza e ultima modalità di messa in forma del sé esemplificata nel film privato consiste nel lasciare sulle immagini un'*impronta sensoriale*. Questo significa che la macchina da presa diventa una sorta di prolungamento del corpo dell'operatore e che, per dirla con Fontanille, il soggetto dell'enunciazione «mette in gioco il proprio corpo, la propria carne sensibile dato che riferisce di ciò che vede, sente e percepisce nel mentre si trova nel luogo dell'evento, in carne e ossa». Le sequenze filmiche amatoriali possono configurarsi come



delle vere e proprie *soggettive sensoriali*, perché vi è indicato non solo un ancoraggio deittico con l'evento, ossia una contiguità con l'esperienza vissuta, ma la relazione instauratasi tra una sensazione esterna e un'impressione interiore.¹⁰

Il punto è che qui, nell'opera della Marazzi che stiamo analizzando, queste caratteristiche vengono da un lato enfatizzate (con una deliberata e accresciuta scelta di soggettività e arbitrarietà della percezione) e dall'altro, contemporaneamente, mutate di segno: quello che il nonno di Alina 'vedeva' diventa il segno di quello che *non* vedeva, e il lavoro sull'immagine e sul suono sottolinea proprio quelle falle della visione, della sensorialità e della sensibilità, mostrandoci allo stesso tempo una rappresentazione e il suo rovescio.

Com'è noto, Alina Marazzi ha poi continuato a indagare queste soglie della condizione femminile, questa oscillazione (non è un caso che un'immagine significativa in *Un'ora sola ti vorrei* sia quella di un'altalena) fra storia collettiva e storia privata, memorie tendenziose e verità nascoste, istanze personali e regole sociali. Scelte radicali, strappi, infelicità ma anche gioia di un trovare e trovarsi.

Il film successivo, *Per sempre* (Italia, 2005), resta fedele a questa ricerca: le scelte estreme (in questo caso il votarsi a Dio rafforzato dalla clausura), i percorsi per arrivare a quella che viene definita «l'anima più vera del proprio desiderio» e «la verità di se stessi» attraverso ritratti di una piccola comunità e di una serie di donne diverse per età e provenienza e apparentate da questa radicalità silenziosa. Ma anche la lotta contro le convenzioni sociali, per sfuggire a un destino segnato da una condizione femminile predeterminedata ed eterodiretta. Dal punto di vista stilistico, Alina Marazzi qui cambia registro, perché non ci troviamo di fronte a film preesistenti, e la logica del *collage* – a comporre un *puzzle* della memoria – non è all'opera: si tratta di riprese dal vero, punteggiate talvolta da fotografie in bianco e nero che servono da rievocazione del mondo e degli affetti o del percorso religioso delle monache. Eppure la volontà di capire, di andare al fondo di un enigma, o almeno di provarci, muove le inquadrature e la loro successione. E anche qui Alina Marazzi si concede e concede al racconto delle digressioni non diegetiche: le frequenti immagini di cielo e di nuvole (più che facili metafore di una dimensione 'elevata', assumono una valenza di contemplazione e silenzio), le sfocature sui rami, una serie di ragnatele dorate dal sole, un bosco fitto di alte colonne di tronchi attraversati a intermittenza dal sole, nel muoversi avvolgente della macchina da presa. Qui pare evidente il collegamento con la sequenza delle cortecce di *Un'ora sola ti vorrei*: tanto più che in una di queste sequenze sentiamo la voce di Alina, la stessa che abbiamo ascoltato nel film precedente, che legge una lettera a Valeria, che a quel punto ha rinunciato alla clausura e alla scelta di prendere il velo. Più avanti sentiamo una telefonata di Alina a Valeria, e sulle parole di quest'ultima («... è un altro mondo... un altro modo di stare al mondo...») l'immagine del bosco si sfoca. È un momento di congiunzione e di felice confusione col film precedente: come nota Elena Marcheschi, questo registro così personale («la regista ha scelto di apparire attraverso la propria presenza narrativa...») spiazza lo spettatore, «che in alcuni momenti non capisce quale sia la realtà indagata, se quella delle monache di clausura o la dimensione personale di ricerca dell'autrice».¹¹

In fondo Alina Marazzi porta qui alla luce l'ambiguità dell'enunciazione, una presenza dell'autore che spesso è troppo esibita, spesso è troppo occultata: in questo caso la compresenza dei due piani genera un'altalena di prospettive di senso, portando un po' di scompiglio nella pulizia formale di quest'opera, come nell'ordinata scansione temporale, negli spazi lindi e disadorni del convento.

Gli elementi naturali, tutti, diventano una punteggiatura nel racconto: l'aria del cielo, l'acqua di un torrente che scorre, il fuoco acceso, la terra dei campi intorno. Il sole, la neve.



Punteggiature come elementi di fuga dal racconto piano e ordinato di queste donne, appena scalfito dalla testimonianza diversa di Valeria, che cerca il piacere, la dimensione della gioia, in una scelta così radicale. Questa ricerca di sé a qualunque prezzo vede fra i testi frequentati da Valeria anche un libro di Luisa Muraro, a sostegno di un percorso che, appunto, non si vuole né doloroso né punitivo, benché impegnativo, difficile e controcorrente.

Le immagini errabonde, le zone dilatate da uno sguardo la cui messa a fuoco non è operata dalle convenzioni – sociali, di costume, cinematografiche – le ritroviamo nell'opera successiva, per certi aspetti affine a *Un'ora sola ti vorrei*, e cioè in *Vogliamo anche le rose* (Italia, 2007). Affine per la composizione accurata e ricchissima di diverse fonti iconografiche – più eterogenea e movimentata di quella del primo lavoro, perché comprende ricerche in numerosi archivi, animazioni, pubblicità, disegni, oltre a fotografie, fotoromanzi, filmati, video, e sequenze prelevate dalla TV. Affine per il confronto ravvicinato e a distanza che si instaura fra donne e fra generazioni e per l'apporto diaristico e soggettivo che sostiene le storie delle tre donne. Affine per una modalità, anche, di diffusione capillare, accompagnata dalla stessa regista e spesso anche dalla montatrice (ancora Ilaria Fraioli) con l'attivazione di discussioni e il tam-tam della rete (<http://www.youtube.com/watch?v=03PBkOyVcig>).

Qui, le fughe dalla rappresentazione tradizionale (dove per tradizionale si intende anche lo stereotipo *militante*) non sono solo punteggiate dalle varie fonti e dalle animazioni di Cristina Diana Seresini; sono robustamente sostenute, 'incarnate' da veri e propri contributi dal cinema sperimentale: in particolare, sequenze dall'underground italiano, così raro e così poco conosciuto. Oltre ad Alberto Grifi, forse il più noto dei filmmaker qui convocati, in particolare con *Anna*, ormai un classico non solo del cinema indipendente italiano ma anche dell'uso dell'allora nuovissimo *videotape*, *Vogliamo anche le rose* cuce nel proprio tessuto di fonti e narrazioni diverse anche sequenze dai film di famiglia di Mario Masini, dall'opera di Anna Lajolo e Guido Lombardi e da quella di Adriana Monti. Sono sequenze in cui ritroviamo, in modo ancora più esplicito che nel primo film, quelle divagazioni dello sguardo che 'scatenano' le immagini e il racconto, destrutturandone ulteriormente un andamento che già privilegia percorsi incrociati e cortocircuiti di frammenti eterogenei.

Se i prelievi da Grifi sono quelli più documentari (con la freschezza, la dolcezza e la durezza che hanno le immagini degli anni Settanta in *Anna* e *Parco Lambro*), quelli dal *corpus* di opere di Mario Masini riguardano gli *home movies*, con sequenze casalinghe e femminili del tutto anomale, sottoposte ad accelerazioni e movimenti a ritroso, enigmatiche e sospese. Ancor più enigmatiche, oniriche e a tratti decisamente astratte sono le sequenze da *D-non diversi giorni* di Lajolo-Lombardi, che pure hanno prodotto un gran numero di film politici e di videodocumentazioni sociali.

Nel suo testo su questo particolare aspetto di *Vogliamo anche le rose* Dario Zonta cita, oltre a questi lavori, anche alcuni film femministi degli anni Settanta tanto preziosi quanto 'invisibili' e le animazioni di Pino Zac, di Giulio Cingoli e dei fratelli Pagot; e sottolinea come, appunto, anche nell'ambito del cinema indipendente italiano Alina Marazzi abbia privilegiato film e sequenze di film particolarmente 'sperimentali', come appunto per Lajolo-Lombardi:

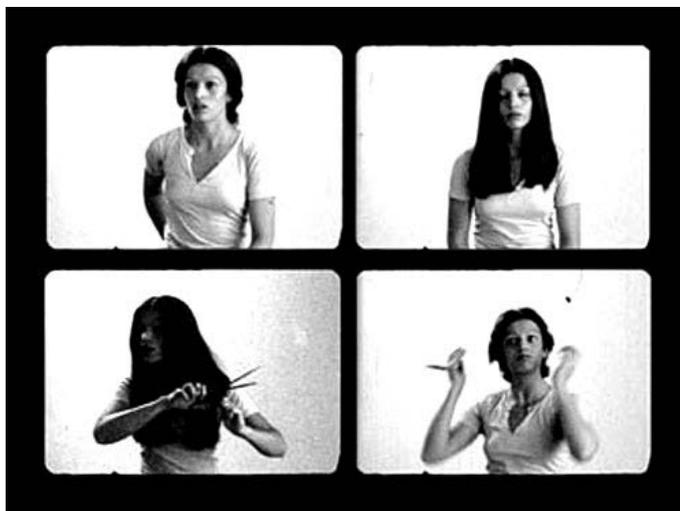
una moltiplicazione di lune s'affaccia per esposizione multipla, insieme ad altre immagini astratte legate al sogno di Anita, nel primo diario. L'omaggio a Lajolo-Lombardi è quindi indirettamente rivolto alla loro fase più avanguardistica e poetica, astrale e immaginifica, riportando a noi quel momento della loro sperimentazione e

riflessione sociopolitica.¹²

Così, un paziente lavoro di scelta e di montaggio ha permesso di prelevare dai film di Adriana Monti degli anni Settanta immagini evocative e metaforiche: una danza, una fumosa riunione, immagini caratterizzate da una dimensione comunque intima e familiare:

in queste immagini c'è tutta la forza evocativa di riprese 'semplici', quasi paradossalmente degli home movie, perché restituiscono una forte familiarità tra chi riprende e chi è ripreso. Una visione dall'interno, rarissima nei filmati dell'epoca.¹³

Da immagini girate e mai montate, le cui bobine sono state trovate da Alina Marazzi nel lavoro di 'scavo' nel cinema di Adriana Monti, arriva la sequenza, poi ricomposta con la suddivisione dello schermo in quattro parti, del taglio dei capelli (tagliati e di nuovo cresciuti e di nuovo tagliati, in un movimento ossessivo) di una donna. Anche qui, dalle parole di Alina Marazzi come da quelle della montatrice Ilaria Fraioli, affiora la piena consapevolezza di come queste immagini talvolta incerte, talvolta mal definite, spesso 'incomprensibili' nel loro alludere o nelle loro astrazioni – oppure che affiorano «di tanto in tanto, così non tutti si accorgono della loro presenza»,¹⁴ come nel caso del personaggio tratto dal film di Mario Masini *X chiama Y* – siano veicolo di una 'verità', di una complessa ma necessaria uscita dai percorsi dell'ovvio, dai sentieri di senso battuti e logorati non solo dall'ideologia dominante, come si diceva una volta, ma anche dalle ideologie che volevano contrastarla.



Fotogramma di *Vogliamo anche le rose*

Così, se alcune di queste sequenze restituiscono il clima di un'epoca, altre veicolano una divertita capacità di distanza critica e ironica, altre ancora portano in sé un grado di arbitrarietà volutamente confusa e spiazzante, anche perché sono come 'sbriciolate' nella grande macchina di un montaggio veloce e a tratti anche vivacemente Pop, e fanno da contraltare alle pubblicità di casalinghe perfette e di impeccabili signore. Uno scombusolamento di carte, un girovagare dello sguardo (ma anche del fittissimo e vario tessuto sonoro) che porta in territori inesplorati e talvolta nemmeno pienamente riconoscibili secondo le forme già note e il proprio bagaglio culturale: il film sperimentale diventa indizio di un percorso a tentoni, sperimentale anch'esso, frammentato e rischioso, sfocato e sovrapposto, appassionante quanto ignoto. Del resto ricorrono nel film immagini di piedi nudi che avanzano su una lastra di ghiaccio: metafora di «un blocco di dolore ghiacciato» ma anche di un'incertezza in cui il pericolo è in agguato. Anche il finale è enigmatico: in bianco e nero, una donna corre sulla battigia con un velo bianco in testa; poi una bambina che corre e volteggia, rallentata e sfocata, come imprevedibile; i due volti e infine una rosa, ora a colori, accesa, a cui lo sguardo si avvicina fino a toccarla, a odorarla, a inabissarsi. E se nella precedente 'stazione' del discorso di Alina avevamo ascoltato le frasi di Luisa Muraro, in questo film compare un riferimento a Carla Lonzi: anche questo è uno dei per-

corsi, di film in film.

‘Per sempre’ è anche la scelta della maternità, la nascita di un figlio, la condizione di madre: ed è questo il tema dell’ultimo film, *Tutto parla di te* (Italia, Svizzera 2012). Film molto diverso, perché per la prima volta si tratta di un lungometraggio già in partenza destinato al circuito delle sale (per *Un’ora sola ti vorrei* la distribuzione in sala era arrivata solo dopo qualche anno) e con un impianto narrativo: una finzione con attori strutturata con testimonianze reali, soggettive. Storie vere e storia ricostruita; ma certo Alina Marazzi torna, ancora una volta e in modi ancora diversi, sulla questione dell’identità femminile e della ricerca di sé, sulle gabbie delle convenzioni e degli obblighi sociali, sul desiderio e sulla repressione; e, soprattutto (visto che si tratta di depressione post-partum) sulla maternità e sulla inadeguatezza, i temi cardine, fra gli altri, di *Un’ora sola ti vorrei*.

Non mi addentro in questo film, che si discosta decisamente nella forma dai tre precedenti, e in cui la sperimentazione è più nell’incontro fra documento e finzione che nell’esplicito ricorso a linguaggi sperimentali o a divagazioni dello sguardo. Eppure anche qui la costruzione procede per evocazioni; anche qui, come in *Un’ora sola ti vorrei*, c’è un enigma su cui indagare; anche qui, in modi ora allusivi ora espliciti, c’è la lettera di una figlia alla madre – che diventa lettera e storia condivisa dalla protagonista anziana a una protagonista giovane e madre da poco, in un gioco di scatole cinesi; anche qui c’è un dialogo fra tempi diversi, fra un ieri e un oggi che sembrano coesistere. Il film è costruito per frammenti di una storia, esile e insieme pesante da ricordare, incarnata dall’alternarsi e dal coesistere di vecchie foto – fra le tante, anche quelle di Alina in braccio alla madre e di Alina con in braccio suo figlio – e vecchi filmati (e registrazioni audio) con le riprese ‘narrative’, alternate a loro volta con testimonianze reali, racconti fuori campo, uno spezzone dal programma TV *Storie maledette*, interviste in video.

Di nuove immagini del cielo, di un bosco che la giovane Emma attraversa; e poi l’ecografia di un feto nel ventre materno, immagini di danza, come di una leggerezza perduta (a un certo punto Emma, ex danzatrice, retrocede e si sfoca, come a scomparire di fronte a un passato che la maternità sembra averle fatto perdere *per sempre*). Immagini extradiegetiche, un volo di uccelli, il balzo di un gattino. Mentre la ‘casa di bambola’ rispolverata e ricostruita si popola di una famigliola perfetta grazie alle animazioni di Beatrice Pucci: ancora un anello di congiunzione con i film precedenti, e in particolare con l’universo multicolore e ironico di *Vogliamo anche le rose*. E poi le foto di Simona Ghizzoni che compaiono nel film, isole di figuratività appena accennata, fantasmatica,



Emma nel bosco in *Tutto parla di te*

figure di donne in impercettibile transito o riposo o precario equilibrio, sfuggenti e delicate, fra finestre, tendaggi chiari, ringhiere di vecchie scale. Niente a che vedere con la ‘narrazione’ principale: vagabondaggi dello sguardo, tasselli nel gioco del desiderio, immagini insieme vaghe e sensuali che, come la danza, sembrano alludere a una metamorfosi, a una fuga o a un ritrovarsi. Non è un caso che dopo il testo di Luisa Muraro (in *Vogliamo anche le rose*) e di Carla Lonzi (in *Per sempre*) il libro qui citato, che compare fra le mani della protagonista anziana, sia *L’arte della gioia* di Goliarda Sapienza. L’importanza (e la conquista) del piacere, dell’autenticità, della gioia.



Solo alla fine l'enigma viene svelato, come l'eco persistente del primo film: «tu non sei stata lasciata sola come mia madre». Di nuovo l'animazione della famiglia di pupazzetti nella casa di bambola, ma stavolta – sulla voce della madre della protagonista che, parlando con lo psichiatra, riconosce delle farfalle nelle macchie di Rorschach che questi le sottopone – oggetti-farfalla compaiono nel gioco, come piccole costruzioni che battono le ali. Quelle farfalle, verrebbe da dire, già rappresentate in *Un'ora sola ti vorrei*, tornano nei voli che percorrono *Tutto parla di te*, come le volute dei movimenti di danza. E tornano in quelle foglioline leggere e colorate che il bambino della giovane Emma dimostra di saper guardare autonomamente, con uno sguardo che si scioglie dalla madre e che scioglie in lei il groviglio delle colpe e della pesantezza: «per la prima volta l'ho guardato. Lui era lui e io ero io. Io sono io, e posso continuare a esserlo anche con lui al mio fianco...».

Storie di sguardi: sguardi che dialogano a distanza, sguardi appannati dalle lacrime, sguardi che trovano percorsi nuovi, sguardi che acquistano autonomia. Sono, come scrive Marco Bertozzi, questi sguardi delle donne che rivisitano anche vecchie immagini di famiglia e amatoriali (che percorrono fittamente anche *Tutto parla di te*) testimonianze di un crollo insieme sociale e filmico:

come se al crollo dell'ideologia familiare quale tenutaria dell'ordine sociale associatissimo il crollo delle categorie del cinema classico, la fine di baluardi antropologico-narrativi, il dolore e la gioia per alcune forme-credenza finite col Novecento. Ora il corpo del film e il corpo della donna danzano, a pezzi, nel corpo della camera...¹⁵

E ancora: «i materiali d'archivio sono montati liberamente, evitando una drammaturgia ancorata all'asse diacronico [...]. Aggressioni, seduzioni, svirgolamenti».¹⁶ Come in *Un'ora sola ti vorrei* l'uscita delle vecchie pizze di pellicola dalle scatole di metallo aveva rappresentato la 'liberazione' di una storia dalla gabbia di una colpevole rimozione, nel corpo di questo e dei film successivi di Alina Marazzi questa 'liberazione' ha scatenato anche le immagini: al fare ordine, al comporre un *puzzle* storico ed emotivo, ha corrisposto un processo di affrancamento dello sguardo, di recupero di un saper vedere e di una gioia del guardare e del guardarsi. È di questo, in fondo, che narra l'opera di Alina.

E quando lo sguardo (delle donne, certo; ma, parallelamente, delle immagini, sulle immagini) si fa errabondo, si prende le sue libertà, si perde, ecco, proprio allora ci sembra di poter davvero trovare la strada.

¹ Uso qui il termine "film" deliberatamente, sia per il materiale filmico di base che per la circolazione in sala; ma anche per le opere successive mi pare un termine appropriato, scavalcando questioni di supporti e di modalità di ripresa (video, digitale) che in questo caso mi sembrano obsolete.

² L. FARINOTTI, *La ri-scrittura della storia. "Un'ora sola ti vorrei" di Alina Marazzi e la memoria delle immagini*, in L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni Sociali», XXVII, 3, settembre-dicembre 2005, p. 499.

³ A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, Milano, Rizzoli, 2006.

⁴ Ivi, p. 44. Ilaria è la montatrice Ilaria Fraioli.

⁵ I. FRAIOLI, in A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., pp. 44-45.

⁶ Ivi, p. 47.

⁷ L. FARINOTTI, *La ri-scrittura della storia*, cit., p. 499.

⁸ A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., p. 98.

⁹ B. ATRIA, ivi, p. 73.

¹⁰ A. CATI, *Figure del sé nel cinema di famiglia*, «Fata Morgana», V, 15, settembre-dicembre 2011, p. 39.

¹¹ E. MARCHESCHI, *Lo specchio elettronico. Donne e corpo nei film di donne*, in L. Cardone, M. Fanchi (a cura di), *Donne e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni Sociali», XXIX, 2, maggio-agosto 2007, p. 276.



¹² D. ZONTA, *Chi è cosa... "Vogliamo anche le rose" e il cinema underground italiano*, in A. Marazzi (a cura di), *Le Rose*, libro allegato al dvd, Milano, Feltrinelli Real Cinema, 2008, p. 91.

¹³ Ivi, p. 93.

¹⁴ I. FRAIOLI, *Intervista a Ilaria Fraioli*, a cura di Maria Grosso, ivi, p.43.

¹⁵ M. BERTOZZI, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 49. Ivi, p. 50.



STEFANIA RIMINI

«Le voci di dentro».
Fantasmia audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi

Marazzi's cinema is focused on the exploration of female subjectivity, which represents a sort of thematic and figurative 'obsession'. His experimental research makes heterogeneous materials such as photos, family movies, archive records, letters, animated movies create a dense audiovisual chain, characterized by poetic cutting movements. In addition to a distinct visual freedom, Marazzi's movies distinguish themselves for a special use of voice-overs, which lively counterbalance the images. This essay tries to highlight the principal instances of off-sounds with reference to Un'ora sola ti vorrei and Tutto parla di te, two works in which the mise en son contributes to express a painful female landscape. The analysis of the voice system helps underlying the experimental nature of the Director's style, completes the necessary references to the elegiac visual of his films, and introduces new nuances to the account of the fruitful relationship between mothers and daughters.

*La tua morte caratterizza la mia vita.
Voglio trovare l'amore di cui fummo privi
ed esercitarlo in tuo nome.
Voglio divulgare i tuoi segreti. Voglio
azzerare la distanza tra me e te.
Voglio darti vita.*

James Ellroy

«Quando il film non è un documento, è un sogno»: così annota Bergman in *Lanterna magica*, confessando poco più avanti la sua ammirazione per Tarkovskij («Il più grande di tutti. Lui si muove con assoluta sicurezza nello spazio dei sogni»).¹ Con le dovute cautele, si ritiene di poter dire che il cinema di Alina Marazzi contraddice l'assunto bergmaniano, poiché giunge all'elaborazione di una «scrittura affettiva»² in grado di trasformare, grazie alla forza espressiva del montaggio, materiali d'archivio in partiture 'sensoriali', in insolite 'avventure'³ della mente e dello sguardo. L'eccezionalità dello stile di Marazzi consiste nella capacità di far deragliare le immagini oltre la soglia del reale, per cui gli inserti documentaristici vengono proiettati dentro un flusso visuale che disegna «lo spazio crepuscolare»⁴ dell'anima, regno di una temporalità ambigua, continuamente in bilico fra presente e passato, memoria e testimonianza.

Si deve ad Antonio Costa una delle intuizioni più interessanti sul percorso di ricerca della regista milanese:

ciò che Alina Marazzi cerca negli archivi, nei depositi cartacei e audiovisivi, sono i momenti in cui una voce (singolare) intercetta un'immagine (pubblica) o, viceversa, quelli in cui un dettaglio apparentemente insignificante sfugge al controllo (all'ancoraggio) della parola e ci restituisce un 'eccesso' disorientante, non omologabile al senso concluso, al tempo lineare.⁵

Non c'è soluzione di continuità, dunque, tra documento e sogno, i suoi film viaggiano in direzione ostinata e contraria a ogni classificazione, pur inserendosi nel solco di quella



«rifondazione del documentario italiano»⁶ che ha segnato il cinema degli anni zero del cinema del nostro paese, liberando una serie di talenti interessanti, purtroppo ancora fuori circuito a causa di una miope politica di distribuzione. Per Adriano Aprà la novità che accomuna i nuovi autori di fine millennio è il distacco dalla tradizione, una sorta di euforica emancipazione dai modelli, per cui l'ormai abusata voce fuori campo onnisciente, che commenta immagini cieche, sopravvive solo nella televisione di massa, superata da un «moderno reticolo»⁷ di piani e suoni. Si tratta di un contesto variegato, ricco di modi e forme del racconto, dominato da un convinto sperimentalismo, all'interno del quale è possibile isolare almeno tre categorie, utili a tracciare una mappa delle direzioni di ricerca:

il documentario-ritratto, frutto quindi dell'incontro con uno o più personaggi paradigmatici; il documentario di analisi storica e sociale, nel quale ancora una volta si sviluppa il principio narrativo delle «storie esemplari»; il documentario-diario, in cui prevale l'intenzione dell'autore di muovere da un'esperienza autobiografica, viaggio, memoria familiare o comunque rilettura decisamente personalizzata del mondo intorno a sé.⁸

Prima del recente approdo al cinema di finzione con *Tutto parla di te* (Italia, Svizzera 2012), Marazzi si muove dentro questo orizzonte, si confronta con tutti e tre questi sottogeneri, scegliendo di forzarne i contorni, grazie a una spiccata attitudine all'ibridazione. La trilogia al femminile, costituita da *Un'ora sola ti vorrei*, *Per sempre* e *Vogliamo anche le rose*,⁹ disegna una partitura visuale sorprendente, reclamando quella «pazienza dello sguardo» che Didi-Huberman invoca al fine di cogliere gli anacronismi dell'immagine.¹⁰ In ciascuna delle tre opere, seppur in maniera diversa, Marazzi mostra un alto grado di consapevolezza del procedimento attraverso cui si definisce il ruolo della soggettività, facendo emergere, tra le pieghe della scrittura, «il non detto (o forse non dicibile)».¹¹ Le storie evocate sullo schermo attestano «il valore realistico dell'interiorità, dei suoi sbandamenti, dei suoi miraggi»,¹² scavano la superficie dei ricordi, infrangono le leggi del marketing e del profitto, perché sostenute dal «sentimento della necessità».¹³

Un'ora sola ti vorrei (Italia, 2002), dedicato al nostalgico recupero del volto della madre suicida attraverso i filmini di famiglia, rappresenta una singolare variazione del «documentario-diario», per la sofferta messa in scena di una soggettività scissa, lacerata e poi ricomposta sullo schermo tramite una prima persona 'traslata' nella voce della figlia. Come si tenterà di spiegare più avanti, il film codifica un suggestivo «eye for I»,¹⁴ una forma di (auto)biografia filmata che implica il superamento della logica riflessiva dell' 'io'. Già in questo testo, peraltro, la dimensione privata del soggetto si specchia (ritraendosi) nella levigata superficie della società del tempo, che coincide con gli schemi di classe della famiglia altoborghese dell'editore Hoepli:¹⁵ il «documentario soggettivo»¹⁶ si inarca così verso il modello storico-sociale.

Per sempre (Italia, 2005) esplora, invece, l'interiorità di un gruppo di suore, votate in eterno all'esercizio della fede. I silenzi, le storie, l'intervallo immobile della preghiera animano i frammenti di un «documentario-ritratto» *sui generis*, che alterna sequenze girate dentro le strutture monastiche con piani enigmatici (per lo più inquadrature in dettaglio di una natura assorta, astratta, assuefatta al ritmo delle stagioni, al ciclo della luce). Tale oscillazione produce continue interferenze fra realtà e astrazione simbolica, confermando il carattere interrogativo della ricerca della regista. La misura del film-ritratto si dilata grazie alle incursioni della *voce over* di Marazzi, decisa ad assumere il punto di vista del racconto, a non restare fuori dal quadro. Penetrando con discrezione dentro i luoghi della clausura, la macchina da presa indaga gli spazi della condivisione, del lavoro, della



meditazione, ritaglia i volti di quelle donne *fuori dal mondo*,¹⁷ ascolta e registra le intermittenze dei loro cuori, sfoglia gli album fotografici della giovinezza, immortalando le pose e le espressioni di corpi destinati a scomparire sotto il velo delle tonache. La sottrazione della fisicità impone la rinuncia all'orizzonte del femminile, almeno finché non entra in scena la giovane Valeria, decisa a vivere la clausura in modo anticonvenzionale, sulla scorta di un background filosofico capace di rilanciare nuove traiettorie di contatto con Dio.¹⁸ Il dialogo ravvicinato con Valeria determina una sorta di *turning point* nel racconto per immagini; la discrezione dello sguardo di Marazzi cede il posto a forme di pathos, di complicità, che assicurano alla narrazione un andamento vibrante, un tono di confidenza fino a quel momento mai raggiunto.

Vogliamo anche le rose (Italia, 2007) supera la soglia del «documentario sociale» grazie all'eccezionale uso di immagini 'riciclate',¹⁹ icone e scarti di un tempo insieme pubblico e privato, «che brucia e illumina»²⁰ la coscienza. Qui il talento visivo di Marazzi trova una cifra autenticamente poetica, grazie a un calibrato gioco di innesti. In primo piano compaiono i fervori giovanili di tre donne reali, vissute in Italia a cavallo degli anni Sessanta e Settanta; come già in *Un'ora sola ti vorrei*, il punto di vista dei tre personaggi viene ricostruito attraverso la testimonianza diretta della scrittura. Recuperati, sfogliati e trascritti dalla regista (grazie alla consulenza di Silvia Ballestra), i diari di queste donne invisibili sono affidati sullo schermo alle voci di tre attrici diverse, e così anche qui le rifrazioni fra parole e immagini danno ritmo alla narrazione.²¹ L'eco del «documentario-diario» resiste per tutta la durata del film, fondendosi alla prassi del *found footage film*: la ribellione, i gesti, i desideri delle tre protagoniste sono visualizzati tramite immagini di repertorio, orchestrate «fino a comporre qualcosa che sta tra la sinfonia e la canzone».²² È un mosaico a tecnica mista *Vogliamo anche le rose*, assemblato con cura, slancio compositivo e la giusta dose di svagata ironia, necessaria a temperare gli umori e le passioni dell'ondata femminista. Annegato in un bagno di tinte pop, dai colori sgargianti e dalla grafica accattivante, il film annovera spezzoni di cine-interviste, di *réclame* pubblicitarie, di pellicole d'animazione, di brani sperimentali, di foto d'epoca, «come un'archeologia audiovisiva che adombra le forme del sapere e del potere».²³ L'effetto *collage* fa sì che la dimensione privata entri in rotta di collisione con l'immaginario collettivo dell'epoca, in un costante processo di 'rimediazione'²⁴ della storia e dei suoi stereotipi. Anche in questo caso la forma del film sottolinea l'approccio 'critico' dell'autrice ai materiali impiegati: «il commento stabilisce con le immagini un rapporto dialettico e laterale»,²⁵ evitando il rischio degradante della retorica.

Spinta dall'urgenza di dar corpo e voce ai fantasmi di una femminilità inquieta, Marazzi va dunque componendo un personalissimo stile di regia, recentemente approdato al lungometraggio di finzione. *Tutto parla di te* si misura con un tema ostico, la depressione *post partum*, che viene declinato sulla scorta della particolare commistione di generi e linguaggi messa a punto nelle opere precedenti. Dopo un faticoso iter drammaturgico, la regista sceglie di affidare i complessi nodi della storia a una forma ibrida, fondata sulla costruzione metaforica del racconto, sulla disseminazione di indizi sonori e rime visuali, sulla poetica esaltazione dell'*Entre-Images*, luogo di raccordo e di dispersione.²⁶ È proprio l'intervallo tra un piano e l'altro a rappresentare lo spazio delle emozioni:

da un lato un'immagine che fugge, ma che ci prende nella sua fuga; dall'altro un'immagine che si dà tutta, ma di cui il tutto mi spossa. Da un lato un tempo che raddoppia la vita, dall'altro un rovesciamento del tempo che finisce per inciampare nella morte.²⁷



Marazzi sembra sapere «quel che avviene nelle giunture»,²⁸ e li deposita i frammenti del suo discorso. L'inafferabilità della trama visuale dei suoi film si spiega con l'esigenza di mettere in quadro le impronte del soggetto, i segni di un'identità sofferta (è il caso della madre Liseli e delle donne di *Vogliamo anche le rose*), in transito verso un'altra dimensione (questo vale per l'itinerario spirituale delle suore di *Per sempre*), o comunque assediata dalle ombre del dubbio (è quel che accade in *Tutto parla di te*).

L'intrepida tessitura delle immagini rende ogni visione 'estatica', e così davvero – come scrive Bellour – lo spettatore diviene «pensoso»,²⁹ perché fa i conti con un flusso magmatico di figure e suoni capace di 'commuovere' lo sguardo. Contrariamente a quello che sostiene Barthes («Forse che al cinema io aggiungo qualcosa all'immagine?»),³⁰ chi si accosta all'orizzonte diegetico dei film di Marazzi resta abbagliato, non può non immedesimarsi in ciò che vede: la bellezza dei quadri, la complessità delle relazioni tra volti e voci producono un coinvolgente effetto di risonanza emotiva.³¹ Non è facile allora restituire la feconda ambiguità delle reti simboliche in atto nel cinema della regista milanese, si rischia, infatti, di appiattare le derive di senso che le opere veicolano, e di azzerare il carattere sperimentale della sua scrittura. Altrettanto difficile è provare a scomporre la trama di innesti su cui si fonda il suo stile senza banalizzare le tecniche di composizione, frutto di una sapiente idea di cinema e di una straordinaria sintonia con la montatrice Ilaria Fraioli.³²

Ciò che qui preme sottolineare è – in riferimento a *Un'ora sola ti vorrei* e *Tutto parla di te* – il suggestivo accordo fra presenza della voce e temporalità della coscienza, fra allucinazioni acustiche e dispositivi della memoria, nella convinzione che la novità autoriale di Marazzi consista proprio nella dialettica tra *le regard et la voix*,³³ ovvero nella diagnosi della soggettività attraverso la catena audiovisiva. La scelta di concentrare il discorso esclusivamente su *Un'ora sola ti vorrei* e *Tutto parla di te* scaturisce dalla constatazione di una forte analogia strutturale, almeno rispetto al trattamento della voce, nonché alla focalizzazione del discorso in prima persona. A questo si aggiunge la forza della riflessione sull'ambivalenza, le contraddizioni e le ferite della maternità, che transita anche dalle stazioni intermedie di *Per sempre* e *Vogliamo anche le rose*, ma si compie poi definitivamente grazie alla declinazione drammaturgica di Pauline, «personaggio dispositivo»³⁴ incarnato in modo sublime da Charlotte Rampling nell'ultimo film. Il plot di *Tutto parla di te* sembra prolungare (e per certi aspetti perfino capovolgere) la «tela ombelicale»³⁵ già messa in campo con *Un'ora sola ti vorrei*; in entrambe le opere si assiste infatti a una sorta di 'transizione' della madre nella figlia (e viceversa): la reversibilità dei ruoli è garantita da una feconda disgiunzione della 'gabbia' audiovisiva, per cui la rielaborazione dell'identità passa attraverso la divaricazione di sguardi e contrappunti sonori. È «l'andirivieni tra parole e immagini»³⁶ a definire lo statuto del soggetto, a determinare il ritorno del tempo perduto, a stabilire il rapporto di verità tra ciò che si ascolta e ciò che viene mostrato, perché – come suggerisce Blanchot – «parlare non è vedere».³⁷ Dentro i film di Marazzi allora, «l'ascolto parla»,³⁸ mentre l'occhio diviene cristallo dell'anima.³⁹



1. *Je suis une image*

*Ogni madre contiene in sé la propria figlia
e ogni figlia la propria madre.*

Carl Gustav Jung

La scintilla di *Un'ora sola ti vorrei* è uno sguardo perduto, desiderato, dimenticato e infine resuscitato grazie all'incanto delle immagini in movimento, al loro misterioso mostrarsi al momento giusto. Non c'è altro inizio per raccontare l'avventura di un film tanto straziante quanto luminoso: prima di tutto c'è lei, Liseli Hoepli, la sua giovinezza fragile, il suo sconfinato dolore, il tunnel della depressione, l'esercizio faticoso della cura, la scelta irrevocabile della morte. È il 1972 quando si uccide; da quel momento un velo di pudore copre il suo nome, mentre la sua immagine e la sua storia vengono archiviate nella soffitta della memoria. Soltanto nel dicembre del 1992, per stessa ammissione dell'autrice, il nome della madre torna a fare breccia nei racconti del padre, e comincia così uno sconvolgente viaggio nel tempo, alla ricerca di quel volto da cui tutto ha avuto origine:

Quando ho guardato per la prima volta i filmini di mia madre bambina e ragazza, non ero sicura che fosse lei. Ho provato una sensazione di disagio nell'incontrare il suo sguardo: mi era molto familiare, in maniera misteriosa e inconscia, e allo stesso tempo sconosciuto. Il fatto di non essere sicura che fosse il suo volto alimentava un senso di colpa. Poi [...] vedendolo e rivedendolo me ne sono riappropriata. [...] Era un'esperienza nuova, perché prima di allora non mi ero mai rispecchiata in un volto femminile al quale sentissi di appartenere.⁴⁰

Risalendo lungo i gradi dell'apparire della madre, Marazzi rivive l'angoscia del lutto, della separazione («i primi contatti con lei bambina sono stati devastanti»), ma riesce anche ad accedere all'intimità del suo essere donna e figlia, e soprattutto impara a trattare un materiale incandescente, a sperimentare fuori dai generi.⁴¹

L'esito di tale faticoso apprendistato è un film-specchio, vibrante e appassionato, in cui si celebra una laica resurrezione, la messa al mondo di un'immagine. Il viso della madre si ripresenta ai bordi dell'inquadratura, fluttua tra un piano e l'altro, interpella l'emozione della figlia-demiurgo, e gioca a distanza con lo spettatore, scavando negli abissi del suo sguardo. Sono due, soprattutto, le inquadrature del volto materno a diventare icone, a creare un varco, quasi una sospensione nel racconto, per la forza magnetica di un'espressione fuori misura – ora struggente e nostalgica, ora maliziosa e complice. Nella prima Liseli è in viaggio, diretta a Capo Nord, a bordo della Stella Polaris; appena diciassettenne, sorride davanti all'obiettivo della macchina da presa, mentre tenta di annodare un foulard, senza riuscirci per il troppo vento.

Colori accesi, vento che scompiglia i capelli, risate mute, sole di mezzanotte. E poi la fine del rullo [...] le infiltrazioni sulla pellicola danno quell'effetto di colori sbiaditi, a flash, che vanno e vengono. L'immagine gradualmente svanisce, lei continua a ridere e sparisce nella pellicola. Estrema evanescenza, intangibilità, imprevedibilità. Come in un sogno, come in un film. Lei che ride e poi sparisce come un fantasma.⁴²

Con queste parole la regista ricorda una delle tante proiezioni a casa dei nonni, fissata per sempre nella sua memoria per quel lampo di luce che trattiene l'immagine mater-

na, o meglio il suo simulacro; quasi come un *visiting angel*, Liseli appare per pochi istanti inafferrabili, fatti della stessa sostanza dei sogni, prima di essere inghiottita dagli ingranaggi del proiettore.

Questa breve sequenza assume, nel respiro di *Un'ora sola ti vorrei*, un grande valore simbolico; il piano rallentato della madre che tenta di stringere il foulard sprigiona, infatti, tutta la forza dell'immagine-cristallo, in esso l'attuale e il virtuale convivono, il tempo si mostra nella doppia articolazione di scissione e coalescenza. Parafrasando Godard, viene da dire che non si ha di fronte giusto un'immagine, ma l'immagine giusta,⁴³ che non a caso viene scelta come manifesto del film: in quella posa, su cui Marazzi indugia grazie a calcolati effetti di regia, è possibile ritrovare – come suggerisce Proust – «in un ricordo pieno e involontario, la realtà viva».⁴⁴



Liseli Hoepli Marazzi in *Un'ora sola ti vorrei* (2002)

Accanto ai fotogrammi a colori strappati al vento del Nord, c'è un'altra scena che marca la soggettività inquieta di Liseli, tornando più volte all'interno del film a interpellare la nostra attenzione. Si tratta di un frammento che rievoca il matrimonio dello zio Ulrico, in realtà raccontato attraverso brani di più matrimoni, assemblati in un unico *puzzle* della memoria. La protagonista è ripresa in giardino, tra i fiori, mentre si gira lentamente guardando in macchina; il cappello che indossa proietta sul volto l'ombra delle sue trame, e un sorriso appena accennato illumina la sua espressione.

I suoi occhi, nell'invenzione del montaggio, incrociano nell'aria immagini di Liseli nelle diverse età, come se si guardasse con aria interrogativa. Un *rallenti* prolunga questa sequenza il più possibile, assecondando il mio desiderio che non finisca mai.⁴⁵

La durata rallentata della sequenza stravolge la logica del reale, riassorbe il passato in una sorta di *present continuous*, lasciando che il soggetto possa specchiarsi nei tanti riflessi della sua immagine. Lo sguardo che si appropria dello spazio dell'inquadratura tenta di arginare la dispersione di sé, suggerisce una possibile traiettoria di senso, cioè l'(auto)certificazione della propria esistenza, del proprio dolore. Se «le immagini testimoniano sostanzialmente l'assenza di ciò che rendono presente»,⁴⁶ l'unica maniera per sopravvivere alla dimenticanza, all'oblio, è riaccendere il desiderio nell'altro, ovvero lasciarsi guardare, fino a consumarsi. Quello che si afferma dentro il primo piano di Liseli è allora uno «sguardo-affezione, uno sguardo-fascinazione»,⁴⁷ in grado di riattivare la relazione madre-figlia e nello stesso tempo capace di 'toccare' la coscienza dello spettatore.⁴⁸

Vissuto come immagine-ossessiva, il volto di Liseli rompe la catena temporale del racconto, peraltro continuamente violata da un montaggio delle attrazioni discontinuo e poetico, e segna una chiave di volta anche dal punto di vista della *mise-en-son*. Il processo di sonorizzazione del film prevede una costante dialettica tra sguardo e voce, anche se l'effetto di tale implicazione si risolve spesso in una radicale divergenza fra piano visivo e piano sonoro. Come in certe soluzioni registiche di Duras, lo spettatore ha di fronte a sé il «film dell'immagine» e il «film delle voci»,⁴⁹ disposti lungo l'asse di una diegesi che tende ad allentare i nessi causali, liberando sullo schermo «una costellazione di pianeti e stelle, ognuna con il suo centro pulsante».⁵⁰ Dentro questa galassia di luoghi, volti, oggetti, riti, la funzione-guida è esercitata dalla voce di commento, frutto di una singolare, quanto evocativa, scelta estetica di Marazzi. Per smascherare l'autoritario magazzino visuale registrato dal nonno, in cui si assiste a «un controllato processo di autorappresentazione»,⁵¹



la regista decide di costruire una densa architettura sonora, imbastita attraverso stralci di diari, di lettere, di cartoline, scritte da Liseli lungo tutto l'arco della sua esistenza. Accade così che Alina si faccia «corpo, parola della madre»,⁵² prestando la propria voce al personaggio, in un processo di suggestiva (auto)fiction.

La mia presenza nel film ha diversi ruoli, forme e identità. Sono bambina nei super 8, nelle fotografie e nelle lettere; sono madre come voce narrante; sono figlia adulta nelle mani che sfogliano le cartoline; sono Alina nello sguardo che riprende.⁵³

È questo cortocircuito identitario che rende *Un'ora sola ti vorrei* un testo dalla straordinaria potenza simbolica, in cui la voce fuori campo pone il «problema del sapere e del desiderio del soggetto», trasformandosi in un «flusso ombelicale che dà nutrimento».⁵⁴ Quella di Liseli-Alina è una «voce-soggetto», inglobante e incumbente, registrata in modo da costituire il «perno dell'identificazione», da «risuonare in noi come si trattasse della nostra stessa voce, una voce in prima persona».⁵⁵ L'enunciazione in prima persona è l'esito di un atto di arbitrio e responsabilità, entrambi necessari a riattivare il processo memoriale e a trasmettere l'eredità di un dono in forma di parole e immagini. Del tutto arbitraria è, infatti, la lettera scandita dalla figlia-in-voce-di-madre dopo il prologo del film, in cui Liseli si rivolge alla sua bambina, quasi a voler riaffermare il suo diritto a essere presente:

Mia cara Alina, quella voce che hai appena sentito [...] è la mia voce, la mia voce di trent'anni fa [...]. In tutto in questo tempo nessuno ti ha mai parlato di me, di com'ero, di come ho vissuto, di come me ne sono andata. Cara Alina, ora che è passato così tanto tempo da quando sono morta, ti racconto la mia storia.⁵⁶

L'invenzione di tale prodigioso espediente narrativo, non del tutto estraneo alla finzione filmica,⁵⁷ consegna allo spettatore le chiavi di una soggettività in transfert, che gioca a rimpiattino con le voci di ieri e di oggi, con-fondendo piano del reale e proiezione immaginaria. «La voce di trent'anni fa» è, infatti, un'acusma,⁵⁸ una traccia sensoriale emanata da un disco a 45 giri; il film si apre proprio con l'inquadratura in dettaglio di questo disco, da cui si propagano le voci dei genitori di Marazzi («Mangiate, non fate caos, insomma, quante volte bisogna dirvelo...»), ripetute in un falsetto giocoso. Il breve frammento acustico si conclude con l'accento di un refrain, quel *Un'ora sola ti vorrei* che diviene immediatamente canzone-feticcio, proiezione di un doppio desiderio: quello della madre (di dire quello che non si sa) e quello della figlia (di non scordare mai). L'inserzione nel corpo del testo (come incipit e come explicit) di questo fantasma vocale somiglia a una ferita incisa sullo schermo, che continua a 'sanguinare' fino agli ultimi lampi di luce del film.

L'emorragia sonora si prolunga attraverso il flusso della voce di commento, 'imboscata' ai margini del quadro, eppure sempre pronta a contraddire la grana delle immagini. Si tratta di una voce-io dissonante, carica di sfumature, di echi, di contrasti; uno strumento duttile, orchestrato da Marazzi con grande sapienza. Sin dalle prime battute emerge la disarmonia del soggetto, l'inadeguatezza alle convenzioni, il senso crescente di smarrimento, di solitudine, di angoscia, culminanti nella crisi depressiva, quel sole nero che fiacca la ragione e la speranza. La declinazione sonora del malessere del personaggio si avvale delle curve (dis)armoniche della voce di Alina, nonché del ricco tappeto acustico composto dal *sound designer* Benni Atria, davvero abile nel giocare di contrappunto, nel disegnare elementi di sfondo in grado di incrinare la superficie dell'immagine. Il principio di costruzione dei suoni di ambiente è – come dichiara lo stesso Atria – quello delle «evidenze sonore sottese al testo», per cui si ha un «continuo risuonare, a partire dal tocco di



elementi emergenti». ⁵⁹ In questo modo alcuni suoni balzano fuori dal *continuum* sonoro, costituito dalla musica, dalla narrazione vocale e dalla sonorizzazione di fondo. È il caso del cigolio dell'altalena, il primo degli indizi dell'alterazione dell'umore della protagonista; della goccia che cade, precisa e ossessiva come i cattivi pensieri; del latrato dei cani, dello stridio dei gabbiani, incarnazione della figura del padre e poi anafora pressante di sinistri presagi. La trama composita di suoni e inflessioni vocali sottolinea la progressiva drammatizzazione degli eventi, il precipitare di Liseli nel gorgo della malattia, fino alla reclusione in casa di cura, stazione dolorosa di un laico calvario. Prima di condurre lo spettatore dentro il girone delle cliniche, la regista si concede una divertita infrazione all'ordine della diegesi, giungendo a 'doppiare' un frammento di immagine in cui la madre annuncia, ammiccando verso la macchina da presa: «aspettiamo un bambino». Per un attimo la voce si incarna, entra in campo, abbandona l'al di là dello schermo: è solo un gioco, uno scarto, ma mentre «l'allucinazione sonora prende corpo», grazie all'incanto della settima arte, «lo scambio dei ruoli tra madre e figlia è totale». ⁶⁰

Nell'ultima parte del film, la più buia ma anche la più sperimentale, c'è spazio per qualche avvistamento dello sguardo, come nella scena del bosco di betulle (uno dei pochi inserti girati ex novo da Marazzi), ripresa in soggettiva con una macchina a mano ondeggiante, che si aggira fra i tronchi, «in una sorta di danza ipnotica». ⁶¹ L'idea del bosco come luogo di passaggio, di transizione, di spaesamento emotivo tornerà in *Tutto parla di te*, a indicare la circolarità di suggestioni tra un film e l'altro, l'analoga cifra simbolica. Quel che più vale, però, a significare la chiusura del soggetto assediato dal male di vivere è la «logorrea visiva» ⁶² di cartelle cliniche, diari, lettere, fotografie, inquadrature in dettaglio: una specie di catalogazione dell'esistenza che conferisce al racconto un senso di sconcertante immobilità. Nell'attraversare questa distesa di fogli, l'obiettivo risuona della graffiante partitura rumoristica, sempre più ruvida, profonda, opprimente, mentre la voce di commento si trasforma in una straniata cantilena, priva ormai di ogni grazia. Se il cinema di Godard, di Bresson, di Straub e Huillet, di Greenaway ha codificato il primato della parola scritta che diventa «materia in movimento», ⁶³ Marazzi fa sì che la parola filmata si apra un varco tra le rovine della coscienza, così da creare una vera e propria elegia audiovisiva.

Le intermittenze del cuore, e della voce, trovano allora sullo schermo la manifestazione di un «cinematografo interiore», ⁶⁴ in cui campeggia – fra tutte – l'immagine perduta, mancante, assente, cioè quell'*immagi-mere* ⁶⁵ che può ben dire «io mi specchio in voi». ⁶⁶

2. Soglie del femminile

Ovunque vi sia una storia, da qualche parte c'è anche una finestra. Che è esperienza dell'anima, apertura sull'interiorità.

James Hillman

Tutto parla di te insiste sull'evidenza semantica (ed estetica) dell'*immagi-mere*, disseminando lungo l'intera catena audiovisiva le tracce di un'iconografia materna davvero commovente, sebbene spesso sull'orlo dell'abisso e della colpa. Quella che sembrava una trilogia ormai conclusa trova nell'ultima fatica dell'autrice un quarto tassello, diverso nella forma ma indispensabile per continuare a raccontare le molteplici – e discordi – anime del femminile. La scelta di mettere in scena il tabù della depressione *post partum*,

e in generale il motivo dell'inadeguatezza a essere madre, conferma la vocazione di Marazzi verso un cinema delle emozioni di forte impronta civile, in cui ancora una volta si confrontano l'orizzonte dell'individuo e le attese-convenzioni della società, in un corpo a corpo che sfuma – grazie a una regia 'perturbante' – verso l'astrazione della coscienza.

Dopo una prima ricognizione di tipo documentario, con interviste, ricerche d'archivio, studio di casi di infanticidio, il lavoro di scrittura si ferma, anche per la nascita del secondo figlio, per poi riprendere su un altro piano grazie alla collaborazione di Dario Zonta, con la convinzione di allentare i nessi finzionali attraverso una serie di inserti simbolici ed evocativi.⁶⁷ L'approdo alla *fiction* avviene, infatti, sulla scia dell'esperienza maturata negli anni precedenti, e determina pertanto una 'revisione' delle consuete regole del gioco. Per evitare il rischio di un film a tesi, didascalico ed esemplare, la regista moltiplica i livelli del racconto, tramite il ricorso a linguaggi (fotografia, animazione) e materiali diversi (brani documentari, filmati in super 8, stralci di diario); attenua i nessi causali, attivando una temporalità 'diffusa', non evenemenziale; imposta la recitazione degli attori in chiave intimista, attraverso un processo di scavo e di sottrazione. L'impianto diegetico risulta così votato alla rarefazione, alla dissoluzione dei legami temporali, ogni evento oscilla fra presente e passato, fra reale e immaginario.

Pauline (Charlotte Rampling) torna in treno a Torino, sua città di origine, per sciogliere i nodi della propria esistenza, legati a un traumatico vissuto familiare, di cui lo spettatore conoscerà i dettagli solo nel finale. Il faticoso ritorno a casa si compie in una doppia dimensione, la solitudine del sé e la condivisione con gli altri, che coincidono con l'articolazione visiva di due spazi (la propria abitazione e il Centro di assistenza per madri in difficoltà) e due tempi (il passato dell'infanzia e il presente dell'età adulta), che confluiscono. A rendere 'permeabile' il dolore di Pauline è Emma (Elena Radonicich), una delle madri in crisi che frequentano il Centro di assistenza gestito da Angela (Maria Grazia Mandruzzato). Emma, promettente ballerina momentaneamente fuori dalle scene, rifiuta la maternità, non sa accudire il figlio Matteo, vive un rapporto complicato con il padre del bambino, tanto da essersi 'rifugiata' a casa dell'amico coreografo Valerio (Valerio Binasco), secondo cui Emma «dovrebbe portarlo nella sua danza, il pensiero del figlio».⁶⁸ La fatalità dell'incontro tra queste due donne è il motore della storia, la matrice di un racconto discontinuo, frammentato, sospeso, ma non per questo irrisolto.

Tutto parla di te è, in fondo, un film di innesti (di figure, di affetti, di voci), perché – per dirla con Bresson – «immagini e suoni si rafforzano trapiantandoli».⁶⁹ A essere trapiantata è innanzitutto la modalità della prima persona, che qui – a differenza delle opere precedenti – trova diverse incarnazioni. Il primo livello di 'mostrazione' in prima persona è quello delle testimonianze dirette, raccolte da Marazzi nella prima fase di scrittura del film e poi recuperate in fase di montaggio. Le mamme intervistate confessano il loro dolore, la loro inadeguatezza, il loro disarmo, quasi fossero una sorta di coro tragico; strette dentro uno spazio fantasmatico, la cornice del televisore, sono a tratti liberate dall'astrazione della piccola finestra mediale, e così il loro primo piano invade lo schermo, in un costante effetto di *recadrage*.

In realtà non è solo la loro immagine a scavalcare il campo dell'inquadratura; la regia di Marazzi gioca continuamente con i punti di sincronizzazione, lasciando che l'eco delle loro voci superi i tagli visivi tramite



Le madri 'vere' di *Tutto parla di te* (2012)

un calcolato effetto di *overlapping*.⁷⁰ Le sequenze in cui Pauline è intenta a schedare, catalogare, ascoltare le registrazioni si fondano su una forte scissione temporale, riassorbita



Le madri 'vere' di *Tutto parla di te* (2012)

dalla presenza di voci acustiche, di suoni *on the air*.⁷¹ La costante oscillazione tra suono acustico e suono visualizzato rende la stanza del Centro di accoglienza un ambiente 'sensibile', aperto ai riverberi della coscienza, una via intermedia tra una camera chiara (con riferimento alla riflessione barthesiana sulla fotografia come 'soglia' del tempo) e una camera sonora. La dislocazione delle madri 'vere' dentro lo schermo del televisore, allora, da un lato sottolinea

la loro soggettività frammentata, 'ritagliata', dimezzata, dall'altro serve a filtrare, grazie alle vibrazioni delle voci *in onda*, la deriva emozionale di Pauline.

Il secondo livello di focalizzazione in prima persona riguarda proprio la declinazione drammaturgica delle due protagoniste, costruita secondo una serrata concatenazione audiovisiva. Entrambi i personaggi attraversano il quadro del racconto secondo delle puntuali linee di espressione: Marazzi lavora sulla sovrapposizione di specifiche figure visuali (il primissimo piano, lo sguardo in macchina, la soggettiva schermata) e di peculiari sintagmi vocali (le voci interiori, la parola-teatro),⁷² nel tentativo di creare un vero e proprio cortocircuito tra sguardo e ascolto, tra oggettivo e soggettivo, tra reale e immaginario. L'azzardo stilistico più forte è la scelta di raccontare il destino di un incontro tramite la sistematica elusione del dialogo, principio fondante del cinema di finzione, ovvero tramite la separazione dentro il campo dei due personaggi, ritratti per lo più come riflessi di una stessa immagine, il fantasma di una madre-in-figlia. La conversazione tra le due protagoniste è continuamente interrotta, spezzata, deviata; nonostante un laborioso processo di scrittura del film, in fase di montaggio Marazzi decide di allentare la tensione, di sciogliere le voci, di smaterializzare il discorso, e così assistiamo alla declinazione di due esistenze in bilico fra rappresentazione e autoinganno, fra confessione e rimozione. Se in *Un'ora sola ti vorrei* la dissonanza fra piano visuale e piano sonoro era dovuta al tentativo di mettere in scena i traumi di una soggettività dolente, qui lo scarto tra sguardo e voce serve ad amplificare il bisogno di raccontarsi, la voglia di ricostruire un orizzonte emotivo stabile. L'altalena fra suoni in e suoni off, fra voci interiori e sguardi in macchina conferisce al racconto una cifra intimista, un tono da teatro 'da camera' che passa proprio dal perfetto controllo dei livelli di interferenza fra corpo sonoro e campo visivo. Il grado di intensità della voce di commento si attenua rispetto a *Un'ora sola ti vorrei*; la diegesi in prima persona prevede piuttosto il ricorso alla figura della voce mentale, emanazione diretta della coscienza delle due protagoniste. La geometrica disposizione degli angoli di ripresa (con l'evidenza assoluta della frontalità del primo piano) si accompagna alla dispersione poetica delle voci, e così ancora una volta la rappresentazione del soggetto sfrutta le potenzialità dinamiche del cinema, l'avvitamento dei suoni alle immagini o il loro migrare da un'inquadratura all'altra attraverso i tagli di montaggio e i punti di sincronizzazione. La rinuncia al dialogo, o comunque la sua consistente riduzione, coincide allora con una strategia diegetica che predilige il sistema delle risonanze armoniche tra sguardo e ascolto – già messo a punto in *Un'ora sola ti vorrei* – in cui parola e immagine contribuiscono alla messa in forma della soggettività femminile.

Anche in *Tutto parla di te* la dimensione privata del personaggio si esprime attraverso

lettere, diari, appunti, tracce memoriali, solo che adesso questi elementi perdono la rilevanza visiva delle opere precedenti, non appartengono più all'orizzonte dello sguardo (se non per brevi passaggi in cui tornano le riprese in dettaglio di pagine, fogli, schede) ma slittano dentro il campo sonoro, amplificando le rifrazioni fra ciò che si vede e ciò che si



Emma scrive il diario della propria esperienza

sente, grazie al ricorso a particolari marche stilistiche.

Pur scegliendo di allentare le maglie della narrazione, dilatando il raggio temporale degli eventi, la catena audiovisiva poggia su precisi elementi di *mise en scene*, fra cui spiccano le superfici riflettenti e gli oggetti in grado di 'doppiare' o cristallizzare le figure. Le sofferte solitudini di Pauline ed Emma, assediate da ossessive 'voci di dentro', baluginano di presenze spettrali, rese visibili dalle istantanee di Simona Ghizzoni.⁷³ L'inserzione delle foto dentro la narrazione crea dei punti di sospensione, dei varchi, ed è qui che si rinnova il prodigio dell'*Entre-image*. Si tratta di scatti *flou*, mossi, in cui l'autrice si immerge in uno scenario in rovina facendone il segno di un paesaggio interiore, poetico. Ispirate alla cifra estetica di Woodman, le foto rimandano a un altro tempo, quello dell'immaginazione, della coscienza, del corpo-mente. L'opacità è il segno di un passaggio, di uno scatto dell'anima, l'assenza si incarna nella forma, e fa vacillare la visione. Quel che resta sullo schermo è una breve porzione di incanto, un barlume di vita, o forse il suo contrario.

Tornando alla simmetria delle due protagoniste, sono molte le scene in cui, grazie a un calibrato montaggio alternato, Emma e Pauline sono inquadrature nel medesimo atteggiamento, mentre fumano, mentre si vestono, mentre si guardano allo specchio. La disseminazione di false piste, di simboliche rime visuali, lascia intendere che si possa trattare addirittura della stessa persona, colta in due istanti diversi della propria vita. La dinamica del raddoppiamento e del riflesso sottintende la messa in campo di quello che Romney definisce, a proposito de *La doppia vita di Veronica* di Kieslowski (Francia, Polonia 1991), il «Female insight», cioè un innato intuito femminile, ma anche una visione profonda, introspettiva.⁷⁴ Il richiamo al capolavoro del regista polacco non pare del tutto peregrino, non solo perché in effetti sembra di assistere alla declinazione di due personaggi speculari, anche se non identici, ma perché la sospensione, la rarefazione sono gli indici della *Doppia vita di Veronica*, e anche di *Tutto parla di te*.⁷⁵ Lo dimostra la particolare resa dei luoghi oscuri in cui vivono e si adombrano le due protagoniste. Vale per entrambe la lezione di Jung, per cui la casa è il *double* dell'individuo: la dimora di Pauline è invasa dai ricordi (visualizzati sullo schermo da riverberi in bianco e nero, sgranati), ogni cosa porta con sé la ferita dell'infanzia, animandosi di un potente valore feticistico.



Pauline ascolta i nastri su cui è impressa la voce della madre

È il caso del mangianastri, spettrale oggetto acusmatico, che sprigiona nell'aria le registrazioni della madre a colloquio col suo analista: non è un caso se a prestare la voce alla donna sia Alina Marazzi, che replica così la soluzione di *Un'ora sola ti vorrei*, confermando



– laddove ve ne fosse bisogno – la reciprocità dei ruoli di madre e di figlia e l'importanza dei piani sonori nel sistema di messa in quadro della soggettività. La stanza in cui Emma si è rifugiata, invece, è piena del suo disordine, della sua incapacità di accettare il presente, e infatti la narrazione del suo spettro emotivo passa attraverso una serie di inserti onirici, immaginari, non proprio dei flashback anche se la loro funzione è analoga, in cui lei mostra la nudità del suo corpo gravido, fuori dal tempo.

A proposito di innesti e di richiami interni, tornano in *Tutto parla di te* degli elementi già apparsi in *Un'ora sola ti vorrei*, a indicare una forte circolarità tra le due opere. Il bosco è anche qui un luogo di transizione, di metamorfosi, di passaggio: rappresenta una via di fuga verso un altrove possibile, ma anche una minaccia, una prova. Le riprese ambientate nel bosco rimandano tanto al presente della storia (e qui è Emma ad attraversarlo, a perdersi nel labirinto dei tronchi) quanto al passato dei ricordi, e allora è una donna in bianco e nero a spingersi attraverso la radura, misteriosa presenza di un tempo lontano, ma incombente. Altro segno simbolico ricorrente è l'acqua, soglia del precipizio già nelle prime inquadrature (con l'immagine di una donna seduta al bordo del lago) e poi distesa liquida rassicurante, placida, solo a tratti scossa dal volo di gabbiani, ulteriore prestito giunto dall'orizzonte enigmatico di *Un'ora sola ti vorrei*. La presenza di questi elementi sullo schermo serve ad ancorare le voci interiori di Emma e Pauline, a riempire la sponda della loro immaginazione; mentre i loro pensieri riecheggiano sullo schermo, lo sguardo dello spettatore vaga in lungo e in largo oltre il confine del reale. Se in *Un'ora sola ti vorrei* la voce *off* creava rispetto alla catena delle immagini un effetto di controcanto, di disgiunzione, qui gli stati di 'allucinazione' emotiva delle protagoniste approfittano della risonanza fra visuale e verbale, anche se i legami di senso non sono così immediati, perché il montaggio scava fra un piano e l'altro.

Nonostante l'allentarsi delle piste diegetiche e il prevalere della dimensione dell'attesa, la qualità dei monologhi interiori di Pauline e di Emma è notevole, e altrettanto può dirsi delle modalità di visualizzazione degli stessi. Marazzi sembra aver fatto tesoro delle onde della soggettività materna e così riesce a suggerire, attraverso frasi cariche di pathos, l'ineffabile sofferenza delle due donne.

Tra le figure della soggettività è soprattutto il primissimo piano di Pauline a imporsi per efficacia espressiva e bellezza: il suo volto espanso è più di un'immagine, è un arche-



Primissimo piano di Rampling

tipo, il paradigma stesso della *mater dolorosa*, pur essendo in realtà il simulacro della figlia. Ogni qual volta la macchina da presa indugia sul suo viso, in penombra, l'incantesimo della femminilità si inverte, e con esso il prodigio del cinema. Il mistero del film, e dell'essere donna, è già nell'incipit: Pauline è seduta in treno, la sua faccia è tagliata da intensi raggi di luce, mentre sul vetro si riflettono immagini profondamente evocative, che ritroveremo più avanti. In pochi istanti scorre davanti agli occhi una serie di piani scomposti, frammentari, enigmatici, e intanto una voce fuori dal quadro rimemora le ferite del passato: ha ragione Aumont, «treno e cinema trasportano lo spettatore verso la finzione, verso l'immaginario, verso il sogno».⁷⁶

A spingere più in là del vero la narrazione non è però solo il treno, ma anche la finestra, lanterna magica del teatro delle identità, matrice di una soggettività raggelata. Marazzi va componendo in *Tutto parla di te* una specie di tassonomia di sguardi alla finestra,



sicuramente interessante sotto il profilo delle marche dell'enunciazione, ma altrettanto importante sul piano della messa in scena dell'io. Già in *Un'ora sola ti vorrei* era emersa, seppur in modo fuggevole, la peculiarità dell'oggetto; Liseli in uno dei messaggi più accorati rivolti ad Antonio dice: «Vorrei sapere se ti piacciono le finestre aperte, di notte». Poi cala il silenzio, le finestre sembrano uscire di scena, sebbene si scopra che è saltando giù dalla finestra della clinica che Liseli si toglie la vita. In *Tutto parla di te* il tema si rafforza, perché è chiudendo le finestre che la madre di Pauline lascia morire il figlio, dopo aver appiccato il fuoco. La rivelazione però giunge solo nel finale, fino a quel momento ciò che colpisce è la ricorsività di piani in cui Pauline ed Emma sono inquadrare dietro i vetri. Del resto, come sottolinea Wertheimer:

se mai esistono luoghi ideali per l'individuo che versa in uno stato di smarrimento interiore, questi sono proprio i vani delle finestre, i vetri, gli infissi, le imposte. Gli elementi e le cornici di questi teatri in miniatura del ripiegarsi su di sé.⁷⁷

Non sfuggono a tale postulato le due protagoniste, che addirittura vivono la loro relazione attraverso la mediazione continua di vetrine, pareti divisorie, lastre trasparenti, quasi a voler ritardare il più possibile il momento della rivelazione, del riconoscimento. Il filtro di tali superfici contribuisce a dilatare l'effetto di eco e rifrazione delle voci, e così ancora una volta sguardo e ascolto si rincorrono lungo la catena audiovisiva, disseminando indizi sonori e piani simbolici.

La macchina da presa non si limita a incorniciare volti e figure dentro i margini di una finestra, a volte colloca i personaggi sul balcone, altra soglia di una femminilità in transito:

Se la finestra suggerisce il doppio movimento dello sguardo – verso il fuori e verso l'interno – il balcone, lasciando cadere la geometria del limite e della cornice, promuove una relazione dello sguardo con l'ora, con l'aria, con il paesaggio che dissipa i confini temporali.⁷⁸

A Pauline spetta, poi, lo scambio con un altro oggetto-confine, la porta: il suo riappropriarsi del tempo della coscienza passa, infatti, attraverso la penetrazione di spazi liminali, segnati da ingressi più o meno valicabili. Nonostante per Stoichita «la porta non attiene al visivo. Dalla porta si entra e si esce. Dalla finestra si guarda»,⁷⁹ la protagonista non fa che aprire e chiudere porte, e ogni volta questo gesto la vede farsi ombra nella luce, luce nell'ombra.

La gravidanza simbolica della finestra, e delle altre soglie disseminate nel testo, si riconnette alla virtualità del soggetto, alla sua latenza emotiva; il cinema di Marazzi, così votato alla messa in gioco del sé, non può fare a meno di segni tanto potenti. Non è un caso, allora, che l'ultima immagine del film sia una finestra chiusa, indice questa volta di una ritrovata serenità. L'inserito animato di Beatrice Pucci sublima il ricordo del matricidio, spalancando – solo metaforicamente – il sogno di una ritrovata armonia familiare. Mentre la voce *off* della madre-Alina guida lo spettatore dentro il sogno a passo uno («allora ci sono io, e mia figlia e mio marito, stiamo ricominciando un'altra vita»), la marionetta può cullare i suoi pupi, al riparo delle persiane chiuse.

Per lo spettatore vale a questo punto la lezione di Baudelaire: «Chi guarda da fuori attraverso una finestra aperta non vede mai tante cose quante ne vede chi guarda una finestra chiusa».⁸⁰



- ¹ I. BERGMAN, *Lanterna magica* [1987], trad. it. di F. Ferrari, Milano, Garzanti, 2008, p. 71.
- ² A. CATI, *Figure del sé nel film di famiglia*, «Fata Morgana», IV, 15, settembre-dicembre 2011, p. 35. Cati utilizza il termine in riferimento al cinema amatoriale, che entra in gioco nella costruzione di *Un'ora sola ti vorrei*, ma in fondo la cifra espressiva di Marazzi resta fedele a questo modello, caratterizzandosi per l'oscillazione dialettica fra realismo documentario e soggettività.
- ³ Si assume qui l'espressione richiamandone l'accezione barthesiana: «Mi pareva così che la parola più giusta per designare (provvisoriamente) l'attrattiva che certe foto esercitano su di me fosse la parola *avventura*. La tale foto mi avviene, la tal'altra no» (R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 21).
- ⁴ I. BERGMAN, *Lanterna magica*, cit., p. 71.
- ⁵ A. COSTA, *Alina Marazzi: il documentario e il suo oltre*, «DADI/WP», 22, novembre 2007, p. 9.
- ⁶ A. APRÀ, *La rifondazione del documentario italiano*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003, pp. 187-192. Marco Bertozzi nel suo importante volume sulla storia del documentario italiano insiste sul carattere innovativo di questa nutrita generazione di autori, capaci di dar vita a una *nouvelle vague* italiana della *non fiction*: cfr. M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.
- ⁷ A. APRÀ, *La rifondazione del documentario italiano*, cit., pp. 191-192.
- ⁸ F. GROSOLI, *Doc in tv. L'esperienza di Tele+*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria*, cit., p. 351. Grosoli, nell'indicare tali categorie, sembra ridimensionare la novità creativa del documentario italiano, almeno all'altezza del 2003; tuttavia si accorge del carattere eccezionale di alcune opere, fra cui menziona *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi.
- ⁹ È la stessa Marazzi a descrivere le tre opere come parti di una trilogia: «ora sto lavorando a un terzo documentario, a formare una trilogia. [...] È come se avessi deciso di proseguire la storia di Liseli attraverso il racconto della vita di altre donne, in una dimensione collettiva e condivisa che sarebbe diventata naturale anche per mia madre se avesse vissuto quel momento» (A. MARAZZI, *Un'ipotetica trilogia*, in EAD., *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd, Milano, Rizzoli, 2006, p. 126).
- ¹⁰ Cfr. A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 242.
- ¹¹ A. COSTA, *Il sentimento della necessità. Alina Marazzi e Paolo Franchi*, in Vito Zaggarro (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 210.
- ¹² M. BERTOZZI, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 47.
- ¹³ G. PEDOTE, in G. Canova (a cura di), *Alina Marazzi: Un'ora sola ti vorrei*, «Duel», 99, 2002, p. 27.
- ¹⁴ Cfr. E.W. BRUSS, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, in J. Olney (edited by), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980. Bruss inaugura, con la sua controversa posizione, un appassionato dibattito sulla legittimità di estendere la dimensione autobiografica al cinema; sull'argomento si rimanda a P. LEJEUNE, *Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire*, «Revue Belge du cinéma», 19, 1987, pp. 7-12; S. LISCHI, *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia*, «Bianco e nero», LXII, 1-2, 2001; R. BELLOUR, *Autoritratti* [1988], in ID., *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video* [2002], trad. it. di V. Costantino, A. Lissoni, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 289-363; L. RASCAROLI, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, London & New York, Wallflower Press, 2009; *Autoritratto*, numero monografico di «Fata morgana», V, 15, settembre-dicembre 2011.
- ¹⁵ Su questi aspetti si veda L. FARINOTTI, *La ri-scrittura della storia: «Un'ora sola ti vorrei» di Alina Marazzi e la memoria delle immagini*, «Comunicazioni sociali», pp. 497-502.
- ¹⁶ È Agnès Varda a rivendicare la definizione di «documentario soggettivo»: cfr. A. VARDA, *Varda par Agnès*, Paris, Éditions Cahier du cinéma, 1994, p. 71 e 147.
- ¹⁷ «Anni fa avevo incontrato delle novizie in un convento a Bergamo dove stavo girando Fuori dal mondo con Giuseppe Piccioni. Mi aveva colpito il fatto che delle ragazze italiane, magari laureate e cresciute in città, prendessero la decisione di farsi suore: una scelta per tutta la vita. Era un'idea che mi era rimasta in testa quando dopo *Un'ora sola ti vorrei* mi chiedevo cosa potessi fare» (A. MARAZZI, *Sister Act*, intervista a cura di F. Pedroni, «Duellanti», 20, ottobre 2005, p. 10).
- ¹⁸ La ragazza al tempo delle riprese legge *Il dio delle donne* di Luisa Muraro, inquadrato più volte in dettaglio, e i suoi discorsi risentono del pensiero di Angela da Foligno, Simone Weil, Cristina Campo; la sua vocazione è un'esperienza illuminata da un coerente, e per certi aspetti spudorato, sistema filosofico, di cui diviene testimone ardente, fino alla scelta improvvisa di lasciare i voti e tornare alla vita ordinaria.
- ¹⁹ Sul fenomeno del *found footage film* si vedano almeno M. BERTOZZI, *Recycled cinema*, cit.; *Speciale Found footage*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», 14, 2007; M Bloemheugel, G. Fossati, J. Guldmond (edited by),



- Found Footage. Cinema Exposed*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012. Sul tema del destino delle immagini cfr. F. ZUCCONI, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano, Mimesis, 2013.
- ²⁰ A. ZANZOTTO, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, a cura di L. De Giusti, Venezia, Marsilio, 2011.
- ²¹ Anita Caprioli, Teresa Saponangelo, Valentina Carnelutti prestano le loro voci alle donne protagoniste (*in absentia*) della storia; l'identità di queste donne non è rivelata dai loro diari, nel film – come ricorda la stessa Marazzi – si è convenuto di utilizzare solo i nomi propri «per enfatizzare il carattere soggettivo e intimista della scrittura [...]». Utilizzare i tre nomi delle attrici [...] è stato anche uno strumento di maggior coinvolgimento delle interpreti nei tre personaggi reali» (A. MARAZZI, *Una conversazione con Alina Marazzi e Silvia Ballestra*, a cura di D. Persico, in A. Marazzi (a cura di), *Le rose*, libro allegato al dvd, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 17).
- ²² L. RAVERA, *Introduzione* a A. Marazzi (a cura di), *Le rose*, cit., p. 8.
- ²³ T. MASONI, A. ZANETTI, *L'invisibile è politico*, «Cineforum», 474, maggio 2008, p. 11. Sulle matrici sperimentali del film cfr. D. ZONTA, *Chi è cosa... "Vogliamo anche le rose" e il cinema underground italiano*, in A. Marazzi (a cura di), *Le rose*, cit., pp. 83-97 e S. LISCHI, *Le libertà di Alina. Sperimentazioni e divagazioni dello sguardo nei film di Alina Marazzi*, «Arabeschi», 1, 2.
- ²⁴ L'espressione «rimediazione» è presa in prestito, seppur in accezione ridotta, dal fondamentale studio di Bolter e Grusin, dedicato ai processi di *refashioning* tra nuovi e vecchi media: cfr. J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), Mit Press, 1999.
- ²⁵ A. APRÀ, *Note sul cinema saggistico*, «Filmmaker», 5, settembre 1996, p. 6.
- ²⁶ Cfr. R. BELLOUR, *Fra le immagini*, cit.
- ²⁷ Ivi, p. 73.
- ²⁸ R. BRESSON, *Note sul cinematografo* [1975], trad. it. di G. Bompiani, Venezia, Marsilio, 2008, p. 26.
- ²⁹ R. BELLOUR, *Fra le immagini*, cit., p. 73.
- ³⁰ R. BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 56.
- ³¹ Per un'analisi dei processi emozionali legati ai dispositivi della visione si veda almeno: D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazione e emozioni del pubblico* [1991], trad. it. di G. Perini, Torino, Einaudi, 2010; R. BELLOUR, *Le corps du cinéma*, Paris, POL, 2009; *Emozioni*, numero monografico di «Fata Morgana», IV, 12, settembre-dicembre 2010; E. CAROCCI, *Attraverso le immagini. Tre saggi sull'emozione cinematografica*, Roma, Bulzoni, 2012.
- ³² L'intensità dello scambio umano e artistico tra Marazzi e Fraioli si coglie in A. MARAZZI, I. FRAIOLI, *Un'ora sola ti vorrei*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria*, cit., pp. 89-101.
- ³³ Si fa riferimento al titolo dello studio di Pascal Bonitzer, riferimento imprescindibile per ogni riflessione intorno alle dinamiche dell'audiovisione: cfr. P. BONITZER, *Le regard et la voix*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.
- ³⁴ Così Alina Marazzi definisce l'azione retorica di Pauline, sottolineando la capacità del personaggio di sospendere e riavviare la temporalità del film grazie al magnetismo del suo sguardo in macchina. Per ulteriori chiarimenti in merito a questo aspetto si rimanda alla videointervista contenuta nel presente numero.
- ³⁵ M. CHION, *La voce nel cinema* [1982], trad. it. di M. Fontanelli, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 77.
- ³⁶ J. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2* [1985], trad. it. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 2010, p. 273. In verità si tratta di un'affermazione di secondo grado, dal momento che Deleuze si riferisce a un'espressione di Marion Vidal, relativa al cinema di Rohmer: cfr. M. VIDAL, *Le contes moraux d'Eric Rohmer*, Parigi, Lherminier, 1967, p. 128.
- ³⁷ M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento* [1969], trad. it. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 1977, pp. 37-44: si tratta del titolo di un capitoletto in cui Blanchot critica l'esigenza ottica della tradizione occidentale, attraverso l'invenzione di un dialogo a due voci.
- ³⁸ R. BARTHES, *L'ascolto* [1976], in ID., *L'ovvio e l'ottuso*, trad. it. di G.P. Caprettini, Torino, Einaudi, 2001, p. 243.
- ³⁹ Sul concetto di immagine-cristallo si rimanda a J. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit.; per una attenta lettura dell'impianto teorico messo a punto da Deleuze cfr. R. DE GAETANO, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Roma, Bulzoni, 1996.
- ⁴⁰ A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., pp. 53-54. Per un ulteriore approfondimento sul motivo del rispecchiamento nel volto materno si rimanda a A. CATI, *Un'ora sola ti vorrei: la ricomposizione del volto materno*, «Fata Morgana», 4, 2008, pp. 177-182.
- ⁴¹ L'appassionata ricostruzione della genesi del film si legge in A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., pp. 7-31.



- ⁴² Ivi, p. 14.
- ⁴³ Nel film *Vent d'est* (*Vento dell'est*, Francia, Italia 1969) è inserito un cartello con la scritta «Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image».
- ⁴⁴ M. PROUST, *Sodoma e Gomorra*, citato in R. BARTHES, *La camera chiara*, p. 70: si fa riferimento alla citazione di Barthes perché il richiamo a Proust è legato al discorso sulla funzione memoriale della fotografica, ancorata alla figura della madre e della nonna.
- ⁴⁵ A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., p. 43.
- ⁴⁶ H. BELTING, *Antropologia delle immagini* [2002], trad. it. di S. Incardona, Roma, Carocci, 2011, p. 15.
- ⁴⁷ P. BERTETTO, *Il soggetto e lo sguardo nel ritratto e nel primo piano*, «Bianco & Nero», LXIV, 1-3 (fascicolo n. 547), inverno 2003, p. 201.
- ⁴⁸ Implicitamente si richiama qui la suggestione di Epstein sulla forza del primo piano: «Il dolore è a portata di mano. Se allungo il braccio ti tocco, intimità. Conto le ciglia di quella sofferenza. Potrei sentire il gusto delle sue lacrime. Nessun viso si era mai avvicinato tanto al mio» (J. EPSTEIN, *Bonjour cinéma* [1975], in ID., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 32-33).
- ⁴⁹ Sulla tessitura audiovisiva del cinema di Duras cfr. G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 277-288.
- ⁵⁰ I. FRAIOLI, in A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., p. 22.
- ⁵¹ A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., p. 48.
- ⁵² L. RAVASI BELLOCCHIO, *Gli occhi d'oro. Il cinema nella stanza dell'analisi*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2004, p. 43.
- ⁵³ A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., p. 100. Qualche tempo dopo, la regista torna a commentare la scelta di assumere l'identità della madre nella voce: «utilizzare la mia voce mi piaceva perché permetteva di creare una tensione: nella lettera è una prima persona a parlare al presente, che è il tempo del cinema [...] e c'è una voce a interpretare la lettera. All'inizio non si capisce chi è, poi piano piano questa prima persona divento io, la figlia. [...] se l'operazione era far riemergere quella vicenda, doveva mantenersi in una relazione con me e con lo spettatore al presente» (A. MARAZZI, *Storie familiari e conquiste politiche*, incontro con D. Persico, in *Cinema vivo. Quindici registi a confronto*, a cura di E. Morreale, D. Zonta, Roma, Edizioni dell'asino, 2009, p. 152).
- ⁵⁴ M. CHION, *La voce al cinema*, cit., pp. 73 e 89.
- ⁵⁵ Ivi, pp. 65.
- ⁵⁶ Si tratta di un brano estratto dalla banda sonora del film.
- ⁵⁷ Sui processi di audiovisualizzazione di un testo scritto si veda D. TOMASI, *Lettera da una sconosciuta*, in ID., *Lezioni di regia. Modelli e forme della messinscena cinematografica*, Torino, Utet, 2004, pp. 83-118.
- ⁵⁸ Per una prima definizione di acusma (e acusmatico) si rimanda a P. SCHOEFFER, *Le traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1967, ma la più ampia indagine sul tema si deve a Chion: cfr. M. CHION, *La voce al cinema*, cit., pp. 31-73; ID., *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* [1990], trad. it. di D. Buzzolan, Torino, Lindau, 2001, pp. 74-82.
- ⁵⁹ B. ATRIA, in A. MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., p. 73.
- ⁶⁰ Ivi, p. 83.
- ⁶¹ Ivi, p. 101.
- ⁶² Ivi, p. 88.
- ⁶³ A. PHILIPPON, s.t., «Cahiers du cinéma», 347, maggio 1983, p. 67 (traduzione di Liliana Rampello). Su questo aspetto si veda G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 248-57. Il sogno di 'drammatizzare' la grafia risale ai movimenti d'avanguardia, come riporta Lischi a proposito del manifesto futurista in cui si annunciavano: «drammi di lettere umanizzate e animalizzate – drammi ortografici – drammi tipografici – drammi geometrici – sensibilità numerica» (S. LISCHI, *Il linguaggio del video*, Roma, Carocci, 2005, p. 42).
- ⁶⁴ H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice* [1907], trad. it. di F. Polidori, Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 250.
- ⁶⁵ Cfr. S. MOISDON, *L'imagi-mère*, in *La famille*, «La Recherche photographique», 8, 1990, pp. 67-70.
- ⁶⁶ Si tratta di un estratto dalla banda sonora del film. La battuta si riferisce a uno dei tanti pensieri dolorosi appuntati da Liseli durante la reclusione in clinica; una richiesta di aiuto, quindi, ma anche il tentativo di ritrovare nello sguardo dei figli e del marito un possibile approdo, un filo di umanità.
- ⁶⁷ Per una puntuale ricognizione della genesi del film si rimanda alla videointervista contenuta nel presente numero.
- ⁶⁸ Si tratta di una battuta tratta dalla colonna audio del film. Valerio è l'unico personaggio maschile ammesso dentro l'orizzonte del film, consapevolmente sbilanciato nella direzione di una prospettiva femminile. La sua presenza è poco più di un raccordo tra le due soggettività in campo, quella di Pauline e quella di Emma, eppure la lezione della sua arte – il teatrodanza – serve a immettere nel racconto l'autenticità di una comunicazione non verbale, l'espressività del gesto. La fisicità dei suoi ballerini ri-



chiama la ferita emotiva di Emma, la sua incapacità di tornare a vivere le vibrazioni del proprio corpo. Sulle modalità di incontro e di lavoro di Alina Marazzi con la compagnia Fattoria Vittadini si rimanda alla sezione dedicata sul sito www.tuttoparladite.it

⁶⁹ R. BRESSON, *Note sul cinematografo*, cit., p. 98.

⁷⁰ Per i concetti di punto di sincronizzazione e *overlapping* si rimanda a M. CHION, *L'audiovisione*, cit., pp. 62-67 e 52-53.

⁷¹ «Si chiameranno suoni in onda (*on the air*) i suoni presenti in una scena, ma trasmessi elettricamente per radio, telefono, amplificazione ecc., dunque sfuggenti alle leggi meccaniche dette «naturali» di propagazione del suono. Sempre di più, infatti, questi suoni di televisione, di autoradio o di interfono acquistano nei film che li utilizzano uno status particolare e autonomo. [...] I suoni *on the air*, in teoria situati nel tempo reale della scena, oltrepassano dunque liberamente le barriere spaziali» (ivi, pp. 78-79).

⁷² Cfr. Ivi, pp. 164-165.

⁷³ Per le traiettorie dell'incontro tra Marazzi e Ghizzoni si vedano l'approfondimento e i materiali presenti nello spazio dedicato del sito www.tuttoparladite.it.

⁷⁴ J. ROMNEY, *La Double Vie de Véronique*, «Sight and Sound», 210, marzo 1992.

⁷⁵ Per una lettura delle marche stilistiche del cinema di Kieslowski si rimanda a N. GOBETTI, «Se anche parlassi la lingua degli angeli». *Lo spettacolo della soggettività femminile in La doppia vita di Veronica*, «Garage», Torino, Edizioni Scriptorium, 1995, pp. 45-56, e S. RIMINI, *L'etica dello sguardo. Introduzione al cinema di Krzysztof Kieslowski*, Napoli, Liguori, 2000.

⁷⁶ J. AUMONT, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura* [1989], trad. it. di D. Orati, Venezia, Marsilio, 1998, p. 29.

⁷⁷ J. WERTHEIMER, *Sguardi attraverso finestre*, «Quaderni di Synapsis», V, a cura di L. Bellocchio, trad. it. di L. Oreggioni, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 186.

⁷⁸ A. PRETE, «De haut de ma mansarde». *Lo sguardo, il ricordo*, ivi, p. 156.

⁷⁹ V. STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, trad. it. di B. Sforza, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 54.

⁸⁰ C. BAUDELAIRE, *Le finestre*, in ID., *Lo spleen di Parigi* [1961], trad. it. di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 1989, p. 161.



MARINA PAINO

La narrazione per immagini nelle pagine del Gattopardo

The new reading of Lampedusa's novel here proposed follows the many references to the images that characterize the work. Canvas and frescos display the double dimension of the text: the realistic representation of events and characters, and the display of the fictitious nature of such representation. From the very beginning of the text, the images return this twofold dimension, as they express both a fiction which claims to reproduce reality and a truth which the images' fallacy allow metaphorically to appear.

This per imago story interwoven in the novel fully conveys its deep meaning; it underlines how, further than general approvals, strangled revolutions, and new and old kings, in the text, the dispute between old and new implies also the passage from a world of symbols and rites to a dimension which does not recognize them any longer.

Al di là del celebre attacco con funzione di mortifero paradigma, il quale ipotoca semanticamente l'intera opera («*Nunc et in hora mortis nostrae. Amen*»), l'ouverture del *Gattopardo* riserva al proprio interno pure altre cifre in grado di porsi a guida, magari più discreta, nell'attraversamento del testo, quali fili alternativi delle trame lampedusiane che concorrono a vario titolo ad arricchire la densità metaforica della narrazione.

Non meno indicativo della formula d'esordio è infatti l'intero paragrafo di apertura del romanzo, immediatamente successivo alla chiusa in latino della preghiera: in esso compare da subito il motivo della «recita» («La recita quotidiana del Rosario era finita»), ovvero di una riproduzione all'insegna della finzione, di una ripetizione che aspira a rivestirsi di senso e di verità, metafora essa stessa del doppio fondo del romanzo (affresco di passato e immagine camuffata del presente, elegia della conservazione e lucida testimonianza della inesorabile «sostituzione di ceti»).

Questa doppia dimensione sottesa alla lettera del testo si conferma d'altronde ulteriormente e pienamente quale elemento centrale nell'economia di esso già in quello stesso paragrafo iniziale, allorché viene descritta l'atmosfera in cui si era consumata l'orazione giornaliera:

mentre durava quel brusio il salone rococò sembrava aver mutato aspetto; financo i pappagalli che spiegavano le ali iridate sulla seta del parato erano apparsi intimiditi; perfino la Maddalena, fra le due finestre, era sembrata una penitente anziché una bella biondona, svagata in chissà quali sogni, come la si vedeva sempre.¹

La «recita» condiziona la realtà delle cose, le fa diventare altre, finte; e la logica di questa 'verità' testuale si fa ancora più intrigante se si considera che a subire la temporanea mistificazione sono delle figure riprodotte, quelle dei «pappagalli» sul parato (che appaiono «intimiditi», malgrado la loro magnificenza iridata) e della «Maddalena» tra le due finestre (la «biondona» che si trasforma in «penitente»): a propria volta, quindi, rappresentazioni iconiche, e in quanto tali tese a sostituire e insieme ad evocare ciò che viene in esse ritratto. Finzione e verità convivono accanto alla dimensione simbolica che nelle due immagini coniuga d'altronde contrapposizioni fondanti del romanzo, quali la vitalità e il ripiegamento, la sensualità e la rinuncia. E se, attraverso l'affresco sulla parete, l'immagine della bionda Maddalena introduce, dopo quello della morte (e insieme alla progressiva

affermazione della forte componente metaforica del testo), un altro dei motivi dominanti del libro, e cioè quello dell'eros, la descrizione dei pappagalli di seta, che anticipa l'insistenza presenza degli animali nelle pagine del *Gattopardo*, ricollega idealmente anche questo bestiario alla ricorrenza, nel romanzo altrettanto insistita, di immagini (per lo più pittoriche) che si impongono come elementi significanti costantemente interagenti con la narrazione.

Su di esse indugia per altro questa sequenza ancora relativa alla scena d'apertura:

Le donne si alzavano lentamente, e l'oscillante regredire delle loro sottane lasciava a poco a poco scoperte le nudità mitologiche che si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle. Rimase coperta soltanto un'Andromeda cui la tonaca di Padre Pirrone, attardato in sue orazioni supplementari, impedì per un bel po' di rivedere l'argenteo Perseo che sorvolando i flutti si affrettava al soccorso ed al bacio.

Nell'affresco del soffitto si risvegliarono le divinità. Le schiere di Tritoni e di Driadi che dai monti e dai mari fra nuvole lampone e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero subito colme di tanta esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche; e gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida, che avevano preceduto le turbe dei minori, sorreggevano di buon grado lo stemma azzurro col Gattopardo. Essi sapevano che per ventitré ore e mezza, adesso, avrebbero ripreso la signoria della villa. Sulle pareti le bertucce ripresero a far sberleffi ai cacatoés.²

Le figure disegnate sul pavimento svelano la propria presenza dopo essere state nascoste dai personaggi, quasi controfigure di questi e infatti impegnate a glorificare e sorreggere l'immagine del Gattopardo, anch'essa effigie di un animale che, proprio in questa prima apparizione pittorica, viene indicato come emblema del casato. In più luoghi del testo, di quell'animale rappresentato nello stemma dipinto sul soffitto, e da cui deriva il titolo del romanzo, è significativamente incarnazione il protagonista stesso,³ in un'ulteriore, ancora timida sottolineatura della forte interdipendenza che nel testo si viene ad istituire tra dinamiche narrative e immagini pittoriche. Gli «Dei maggiori» degli affreschi («Principi fra gli Dei», come principi erano anche don Fabrizio e i suoi familiari) vengono del resto indicati in Giove, Marte e Venere, emblemi della signoria, della guerra e dell'eros, e cioè di motivi che si impongono da subito come centrali della «commedia» messa in scena da Lampedusa («una commedia, una rumorosa, romantica commedia con qualche macchia di sangue sulla veste buffonesca»)⁴ Le figure dipinte avvolgono i personaggi dal pavimento e dal soffitto così come dalle pareti: loro è la «signoria della villa», anche se questa principesca sovranità (ideale duplicazione di quella della famiglia Salina) deve fare i conti, sempre nello schermo delle pitture, con i premonitori «sberleffi» fatti dalle bertucce ai pappagalli, in una nuova riproposizione della semantizzazione iconografica degli animali all'interno del libro.

Che gli affreschi della casa (così come ogni genere di quadro e raffigurazione pittorica) non siano rappresentati nelle pagine del *Gattopardo* solo come mero ornamento, ma invece come presenza strettamente connessa ad altri importanti tasselli della narrazione è del resto ribadito pure in relazione alla passione di don Fabrizio per l'astronomia (passione 'visiva' anch'essa, d'altro canto)⁵ e alla convinzione del Principe «che i due pianetini che aveva scoperto (Salina e Svelto li aveva chiamati, come il suo feudo e il suo bracco dimenticato) propagassero la fama della sua casa nelle sterili plaghe fra Marte e Giove e che quindi gli affreschi della villa fossero stati più una profezia che un'adulazione»:⁶ all'ombra dell'ennesima figura del bestiario lampedusiano e del feudo che dà il nome al casato del



Gattopardo, le pitture del soffitto vengono apertamente riconosciute come ‘profetiche’ portatrici di verità ma, allo stesso tempo, anche come immutabili e metaforici contraltari di essa, visto che «il povero Principe Fabrizio viveva in perpetuo scontento pur sotto il cipiglio zeusiano e stava a contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività ed ancor minor voglia di porvi riparo».⁷

Il valore simbolico delle rappresentazioni pittoriche va tuttavia nel romanzo ben oltre la descrizione degli affreschi di villa Salina, dal momento che numerosissimi sono i luoghi del testo in cui esse fanno capolino nella narrazione rimarcandone sfumature e significati: e così la stessa cialtroneria ben poco regale, che caratterizza la monarchia borbonica ormai al declino (tratto di assoluto rilievo della rappresentazione storica lampedusiana), viene infatti sì resa attraverso la «cordialità plebea» con cui il sovrano accoglie Don Fabrizio in visita a Caserta e l’ostentazione di una parlata dialettale «di gran lunga» più accentuata di quella del ciambellano di corte, ma viene altresì ad essere sottolineata dalla confusa eterogeneità dei quadri presenti nello studio del re dove campeggiano «un ritratto del Re Francesco I e uno dell’attuale Regina, dall’aspetto inacidito», mentre, in un’accozzaglia senza stile, «al di sopra del camino una Madonna di Andrea del Sarto sembrava stupita di trovarsi contornata da litografie colorate rappresentanti santi di terz’ordine e santuari napoletani».⁸

Qualche pagina più avanti, saranno del resto ancora dei quadri, quelli delle stanze dell’amministrazione a dire dell’importante cambiamento epocale in cui il vecchio ordine era ormai pienamente coinvolto, raccontando per immagini del lento ma inesorabile, declino economico di casa Salina:

Dalle pareti a calce si riflettevano sul pavimento tirato a cera gli enormi quadri rappresentanti i feudi di casa Salina: spiccanti a colori vivaci dentro le cornici nero e oro si vedeva Salina, l’isola delle montagne gemelle, attorniate da un mare tutto trine di spuma, sul quale galere pavesate caracollavano; Querceta con le sue case basse attorno alla Chiesa Madre verso la quale procedevano gruppi di pellegrini azzurrognoli; Ragattisi stretto fra le gole dei monti; Argivocale minuscolo nella smisuratezza della pianura frumentaria cosparsa di contadini operosi; Donnafugata con il suo palazzo barocco, meta di cocchi scarlatti, di cocchi verdini, di cocchi dorati, carichi a quanto sembrava di femmine di bottiglie e di violini; molti altri ancora, tutti protetti sotto il cielo terso e rassicurante dal Gattopardo sorridente fra i lunghi mustacchi. Ognuno festoso, ognuno desideroso di esaltare l’illuminato imperio tanto “misto” che “mero” di casa Salina. Ingenui capolavori di arte rustica del secolo scorso; inatti però a delimitare confini, precisare aree, redditi; cose che infatti rimanevano ignote. [...] Di già alcuni di quei feudi tanto festosi nei quadri avevano preso il volo e permanevano soltanto nelle tele variopinte e nei nomi. Altri sembravano quelle rondini settembrine ancor presenti ma di già radunate stridenti sugli alberi, pronte a partire.⁹

Il riflesso dei quadri sul pavimento sembra voler ribadire la natura stessa di essi, riproduzioni per immagini della realtà, che nel romanzo si rivelano puntualmente cifre indicative di snodi semantici di rilievo. All’interno del passo appena citato essi si fanno specchio di una posizione sociale che tenta di sopravvivere ad una condizione economica profondamente mutata, e nella puntuale descrizione di ogni singola pittura la narrazione cerca quasi di dare un’effimera patina di consistenza a ciò che non ce l’ha più. Ancora una volta le immagini rappresentate raccontano di una dimensione parallela che nella sua alterità restituisce comunque una parte di verità: nel loro aspetto «festoso» esse esaltano e allo stesso tempo vengono protette dal Gattopardo sorridente, ma proprio per la loro stessa natura di dipinti (per di più «ingenui») non possono che essere «inatti» a dire



di confini, aree e redditi, facendosi metafore perfette della situazione dell'aristocrazia che, nell'elusione di quella nota verità, cercava di dare corpo alla propria sopravvivenza. A sancire ciò la sfera delle immagini si salda ancora una volta con quella degli animali, anch'essi metafore privilegiate delle dinamiche del romanzo, e che assumono in questo caso le fattezze di rondini già volate via o pronte a farlo, esattamente come i feudi dei Salina rappresentati nei quadri. Nella stanza dove campeggiano queste rappresentazioni pittoriche, che esprimono una cosa e insieme ne suggeriscono un'altra, la scrivania del Principe appare coerentemente «scavata e truccata come un palcoscenico», mentre la sua passione per l'astronomia, passione 'visiva' già posta in dialogo con la logica delle pitture, viene apertamente assimilata alla «morfinia» («una medicina scoperta da poco negli Stati Uniti d'America che permetteva di non soffrire durante le operazioni più crudeli»), quale alleato contro il doloroso pensiero della migrazione dei feudi-rondini e la crudeltà delle «immagini di Ragattisi perduto e di Argivocale pencolante».¹⁰ Lampedusa insiste del resto a sovrapporre nella narrazione considerazioni derivanti dall'osservazione delle stelle con quelle relative all'osservazione dei dipinti, esperienze visive poste costantemente a fare da *pendant* alla realtà rappresentata, canali paralleli ad essa, ma con essa costantemente interagenti per contrasto o per assimilazione: quando, dopo aver parlato con Tancredi, il Principe cerca di allontanare le preoccupazioni politiche sprofondandosi nelle sue astrazioni astronomiche, il narratore commenta puntuale che «per mezz'ora quella mattina gli dei del soffitto e le bertucce del parato furono di nuovo posti al silenzio»,¹¹ così come sono sempre i protagonisti di quegli affreschi tanto familiari (e con essi le amate stelle e i pianeti) a venire in mente al protagonista a proposito degli imminenti rivolgimenti e della possibile sostituzione del vecchio re con uno nuovo («“[...] Del resto neppure Giove era il legittimo re dell'Olimpo”. Era ovvio che il colpo di stato di Giove contro Saturno dovesse richiamare le stelle alla sua memoria»)¹². In quelle pitture senza tempo è straordinariamente già contenuto il senso della storia, un senso che emerge spesso attraverso lo sguardo di Don Fabrizio, magari coniugato con le considerazioni del narratore, e che tende a colorarsi sempre di più dei toni distaccati e amari dell'ironia:

Sedette su un divano e mentre aspettava notò come il Vulcano del soffitto rassomigliasse un po' alle litografie di Garibaldi che aveva visto a Torino. Sorrise. “Un cornuto”. [...] Un raggio di sole carico di pulviscolo illuminò le bertucce maligne.¹³

Comparse da subito nell'immaginario offerto dagli affreschi, le dispettose «bertucce» sono il contraltare degli dei e di quegli uomini che si credono dei («Vengono [i garibaldini] per insegnarci le buone creanze ma non lo potranno fare, perché noi siamo dei»),¹⁴ presenze demistificanti e «maligne», significativamente 'messe in luce' quali simboli di un'irrisione dall'interno di quel mondo che finge di poter sopravvivere a se stesso. Il raggio di sole che le illumina nel salone aveva del resto poco prima messo «in ombra» i quadri dei feudi («la luce entrava adesso di traverso e dai quadri dei feudi, ora in ombra, [il Principe] non ebbe a subire rimproveri»),¹⁵ in un gioco di chiaroscuri pittorici che visualizza l'ambiguo slittamento tra l'elegia di un declino e l'aspetto grottesco di esso.

Elementi non secondari nell'economia narrativa del testo, gli affreschi della villa sono anche lo spunto per un primo incontro del protagonista con i Piemontesi («così continuava a chiamarli il Principe per rassicurarsi, allo stesso modo che altri li chiamavano Garibaldini per esaltarli»),¹⁶ recatisi in visita a palazzo per ammirarne le bellezze:

Preannunziato ventiquattr'ore prima da Tancredi, [...] si era presentato a villa Salina un generale in giacchettino rosso [...] aveva urbanamente chiesto di essere ammesso



ad ammirare gli affreschi dei soffitti. Venne accontentato senz'altro perché il preavviso era stato sufficiente per allontanare da un salotto un ritratto di re Ferdinando II in pompa magna ed a farlo sostituire con una neutrale "Probatca Piscina", operazione che univa i vantaggi estetici a quelli politici.¹⁷

Se le pitture dei saloni procurano ai Salina l'opportunità di entrare in contatto con i «"bau-bau" in camicia rossa», la sostituzione di un quadro con un altro racconta visivamente delle cautele e dei compromessi politici che consentono al Principe e alla sua famiglia di restare al passo con i tempi: si tratta di un cambiamento che sembra contraddire la (se pur fallace) idea di immutabilità restituita dalle tante riproduzioni pittoriche presenti nel romanzo, specchio di un mondo che in esse si illude di raffigurare la propria conservazione.

All'arrivo a Donnafugata il primo segno di una conservazione in grado di prevalere sui cambiamenti politici intervenuti è dato proprio dai quadri («tutto era in perfetto ordine: i quadri nelle loro cornici pesanti erano spolverati»).¹⁸ Immutabile nel tempo ed espressione di una dimensione incorruttibile è, all'interno del palazzo donnafugasco, anche la fontana di Anfitrite, cui è dedicato uno degli esempi più importanti di ekphrasis nel *Gattopardo*, culminante nel rammarico del Principe per quella sensualità lì così bene rappresentata ma a lui ormai quasi estranea («Don Fabrizio si fermò, guardò, ricordò, rimpianse»):¹⁹ solo apparentemente infatti l'inalterabilità delle opere d'arte riesce a dare sponda al corteggiamento dell'immobilismo declinato da Lampedusa e dai suoi aristocratici personaggi, proprio a Donnafugata destinati a confrontarsi con la rivoluzione sociale incarnata da Don Calogero e da sua figlia Angelica. Nel salone dove i principi attendono l'arrivo dei due, i quadri sembrano significativamente occupati da immagini inattuali («gli smisurati ritratti equestri dei Salina trapassati non erano che delle immagini imponenti e vaghe come il loro ricordo»),²⁰ simboli mortiferi ed in contrasto con la vitalità e la freschezza della giovane Sedara.

Se nel romanzo le rappresentazioni pittoriche intercettano di continuo le dinamiche narrative portanti, non è senza significato che proprio Angelica si trovi ad essere riasorbita in un quadro nelle fantasticherie amorose di Tancredi, che scrive allo zione di averla ravvisata dietro le fattezze della Madonna di Andrea del Sarto («nello studio di Ferdinando II ho visto una Madonna di Andrea del Sarto che mi ha ricordato la signorina Sedara»)²¹ già menzionata dal narratore nella descrizione della visita fatta da Don Fabrizio al re borbone: lì il prezioso dipinto era stato posto in contrapposizione con i mediocri ritratti del re e della Regina «inacidita», in confronto ai quali era chiaramente cosa altra, così come cosa altra rispetto a quei sovrani del vecchio ordine è Angelica, figlia adorata dell'«uomo nuovo» Don Calogero.

Per parte sua, anche Don Calogero (quello stesso Don Calogero che in occasione del Plebiscito riceve indicativamente il Principe all'ombra di un'oleografia di Garibaldi e di una di Vittorio Emanuele)²² viene, nel momento di svolta della propria ascesa sociale, ricondotto puntualmente all'interno della dimensione pittorica, passaggio a quanto pare quasi obbligato di ogni tratto narrativo di rilievo: il Principe si accinge ad incontrare Sedara per chiedergli a nome di Tancredi la mano di sua figlia, quando «davanti alla memoria gli passò l'immagine di uno dei quadri storici francesi nei quali marescialli e generali austriaci, carichi di pennacchi e gale, sfilano, arrendendosi dinanzi a un ironico Napoleone; loro sono più eleganti, è indubbio, ma il vincitore è l'omiciattolo in cappottino grigio; e così, oltraggiato da questi inopportuni ricordi di Mantova e di Ulma, fu invece un Gattopardo irritato ad entrare nello studio».²³

Don Calogero-Napoleone è infatti il trionfatore di quell'incontro e non lo «sciacalletto

timoroso» che poco prima il Gattopardo aveva pensato di poter facilmente schiacciare con la propria superiorità; metafore animali e pittoriche si intrecciano ancora una volta, ma a raccontare la verità delle cose è appunto l'immagine del quadro d'epoca che, meglio di ogni altra descrizione, riesce a rendere lo spirito della situazione. A contratto matrimoniale concluso, è del resto di nuovo una similitudine iconografica (nella quale ad essere rappresentato in effigie è ancora il mondo animale) a dare il senso del patto stipulato e dell'abbraccio seguitone tra i due,²⁴ mentre l'associazione tra le rondini e le proprietà terriere, già occorsa a proposito dei quadri dei feudi presenti nello studio del Principe, torna a riproporsi nella definizione dei termini economici dell'accordo nuziale e della dissestata situazione patrimoniale di Tancredi («[...] tutto, tutto è andato via; voi lo sapete, don Calogero». Don Calogero infatti lo sapeva: era stata la più grande migrazione di rondini della quale si avesse ricordo»²⁵). Nell'impari confronto economico tra la fortuna di Sedara e la rovina del casato Falconeri a ristabilire un minimo di valore all'ultimo possedimento di Tancredi sono i pregi artistici dei decori («È una bella villa: la scala è disegnata da Marvuglia, i salotti erano stati decorati dal Serenario»²⁶), segno di una distinzione sociale e culturale alla quale il futuro suocero resta grottescamente estraneo nel prometterne un pronto restauro con tanto di storpiatura dei nomi degli artisti («[...] E con questo [denaro] si possono rifare tutte le scale di Marruggia e tutti i soffitti di Sorcionero che esistono al mondo. Angelica dev'essere alloggiata bene». La volgarità ignorante gli sprizzava da ogni poro»²⁷).

Se a villa Salina a far da padroni della scena 'pittorica' del romanzo sono soprattutto gli affreschi, nel palazzo di Donnafugata ad essere chiamati in causa sono in modo particolare i quadri, che affollano saloni e corridoi e la cui presenza contrappunta la narrazione in più di una circostanza: in occasione dell'inaspettato e per tutti emozionante ritorno di Tancredi, il vento sembra quasi animarli, facendo «fremere le tele dei ritratti»²⁸ e, poco dopo, lo schietto linguaggio del suo amico Cavriaghi provoca il divertimento di tutti proprio perché in netto contrasto con l'«arcigno salone con la sua doppia fila di antenati corazzati e infiocchettati»²⁹; le fughe di Tancredi e Angelica per le stanze abbandonate del palazzo sono sorvegliate «soltanto [da] un ritratto a pastello sfumato via e che l'inesperienza del pittore aveva creato senza sguardo»³⁰ in una complicità 'pittorica' nel «ciclone amoroso» della quale partecipa anche un austero ed «enorme quadro posato a terra» di «Arturo Corbera all'assedio di Antiochia», dietro cui Angelica, con «ansia speranzosa», finge di nascondersi e proteggersi dall'assedio erotico di Tancredi:³¹ quadri e pitture continuano ad interagire con le dinamiche del racconto e significativamente durante l'inseguimento amoroso anche gli affreschi mostrano «su un soffitto obliterato una pastorella subito consenziente» e, nelle stanze proibite scoperte dai due giovani, una serie di «bassi bizzarri stucchi colorati che l'umidità aveva fortunatamente resi incomprensibili».³²

Pure l'incontro dell'inviato piemontese Chevalley con il Principe è preceduto da un giro del palazzo al fine di fargli «ammirare la quadreria e la collezione di arazzi»³³, simbolo di una nobile e antica superiorità del casato dei Salina che, come già avvenuto in occasione della descrizione dello studio del Principe alla villa (con la lunga carrellata dei quadri dei feudi), anche nello studio di Donnafugata, in cui si svolge il colloquio con l'inviato sabaudo, viene nuovamente ribadita all'insegna dell'ekphrasis attraverso una rassegna di miniature familiari poste in bella mostra:

al di sopra della grande poltrona destinata ai visitatori, una costellazione di miniature di famiglia: il padre di Don Fabrizio, il principe Paolo, fosco di carnagione e sensuale di labbra quanto un Saraceno, con la nera uniforme di Corte tagliata a sghembo dal cordone di S. Gennaro; la principessa Carolina, già da vedova, i capelli biondis-

simi accumulati in una pettinatura a torre ed i severi occhi azzurri; la sorella del Principe, Giulia, la Principessa di Falconeri seduta su una panca in un giardino, con alla destra la macchia amaranto di un piccolo parasole poggiato aperto per terra ed alla sinistra quella gialla di un Tancredi di tre anni che le reca dei fiori di campo (questa miniatura Don Fabrizio se la era cacciata in tasca di nascosto mentre gli uscieri inventariavano il mobilio di villa Falconeri). Poi più sotto, Paolo, il primogenito, in attillati calzoni da cavalcare, in atto di salire su un cavallo focoso dal collo arcuato e dagli occhi sfavillanti; zii e zie varie non meglio identificati, ostentavano gioielloni o indicavano, dolenti, il busto di un caro estinto. Al sommo della costellazione, però, in funzione di stella polare, spiccava una miniatura più grande: Don Fabrizio stesso, poco più che ventenne con la giovanissima sposa che poggiava la testa sulla spalla di lui in atto di completo abbandono amoroso; lei bruna; lui roseo nell'uniforme azzurra e argentea delle Guardie del Corpo del Re sorrideva compiaciuto col volto incorniciato dalle basette biondissime di primo pelo.³⁴

Il brano è lungo almeno quanto quello contenente la descrizione dei quadri dei feudi e, come in quel caso, le pitture rappresentano qualcosa che non è più, o comunque destinato a sparire presto; come in quel caso, le immagini delle miniature sono restituite qui dalla narrazione con estrema dovizia di particolari, quasi a dare con essi consistenza di realtà alle figure in effigie, di fatto tuttavia allo stesso tempo ambigualmente respinte verso una dimensione lontana e alternativa al reale dalla nuova sovrapposizione tra dipinti e mondo delle stelle, su cui di fatto si apre e si chiude il passo: *ab initio* si legge infatti che quella visibile sulla parete è «una costellazione di miniature di famiglia», laddove, alla fine della rassegna, la miniatura del Principe è raffigurata «al sommo della costellazione» e «in funzione di stella polare». Sia le stelle che i quadri raccontano di una verità altra, fuori dal tempo la prima, custode di esso la seconda, la quale tenta una difficile saldatura semantica tra la storia che fluisce e ciò che, nella sua immutabilità, alla storia si sottrae.

In questa dinamica rientrano pure le pitture presenti nel 'fuori opera' del romanzo, quella parte quinta relativa al soggiorno di Padre Pirrone a San Cono, in cui si vede far bella mostra, sul calesse che porta il prelado al suo paese natale, una serie di «pitture patriottiche dipinte di fresco sui pannelli del carretto e che culminavano nella retorica raffigurazione di un Garibaldi color di fiamma a braccetto di una Santa Rosalia color di mare»;³⁵ la storia e la dimensione dell'immutabile (in questo caso quella del sentire popolare) si tengono ancora una volta «a braccetto» (malgrado la «nausea» che quella profanante commistione procura al povero gesuita), raccontando di fatto, meglio di ogni diffusa narrazione, lo spirito profondo di quanto avvenuto. E, sempre nella stessa sezione del romanzo, quadri di santi sono appesi anche alle mura della modesta camera della casa del religioso, puntualmente descritti ognuno nelle proprie specificità, in un'elencazione di per sé priva di rilievo semantico («Sant'Antonio mostrava il Divino Infante, Santa Lucia i propri occhi divelti e San Francesco Saverio arringava turbe di Indiani piumati e discinti»),³⁶ se la logica di questa presenza non venisse immediatamente rimandata ad una dimensione altra e 'siderale', così familiare nell'economia dell'opera: «fuori, nel crepuscolo stellato, il vento zuffolava e, a modo suo, era il solo a commemorare».³⁷

La valenza semantica di quadri e pitture, discretamente ma diffusamente significativa lungo il corso del romanzo, ha nelle tre parti conclusive la propria ideale summa, visto che le diverse tipologie di rappresentazione iconografica disseminate nelle precedenti parti del testo ricompaiono qui come ad esplicitare il proprio ruolo, ricongiungendo metafore e ribadendo decisamente la propria centralità.

Ad essa viene eloquentemente ricondotto l'inserimento di Angelica nella buona società, chiave di volta del rivolgimento sociale soffertamente consumatosi perché tutto potesse



in apparenza restare com'era:

Le lunghe visite al palazzo di Donnafugata avevano insegnato molto ad Angelica, e così quella sera [la sera del suo debutto al ballo di palazzo Ponteleone] ammirò ogni arazzo ma disse che quelli di palazzo Pitti avevano bordure più belle; lodò una Madonna del Dolci ma fece ricordare che quella del Granduca aveva una malinconia meglio espressa; [...] essa cominciò già da quella sera ad acquistare la fama di cortese ma inflessibile intenditrice di arte che doveva, abusivamente, accompagnarla in tutta la sua lunga vita.³⁸

La competenza artistica, che schiude alla giovane Sedara le porte del mondo dei Gatopardi, è in realtà frutto di una mistificazione, di una recita protratta nel tempo, di una verità alterata, a vario titolo nota costante del romanzo e della quale si erano da subito fatte emblemi le figure degli affreschi di villa Salina ritratte nelle prime pagine del libro. Nel corso del ballo a palazzo Ponteleone proprio le immagini di apertura, descritte nella scena del Rosario, vengono indirettamente rievocate come a chiarirne e insieme ad arricchirne la portata semantica: le bertucce irridenti che in quegli affreschi si contrapponevano alla regalità e alla bellezza degli Dei rappresentati, a propria volta proiezione dell'aristocratica eleganza degli abitanti della villa, sono ora identificate con le ragazze presenti alla festa, espressione e parte stessa di quel mondo, metafore di un degrado della 'razza' che quasi non contempla più la bellezza femminile;³⁹ così come quegli stessi Dei dipinti sul soffitto, presenti tanto a villa Salina quanto a palazzo Ponteleone, si fanno improvvisamente simboli di un mortifero destino che incombe su di loro non meno che sugli inconsapevoli danzatori del ballo («Nel soffitto gli Dei, reclinati su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d'estate. Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva nel 1943 provar loro il contrario»).⁴⁰ L'inconsapevolezza degli Dei e degli invitati alla festa trasforma dunque tutto in un'involontaria recita (su una «recita» si era del resto aperto il romanzo), che nella sua morsa luttuosa stringe pure Tancredi e Angelica, «attori ignari cui un regista fa recitare la parte di Giulietta e quella di Romeo nascondendo la cripta e il veleno, di già previsti nel copione», e inutilmente inebriati «dalla reciproca stretta di quei loro corpi destinati a morire».

Proprio l'idea della morte è al centro dell'ekphrasis forse più nota e rilevante dell'intero romanzo; Don Fabrizio si è appartato nello studio di palazzo Ponteleone per qualche minuto di tregua dalla confusione e dal frastuono della festa:

Si mise a guardare un quadro che gli stava di fronte: era una buona copia della "Morte del Giusto" di Greuze. Il vegliardo stava spirando nel suo letto, fra sbuffi di biancheria pulitissima, circondato dai nipoti afflitti e da nipotine che levavano le braccia verso il soffitto. Le ragazze erano carine, procaci, il disordine delle loro vesti suggeriva più il libertinaggio che il dolore; si capiva subito che erano loro il vero soggetto del quadro. [...] Subito dopo chiese a sé stesso se la propria morte sarebbe stata simile a quella: probabilmente sì, a parte che la biancheria sarebbe stata meno impeccabile (lui lo sapeva, le lenzuola degli agonizzanti sono sempre sudice, ci sono le bave, le deiezioni, le macchie di medicine...) e che era da sperare che Concetta, Carolina e le altre sarebbero state più decentemente vestite. Ma, in complesso, lo stesso.⁴¹

Il quadro racconta esplicitamente del Principe e della sua stessa morte (e indirettamente della sorte della stessa Concetta),⁴² anticipando in modo quasi premonitorio il contenuto delle parti restanti del romanzo: le pitture sono dunque chiaramente portatrici di verità, canali privilegiati per accedere ad essa, in modo diretto (come in questo caso), così

come talora per allusioni e metafore.

Appena fuori da palazzo Ponteleone la stessa immagine della morte, suggeritagli dalla copia del quadro di Greuze, viene ad essere riproposta dalla visione di un carro che porta un carico di buoi uccisi al macello,⁴³ circostanza anch'essa preannunciata durante il bal-



Jean-Baptiste Greuze, *Le fils puni*, olio su tela, 1778

lo, allorché il Principe paragona, in una delle tante similitudini tratte dal mondo animale, le donne-bertucce al bestiame che nottetempo è condotto al macello per le vie della città. Le bertucce, affacciate da subito nel romanzo attraverso gli affreschi della villa, svelano apertamente in questa parte finale della vicenda narrata come in fondo i loro sberleffi impudenti non fossero altro che una forma di ironica demistificazione delle illusioni di coloro che si credevano eterni, e quindi un implicito presagio di morte: di loro

si ricorda non a caso Don Fabrizio morente, che tra le cose care ripensa «ai quadri dei feudi, alle bertucce del parato», gli uni e le altre espressioni pittoriche a diverso titolo mortifere, e ormai consapevolmente catalogate come tali dal Principe («queste tele ricoperte di terre e di succhi d'erba che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e di oblio»).⁴⁴

Il Principe sa che quelle «povere cose» finiranno con lui, e che, per quelli che verranno dopo, esse non avranno lo stesso valore e lo stesso significato; non lo avranno gli arazzi, non lo avranno i quadri dei feudi, non lo avrà la fontana di Anfitrite che un destino tragicamente prosaico travolgerà presto,⁴⁵ ed è assai indicativo che questa distruzione imminente di tali testimoni iconografici di un intero modo di essere venga alla fine apertamente ricondotta ad una logica che con le immagini degli affreschi ha sempre a che fare: «[Don Fabrizio] aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L'ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano aveva dopo tutto vinto».⁴⁶

La vittoria di Garibaldi (già assimilato al «cornuto» Vulcano ritratto nei soffitti di villa Salina)⁴⁷ sul mondo dei Gattopardi viene esemplificata nella perdita di ciò che di quella supremazia e di quella diversità era espressione: *in limine mortis*, il Principe lo prevede con lucida amarezza, le sue figlie zitelle lo vivranno dolorosamente, a distanza di quasi trent'anni, nella parte ottava del libro. Al centro di essa ci sono appunto delle «cose», simboli ancora una volta in cornice, che proprio per la fine di quel mondo hanno perduto la propria aura.

Il quadro e le reliquie si intitola significativamente il secondo paragrafo di questa sezione conclusiva: di nuovo un quadro e i resti di qualcosa che si credeva sacro e non lo era, non lo è più. Sempre all'ombra della dimensione iconografica, quest'ultima parte del libro racconta del varco tra verità e falsità, finzione e demistificazione, varco che inghiotte le eredi di casa Salina e con loro il senso stesso della vicenda narrata. Le anziane signorine Salina sono costrette a subire una 'profanazione' della casa avita ben più traumatizzante del primo arrivo alla villa delle camicie rosse garibaldine, che sessant'anni prima, nella persona di un generale appassionato d'arte, si erano presentate con deferenza per poter ammirare le celebri pitture dei soffitti. Ora sono altri 'porporati' a chiedere di essere am-

messi alla villa, ma non per ammirare la magnificenza degli affreschi, quanto piuttosto per mettere in dubbio la sacralità di ciò che viene custodito e venerato nella cappella di famiglia quale segno di lustro antico e presente della stessa:

L'attenzione del Cardinale era stata attratta su un'immagine venerata nella cappella e sulle reliquie, sulle decine di reliquie, esposte: circa l'autenticità di esse erano corse le dicerie più inquietanti e si desiderava che la loro genuinità venisse comprovata. [...] La riunione si svolgeva nel salone centrale della villa, quello delle bertucce e dei pappagalli.⁴⁸

Ancora una volta le bertucce dipinte sono parte in causa dell'ennesimo sberleffo, a questo punto trionfante su quei pappagalli «con le ali iridate» comparsi da subito nell'immaginario del romanzo nella sequenza della «recita» del Rosario. È appunto ad una recita, ad una mistificazione (significativamente perpetrata *per imago*), che mette fine il Cardinale, presentatosi alla villa per l'ispezione alla cappella senza il 'costume di scena' consueto, sperato dalle signorine Salina;⁴⁹ la stessa cappella è del resto frutto di un camuffamento compiuto ai danni di un originario salotto e dei suoi affreschi («dal centro del soffitto venne raschiata via una pittura sconvenientemente mitologica e si addobbò un altare. E tutto era fatto»),⁵⁰ con la sostituzione di una 'favola' pittorica, quella mitologica, con un'altra non meno fantasiosa. Minuziosa, come in tutti i casi di rilevanza semantica, è nel testo l'ekphrasis che descrive il «quadro veneratissimo dalle signorine» posto sull'altare,⁵¹ «una bella pittura [...], molto espressiva» secondo il prelado, «una immagine miracolosa, [...] miracolosissima», secondo le vecchie principesse, convinte di veder in essa raffigurata la Madonna della Lettera. Si tratta appunto però solo di una favola, tanto che, già prima del sopralluogo del Cardinale, il suo emissario rimprovera semiseriamente il cappellano per aver «avuto il fegato di celebrare per anni il Santo Sacrificio dinanzi al quadro di quella ragazza [...] che ha ricevuto l'appuntamento e aspetta l'innamorato».⁵² La sacralità dell'immagine rivela la propria falsità (pur essendo «qualunque cosa rappresenti [...] un bel quadro e bisogna tenerlo da conto»),⁵³ e per indiretta emanazione quella in cui si consuma la vita di un mondo da tempo scomparso: gli unici «tesori» superstiti sono d'altronde indicati nelle cornici che racchiudono le false reliquie («tesori; che bellezza di cornici»),⁵⁴ cornici che «coprivano fitte le due parti di parete di fianco all'altare» e all'interno delle quali vi è soltanto la rappresentazione di una menzogna. Il romanzo racconta ancora una volta, come nel caso dei quadri dei feudi a villa Salina e delle miniature di famiglia dello studio di Donnafugata, di pareti tempestate di simboli in cornice, ma di essi resta ora solo l'involucro quale vestigio di un valore reale definitivamente negato al fallace contenuto.

L'ispezione si conclude con la temporanea sconsecrazione della cappella da parte del Cardinale, con la necessaria sostituzione del quadro della presunta Madonna della Lettera («A mio parere l'immagine della Madonna di Pompei occuperà degnamente il posto del quadro che è al di sopra dell'altare, il quale, del resto, potrà unirsi alle belle opere d'arte che ho ammirato attraversando i vostri salotti»),⁵⁵ con le cornici ormai vuote poste «in ordine sul tavolo della cappella» e le false reliquie, da esse rimosse, ammucciate in un cestino di vimini adoperato «per riporvi la roba scartata»,⁵⁶ anticipazione (e nuovo esempio di saldatura semantica tra quadri e animali) della scena conclusiva del libro relativa alla carcassa del cane Bencidò, accomunata alle «cose che si scartano» e ridotta ad «un mucchietto di polvere livida» nell'angolo dell'immondizia.

Questo ennesimo tassello della storia per immagini narrata tra le righe del romanzo dice così della fine del casato, della fine di una recita sociale, della fine di un modo di es-



sere rivelatosi un'astrazione. Ma in realtà è questo solo l'aspetto più vistoso di ciò che la parte ottava dell'opera racconta per via iconografica, visto che anche la vicenda privata e intima di Concetta, testimone ultima del sentire dei gattopardi, protagonista vicaria di quest'unica *tranche* del libro successiva alla morte del Principe (e quindi sua ideale sostituta narrativa), viene ad essere contrappuntata da ripetuti riferimenti ad immagini riprodotte, fruttuosamente eleggibili a metafore del senso profondo di questa conclusione.

È stata una vita a rovescio quella di Concetta, destinata ad un probabile matrimonio con l'amato Tancredi, ma di fatto estromessa da quell'amore a causa dell'irruzione del nuovo ordine rappresentato dalla ricca Angelica e da suo padre: il suo aspetto, i suoi modi e la sua stessa esistenza continuano in questa chiusa a raccontare del rammarico per quello che non era stato, facendo dolorosamente dialogare la verità del presente con la dimensione altra, relativa a ciò che avrebbe potuto essere. Ed è ancora una volta il richiamo ad un quadro a dare la misura di questa sfasatura, in un gioco di specchi e di identità scambiate che non fa che sottolineare ulteriormente il grigiore della vita della vecchia principessa:

Nella persona di lei emergevano ancora i relitti di una passata bellezza [...]; questo, insieme agli occhi sdegnosi [...] le conferiva un aspetto autoritario e quasi imperiale; a tal punto che un suo nipote, avendo intravisto il ritratto di una zarina illustre in non sapeva più qual libro, la chiamava in privato *La Grande Catherine*, appellativo sconveniente che, del resto, la totale purezza di vita di Concetta e l'assoluta ignoranza del nipote in fatto di storia russa rendevano, a conti fatti, innocente.⁵⁷

La vita a doppio fondo di Concetta, dolorosamente sospesa tra amarezza e rimpianto, si riflette significativamente anche nella descrizione della sua «camera solitaria» («Era una di quelle stanze [...] che hanno due volti: uno, quello mascherato, che mostrano al visitatore ignaro; l'altro, quello nudo, che si rivela soltanto a chi sia al corrente delle cose»),⁵⁸ una stanza di cui, oltre al mobilio, viene immancabilmente dato conto delle immagini in cornice:

Sulle pareti ritratti, acquarelli, immagini sacre; tutto pulito, in ordine. [...] I ritratti erano quelli di morti non più amati, le fotografie quelle di amici che in vita avevano inferto ferite e che perciò soltanto non erano dimenticati in morte; gli acquarelli mostravano case e luoghi in gran parte venduti, anzi malamente barattati, da nipoti sciuponi; i santi al muro erano come fantasmi che si temono ma cui in fondo non si crede più.⁵⁹

Le pitture (e i loro surrogati fotografici) mostrano ormai chiaramente e senza schermi la fallacia della propria natura e l'aleatorietà di quanto in esse è rappresentato, che tuttavia si fa contraddittoriamente espressione della profonda, dolorosa verità narrata nel *Gattopardo*. Proprio Concetta, nella sua non-vita, aveva erroneamente considerato quelle immagini non come emblemi degli inganni di un'esistenza che tutto travolge, ma piuttosto come proiezioni credibili di figure e sentimenti reali: inaspettatamente è lo svelamento finale della presunta verità su un battibecco, avuto cinquant'anni prima con l'amato Tancredi e che aveva segnato l'inizio del loro allontanamento, a farla riflettere sul proprio rapporto con quei vecchi ritratti e con i falsi ricordi:

Se le cose erano come Tassoni aveva detto, le lunghe ore passate in saporosa degustazione di odio dinanzi al ritratto del padre, l'aver celato qualsiasi fotografia di Tancredi per non esser costretta a odiare anche lui, erano state delle balordaggini;



peggio, delle ingiustizie crudeli [...]. Dal fondo atemporale dell'essere un dolore nero salì a macchiarla tutta dinanzi a quella rivelazione della verità. Ma era poi questa la verità? In nessun luogo quanto in Sicilia la verità ha vita breve.⁶⁰

Le immagini avevano in fondo raccontato sin dall'inizio questo doppio registro, in quanto espressione di finzione che pretende di riprodurre la realtà, e allo stesso tempo cifra di verità che si manifesta metaforicamente attraverso la fallacia delle pitture. In questa parte ottava del romanzo le due istanze, poste al centro della storia tramite la vicenda del falso quadro e delle false reliquie, entrano drammaticamente in conflitto e nell'ultimo riferimento iconografico presente nel libro restituiscono laconicamente il senso della parabola semantica segnata *per imago* all'interno del testo:

Concetta si ritirò nella sua stanza; non provava assolutamente alcuna sensazione: le sembrava di vivere in un mondo noto ma estraneo che già avesse ceduto tutti gli impulsi che poteva dare e che consistesse ormai di pure forme. Il ritratto del padre non era che alcuni centimetri quadrati di tela.⁶¹

Le forme ormai prive di significato e di valore simbolico rendono vuoto ogni tentativo di recita, di qualsiasi ulteriore consolatoria menzogna messa in scena ad uso pubblico non meno che intimo e privato. Anche di questa finale, amara disillusione sono ancora una volta interpreti animali e pitture, accomunati nello svelamento finale, che modella l'effettivo riconoscimento del povero Bendicò quale «nido di ragnatele e di tarme» sulla presa di coscienza da parte di Concetta di come l'icona paterna non fosse altro che un pezzetto di tela dipinta.

La storia per immagini intarsiata nella tramatura del libro restituisce così pienamente il senso profondo di esso, sottolineando, al di là di plebisciti, rivoluzioni strozzate e vecchi e nuovi re, come all'interno del testo la contesa tra vecchio e nuovo ordine si consumi anche attraverso il passaggio da un mondo che viveva di simboli e riti alla prosaicità di una dimensione che non li riconosce più: le iene sono succedute ai gattopardi, ma il vero mutamento è forse quello che ha sostituito una recita creduta realtà ad una realtà senza fedi e miti: la recita del rosario era finita e un mondo ordinato a prosa aveva, nello spazio della fabula, definitivamente preso il posto di quegli dei dipinti che si credevano felicemente eterni.

¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, edizione conforme al manoscritto del 1957, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 23. A sostegno di questa confusione di piani è da notare come nella scena iniziale anche i verbi di percezione ('sembrare', 'apparire') contribuiscono a smorzare l'effetto realtà (cfr. I. DE SETA, «Una impressione globale nello spazio» e alcune presenze fantastiche nel *Gattopardo*, «La libellula», II, 2, dicembre 2010, pp. 86-95: <http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/wp-content/uploads/2010/12/10.De-seta.pdf>).

² G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., pp. 23-24.

³ Sulla ricorrenza lessicale dell'immagine del Gattopardo all'interno del romanzo cfr. N. LA FAUCI, 'Gattopardo' nel "Gattopardo", «Lingua e stile», I, 2010, pp. 101-116.

⁴ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 46.

⁵ All'opposto di questa passione visiva per le stelle è la passione sensuale di Don Fabrizio per le piante: il giardino della villa da lui curato era infatti «un giardino per ciechi».

⁶ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., pp. 25-26.

⁷ Ivi, p. 26.

⁸ Ivi, p. 29. Sulla presenza di raffigurazioni pittoriche nelle stanze studio rappresentate all'interno del romanzo cfr. I. DE SETA, *Ironia e dissacrazione attraverso l'ekphrasis nel Gattopardo*, «OBLIO», II, 8.

⁹ Ivi, pp. 42-43.



- ¹⁰ Ivi, p. 43.
- ¹¹ Ivi, p. 51.
- ¹² Ivi, p. 47.
- ¹³ Ivi, p. 55.
- ¹⁴ Ivi, p. 166.
- ¹⁵ Ivi, p. 52. Sulla connessione tra gli 'effetti di luce' resi dalla narrazione e le immagini delle cose invecchiate cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 461-462.
- ¹⁶ Ivi, p. 62.
- ¹⁷ Ivi, p. 63.
- ¹⁸ Ivi, p. 69.
- ¹⁹ Ivi, p. 76. Lo stesso Principe viene da canto suo identificato con una figura scultorea, quella dell'Ercole Farnese, nel momento in cui esce dall'acqua di un bagno ristoratore e rinvigorente. Nigro attribuisce uno specifico significato a questo richiamo: «L'Ercole Farnese è il simbolo storico della regalità borbonica, nei suoi fasti mitologici: un ricordo irravvivabile, nel *Gattopardo*; andato a male, e definitivamente corrottosì» (S.S. NIGRO, *Il Principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 90).
- ²⁰ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 78.
- ²¹ Ivi, p. 96.
- ²² Ivi, p. 107. In proposito De Seta nota: «I dipinti di Garibaldi e Vittorio Emanuele sottolineano la funzione storica del luogo in cui si celebra l'annessione del vicereame borbonico alla monarchia sabauda. Le rappresentazioni artistiche, in questo come in altri casi, amplificano la funzione narrativa del luogo e il messaggio ideologico» (I. DE SETA, *Ironia e dissacrazione attraverso l'ekphrasis nel Gattopardo*, cit., p. 10).
- ²³ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 118.
- ²⁴ Si legge infatti: «Il nobiluomo si alzò, fece un passo verso don Calogero attonito, lo sollevò dalla poltrona, se lo strinse al petto; le gambe corte del Sindaco rimasero sospese in aria. In quella stanza della remota provincia siciliana venne a raffigurarsi una stampa giapponese nella quale un moscone peloso pendesse da un enorme iris violaceo» (ivi, p. 121).
- ²⁵ Ivi, p. 123.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ Ivi, p. 124.
- ²⁸ Ivi, p. 137.
- ²⁹ Ivi, p. 139.
- ³⁰ Ivi, p. 145.
- ³¹ Ivi, p. 146.
- ³² Ivi, p. 147.
- ³³ Ivi, p. 156.
- ³⁴ Ivi, pp. 158-159.
- ³⁵ Ivi, p. 172.
- ³⁶ Ivi, pp. 173-174.
- ³⁷ Ivi, p. 174.
- ³⁸ Ivi, p. 197.
- ³⁹ Quella delle giovani aristocratiche presenti alla festa e riunite in uno dei saloni è per il Principe una vera e propria «visione zoologica»: «gli sembrava di essere il guardiano di un giardino zoologico posto a sorvegliare un centinaio di scimmiette: si aspettava di vederle a un tratto arrampicarsi sui lampadari e da lì, sospese per le code, dondolarsi esibendo i deretani e lanciando gusci di nocciola, stridori e digrignamenti sui pacifici visitatori» (ivi, p. 198). Insistito nel passo il ricorso a metafore animali per descrivere le giovani, «bertucce crinolate», ma anche «ranocchie» gracidanti in uno stagno con pochi «cigni».
- ⁴⁰ Ivi, p. 200.
- ⁴¹ Ivi, pp. 202-203.
- ⁴² Nigro mette in evidenza come il vero titolo del quadro di Greuze descritto nel *Gattopardo* sia in realtà *Il figlio punito*, e come dalla labile trama di esso, restituita dal romanzo, risulti significativamente omessa la figura di un giovane che sulla destra del dipinto, davanti al padre morto, si dispera per aver capito troppo tardi i propri errori: nell'intitolarlo arbitrariamente *Morte del Giusto*, Don Fabrizio volge il pensiero a se stesso, e Lampedusa intitola conseguentemente in modo speculare la parte settima del romanzo, *La morte del Principe*, per recuperare poi l'immagine del *fiils puni* nella parte ottava dedicata a Concetta, che comprende troppo tardi i propri errori e le proprie colpe non imputabili al padre (cfr. S.S. NIGRO, *Il Principe fulvo*, cit., pp. 75 e ss e 109-110).
- ⁴³ Cfr. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 211.



⁴⁴ Ivi, p. 220.

⁴⁵ Cfr. ivi, p. 221.

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ Sempre nell'ambito della trama mitologica suggerita dagli affreschi, su quel «cornuto» Vulcano il Principe si prende idealmente la rivalsa nell'accogliere in punto di morte la sua Venere a lungo bramata, che gli si fa incontro «pronta ad essere posseduta» (su questo punto cfr. anche S.S. NIGRO, *Il Principe fulvo*, cit., pp. 94-95).

⁴⁸ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 230.

⁴⁹ Le signorine infatti «credevano [...] di poter per mezz'ora vedere aggirarsi in casa loro una specie di sontuoso volatile rosso e di poter ammirare i toni vari ed armonizzati delle sue diverse porpore e la marezzatura delle pesantissime sete. Le poverette erano destinate a rimaner deluse»: l'alto prelato si presenta infatti alla villa con un'austera tonaca nera segnata appena da bottoncini purpurei (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 244).

⁵⁰ Ivi, p. 233.

⁵¹ Cfr. *ibidem*.

⁵² Ivi, p. 235.

⁵³ Ivi, p. 234.

⁵⁴ Ivi, p. 235.

⁵⁵ Ivi, p. 245.

⁵⁶ Ivi, p. 246.

⁵⁷ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 231.

⁵⁸ Ivi, p. 235.

⁵⁹ Ivi, p. 236.

⁶⁰ Ivi, pp. 242-243.

⁶¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 246.



ALESSANDRA SARCHI

L'origine du monde e Lichen di Alice Munro

The novel Lichen by Alice Munro revolves around the description of a photograph. The revelation of the photographed subject is prepared with great suspense: a women's torso with open legs and genitals in view, which recalls the famous painting, L'origine du Monde, made by Gustave Courbet in 1866 for the Turkish ambassador Khalil Bey and lately owned by Jacques Lacan. The photograph is the fetish object which David, a mature man reluctant to accept ageing, shows to his ex wife Stella, in search for provocation and perhaps a liberation from his obsession with young lovers that he keeps on changing. Stella does not see in the picture the body fragment of a provocative young woman but the fur of a poor animal without its head, or more poignantly a bush of lichen. The photograph left in Stella's house fades because of the sunlight coming through the window and when she later finds it again a full metamorphosis seems to have occurred: it has become a grey spot, with no recognizable outlines, a bush of lichen. Her words have come true. The photograph works as the trigger of the plot and reflects the desire dynamics between women and men, but it conveys also the faith in writing as a way of seeing through, of seeing more. Perfectly disguised in the plot of the novel, L'origine du Monde is the core of the narrative interplay Munro builds up between desire, words, imagination, reality and the essence of a work of art.

*Tengo le fotografie non per quello che
mostrano ma per quello che vi è nascosto*

Margaret Laurence, *I rabadomanti*

Nel racconto *Lichen*, incluso nella raccolta *The Progress of Love*,¹ Alice Munro mette in scena un repertorio di personaggi e di dinamiche relazionali piuttosto tipico della sua produzione narrativa: una coppia di ex coniugi, Stella e David, lei vitale anche se non più attraente d'aspetto, lui impegnato a ricacciare lo scorrere degli anni con fidanzate effimere e sempre più giovani; un vecchio padre ricoverato in una casa di cura; Catherine, una delle vittime dell'insaziabile quanto disperato istinto predatorio di David; sullo sfondo, chiamata in causa attraverso una fotografia, che ne ritrae solo il pube, e una telefonata alla quale non risponde, Dina, la studentessa con cui David vorrebbe sostituire la non più giovanissima Catherine.²

L'ambientazione rurale, lungo le rive di un lago, completa il quadro di questa *middle station of life* canadese con la quale Alice Munro ci ha da tempo familiarizzato, attraverso una produzione di racconti che costituisce un vasto insieme di variazioni sui temi del rapporto femminile/maschile, dell'autodeterminazione verso l'ethos comunitario, delle apparenze rispetto alle verità individuali, delle mistificazioni-rivelazioni della memoria.³ I personaggi e le situazioni raccontate da Munro nel loro essere ordinarie, nel loro essere scelte non perché eccezionali ma comuni, in che cosa ripongono la capacità di attrazione e di coinvolgimento per il lettore, al di là di una generica immedesimazione in vite caratterizzate, come quelle di molte donne del ceto medio occidentale da almeno due secoli a questa parte da un matrimonio o da un mancato matrimonio, da una parabola di emancipazione, da un tradimento, da un segreto legato a un'eredità, a un torto fatto o subito? Con quali mezzi, di trama e di stile, la scrittrice riesce a sviluppare empatia e interesse?

Si potrebbe dire che Munro rende interessanti le storie individuali tagliandone tem-

poralmente i segmenti in modo che non siano mai lineari e attraversa la coscienza dei personaggi in modo che la raffigurazione interiore delle vite non aderisca mai del tutto alla loro manifestazione apparente.

In ogni suo racconto opera uno scarto fra quanto i lettori, e i personaggi stessi, sanno e quanto realmente accade, è accaduto o accadrà.⁴ In questi punti di scollamento s'inserisce di norma la possibilità di una rivelazione che per le eroine femminili si traduce in un accrescimento di consapevolezza del proprio destino o dei fatti della vita.

Ed è in questi stessi punti di incrinatura che il lettore avverte quel potenziamento della propria esperienza personale e conoscitiva che costituisce gran parte del fascino delle storie di Munro. I mediatori di tali scoperte sono frasi, pronunciate o scritte, lettere, immagini che riaffiorano o vengono ripensate per cogliere un senso che è sempre ulteriore, spesso mai definitivo, piuttosto, in grado di mantenere molte sfumature di segreto rispetto all'intreccio narrativo e all'interiorità dei personaggi.



G. Courbet, *L'origine du monde*, 1866, Paris Musée d'Orsay, (RF 1995-10) accepté par l'Etat à titre de dation en paiement de droits de succession pour les Musées nationaux en 1995.

Quando a fare da mediatore è un'immagine lo spazio semantico si amplia notevolmente, lo si vede molto bene in *La vergine mendicante* (*The Beggar Maid*, uscito nella raccolta *Who do you think you are?*) che prende il titolo da un noto dipinto di Edward Burne Jones esplicitamente menzionato e descritto nel racconto, dove funge da snodo simbolico e da rispecchiamento del rapporto di coppia fra l'io narrante femminile, Rose, e il fidanzato Patrick, ma viene ribaltato nel finale dall'esito disastroso della relazione e perfino dall'impossibilità di mantenerne, a posteriori, un buon ricordo.⁵

Ancora più interessante è il caso di *Lichene* dove l'immagine che fa da motore allo srotolarsi di una trama essenzialmente priva di eventi è una fotografia, il cui soggetto e la cui descrizione costituiscono una vivissima ekphrasis del celeberrimo dipinto di Gustave Courbet, *L'origine du monde*.⁶

Fin dall'incipit del racconto, che inizia con la descrizione di un villino sul lago, troviamo un esempio della tecnica di frammentazione temporale applicata alla soggettività dello sguardo:

Il padre di Stella l'aveva costruita come casa per l'estate sul promontorio argilloso che domina il lago Huron. In famiglia la chiamavano sempre "il villino estivo". Vedendola per la prima volta, David si meravigliò che non possedesse né il fascino nodoso del legno di pino, né la grazia raccolta che la definizione evocava. Ragazzo di città, proveniente, come dicevano i genitori di Stella da "un ambiente diverso", che poteva saperne David, di villini estivi? L'edificio era ed è una costruzione alta e sobria, in legno dipinto di grigio: copia esatta delle vecchie casine della zona, sebbene forse un po' meno solida.

Il lettore è messo a confronto con un'immagine mentale ed emotiva, quella di David, che oltre ad essere scalata nel tempo, rispetto al momento del racconto situato molto



dopo, è anche subito smentita, sia nella sua oggettiva materialità sia nell'opinione dei genitori di Stella. Anziché mirare a un effetto di realtà le descrizioni di Munro insinuano il dubbio e lo scomporsi in pluralità percettive del mondo, ed è proprio in questi spazi che si giocano le dinamiche di relazione e scoperta che interessano all'autrice.⁷

La fotografia ispirata al dipinto di Courbet compare quattro volte nel corso della storia, le prime due senza che si sappia cosa raffigura, quindi con un effetto di suspense e di attesa, una terza volta quando viene accuratamente descritta, e un'ultima quando ha subito un'alterazione del colore tale da risultare illeggibile, e tuttavia non meno carica di significato. Si tratta quindi di un oggetto fondamentale nella narrazione per lo svolgersi della trama e per la sua funzione di catalizzatore di senso.

La sua prima apparizione è nel corso di una conversazione che David e Stella hanno con alcuni conoscenti all'uscita del negozio di liquori in cui si sono fermati per acquistare la bottiglia di whisky che David regala ogni anno al padre di Stella, in occasione del compleanno. Alla bonaria esibizione di cordialità degli amici di Stella, Ron e Mary, fieri dei loro interessi da attivi pensionati, David risponde estraendo dalla tasca della giacca una fotografia che mostra a Ron, dichiarando con sprezzante sorriso che questo è uno dei suoi interessi. Poco dopo l'attenzione viene di nuovo riportata sulla fotografia poiché in auto David chiede a Stella se desidera vedere ciò che ha mostrato a Ron, augurandosi che questi l'abbia apprezzato. Stella declina, ma non viene risparmiata dalla visione della fotografia che David riesce a imporle mentre chiacchierano in cucina, durante i preparativi per la cena.

«Ecco la mia nuova ragazza» dice. La reazione di Stella è pronta e il personaggio, prima ancora che ci venga data una descrizione che qualifichi il soggetto della fotografia, opera una traslazione di ciò che vede: «Sembra un lichene. Solo che è un po' troppo scuro. Mi ricorda del muschio su un sasso».

Ma cos'è che vede Stella incalzata da David, deciso a provocarla a tutti i costi?

C'è un seno appiattito in lontananza, verso la linea dell'orizzonte. E le gambe aperte in primo piano. Sono proprio spalancate – lisce, dorate statuarie come colonne. Nel mezzo la macchia scura che Stella ha chiamato muschio, o lichene. In realtà assomiglia più al pelo di un animale cui siano stati mozzati testa, coda, e arti. La scura pelliccia morbida di uno sventurato roditore.

Questa descrizione ricorda inequivocabilmente il dipinto di Courbet eseguito nel 1866, *L'origine du monde*, un dipinto destinato a essere ammirato, per un secolo intero, nell'ambito di un collezionismo sofisticato intellettuale ed esclusivo, dalla raccolta del diplomatico turco Khalil-Bey, suo primo proprietario, fino a quella del celebre psicanalista Jacques Lacan suo ultimo. L'estremo realismo con cui sono raffigurati i genitali di una fanciulla sdraiata, di cui si vedono solo le cosce e la prima parte dell'addome, e la sovrastruttura simbolica data dal titolo furono ritenuti motivi sufficienti a considerare il dipinto come destinato a una fruizione privatissima, quasi nascosta.⁸

L'immagine, tradotta in fotografia, entra viceversa nel racconto di Munro come oggetto proibito imposto con sfacciataggine all'attenzione. Con l'intento di scandalizzare Stella, che pazientemente ne sopporta le confidenze, David esibisce un trofeo – la fotografia – che dovrebbe testimoniare la sua passione per una giovanissima studentessa trasgressiva con la quale intende soppiantare la fragile Catherine.⁹

Ma Stella trasferisce con un paragone visivo l'immagine dal campo erotico a quello funebre-animale (un roditore mutilato) a quello vegetale, (sembra un lichene); smorza la qualità estetica che pure riconosce – nelle gambe lisce, dorate e statuarie come colonne



– e ne individua la natura di preda catturata, di residuo inanimato. In poche parole: ne coglie il valore di feticcio.¹⁰

L'immagine così riletta da Stella comunica la pena della condizione femminile, come oggetto passivo di desiderio, in cui lei stessa, Catherine e Dina sono accumulate, infatti nello scambio di battute che segue l'esibizione della fotografia risulta evidente il gioco dei ruoli e delle dinamiche antiche fra marito e moglie: David che millanta nuove conquiste amorose e Stella che ostenta freddezza, anche se prova fastidio nel rivedere in questa girandola vacua il fallimento del proprio rapporto con David («A Stella sfugge un sospiro più rumoroso ed esasperato di quanto fosse nelle sue intenzioni»).

Tuttavia l'immagine di una sessualità esibita, provocatoria e feticista, contenuta nella fotografia non è esclusivamente piegata a fare da specchio a una condizione femminile di minorità. Nel corso della cena David si assenta con una scusa per andare a fare una telefonata a Dina. Il telefono al quale la chiama suona a vuoto, David riprova con il numero di quello che sospetta essere il suo amante coetaneo, ma anche questo non risponde. Si fa allora prendere dall'angoscia e dal dubbio di essere a sua volta poco più che un diversivo per una ragazza troppo giovane per essere realmente interessata a lui. Nel frattempo Catherine, rimasta sola con Stella, le confessa che David, ossessionato dalla giovinezza, ha iniziato a tingersi i capelli.

L'umiliazione che, fino a questo punto del racconto, era quasi tutta al femminile diventa fardello comune, anche di David. Tutti, uomini e donne, invecchiano, s'ingannano con amori destinati a evaporare, con struggimenti che consumano. Cosa rimane in questo processo distruttivo? La fotografia, intenzionalmente lasciata da David in casa di Stella. Stella la ritrova una settimana più tardi mentre riordina il soggiorno, dietro le tende in un angolo della finestra. Ovviamente stando al sole è sbiadita, i colori hanno virato: l'immagine, qui alla sua finale apparizione, si è sfuocata del tutto.

Le parole di Stella sono diventate realtà. Il contorno del seno è svanito. Impossibile riconoscere in quelle un paio di gambe. Il nero è diventato grigio, la tinta arida e tenue di un vegetale misteriosamente nutrito dalle rocce. «Colpa di David. L'ha lasciata lì al sole». La fotografia è il lascito di David, l'eredità scomoda di un uomo e di una relazione da cui Stella avrebbe voluto liberarsi. Nel corso della loro vita coniugale, rievocata nel racconto, era stata Stella infatti a dire: «Siamo stati tanto tempo insieme, non si potrebbe tagliare corto ora?».

Tagliare corto non è possibile perché David, nella cornice di una ex-coppia emancipata che non ha interrotto i propri rapporti, ha fatto di Stella, in questo compiacente, una confidente delle proprie traversie amorose prolungando un legame sempre pronto a riemergere nei ricordi comuni, nell'irrisolutezza delle reciproche ferite.

Ma il feticcio di David, un oggetto talmente carico di fantasmi che David chiede a Stella di custodirlo per lui, poiché dichiara di sentire l'irrefrenabile desiderio di mostrarlo a Catherine e rompere così nell'immediato una relazione già languente, ha subito una metamorfosi che ne ha rivelato appieno la natura.

Bruciati dal sole i colori e i contorni, è emersa l'immagine vera, quella che Stella aveva visto oltre il visibile: di Dina a David non importava un granché, di lei non sarebbero rimasti che una macchia senza sagoma, un ricordo sbiadito e intercambiabile con quello di altre che l'avevano preceduta o che l'avrebbero seguita.

Stella intuisce tutto questo al primo colpo, vede oltre quello che David le mostra, prevede l'esito di una storia che s'incarna nella metamorfosi materiale del suo feticcio fotografico.¹¹

La fotografia sbiadita nel momento in cui non restituisce più le fattezze della ragaz-



za, ma solo un mucchietto di pelo, ed è quindi al massimo grado finzione, deformazione e trasfigurazione del reale, coincide con la verità più profonda. Esattamente quello che Munro mette in atto con la propria scrittura piena di dettagli realistici che nulla hanno di meramente descrittivo ma tendono sempre a cogliere la piega in cui la realtà si trasforma in qualcosa d'altro.

Il soggetto della fotografia è diventato un lichene, le parole di Stella si sono avverate.

E che cos'è un lichene se non una sopravvivenza vegetale che caparbiamente afferma la propria vita sulle rocce inospitali di cui si nutre? Una pianta simbiotica che presuppone un equilibrio stabile con l'ambiente. Non più un animale mutilato ed esposto crudamente al nostro sguardo, bensì una pianta pervicace in grado di sopravvivere nelle condizioni meno favorevoli. Nell'ipertesto visivo e verbale che Munro costruisce, il lichene, che in inglese si pronuncia in maniera omofona al verbo "*to liken*" (congiungere, portare insieme per processo di rassomiglianza), quadro e fotografia, David e Stella, maschile e femminile si ritrovano assimilati a un processo di rigenerazione.

Come il soggetto del dipinto *L'origine du monde* voleva essere una riflessione sul luogo oscuro da cui nasce la vita, così il lichene in cui si trasforma, per combustione prima dell'immaginario poi della materia vera e propria, è l'equivalente di un processo di generazione e rigenerazione che avviene per il tramite della parola.

Alice Munro, evitando in questo caso il paragone su cui era basato viceversa il racconto *La vergine mendicante*, ha operato in *Lichene* una doppia trasposizione: dal dipinto alla fotografia, dalla fotografia alla sua descrizione verbale, fino alla dissoluzione della sua materialità e alla sua trasformazione metamorfica e metaforica. Ed è tanto più significativo che nella finzione narrativa il dipinto sia stato tradotto in un'immagine fotografica: è alla fotografia che genericamente si attribuisce un valore testimoniale e documentaristico ma nel racconto, viceversa, si rivela ambigua e inaffidabile.

Infatti non è il soggetto evidente della fotografia, il ritratto impudico del bacino di una giovane donna, ciò che Stella vede e verbalmente descrive, piuttosto un suo traslato. L'esito di un atto distruttivo, frutto dell'ennesima proiezione della paura di morte e invecchiamento di David che, non a caso, abbandona la fotografia in casa di Stella, per liberarsi del proprio demone.

In questa parabola s'inscrive il disegno delle vite sentimentali di Stella e David, ma anche una metafora della scrittura stessa di Alice Munro.

Le parole di Stella sono diventate realtà. Questo pensiero le tornerà spesso in mente: una sospensione inattesa, un mancamento improvviso del cuore, una breve fitta ribelle nel fluire dei giorni che lei ininterrottamente manda avanti.

La fitta ribelle che colpisce Stella è l'incrinatura dove la narrazione di Munro si fa rivelatrice di ciò che soggiace e oppone resistenza al fluire consequenziale degli eventi e dei giorni.

Lichene può essere letto come un manifesto di poetica, poiché rispecchia la trasformazione laboriosa e dissimulata con cui Munro tratta i propri materiali narrativi, solo apparentemente resi al naturale, come il fluire disinvolto e casuale delle conversazioni e dei pensieri dei suoi personaggi. Il riferimento al quadro di Courbet è perfettamente annegato e assorbito all'interno del testo, tanto che potrebbe sfuggire al lettore che non abbia nozione del dipinto, e non per questo il racconto perderebbe in efficacia espressiva o consequenzialità. La dissimulazione è una cifra profonda della scrittura di Munro, all'interno di quella *medietas* di vite e di orizzonti che con coerenza racconta, ma è anche un gesto autobiografico: in più di un'occasione Munro ha raccontato la difficoltà di dare

spazio a una vocazione, quella letteraria, vista come stravagante e perfino disdicevole, specie per una donna, all'interno della comunità in cui viveva.

La dissimulazione dei riferimenti, specie di quelli colti, e degli artifici rende la sua scrittura prossima agli effetti del più classico naturalismo, ma è in racconti come *Lichene* che intravediamo la grande manipolazione necessaria al raggiungimento di tale effetto e la fiducia, metaforicamente espressa nella combustione-metamorfose della fotografia, che solo dopo avere bruciato molto la scrittura possa generare qualcosa di essenziale e destinato a sopravvivere.

È possibile circostanziare il modo in cui Munro venne a conoscenza del dipinto che in *Lichene* occupa un posto tanto centrale, anzi, che si direbbe al cuore della sua stessa composizione?

Il racconto fu scritto da Munro in un periodo precedente al 1985, prima data di pubblicazione. Non sappiamo se la scrittrice fosse a conoscenza dell'ubicazione de *L'Origine du Monde*, che rimase vaga nella bibliografia fino al 1986, quando Elisabeth Roudinesco nel secondo tomo de *L'Histoire de la Psychanalyse en France* rese noto che il dipinto era stato posseduto da Jacques Lacan e custodito nella biblioteca-atelier della casa di campagna di Guitrancourt, dove lo psicanalista si ritirava per ricevere ospiti insieme alla seconda moglie, Sylvie Bataille. Il dipinto veniva occasionalmente mostrato, e con un certo cerimoniale da parte di Lacan, a visitatori speciali, artisti e studiosi. Non è possibile escludere del tutto che Munro conoscesse tale ubicazione e i rituali di cui il dipinto era fatto oggetto, ma è più probabile che lo conoscesse attraverso quelle pubblicazioni come il numero 59 dell'«Art Press» del maggio 1982, dedicato all'osceno, o attraverso testi come *Le Sexe de la femme* di Gérard Zwang (Paris, 1976) o altri manuali di storia dell'erotismo in cui figurava il dipinto, riprodotto sempre con la fotografia, non dell'originale di Courbet, bensì di una fedele copia.

D'altra parte, il quadro originale fu esposto al pubblico americano solo in occasione della mostra, *Courbet reconsidered*, organizzata da Linda Nochlin al Brooklyn Museum of Art nel 1988, mentre in Francia si vide per la prima volta nell'esposizione dedicata dal museo d'Ornans, nel 1991, ad André Masson.

Sappiamo che il dipinto, entrato a far parte della collezione del Musée d'Orsay nel 1995, dopo la morte di Sylvie Bataille (dicembre 1993) che lo aveva ereditato a sua volta in seguito alla morte di Lacan nel 1981, era stato provvisto di un pannello dipinto che ne copriva la vista. Tale pannello era stato espressamente commissionato al pittore surrealista André Masson, cognato di Sylvie Bataille, al fine di procurare una cortina domestica al di-



A. Masson, *Terre erotique*, 1866-7?, Paris, Collezione privata.

pinto di Courbet, che Lacan riteneva opportuno mostrare solo di persona a scelti visitatori, secondo un procedimento di svelamento per iniziati che aveva accompagnato il dipinto fin dalla sua nascita e dall'ingresso nella collezione del primo proprietario, il diplomatico turco Khalil-Bey che lo aveva tenuto, a sua volta, celato dietro un altro quadro.¹²

Il pannello commissionato a Masson consisteva di un paesaggio dipinto con un morbido tratto bianco su uno sfondo color ruggine; a chi conoscesse il retrostante supporto non



sarebbe sfuggita l'analogia: Masson aveva dipinto una specie di negativo dell'originale, un paesaggio sagomato sul corpo nudo femminile in cui i seni erano diventati colline, mentre i ciuffi di pelo dell'organo sessuale in vista erano stati trasformati in un cespuglio.¹³ La cortina dipinta da Masson era in realtà una rilettura e una trasposizione grafica di per sé allusiva, una variazione sul tema non meno originale e arguta del dipinto di Courbet.

La storia collezionistica del quadro sembrerebbe dunque essere 'mimata' e allusa all'interno di *Lichene*. Darebbe soddisfazione ai filologi sapere che Munro fosse a conoscenza di tutti questi dettagli della vita del quadro: la sua appartenenza al celebre studioso del rapporto fra psicanalisi e linguaggio, il pannello di Masson – che trasfigurava il corpo della donna in vegetazione – così come, nel racconto di Munro, avviene alla fotografia; ma in realtà non ce n'è bisogno. Le opere d'arte provocano fra di loro cortocircuiti dell'immaginazione e risignificazioni, anche in assenza di quelle informazioni così necessarie, invece, al lavoro storico. Di certo *L'origine du Monde*, uno dei dipinti meno noti del pittore fino a una quindicina di anni fa, è stato capace di innervare la creatività di numerosi artisti visivi, da André Masson a Marcel Duchamp che aveva incontrato Lacan nel 1958 e che rielaborò il dipinto nel suo *Étant données*, e numerose, soprattutto dagli anni '90 in poi, sono anche le rielaborazioni letterarie.¹⁴ Tra queste ultime, *Lichene* è il racconto che meglio ha sfruttato il tema del desiderio e le sue possibilità metamorfiche. Ed è significativo che sia stato scritto quando ancora il quadro non era diventato, come è oggi, l'icona mediatica che contende la celebrità dei musei parigini alla *Gioconda*, ossia quando ancora l'immagine non era stata consumata e conservava invece intatto il proprio mistero, l'idea di accesso al proibito e la possibilità di rivelazione, la fantasticheria erotica e il culto fetichistico iscritti nella sua forma e nella sua storia.

¹ A. MUNRO, *The Progress of Love*, Toronto, McClelland and Stewart, 1985 e 1986; l'edizione italiana qui citata è *Il percorso dell'amore*, trad. it. di S. Basso, S. Pareschi, Torino, Einaudi, 2005.

² Sulla scrittrice: C.A. HOWELL, *Alice Munro*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1998. Sulle figure femminili presenti nei racconti cfr. M. REDEKOP, *Mothers and other clowns. The stories of Alice Munro*, London, Routledge University Press, 1992. Sulla trasposizione di contenuti autobiografici e sulla distinzione tra fiction e autobiografia in Munro cfr. M.A. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro*, Roma, Carocci, 2011, pp. 95-128.

³ Per la definizione di *middle station of life*, centrale allo sviluppo del romanzo moderno, faccio riferimento a quanto scrive G. MAZZONI, *Teoria del Romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 233-237.

⁴ «La memoria diventa così un problema di tecnica narrativa: la costruzione del testo deve dare voce alla memoria, da un lato, e dall'altro imitare, esprimere, quanto accade ai ricordi durante lo svolgimento della vita reale. [...] Il senso del tempo – come oblio, come recupero incerto, ma anche come reinvenzione permanente – non guarda mai a un punto finale di armonia; piuttosto arriva dalle fratture a vista tra i singoli testi, che compongono una struttura fortemente scandita (in singoli racconti, in parti, in capitoli dai titoli autonomi, o in paragrafi tematici: linee spezzate, in ogni caso, che smantellano i confini tra racconto e romanzo), e puntano a un effetto di discontinuità, perché il tempo dei ricordi non fa stare tutto insieme, ma è sconnesso e sconnette sempre; la tensione non si scioglie mai. "Ci fanno sudare, le nostre bugie"» (A. MUNRO, *Chi ti credi di essere?*, trad. it. S. Basso, Torino Einaudi, 2012, p. 53). Il lavoro sulla temporalità compiuto da Munro e da altre scrittrici canadesi, sull'esempio di Margaret Laurence, è ben illustrato da D. BROGI, *Alice Munro e le altre*, «Il Manifesto», 3 gennaio 2013, leggibile anche nel sito del blog culturale *Le parole e le cose* al seguente indirizzo: <http://www.leparoleelecose.it/?p=8220>.

⁵ Cfr. H. VENTURA, *Dall'immagine al testo: il divenire racconto ne la Vergine mendicante di Alice Munro*, in *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, a cura di F. CATTANI, D. MENEGHELLI, Roma Meltemi, 2008, pp. 139-153; ma anche EAD., *Storia di un'immagine congelata*, in *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a cura di S. ALBERTAZZI, F. AMIGONI, Roma, Meltemi, 2007, pp. 251-267.

⁶ Cfr. H. VENTURA, *Le tracé de l'écart ou "L'origine du Monde" reinventée dans "Lichen" d'Alice Munro*, in *Texte/Image: nouveaux problèmes*, a cura di L. LOUVEL, H. SCETTI, Actes du colloque de Cerisy, Rennes, Presses



- de l'Université de Rennes, 2005, pp. 269-281, ora anche reperibile in: www.alaaddin.it/Munro/Lichene.html.
- ⁷ Mi riferisco con l'espressione 'effetto di realtà' alla definizione coniata da R. BARTHES, *L'effet de réel* [1968], ora in ID., *Oeuvres complètes*, édition revue, corrigée et présentée par E. MARTY, III: 1968-1971, Paris, Seuil, 2002, pp. 25-32.
- ⁸ Savatier ripercorre la complicata vicenda collezionistica del dipinto e le reazioni che via via suscitò nel gusto e nell'opinione di chi ebbe occasione di vederlo: cfr. T. SAVATIER, *Courbet e «L'origine del mondo»* [2006], Milano, Medusa, 2008. Del quadro, in relazione al realismo letterario, ha parlato anche Siti: cfr. W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, pp. 22-25.
- ⁹ La fotografia è anche un mediatore di desiderio nella maniera in cui lo intende GIRARD in *Menzogna romantica e verità romanzesca* [1961], Milano Bompiani, 2002. David non agisce per amore o spinto dall'urgenza del desiderio sessuale, piuttosto nella consapevolezza disperata della vanità che avvolge la vita e che lo costringe ad andare oltre, di storia in storia.
- ¹⁰ Massimo Fusillo, con una vasta casistica di esempi tratti dalla letteratura, dalle arti visive e dal cinema, ha fornito un'accezione più ampia della nozione di feticcio, non più solo negativa, come sostituto inautentico, ma anche come sintomo e dispositivo di una insopprimibile e multiforme necessità di animare l'inanimato, di creare mondi alternativi. In questa accezione, connessa da Fusillo ai processi creativi, rientra pienamente la fotografia descritta da Munro. Cfr. M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- ¹¹ La vera ragione per cui David vuole separarsi dalla fotografia non è dunque la paura dichiarata a Stella di volerla mostrare a Catherine, quanto la consapevolezza che anche su Dina, la giovane studentessa il cui sesso è ritratto nella foto, David ha proiettato il suo insaziabile desiderio di novità, la paura di invecchiare, l'urgenza di ingannare questa consapevolezza con l'imperativo ad andare oltre: «Sa bene che Dina in fondo non è così incontenibile, spudorata e maledetta come lui ama dipingerla, e come lei stessa a volte finge di essere. Nel giro di una decina di anni, la vita folle di oggi non l'avrà né distrutta né trasformata in una puttana di lusso. Sarà una donna come tante, circondata da una nidiata di figli, alla lavanderia dei gettoni. [...] David sa bene che prima o poi, se Dina permetterà alla propria maschera di incrinarsi, lui sarà costretto ad andare oltre. E comunque lo dovrà fare lo stesso: dovrà andare oltre» (A. MUNRO, *Lichene*, cit., pp. 51-52).
- ¹² Cfr. T. SAVATIER, *Courbet e «L'origine del mondo»*, cit., pp. 40-45 e pp. 212-213. L'autore suggerisce che il dipinto di Courbet, e il dispositivo dello sguardo celato, sia alluso nella celebre conferenza *La Funzione del velo*, tenuta da Lacan il 30 gennaio 1957 (pp. 230-233).
- ¹³ Il dipinto di Courbet e il pannello di Masson furono mostrati insieme ad una storica esposizione curata da Jacques Fernier al Musée d'Ornans (8 giugno-9 ottobre 1991), intitolata *Les yeux les plus secrets. André Masson chez Gustave Courbet*.
- ¹⁴ Cfr. T. SAVATIER, *Courbet e «L'origine del mondo»*, cit., p. 268, con una rassegna dei romanzi e dei testi ispirati al dipinto, tra cui i più noti sono *Les adorations perpétuelles*, di J. Henric (Paris, Seuil, 1994) e *Le roman de l'origine* di T. Bernard (Paris, Gallimard, 1996).



Videopresentazione del libro Di tutto resta un poco di Antonio Tabucchi

di Anna Dolfi

Le parole di Anna Dolfi, curatrice dell'ultimo libro di saggi di Antonio Tabucchi (*Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, Milano, Feltrinelli, 2013) sono un omaggio a un autore che ha sempre mostrato una grande apertura e un forte interesse nei confronti dei linguaggi e delle arti visive. Il volume, apparso postumo, contiene quattro scritti sul cinema che, grazie alla preziosa testimonianza di Dolfi, consentono di ripercorrere le strade di una scrittura che ama deviare verso i sentieri della settima arte.

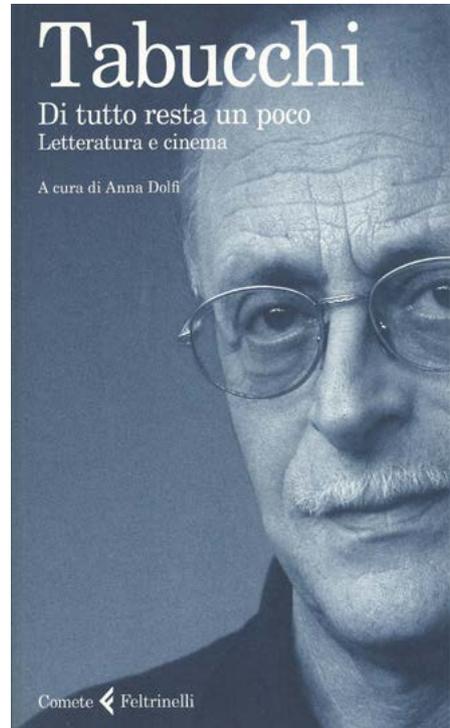
[Video](#)

Riprese: Stefania Rimini e Maria Rizzarelli

Montaggio: Luca Zarbano

Grafica e animazioni: Gaetano Tribulato

Sassari, 13 giugno 2013





MATTEO EREMO

«America, seen through photographs, darkly».

Don DeLillo, Susan Sontag e Diane Arbus a confronto tra le righe di Mao II

Mao II can be considered the most photographic of Don DeLillo's novels: it is the only work by DeLillo in which the narrator explicitly mentions two famous American photographers (Eve Arnold and Garry Winogrand); the main characters (Bill and Brita) are a writer and a photographer; each section is introduced by a real photograph that inspired the plot. But many of DeLillo's reflections on photography, as I will try to demonstrate, are concealed between the lines, where the author stages a tricky play made of implicit references, quotations, and parodies. Therefore, this essay will focus on the comparison between Susan Sontag's On Photography (relying especially on the second chapter, America, Seen through Photographs, Darkly) and Mao II. By analysing the different phases of Brita's career as a photographer – which reflects the image of Diane Arbus sketched by Sontag in On Photography, and partially the figure of Andy Warhol – this essay will come to the conclusion that, according to DeLillo, «a novelist must also be a photographer who simultaneously documents and criticizes the culture in which he resides», as Mark Osteen noticed.

Mao II rappresenta uno dei più interessanti esempi di interazione tra letteratura e fotografia all'interno della vasta produzione di Don DeLillo. Del resto, si tratta dell'unico romanzo in cui il narratore newyorkese cita esplicitamente i nomi di un paio di celebri fotografi americani come Eve Arnold e Garry Winogrand, trasponendo nel testo per via ecfrastica due loro opere. «It all began with a photograph», ha poi confessato lo stesso DeLillo in un'intervista,¹ tanto che nell'edizione originale ogni sezione del libro viene introdotta proprio dall'immagine reale che ha ispirato la fiction. Inoltre, i due protagonisti sono uno scrittore e una fotografa.

Eppure, è altresì vero quanto sostiene Marco Belpoliti, secondo cui «le pagine di *Mao II* non contengono quasi immagini; e se ci sono, si tratta di fotografie mentali, scatti astratti che sembrano inclinare verso il concettuale». Sempre per lo studioso italiano, DeLillo sarebbe «uno scrittore visionario e non visivo»; un artista che, come Warhol, «ridipinga le icone della nostra epoca virandole con il bianco e il nero delle sue parole». Nei romanzi dello scrittore americano, insomma, le immagini sarebbero «presupposte e non esposte», andando così ricercate tra le righe del testo.²

Proprio partendo dalle considerazioni di Belpoliti, allora, questo saggio cercherà di scendere in profondità sotto la superficie di *Mao II*, riportando così alla luce l'intricato gioco di rimandi, citazioni e parodie inscenato dallo scrittore americano nel proprio romanzo. Il tutto attraverso il confronto con le teorie di Susan Sontag e, in particolare, con *America, seen through photographs, darkly*, secondo capitolo di *On Photography*. Mediante l'analisi delle differenti fasi fotografiche attraversate da Brita Nilsson, uno dei personaggi chiave dell'opera, si cercherà quindi di dimostrarne la stretta correlazione con la figura di Diane Arbus e le contaminazioni con quella di Andy Warhol.

1. Prima fase fotografica: da Weegee a Walker Evans

Brita Nilsson è la protagonista femminile di un romanzo incentrato sull'enigmatico Bill



Gray, uno scrittore di successo che non pubblica più libri da svariati anni. Bill si è infatti ritirato in una residenza segreta e ha fatto perdere ogni traccia di sé, vivendo insieme a Scott e Karen, due giovani che si prendono cura di lui. Ma proprio l'incontro con la fotografa, a cui lo scrittore si concede per qualche scatto, sconvolge la routine dell'uomo. Bill rompe così l'isolamento che si è imposto e va in Europa per appoggiare la causa di un funzionario svizzero rapito da un gruppo terroristico, trovando però la morte nel viaggio per Beirut. Brita, al contrario, esce indenne dalle macerie della capitale libanese, riuscendo addirittura a immortalare il feroce leader terrorista Abu Rashid.

La prima fase creativa che contraddistingue la fotografa svedese è tutt'altro che immediata e richiede una lunga fase di gestazione da parte della donna, a partire dal suo approdo a New York all'età di quindici anni. Proprio la protagonista femminile di *Mao II*, in un dialogo con Scott, illustra così i suoi primi passi nel mondo della fotografia:

I roamed the streets first day, taking pictures of city faces, eyes of city people, slashed men, prostitutes, emergency rooms, forget it. I did this for years. Many times I used a wide-angle lens and pressed the shutter release with the camera hanging at my chest from a neck strap so I wouldn't attract the wrong kind of attention, thank you very much. I followed derelicts practically to their graves. And I used to go to night court just to look at faces. I mean New York, please, this is my official state religion.³

Si tratta di una descrizione dettagliata e che, in maniera quanto mai singolare, richiama la figura di un fotografo molto noto nella New York degli anni Trenta e Quaranta: Arthur Fellig, in arte Weegee. Emigrato negli Stati Uniti dall'Europa, proprio come Brita, Weegee era un fotoreporter di strada sempre in cerca di scoop, il cui interesse si focalizzava sulla vita metropolitana della Grande Mela, sui lavoratori e sulle persone decedute per morte violenta. Celebri sono le foto che raffigurano le vittime insanguinate di omicidi e incidenti stradali, o quelle – scattate di nascosto, grazie alla pellicola a infrarossi – di prostitute, travestiti e guardoni presenti di notte sulle spiagge di Coney Island. Proprio tale modus operandi, tipico del *voyeur*, potrebbe giustificare il punto in cui DeLillo ritrae Brita intenta a immortalare le persone con una macchina camuffata sotto la tracolla.

Questo particolare, in realtà, richiama molto da vicino l'ancor più celebre figura di Walker Evans, il quale, in una fase della propria carriera, scese parecchi metri al di sotto dell'asfalto calpestabile di New York con una vecchia macchina portatile nascosta nella giacca. Chi finiva nel mirino, di conseguenza, non si accorgeva di essere spiato e rimaneva del tutto naturale, mentre



Walker Evans, *Subway Photographs*, 1939-41

l'ingombro del corpo-macchina si dileguava sotto gli abiti anonimi del fotografo-*flâneur*, a sua volta reso invisibile dalla folla.⁴ Un esperimento che Sontag riporta nel secondo capitolo di *On Photography*, dove si parla di «series of “secret” photographs of anonymous New York subway riders that Evans took with a concealed camera between 1939 and 1941».⁵ La prima fase fotografica di Brita Nilsson sembrerebbe dunque essere il risultato di una sapiente ibridazione delle caratteristiche salienti tanto



di Evans quanto di Weegee. A ulteriore sostegno di tale ipotesi, inoltre, vi è il fatto che anche il secondo fotografo viene esplicitamente nominato da Sontag, sempre in *On Photography*: «Arbus said that the photographer she felt closest to was Weegee, whose brutal pictures of crime and accident victims were a staple of the tabloids in the 1940^s». ⁶

Le tessere del mosaico, lentamente, cominciano a ricomporsi. I due celebri personaggi rintracciabili nella prima fase artistica di Brita, infatti, possiedono una doppia caratteristica che li lega in maniera inequivocabile: comparire nella disamina storica attuata da Sontag in *On Photography*; essere entrambi in relazione con Diane Arbus. Se Weegee, per diversi aspetti, rappresentava una sorta di maestro per la fotografa newyorkese, lo stesso può essere postulato anche a proposito di Walker Evans, al quale non di rado la donna chiedeva consigli e pareri, recandosi nel suo studio. ⁷ Proprio Evans intravide in lei grandi doti, tanto da spingerla a mostrare le sue immagini a John Szarkowski, allora direttore della sezione fotografica del MoMA. Stando a quanto scritto da Patricia Bosworth, poi, Diane Arbus aveva avuto modo di scattare fotografie in giro per New York anche in compagnia dello stesso Weegee; inoltre, aveva parlato apertamente con Evans dell'istinto *voyeuristico* che accomunava entrambi. ⁸

DeLillo, quindi, sembrerebbe intento in una duplice e articolata operazione: enunciare in forma narrativa e finzionale le principali tappe della fotografia americana del Novecento, così come le ha schematizzate Susan Sontag; delineare implicitamente, sotto la maschera di Brita, la figura di Diane Arbus, attraverso i suoi maestri. Le strette relazioni che intercorrono all'interno di tale doppio filone, d'altronde, vengono perfettamente esemplificate dalla conclusione del soliloquio sopra citato, quando la donna afferma: «No matter what I shot, how much horror, reality, misery, ruined bodies, bloody faces, it was all so fucking pretty in the end». Un argomento, questo, assai caro a Susan Sontag, la quale, nel capitolo *The Heroism of Vision*, arriva a sostenere:

But notwithstanding the declared aims of indiscreet, unposed, often harsh photography to reveal truth, not beauty, photography still beautifies. Indeed, the most enduring triumph of photography has been its aptitude for discovering beauty in the humble, the inane, the decrepit [...]. Beauty has been revealed by photographs as existing everywhere. Along with people who pretty themselves for the camera, the unattractive and the disaffected have been assigned their beauty. ⁹

Il tema della «inautenticità del bello», così come lo ha definito Marco Belpoliti, ¹⁰ rappresenta un topos importante nella riflessione di Sontag circa la fotografia e viene affrontato in maniera approfondita soprattutto in *Regarding the Pain of Others*, a proposito delle immagini di guerra. L'argomento, d'altro canto, era caro anche alla stessa Diane Arbus, il cui lavoro, sempre nel secondo capitolo di *On Photography*, viene apostrofato da Sontag come «a good instance of a leading tendency of high art in capitalist countries: to suppress, or at least reduce, moral and sensory queasiness. Much of modern art is devoted to lowering the threshold of what is terrible». ¹¹ A dolorose realtà da incubo, Arbus applicava aggettivi come «terrific», «interesting», «incredible», «fantastic», «sensational». ¹²

La fotografa newyorkese, in realtà, era dilaniata da un insanabile conflitto interno riguardante il rapporto con i propri soggetti mostruosi, dai quali fu fatalmente attratta. Da un lato, sempre secondo Sontag, c'era «the childlike wonder of the pop mentality», così come si evince dagli aggettivi citati sopra. ¹³ Dall'altro, invece, la consapevolezza che fotografare persone «is necessarily "cruel", "mean". The important thing is not to blink». ¹⁴ Una crisi per certi aspetti paragonabile a quella vissuta dalla Brita delilliana, disgustata da come la fotografia riesca ad abbellire anche le cose più orribili da cui è sempre stata

attratta. «After years of this, I began to think it was somehow, strangely – not valid»,¹⁵ afferma quindi la protagonista femminile di *Mao II*, spiegandoci il passaggio a una nuova fase artistica e della propria vita.

2. Seconda fase fotografica: da August Sander a Edward Steichen

Nella seconda fase fotografica, Brita viene contraddistinta da una netta reazione che la induce a esplorare territori artistici del tutto opposti, mutando completamente il proprio *modus operandi* e le categorie dei soggetti ritratti. Particolarmente significative, a riguardo, sono le parole pronunciate dalla stessa donna durante un dialogo con Scott:

“Only writers. I frankly have a disease called writers” [...]. “I will just keep on photographing writers, every one I can reach, novelists, poets, playwrights. I am on the prowl, so to speak. I never stop traveling and taking pictures. This is what I do now. Writers” [...]. A planetary record. For me, it’s a form of knowledge and memory. I’m furnishing my own kind of witness. I try to do it systematically, country by country, but there are always problems. Finding some writers is a problem [...]. They’re willing to see me because they know I’m simply doing a record. A species count, one writer said. I eliminate technique and personal style to the degree that this is possible.¹⁶

Questa rigorosa opera di catalogazione, attuata da Brita in maniera quasi maniacale, richiama a stretto giro di vite la figura di un famoso fotografo europeo della prima metà del Novecento: August Sander. Ritrattista di professione, Sander nel 1910 diede vita a un ambizioso programma: creare un ampio atlante di tipi tedeschi di ogni classe ed estrazione sociale. Egli non cercò la personalità individuale, ma le figure rappresentative di diverse professioni, mestieri e attività, nonché i membri di gruppi sociali e politici. Denominò il suo programma *Menschen des 20. Jahrhunderts* e, nel 1929, fu pubblicato *Antlitz der Zeit*, il primo volume della serie.



August Sander, *Der Konditor*, 1928

DeLillo, dal canto suo, sembrerebbe quindi riprendere e al tempo stesso ribaltare la monumentale opera enciclopedica realizzata dal fotografo tedesco. Se infatti Sander, contemporaneamente, allargava il campo d’azione della ricerca a ogni essere umano e lo limitava alla propria nazione, Brita compie l’esatto opposto, ampliandolo a tutto il mondo ma restringendolo ai soli scrittori, seppur suddivisi per categorie. La figura di August Sander, del resto, rappresenta un caso paradigmatico nel corso della storia della fotografia, e viene analizzata attentamente anche da Sontag, che la pone a confronto con quella di Diane Arbus:

Sander’s “archetype pictures” (as he called them) imply a pseudo-scientific neutrality similar to that claimed by the covertly partisan typological sciences that sprang up in the nineteenth century like phrenology, criminology, psychiatry, and eugenics. It was not so much that Sander chose individuals for their representative character as that he assumed, correctly, that the camera cannot help but reveal faces as social masks [...]. People face Sander’s camera, as they do in Model’s and Arbus’s photographs, but their gaze is not intimate, revealing.¹⁷



I punti di tangenza fra i passi di *On Photography* e *Mao II* presi in considerazione sono chiari e significativi. In Sontag compaiono infatti diverse espressioni – «inventory of the world», «unusually broad», «photography-as-science» e «a pseudo-scientific neutrality»¹⁸ – che trovano piena corrispondenza nel testo di DeLillo: «planetary record», «there's no end», «a species count» e «secretly I know I'm doing certain things to get certain effects».¹⁹ Per non parlare, poi, dell'atteggiamento non-aggressivo e non-intrusivo che entrambi i fotografi, nelle stesse pagine, ostentano esplicitamente: «“It is not my intention either to criticize or describe these people”, Sander said»; «I want to do pictures that are unobtrusive, shy actually», gli fa eco Brita. Poco più avanti però, nel corso del dialogo con Sott circa la propria passione maniacale per gli scrittori, la fotografa svedese introduce *en passant* un altro spunto rilevante:

“And what happens ultimately to your pictures of writers as a collection?” “Ultimately I don't know. People say some kind of gallery installation. Conceptual art. Thousands of passport-size photos. But I don't see the point myself. I think this is a basic reference work. It's just for storing. Put the pictures in the basement of some library.”²⁰

Il gioco di rimandi inscenato da DeLillo, in questo caso, sembrerebbe aver generato un ibrido, a metà strada fra la storica esposizione che il celebre fotografo Edward Steichen organizzò nel 1955 al MoMA (*The Family of Man*) e una nota opera di Walker Evans, *Penny Picture Display*. La prima consisteva in un'installazione enciclopedica, in cui l'artista lussemburghese raccolse e abbinò centinaia di foto (scelte fra quasi due milioni di immagini, pervenute da ogni angolo del pianeta) raffiguranti la vita di famiglia in tutto il mondo, col preciso intento di raffigurare ogni aspetto del genere umano, estrinsecando la fratellanza che accomuna tutti gli individui. La seconda è invece una fotografia che, mediante l'assemblaggio di svariate foto-tessere da documento d'identità, risponde al desiderio di ottenere «una sola, immensa, collettiva, immagine frontale dell'umanità».²¹ In questa opera Evans realizza una mappatura di ritratti qualunque, scelti per rappresentare proprio il volto infinito del genere umano.

La celebre esposizione organizzata da Steichen viene analizzata anche nel secondo capitolo di *On Photography*, dove Sontag contrappone la filosofia del co-fondatore di Photo-Secession – «“The Family of Man” denies the determining weight of history, of genuine and historically embedded differences, injustices, and conflicts» – a quella della fotografa newyorkese («Arbus's photographs undercut politics just as decisively, by suggesting a world in which everybody is an alien, hopelessly isolated»)²².

Come la coppia costituita da Weegee ed Evans, che caratterizzava la prima fase fotografica di Brita, anche quella formata da Sander e Steichen è dunque accomunata dal medesimo doppio punto di tangenza: rientrare nella disamina di Sontag; avere un legame con Diane Arbus, attraverso il confronto instaurato dalla critica americana. Se però nel caso del primo binomio il collegamento fra i due fotografi consiste nell'aver rappresentato un punto di riferimento per Arbus, in quello della seconda coppia la situazione si ribalta. Sander e Steichen vengono descritti da Sontag come il naturale contraddittorio della concezione fotografica di Arbus.²³ A ben vedere, del resto, Brita si rifiuta di organizzare un'esposizione sulla scorta di *The Family of Man*, e parimenti prende le distanze anche dall'assoluta scientificità ricercata da Sander, affermando: «Secretly I know I'm doing certain things to get certain effects. But we ignore this, you and I».²⁴



3. Intermezzo: epifania sotto il segno di Andy Warhol

Alla luce di quanto è emerso dalle prime due fasi creative di Brita Nilsson, prende sempre più corpo la tesi secondo cui DeLillo starebbe sapientemente nascondendo la figura di Diane Arbus sotto una maschera costituita prima dai suoi maestri e poi dai suoi opposti, mediante un persistente gioco delle coppie. La messinscena strutturata dallo scrittore italo-americano è assai stratificata e cosparge di indizi il tessuto testuale: le tracce sono molteplici, ma vanno rintracciate.

Il culmine, il momento epifanico in cui metaforicamente Brita getta la maschera e il suo volto arriva a combaciare perfettamente col viso di Arbus, si verifica in quello che parrebbe essere un vero e proprio snodo del romanzo. La fotografa si trova a New York, all'inaugurazione di una mostra d'arte, e il narratore descrive fin nei minimi particolari la scena, comprese le impressioni della donna, intenta a osservare *Gorby I*, ovvero Michail Gorbaciov ritratto e manipolato da Andy Warhol:

Brita wondered if this piece might be even more Warholish than it was supposed to be, beyond parody, homage, comment and appropriation [...]. She thought that possibly in this one picture she could detect a maximum statement about the dissolvability of the artist and the exaltation of the public figure, about how it is possible to fuse images, Mikhail Gorbachev's and Marilyn Monroe's, and to steal auras [...]. She's taken the trouble to cross the room and look closely at this funny painted layered photo-icon and it wasn't funny at all. Maybe because of the undertaker's suit that Gorby wore. And the sense that these were play-death cosmetics, the caked face-powder and lemon-yellow hair color. And the very echo of Marilyn and all the death glamour that ran through Andy's work. Brita had photographed him years ago and now one of her pictures hung in a show a few blocks down Madison Avenue.²⁵

Due sono i particolari degni di nota: l'iterato interesse di Brita per la maniera in cui Warhol rappresenta la morte nei propri ritratti; i suoi contatti col celebre artista, immortalato dalla donna in una serie di immagini. Stando a quanto si può leggere nella dettata biografia di Patricia Bosworth su Diane Arbus, infatti, la fotografa newyorkese era particolarmente attratta dai quadri in cui Warhol ritraeva l'immagine della morte, su tutti quelli di Marilyn Monroe che ancora sorride. E sempre secondo Bosworth, inoltre, Arbus si era recata più di una volta nella Factory, per realizzare alcuni servizi fotografici su Warhol, le sue opere e i bizzarri personaggi che frequentavano quel luogo.

Al di là di questi indizi già di per sé consistenti, ad ogni modo, la tesi del binomio Brita-Arbus viene confermata anche da un passo di Sontag che, al tempo stesso, corrobora l'ipotesi di una fitta trama di rimandi istituiti da DeLillo con *America, seen through photographs, darkly*:

But unlike Warhol, who spent many years as a commercial artist, Arbus did not make her serious work out of promoting and kidding the aesthetic of glamour to which she had been apprenticed, but turned her back on it entirely. Arbus's work is reactive [...]. Most of Arbus's work lies within the Warhol aesthetic, that is, defines itself in relation to the twin poles of boringness and freakishness; but it doesn't have the Warhol style. Arbus had neither Warhol's narcissism and genius for publicity nor the self-protective blandness with which he insulates himself from the freaky nor his sentimentality [...]. Although much of Arbus's material is the same as that depicted in, say, Warhol's *Chelsea Girls* (1966), her photographs never play with horror, milking

it for laughs; they offer no opening to mockery, and no possibility of finding freaks endearing.²⁶

Brita, la protagonista femminile di *Mao II*, sembrerebbe possedere in maniera a dir poco singolare tutti i connotati propri della Diane Arbus descritta da Sontag attraverso il contrasto con Andy Warhol. Tratti peculiari portati alla luce da DeLillo proprio mediante il confronto diretto fra Brita e un quadro dell'artista pop, esattamente come avviene in *On Photography*. Innanzitutto, si può notare il concetto di "glamour", comune a entrambi i testi, così come quello di "parodia" (si mettano in parallelo «parody» e «mockery»). Ma il luogo testuale più rilevante è quello in cui si sviluppa il campo semantico del riso. A una Arbus le cui fotografie, secondo Sontag, «never play with horror, milking it for laughs» corrisponde infatti una Brita che, di fronte all'opera di Warhol, continua a ripetersi che non c'è nulla da ridere, non riuscendo a trovarvi alcunché di divertente, a differenza di tutte le altre persone.

Lo smascheramento di Brita, però, dura davvero poco, lo spazio di un paio di pagine. Come in una celebre scena tratta da *Persona*, di Ingmar Bergman, la coincidenza fra i volti delle due donne si protrae solamente per istante, dissolvendosi una volta raggiunta l'epifania.

Se nel film del regista svedese le vite di Elisabet e Alma si dividono in seguito alla rivelazione, la medesima cosa avviene anche in *Mao II*. Al termine dell'episodio al museo, così, accade una sorta di sdoppiamento ontologico, nel corso del quale lo "spettro" di Diane Arbus abbandona Brita – che può quindi passare alla terza e definitiva fase fotografica, di cui si parlerà in seguito – e si incarna nella misteriosa Karen Janney, la compagna di Scott che vive nella casa di Bill Gray.

La scena non lascia adito a dubbi: la ragazza si materializza improvvisamente alla mostra, affiancando Brita mentre questa sta contemplando il quadro di Warhol. Si tratta di una vera e propria apparizione, tanto che la stessa fotografia non si capacita della comparsa di Karen a New York e proprio in quel posto. Da questo momento, inoltre, le due donne – che in precedenza si erano appena intraviste a centinaia di chilometri di distanza, a casa di Bill, senza conoscersi affatto – arrivano addirittura a vivere sotto lo stesso tetto per qualche giorno.

La breve convivenza di Brita e Karen, per certi aspetti, richiama molto da vicino quella di Elisabet e Alma sempre in *Persona*. Il personaggio fantasmatico di Karen – definita «a ghost girl» in *Mao II*²⁷ – è inoltre protagonista di alcuni monologhi e stati allucinatori che parrebbero riprendere in chiave parodica un'altra pellicola



Ingmar Bergman, *Persona*, 1966: il momento in cui i volti di Elisabeth e Alma coincidono

del regista svedese: *Through a glass, darkly*, ovvero il titolo – a sua volta tratto da una citazione di San Paolo – da cui Sontag ha mutuato l'intestazione del secondo capitolo di *On Photography*.²⁸ Una semplice coincidenza? Sembrerebbe proprio di no, anche perché gli intrecci fra DeLillo, Sontag e Bergman²⁹ in questo punto del romanzo sono molteplici e hanno come filo conduttore il tema della coppia e dello sdoppiamento, con cui proprio *Mao II* si apre.³⁰

Per quanto riguarda la nostra ricerca, invece, bisogna sottolineare soprattutto un aspetto di questo gioco geminativo. Karen, dopo l'incontro con Brita all'esposizione di



Warhol, per qualche giorno rimane da sola a casa della fotografa e comincia a ripercorrere i passi di Diane Arbus, girovagando per le strade e i parchi di New York in cerca di *freak*, poveracci e malati mentali. La ragazza, in particolare, continua a recarsi ossessivamente a Tompkins Square Park, nel Lower East Side della città, proprio dove, secondo Patricia Bosworth, per un certo lasso di tempo Arbus andò con frequenza.³¹ E Brita, invece? La fotografa, dopo l'epifania avvenuta alla mostra e il passaggio di testimone con Karen, è finalmente libera e pronta per una terza fase fotografica, a prima vista del tutto differente dalle due precedenti.

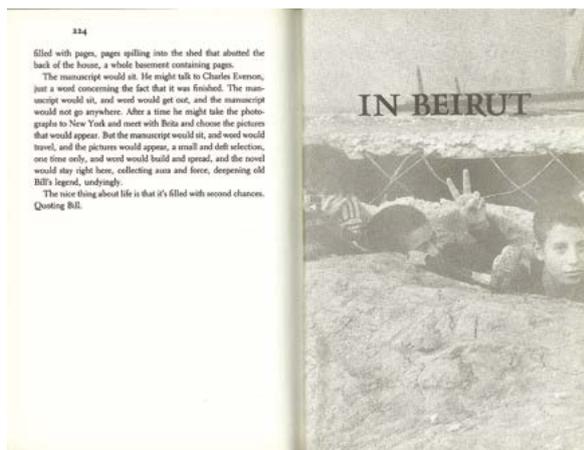
4. Terza fase fotografica: macchine fotografiche o pistole?

Nell'ultima sezione di *Mao II*, intitolata *In Beirut*, ritroviamo una Brita completamente diversa, sotto l'aspetto artistico e professionale. La fotografa svedese, infatti, ora lavora per una rivista tedesca e si trova nella capitale libanese per immortalare il terrorista Abu Rashid. La donna si muove attraverso una città traboccante di immagini, addirittura «a millennial image mill», in uno scenario palesemente warholiano.³² In questo ambiente surreale, quindi, il narratore spiega che Brita ha accantonato la monumentale opera di ricerca degli scrittori, passando a una nuova fase fotografica:

She does not photograph writers anymore. It stopped making sense. She takes assignments now, does the interesting things, barely watched wars, children running in the dust. Writers stopped one day. She doesn't know how it happened but they came to a quiet end. They stopped being the project she would follow forever. Now there are signs for a new soft drink, Coke II, signs slapped on cement-block walls, and she has the crazy idea that these advertising placards herald the presence of the Maoist group.³³

Con la stessa disinvoltura con cui era passata dalle crude scene metropolitane di New York alla scientifica classificazione degli scrittori, Brita ha voltato pagina per la seconda volta e si è reinventata fotografa di guerra, mostrando alcune tracce warholiane (come i manifesti pubblicitari della Coke II e la loro allusione al gruppo maoista, in piena assonanza con il titolo del romanzo). Cosa caratterizza, dunque, questa fase creativa? DeLillo, a riguardo, non è esplicito come in precedenza, ma ci fornisce comunque la risposta già nel capitolo tredici, dove si può leggere che «there were the camera-toters and the gun-wavers and Bill saw barely a glimmer of difference».³⁴ Un'affermazione nodale e ripresa da Mark Osteen, seconco cui «as in the photo that frames the section – three boys in a bunker, one pointing either a gunsight or a camera viewfinder toward the viewer – image-makers and warriors seem indistinguishable».³⁵

Il tema della natura predace della macchina fotografica e della sua sublimazione in pistola – con una più che probabile allusione alle teorie freudiane³⁶ – è un autentico topos per Susan Sontag, che sostiene: «There is something predatory in the act of taking pictures. To photograph people is to violate them [...]. Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder».³⁷ Per rafforzare questa teoria, inoltre, Sontag ricorre a un'argomentazione che corrobora appieno l'ipotesi di una ripresa in DeLillo della figura di Diane Arbus, filtrata dalla disamina critica di *On Photography*. Sempre nel secondo capitolo del proprio libro, infatti, la critica americana cita una celebre frase di Arbus: «Everything is so superb and breathtaking. I am creeping forward on my belly like they do in war movies».³⁸ Riprendendo la metafora della «camera as a weapon



La foto che introduce la sezione finale di *Mao II*, nell'edizione in lingua inglese della Penguin, 2010

of aggression», insomma, Sontag estende la sensazione di pericolo percepita dal fotografo di guerra anche alle immagini non scattate in rischiosi contesti bellici, riportando ancora una volta le parole di Arbus: «When the troops start advancing on you, you do approach that stricken feeling where you perfectly well can get killed».³⁹

Questo tema, del resto, era già affiorato nella prima parte del romanzo, seppur in maniera più velata, anche a causa del contesto. Mentre Brita sta fotografando Bill Gray, lo scrittore a un certo punto domanda alla donna: «What are you investing me with, or

stealing from me?».⁴⁰ Il verbo “steal” ha una connotazione forte e denota chiaramente la componente predatoria della macchina fotografica, anticipandone il parossismo raggiunto nel capitolo finale. Due, a tale proposito, sono le scene rivelatrici. La prima si svolge nel nascondiglio di Abu Rashid, dove Brita fotografa il feroce terrorista senza alcuna esitazione, brandendo e puntando la “camera” come se fosse una pistola.⁴¹ Al punto che, quando la donna scopre il volto di un giovane adepto del gruppo per fotografarlo, questo reagisce con una rabbia spropositata, mettendole addirittura le mani addosso.

Ma l'immagine più esplicita e significativa è quella conclusiva. Brita è sola in un appartamento di Beirut, e dal balcone osserva la città sul finire della notte. La donna nota alcuni scoppi di luce nell'oscurità: sono bombe, secondo logica, o qualcos'altro? La risposta, con cui si chiude *Mao II*, è emblematica:

There is a flash out there in the dark near a major checkpoint. Then another in the same spot, several more, intense and white. She waits for the reciprocating flash, the return fire, but all the bursts are in one spot and there is no sound. What could it be then if it's not the start of the day's first exchange of automatic-weapons fire? Only one thing of course. Someone is out there with a camera and a flash unit. Brita stays on the balcony for another minute, watching the magnesium pulse that brings an image to a strip of film. She crosses her arms over her body against the chill and counts off the bursts of relentless light. The dead city photographed one more time.⁴²

5. Conclusioni: «A novelist, it seems, must also be a photographer»

Mao II, il romanzo delle coppie e dello sdoppiamento, si conclude con la simbolica vittoria di una sola persona: Brita. Mentre Bill, lo scrittore, cerca di raggiungere invano Beirut, morendo in totale solitudine su una nave, la fotografa svedese non solo arriva nella capitale libanese, ma addirittura esce incolume dal covo dei terroristi, dopo aver portato a termine la propria missione. Per qualche minuto, una donna munita di sola macchina fotografica tiene in scacco una banda di criminali armati fino ai denti, ottenendo quello che voleva. La domanda, a questo punto, sorge spontanea: qual è il messaggio che DeLillo intende trasmettere?

Una prima e significativa risposta ce la offre Mark Osteen, secondo cui Brita «embodies the potential for an art that appropriates the tools of spectacular authors to contest their



attempts to control history and subjectivity».⁴³ La sconfitta di Bill, dunque, non rappresenterebbe il mero trionfo delle immagini sulla scrittura, testimoniando semmai la necessità di un ammodernamento della figura dello scrittore, alle prese con una società definita da Remo Ceserani «un grande serbatoio culturale di immagini, un “immenso simulacro fotografico”».⁴⁴ Significativa, a sostegno di tale ipotesi, è l’argomentazione dello stesso Osteen:

A novelist, it seems, must also be a photographer who simultaneously documents and criticizes the culture in which he resides. *Mao II* thus shows DeLillo remodeling his vision of authorship [...] toward a negotiated compromise with the society of spectacle, in which the artist refashions the society’s own tools to attain a position “within or behind or beyond or above” it. Politically and aesthetically potent works thus issue not from a solitary island but cunningly from within the culture itself.⁴⁵

Bill e Brita incarnano perfettamente i due poli della dicotomia interna a un DeLillo che, nel corso di alcune interviste, ha fornito risposte del tutto antitetiche riguardo al ruolo dello scrittore nella società. Da un lato, la necessità di rimanere ai margini, non essere incorporati «into the ambient noise»⁴⁶ (figura di Bill); dall’altro, l’esigenza di essere «fully involved in contemporary life, to be part of the crowd, of the clash of voices»⁴⁷ (figura di Brita). Un concetto, il secondo, più volte ribadito dallo stesso DeLillo, che ha anche dichiarato: «I try to record what I see and hear and sense around me – what I feel in the currents, the electric stuff of the culture».⁴⁸

La soluzione a questo dilemma esistenziale sembrerebbe quindi essere fornita da un semplice strumento, la macchina fotografica, in grado di conciliare due poli parimenti inaccettabili: l’estraniamento dalla società e il coinvolgimento indiscriminato in essa. Se si legge bene *Mao II*, d’altro canto, la validità di questa tesi è lampante. Bill, il perfetto esempio dell’isolamento, prova a ritornare in mezzo alla civiltà partendo per Beirut, ma è sprovvisto dei necessari filtri protettivi e va incontro alla morte. Brita, al contrario, è da sempre coinvolta nella vita contemporanea ed esce illesa da uno dei luoghi più pericolosi al mondo, il covo di Abu Rashid. La macchina fotografica le permette infatti di guardare la realtà col dovuto distacco, di incutere una certa reverenza in chi le sta attorno, di muoversi per il mondo senza esserne troppo coinvolta.

Per sua stessa ammissione, inoltre, DeLillo si identifica ben poco con la figura del solitario Bill Gray, trovandosi invece a proprio agio con l’enigmatica Karen Janney,⁴⁹ che dopo il passaggio di testimone con Brita comincia a ripercorrere i passi di Diane Arbus per le strade e i parchi di New York. Una semplice coincidenza? Improbabile. Se si legge con attenzione il secondo capitolo di *On Photography*, infatti, si vedrà che Sontag ravvisa nella figura della fotografa newyorkese la medesima dicotomia interna a DeLillo: da un lato, «her view is always from the outside»; dall’altro, «Arbus’s way of procuring experience, and thereby acquiring a sense of reality, was the camera».⁵⁰ Un’affermazione, questa, davvero illuminante, dato che si addice perfettamente anche al profilo di Brita.

La protagonista femminile di *Mao II* parrebbe quindi essere stata generata da una calibrata ibridazione delle figure di Diane Arbus e Andy Warhol, ovvero due personaggi accomunati da evidenti punti di contatto e dicotomie profonde. Come si è già visto in precedenza, secondo Sontag «Arbus’s work lies within the Warhol aesthetic, [...] but doesn’t have the Warhol style». Alla fotografa newyorkese, soprattutto, sarebbe mancata «the self-protective blandness with which he insulates himself from the freaky», al punto che «compared with Warhol, Arbus seems strikingly vulnerable, innocent – and certainly more pessimistic».⁵¹ Brita Nilsson, invece, è fornita del necessario distacco warholiano, fondamentale per evitare quella «psychic ambush»⁵² che, sempre a detta di Sontag, avreb-

be favorito il suicidio della fotografa americana.

È proprio alla luce di queste considerazioni, allora, che si spiegano la ripresa della figura di Arbus e il sottile gioco inscenato da DeLillo in *Mao II*, attraverso l'introiezione della disamina critica attuata da Sontag in *America, seen through photographs, darkly*. La Diane Arbus che emerge dalle pagine di *On Photography* ha tutte le caratteristiche proprie della nuova visione autoriale di DeLillo, a parte una: l'eccessivo coinvolgimento psicologico e passionale con i soggetti della propria arte. Di qui la presa di distanza che lo scrittore inscena a un certo punto del romanzo, durante l'incontro fra Brita e Karen, ambientato simbolicamente alla mostra di Andy Warhol.



Andy Warhol, *Mao*, 1972

Un Warhol che, al contrario, costituisce il perfetto paradigma del distacco dell'artista dai soggetti della propria arte: non parte «dalle cose, ma dalla loro immagine fotografica, dalla spoglia nudità del quadro».⁵³ Tutto il romanzo, del resto, è permeato dalle esplicite tracce della sua poetica, a partire dal titolo. Ma se si scava sotto il colore più superficiale – proprio dove Warhol sosteneva che non ci fosse nulla di se stesso⁵⁴ – di *Mao II*, allora emergono chiari e incontrovertibili i richiami alla figura di Diane Arbus e alle riflessioni critiche di Susan Sontag, nascoste fra le righe di un romanzo straordinariamente ricco di epifanie e citazioni.

¹ M. NADOTTI, *An interview with Don DeLillo*, in T. DePietro (edited by), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 111.

² M. BELPOLITI, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005, p. 68.

³ D. DELILLO, *Mao II* [1991], New York, Penguin Books, 2010, p. 24.

⁴ Cfr. P.F. FRILLICI, *Sulle strade del reportage. L'odissea fotografica di Walker Evans, Robert Frank e Lee Friedlander*, Bologna, Editrice Quinlan, 2007, pp. 54-60.

⁵ S. SONTAG, *On Photography* [1977], New York, Picador, 2009, p. 30.

⁶ Ivi, p. 46.

⁷ Cfr. P. BOSWORTH, *Diane Arbus. Vita e morte di un genio della fotografia* [1984, 2005], trad. it. di M. P. Ottieri, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 238-239 e 250.

⁸ Ivi, p. 222.

⁹ S. SONTAG, *On Photography*, cit., pp. 102-103.

¹⁰ M. BELPOLITI, *Crolli*, cit., pp. 69-75.

¹¹ S. SONTAG, *On Photography*, cit., p. 40.

¹² Ivi, p. 41.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ D. DELILLO, *Mao II*, cit., p. 24.

¹⁶ Ivi, pp. 24-6.

¹⁷ S. SONTAG, *On Photography*, cit., p. 59.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ D. DELILLO, *Mao II*, cit., pp. 24-26.

²⁰ Ivi, p. 26.

²¹ P.F. FRILLICI, *Sulle strade del reportage*, cit., p. 59.

²² S. SONTAG, *On Photography*, cit., p. 33.

²³ Arbus, inoltre, studiò l'opera di August Sander, su esortazione di Walker Evans. Cfr. P. BOSWORTH, *Diane Arbus*, cit., p. 240.

²⁴ D. DELILLO, *Mao II*, cit., p. 26.



- ²⁵ Ivi, pp. 134-135.
- ²⁶ S. SONTAG, *On Photography*, cit., pp. 44-45.
- ²⁷ D. DELILLO, *Mao II*, cit., p. 166. A tale proposito, si mettano a confronto la fantasmatica Karen di DeLillo e la vitale Alma di Bergman, anche per quanto riguarda lo «scambio vampiristico» (cfr. S. SONTAG, *Persona di Ingmar Bergman*, in *Stili di volontà radicale*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 163-91) con l'altro elemento femminile della coppia: Brita in *Mao II* ed Elisabet in *Persona*.
- ²⁸ Si è deciso di citare il titolo del film di Bergman nella sua versione inglese – e non in quella originale (*Säs-om i en spegel*) – per mostrare il sottile gioco di ripresa e *mise en abyme* attuato prima da Susan Sontag e poi da Don DeLillo.
- ²⁹ Cfr. G. IACOLI, *Lo spazio del silenzio. Bergman, Susan Sontag, DeLillo*, in *La percezione narrativa dello spazio*, Roma, Carocci, 2008, pp. 107-62.
- ³⁰ Sontag, sempre in *America, seen through photographs, darkly*, sottolinea la centralità del tema della coppia nelle opere di Diane Arbus. Cfr. S. SONTAG, *On Photography*, cit., pp. 34-5.
- ³¹ Cfr. P. BOSWORTH, *Diane Arbus*, cit., pp. 247-9.
- ³² Cfr. DELILLO, *Mao II*, cit., p. 229: «There is a human skull nailed to a stucco wall and then there are pictures of skulls, there is skull writing, there are boys wearing T-shirts with illustrated skulls, serial grids of blue skulls».
- ³³ Ivi, pp. 229-230.
- ³⁴ Ivi, p. 197.
- ³⁵ M. OSTEEEN, *DeLillo's Dedalian artists*, in J. N. Duvall (edited by), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 145.
- ³⁶ Per esempio, il concetto di *Sublimierung*. Cfr. S. FREUD, *Pulsioni e loro destini*, in *Opere*, a cura di C. L. Musatti, VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- ³⁷ S. SONTAG, *On Photography*, cit., pp. 14-15.
- ³⁸ Ivi, p. 39.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ D. DELILLO, *Mao II*, cit., p. 43.
- ⁴¹ Cfr. M. OSTEEEN, *DeLillo's Dedalian artists*, cit., p. 145: «She shoots Rashid to disarm him, to steal his force».
- ⁴² D. DELILLO, *Mao II*, cit., pp. 240-241.
- ⁴³ M. OSTEEEN, *DeLillo's Dedalian artists*, cit., p. 144.
- ⁴⁴ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 87.
- ⁴⁵ M. OSTEEEN, *DeLillo's Dedalian artists*, cit., p. 145.
- ⁴⁶ A. BEGLEY, *The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo*, in *Conversations with Don DeLillo*, cit., pp. 96-97.
- ⁴⁷ M. NADOTTI, *An interview with Don DeLillo*, cit., p. 110.
- ⁴⁸ A. BEGLEY, *The Art of Fiction*, cit., p. 107.
- ⁴⁹ Cfr. M. NADOTTI, *An interview with Don DeLillo*, cit., pp. 111-112.
- ⁵⁰ S. SONTAG, *On Photography*, cit., pp. 42-3.
- ⁵¹ Ivi, p. 44-45.
- ⁵² Ivi, p. 39.
- ⁵³ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Warhol: The American Way of Dying*, in E. Grazioli (a cura di), *Riga 33. Andy Warhol*, Milano, Marcos y Marcos, 2012, p. 78.
- ⁵⁴ «Se volete sapere tutto di Andy Warhol, basta che guardate la superficie: quella delle mie pitture, dei miei film e la mia, lì sono io. Non c'è niente dietro»; E. Grazioli (a cura di), *Riga 33*, cit., p. 88.



ALESSANDRA GRANDELIS

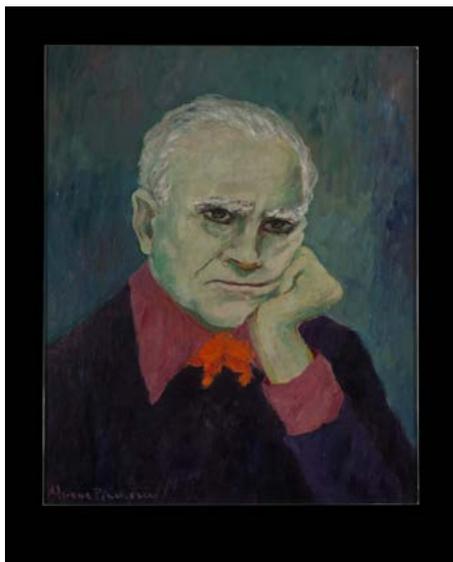
«*Preferisco la pittura alla letteratura*».
*Alberto Moravia e gli scritti d'arte*¹

*To date there is not yet a work studying the presence of art in Moravia's oeuvre. The author many times says that if he hadn't been a writer, he would have chosen the painting as a way to express himself. This essay, starting from biographic and theoretical statements of the author, considers Moravia writing on art. A provisional collection of his artistic contributions is still in progress, however they are present from the Thirties to the Eighties and they allow us to get some permanent features: Freudian suggestions, sustaining the idea of painting as an expression of the repressed, and the use of tautological formulas, in the attempt of defining, through the paradox, the attitude of the artist and of the critic in front of the work of art, both features support the artistic analysis based on the dialog with literature. The relationship between literature and art is not univocal, because while the literary element enters in the art, even the artistic element enters into the narrative, invading very famous pages: so in *La noia*, where the omnipresent Moravia's theme of the relationship between modern man and reality is explored through the mediation of art. Within a research aiming at the construction of the relationship between the author and the world of arts, it is possible to recognize, through some clarifying examples, a continuity between artistic and literary writing in Alberto Moravia.*

Alberto Moravia impara a conoscere l'arte in famiglia: il padre architetto si reca ogni anno nella natia Venezia per dipingerne le vedute, poi custodite gelosamente in casa, e la sorella Adriana, moglie dell'artista Onofrio Martinelli, è una pittrice affermata dalla «personalità molto originale»;² anche nei ricordi affidati a Dacia Maraini, lo scrittore va con la memoria all'abitazione di via Donizetti, dove risiede fino all'inizio degli anni Quaranta, alle cui pareti erano affissi «dei quadroni scuri, forse del Seicento»;³ la stessa epoca delle tele presenti nel Villino Carovigno dei soggiorni estivi a Viareggio:

Era tappezzato di enormi quadri del Seicento. Io passavo ore a guardarli. Fantasticavo su soggetti mitologici: i fauni, le ninfe. Non so perché non ho fatto il pittore. La pittura mi è sempre piaciuta più della letteratura.⁴

Agli occhi di Moravia quello del pittore appare «un mestiere più attraente, più fascinoso e più originale della letteratura» perché fatto di «colori e di forme» e non di un continuo «battagliare con le parole»;⁵ per la medesima ragione, nel corso dell'intera esistenza, si circonda di amici pittori che lo affascinano perché, a differenza degli scrittori, sono sempre «artisti»;⁶ e si circonda di dipinti, come dimostra la straordinaria collezione conservata nell'appartamento di Lungotevere della Vittoria, oggi sede della Casa Museo Alberto Moravia. È sempre la stessa passione per l'arte che spinge Moravia a collaborare con il fedele editore, Valentino Bompiani, alla ricerca di una sovraccoperta che sappia incorniciare con efficacia l'argomento dell'opera: sin dal primo volume edito dalla casa editrice milanese lo scrittore romano propone gli artisti che lo colpiscono e, nel tempo, richiede più volte l'edizione illustrata delle opere, sedotto sin da bambino dai disegni con cui Gustave Doré accompagna molta letteratura. Va rilevato che nelle numerose interviste lo scrittore non restringe le riflessioni sull'arte a un ambito soggettivo e le proietta in una dimensione storica, certo che la cultura italiana sia «pittorica, non letteraria»⁷ poiché la rappresentazione dell'Italia è tanto più riuscita nelle opere dei pittori che in quelle dei poeti.



Adriana Pincherle, *Ritratto di Moravia*, 1978, tempera su tela, Casa Museo Alberto Moravia, © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina (fotografia Alessandro Milana)

Queste esili note introduttive, non solo biografiche, hanno un valore meramente propedeutico a un argomento che richiede un approccio pluriprospettico; sotto il profilo critico interessa soprattutto vagliare le ripercussioni artistiche, di carattere tematico e stilistico, sull'opera a partire dal costante e diversificato ricorso alle citazioni, palesi o nascoste. A oggi non esiste ancora uno studio di ampio respiro che affronti la materia, senza trascurare le implicazioni teoriche che l'interazione fra arte e letteratura esige; con questi presupposti l'Università di Padova e l'Associazione Fondo Alberto Moravia hanno avviato un progetto impegnato ad affrontare l'argomento con sistematicità, a partire dal recupero di tutti gli scritti moraviani sull'arte.⁸ Non c'è infatti un legame univoco che porta

le arti visive a influenzare l'opera, se si considera che Moravia presta con generosità la scrittura alla critica d'arte – rivolta *in primis* alla pittura, ma pure alla scultura e alla fotografia – tanto da poterla ritenere parte integrante, certamente non accessoria, della produzione.

A partire dai due registi compilati da Alberto Cau e da Chimera Poppi rispettivamente nel 2002 e nel 2008,⁹ è stato avviato il censimento degli scritti, quasi sempre d'occasione, che fin da ora risultano distribuiti su un arco temporale che si estende dagli anni Trenta agli anni Ottanta: saggi e articoli mirati a raccontare l'arte in quanto capitolo non trascurabile della storia di un Paese, e presentazioni di singoli artisti o di mostre allestite soprattutto in gallerie private. Nonostante si tratti di una ricerca *in fieri*, il cospicuo numero di testimonianze permette di avanzare qualche osservazione preliminare sul *modus operandi* di Moravia, con la messa in evidenza di alcune costanti su cui è costruito il discorso critico attraverso campioni che appaiono esemplificativi anche perché si collocano in periodi differenti, e di coglierne le ricadute sul piano narrativo.

1. Fra arte e letteratura: esempi di contaminazione

Rispetto al dialogo che Moravia istituisce sempre con maggior forza fra i saggi d'argomento artistico – il primo fra questi risale al 1934 ed è dedicato alla pittura di Rembrandt – e la letteratura, acquista un grande valore l'esperienza maturata da Moravia nella Roma degli anni Trenta: non ancora trentenne, l'autore partecipa alle iniziative della Galleria della Cometa che si presenta nel 1935 come una rivoluzionaria officina artistico-letteraria, voluta e finanziata dalla contessa Mimì Pecci Blunt e diretta dal poeta Libero De Libero, che fin dagli esordi si scontra con il conservatorismo del regime fascista, tanto da imporre la chiusura dopo soli tre anni di attività. Si tratta di un ambiente in cui arte e letteratura non si incontrano in maniera occasionale, coesistendo in una proficua collaborazione; programmaticamente infatti gli artisti vengono presentati da altrettanti scrittori, preferiti ai critici d'arte, e nella sede espositiva nascono le Edizioni della Cometa che a partire dal 1937 e sino al 1942 pubblicano celebri autori, fra cui Bontempelli, Landolfi e Savinio: lo stesso Moravia figura tra le proposte editoriali, ma la prematura fine delle attività della Galleria annulla i progetti prima che possano concretizzarsi.¹⁰ Lo scrittore



è certamente presente nel 1935 all'inaugurazione della Galleria, nel 1936 all'esposizione della sorella Adriana presentata da De Libero, mentre nel 1938 dedica uno scritto alla pittura di Enrico Paulucci, che tra l'altro lo ritrae a Londra nei primi anni Trenta dove entrambi soggiornano insieme a Carlo Levi. La collaborazione moraviana è palesata anche dai tre numeri di *Beltempo. Almanacco delle lettere e delle arti*, editi dalle Edizioni della Galleria tra il 1940 e il 1942 e costruiti su un dialogo serrato tra poesia, testi narrativi e saggistici, e opere d'arte: qui Moravia pubblica alcune pagine critiche su Capuana, due racconti e il primo degli scritti, a firma Pseudo per evadere la censura fascista, dedicati nel corso della vita a Renato Guttuso. Anche se rimane ancora da capire in modo esaustivo come e in quale misura tale esperienza influisca sul Moravia degli anni a venire, essa rappresenta un momento formativo imprescindibile, per le conoscenze maturate al suo interno e in particolare per l'intima natura del cenacolo: lo scrittore costruisce nel tempo la sua opera sui principi che De Libero pone a fondamento della Galleria, ovvero l'unità delle arti e l'autonomia dell'arte.

Soprattutto il primo di tali principi si palesa con evidenza nei saggi d'arte che si caratterizzano per una contaminazione, sempre funzionale, di arte e letteratura, in cui tre aspetti si mostrano strettamente connessi fra loro: la riflessione teorico-estetica è supportata dalla messe di citazioni che costella la prosa e dagli evidenti punti di contatto con la propria narrativa.

Per quanto concerne l'ambito teorico-estetico, in un articolo del 1942 sulla direzione impressa da Capogrossi alla pittura, è lo stesso Moravia, celato dietro il nome Pseudo, a indicare con una sorta di manifesto programmatico la comunione fra le due arti sorelle:

Spesso avviene che pittori chiedano a scrittori di parlare delle loro opere. È questo un aspetto simpatico dei rapporti tra le varie arti, lo scrittore per tutti gli altri artisti, è pur sempre il padrone della parola, questo mezzo espressivo che sa dipingere, scolpire, diventa musica e gesto e pur tuttavia rimane verbo. I pittori tra di loro, appaiono, a chi li osservi, pieni di accorgimenti e di furbizie, e forse lo sono anche con gli scrittori, ma con questi ultimi accorgimenti e furbizie si rivelano ingenui, proprio come quelli di un manuale di fronte all'uomo di scienza. In compenso la loro arte esercita sulla letteratura un'influenza molto maggiore di quanto non appaia a prima vista. Più ineffabile della scrittura per cui non è sempre pecca l'intellettualismo, essa fomenta nello scrittore il gusto per l'immagine e per l'analogia. Caduto il moralismo classico, la letteratura moderna, specie quella decadente e post-decadente, cerca di rivalizzare con la pittura in suggestioni plastiche lontane da ogni dialettica. Si pensi a Baudelaire si pensi, ai giorni nostri, a Cecchi. D'altronde l'amore per la bellezza, che è quasi sempre amore per le immagini, si trova spesso più appagato da un quadro che da una bella pagina. [...] Certi nudi, certe figure, certi paesaggi attirano l'uomo in un mondo di analogie profonde, la comprensione delle quali spesso non è affidata ai poteri razionali.¹¹

In queste righe incipitarie, che rievocano le parole usate da Moravia negli stessi anni per i racconti surrealisti e satirici dei *Sogni del pigro* (1940) e dell'*Epidemia* (1944) di cui rivendica la matrice «visiva, plastica, invece che narrativa»,¹² viene espressa la necessità della letteratura di attingere al mondo dell'arte pittorica, nel tentativo moderno di varcare i limiti classici della descrizione.

Tale debito nei confronti della pittura ben si chiarisce nell'introduzione che l'autore scrive nel 1986 per l'edizione di *Senso* di Camillo Boito illustrata da Piero Guccione. È interessante la scelta di suddividere il testo in capoversi, intervallati da spazi tipografici, che alternano le riflessioni sul racconto e le illustrazioni in modo da stabilire una sorta



di dialogo fra la trama – la storia di una tragica relazione sullo sfondo della guerra tra Piemonte e Austria nel 1865 – e il disegno. L'analisi moraviana tende a sottolineare il modo con cui Guccione cerca di spiazzare il lettore-osservatore, al quale non offre immagini che rinviano ad un «preromanticismo [...] contenuto e moralistico»,¹³ bensì immagini abitate da forme «indistinte, ambigue e allusive». ¹⁴ L'operazione artistica di Guccione non interferisce con la verità del racconto e va invece a restituire nel concreto dell'immagine «l'ambiguità esistenziale»¹⁵ dei due protagonisti, il contrasto su cui si fonda la loro esistenza di uomini vili dietro il moralismo di una condizione sociale elevata. Il «luminismo onirico»¹⁶ individuato da Moravia, che gioca stilisticamente con coppie di opposti per cogliere la violenta giustapposizione di luce e ombra e per adeguare il lessico al campo di tensioni opposte delle pagine boitiane, serve a Guccione per raccontare ciò che «Boito ha taciuto»: ¹⁷ le tavole, con l'impatto visivo della passione violenta da cui poi scaturisce la vendetta, «non tanto illustrano quanto completano il racconto». ¹⁸

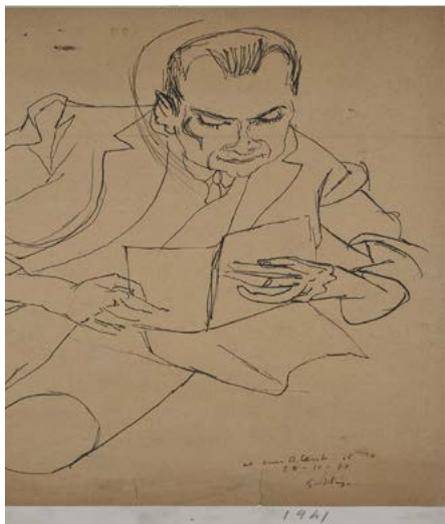
Spesso Moravia, nelle sue pagine saggistiche, muove da considerazioni di carattere letterario prima di affrontare la pura materia artistica, così come avviene nell'articolo apparso sul «Corriere della Sera» nel marzo del 1985 per l'esposizione a Milano di ventitré autoritratti di Mario Marucci. Nella contemporaneità uomo di lettere tra i più ritratti dagli amici pittori, in apertura si chiede se i romanzieri scrivano autoritratti; all'interrogativo che avvicina dichiaratamente il discorso alla sfera personale – caratteristica dello 'scrittore critico' che, per Mengaldo, «sembra trovare direttamente nella rappresentazione artistica un esemplare dell'umano e un'esperienza vitale» – ¹⁹ Moravia risponde in modo negativo perché, a suo avviso, solo i pittori sentono la necessità di autorappresentarsi con un ritratto puramente «esistenziale». ²⁰ Semmai, quello dello scrittore, incapace di vedere se stesso come altro, è un ritratto «sociale»²¹ che frammenta l'immagine unitaria nei personaggi d'invenzione:

Il romanziere è ambivalente: Dostoevski [*sic*] potrebbe essere ugualmente l'abbietto eroe di *Memorie del sottosuolo* e il pio principe Muischkine [*sic*] dell'*Idiota*; Manzoni potrebbe essere ugualmente il terrificato Don Abbondio e l'intrepido padre Cristoforo; Flaubert potrebbe essere ugualmente Madame Bovary (come da sua confessione: *Madame Bovary c'est moi*) così romantica e Frederic Moreau così disincantato.

Che vuol dire questo? Che i romanzieri stanno in tutti i loro personaggi in quanto questi personaggi sono il frutto di un'osservazione di specie sociale; ed infatti esistono in quanto sono in rapporto dialettico gli uni con gli altri. ²²

Il pensiero, assai utile se rapportato alla cura con cui Moravia costruisce i suoi personaggi fino a sublimare l'esperienza nella scrittura, viene ripreso a distanza di anni in *Diario europeo* nel commentare la scelta editoriale di un dizionario di letteratura francese le cui voci sono compilate dagli stessi scrittori in terza persona, pronti a dimostrare il medesimo narcisismo che porta il pittore davanti allo specchio, «uno specchio solo per lui», ²³ e a creare per gli altri «un'immagine più o meno arbitraria». ²⁴

In questa tipologia di saggismo la letteratura, sempre presente in forma di citazione, diventa il paragone privilegiato per esplicitare sul piano dell'analogia, in un territorio familiare, l'azione dell'artista. A titolo esemplificativo è possibile osservare che la citazione può anticipare il testo, come in quello dedicato a Lorenzo Tornabuoni, dalla cui produzione Moravia estrapola un solo elemento dominante. I primi venti versi di *Estasi* di John Donne, che ritraggono due amanti sospesi nella contemplazione dei loro corpi sensuali e



Renato Guttuso, *Ritratto di Alberto Moravia*, 1941, inchiostro su carta, Casa Museo Alberto Moravia, © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina (fotografia Alessandro Milana)

delle loro anime lievi, introducono liricamente la «scoperta della “coppia”»²⁵ da parte di Tornabuoni, per il quale «la coppia è tutto e tutto è la coppia».²⁶ Con coerenza rispetto alla scelta di apertura, Moravia costruisce stilisticamente le pagine saggistiche con un alto tasso figurale, in cui il chiasmo e l'anafora supportano una descrizione personalissima dei colori, resi in questo caso non mediante l'aggettivazione, ma attraverso perifrasi che a tratti si fanno prosa d'arte.

In altri casi la citazione diviene il metodo più efficace con cui raccontare la ricerca dell'artista. Rembrandt è giudicato in termini «letterari»,²⁷ con il timore di uscire da un campo puramente estetico; in bilico tra la forza del sentimento e «la perfetta onestà rappresentativa»,²⁸ l'olandese può essere avvicinato solo all'«opera di un romanziere come Dostojewski [*sic*] o di un tragico come Shakespeare».²⁹ Il nome di Shakespeare,

assai presente nella scrittura d'arte di Moravia, è d'ausilio per svelare l'essenza fantastica racchiusa nelle sculture in metallo di Calder, che ha i poteri di un fabbro, figura centrale nelle culture tribali africane e detentore «di arcani segreti»,³⁰ abile nell'imprimere ai propri *mobiles* e *stabiles* le due forme con le quali il primitivo vede il mondo, sintesi di mobile leggerezza e di stabile pesantezza. La preistoricità delle realizzazioni di Calder – e le categorie antropologiche ricorrono altrove per 'guardare' l'arte e conoscerne i 'costumi' – è la stessa che caratterizza lo scenario della *Tempesta* shakespeariana, «fatto di rupi mostruose come Calibano e di organismi aerei come Ariel».³¹

Attraverso la grande letteratura russa, modello narrativo moraviano, è possibile cogliere l'intimo significato degli *Elefanti sorridenti* di Botero. Per Moravia le deformazioni del Sudamericano non sono quelle «di contenuto»³² con le quali Swift ritrae gli abitanti di Lilliput e di Brobdingnag, bensì quelle con cui Gogol' nelle *Anime morte* descrive il proprietario terriero Sobakevic: «un orso di media grandezza»³³ che nella sua mole concentra tutta l'avversione di Gogol' per la Russia schiavista degli zar. In Botero l'obesità dei personaggi ritratti è un sintomo evidente, analogamente alla pesantezza di Sobakevic: il sintomo di «un difficile, disagiato rapporto col reale»,³⁴ in questo caso con la realtà latifondista latino-americana, che se non porta quale conseguenza la condanna rivoluzionaria di un Rivera, ne ha in sé una esistenziale «più definitiva».³⁵

Vi è un'occasione in cui Moravia non rinvia all'altrui, ma alla propria opera narrativa, anche se in modo celato: la presentazione della mostra di Cremonini del 1972 presso la galleria romana “Il Gabbiano”.

Il testo esibisce un prologo, separato tipograficamente, nel quale lo scrittore si abbandona ai ricordi d'infanzia e si rivede bambino su una spiaggia, rapito dall'osservare con cupidigia il paesaggio che lo circonda, prima di essere trascinato via dalla madre per l'incombere minaccioso del temporale. Pur non rivelando il luogo, Moravia lo fa intuire molto bene perché, insieme ad altri dettagli, «la fila di ville e di villette liberty»³⁶ di quel luogo «melenso e borghese»³⁷ corrisponde alla descrizione della Viareggio di inizio Novecento frequentata d'estate («Una città liberty, piena di villini eleganti circondati da alti pini marini»)³⁸. La premessa consente all'autore di paragonare il sé bambino ai molti bambini che affollano le tele di Cremonini, sempre ritratti mentre guardano o spiano attraverso le finestre, le serrature, e che vivono nel medesimo ambiente «frivolo e borghese»³⁹ del-



la narrazione autobiografica, rappresentato, per Moravia, nello stile *liberty*: uno stile in cui «fa la sua prima apparizione l'inconscio sessuale e libidico»⁴⁰ e presente nei quadri di Cremonini per ricordare che «così erotico e così represso, così virginale e così impuro, coincide con la scoperta del sesso in quei luoghi di ancor timida promiscuità che erano allora le località balneari».⁴¹ Non solo Moravia ricorda che la propria iniziazione sessuale avviene a Viareggio all'età di nove anni («A Viareggio succedettero molte cose: venni a sapere che cos'era il sesso e anche che cos'era la classe»),⁴² ma rievoca in controluce la storia di *Agostino* «anche se le situazioni e i personaggi sono frutto di invenzione».⁴³ Similmente ai bambini di Cremonini, anche Agostino scopre il sesso a Viareggio e Moravia intreccia a tratti arte e romanzo. Lo dimostra, da solo, l'elemento degli specchi che nei quadri ha una grande importanza poiché, grazie a questi oggetti, «i bambini vedono ciò che altrimenti non potrebbero vedere»;⁴⁴ così nel romanzo breve lo specchio è al centro di un momento cruciale della narrazione. Agostino, nascosto dietro la porta della camera da letto, vede la madre vestita con una leggera «camicia di velo»⁴⁵ davanti a uno specchio che riflette, e gli permette di scorgere, un'immagine di «donna»: ⁴⁶ il contrasto tra «ripugnanza» e «attrattiva»⁴⁷ si inserisce nel percorso iniziatico di Agostino che vuole oggettivizzare il corpo della madre ricorrendo, senza riuscirci, alla prostituzione e alla fine limitandosi a spiare dalla finestra gli interni della villa dei piaceri che, sola, avrebbe potuto fargli dono di un'esperienza liberatrice dal desiderio.

2. Freud e Wittgenstein: per un'ipotesi interpretativa

Agostino si fonda su quella che Moravia definisce «l'opera di due grandi smascheratori, Marx e Freud».⁴⁸ Quest'ultimo, insieme a Wittgenstein, è uno dei due riferimenti costanti per le riflessioni di natura artistica. È lo stesso Moravia a palesare l'influenza freudiana:

[...] nella vita di un paese, di una collettività, l'arte ha la stessa funzione che il sogno ha nella vita individuale, cioè la funzione di esprimere il represso. I sogni rivelano ciò che di represso, di inespresso esiste nell'inconscio del singolo: questo lo sanno tutti. L'artista fa lo stesso con l'inconscio collettivo.⁴⁹

È questa l'idea su cui si impernia l'approccio critico moraviano; con essa, sigillata in una sorta di 'aforisma metodologico', si apre il breve e intenso testo a commento della serie di litografie dedicate da Clerici al *Milione* di Marco Polo: Moravia è convinto che «la schematica esattezza»⁵⁰ dell'opera venga trasfigurata in una serie di rappresentazioni che, rinviando all'onirico, si incaricano di concretizzare nel disegno l'«inconscio collettivo del Medioevo»,⁵¹ per avvicinarsi quanto più possibile a ciò che allora può aver suscitato il fascino esotico dell'estremo Oriente. Lo stesso concetto viene applicato alla descrizione orale di un quadro di Scipione, *La cortigiana romana*, in un filmato del 1972:

Il quadro è un quadro che risale al 1930. Il quadro rappresenta Piazza Traiana: una piazza tipicamente romana dove c'è, appunto, la colonna Traiana con le due chiese gemelle. E allora questa piazza era chiusa: c'erano dei fabbricati color rosso, un rosso che doveva piacere molto a Scipione. [...] Ora, il lato un po' diabolico del quadro è che invece di dipingere una piazza qualsiasi con un personaggio qualsiasi, Scipione ci ha messo un personaggio – diciamo così – fantastico: la cortigiana romana seduta incongruamente su una seggiola con un moccichino in mano. D'altra parte questo personaggio è vestito in una maniera non certo del 1930 (si direbbe principi dell'800, metà dell'800). La cortigiana romana ha degli stivaletti allacciati, una grande gonna



color amaranto e un'immensa capigliatura probabilmente puzzolente che gli arriva fino ai piedi; ha i gioielli e ha i baffi [...].

Dunque un personaggio mostruoso. Ora, io sono del parere che i quadri non vanno – diciamo così – apprezzati per il loro contenuto evidente; però credo che l'arte esprime sempre ciò che è inconscio; cioè l'arte non ci dice nulla di esplicito, ma dice molto [...] in quanto l'arte è appunto l'espressione di ciò che è represso.

Ora, nel caso di questo quadro bisogna dire che Scipione ha espresso una specie di archetipo: l'archetipo della cortigiana riferito a una grande città. Le grandi città universali sono delle prostitute, cioè in altri termini si produce uno scambio tra universalità e promiscuità. Cioè il tono positivo è l'universalità, visto negativamente l'universalità diventa prostituzione, cioè diventa qualche cosa che è buono per tutti, che è aperto a tutti, di cui tutti possono approfittare, vale a dire la prostituzione. Scipione in questa donna esprime un giudizio moralistico e fantastico sulla cosiddetta universalità di Roma. Roma è una grande capitale, una capitale storica che ha avuto una lunghissima storia; però alla fine la effigie, la figura più emblematica di Roma è ancora Messalina che si metteva una parrucca nera e andava di notte nei lupanari della suburra a darsi ai soldati romani.⁵²

A partire da questa ekphrasis, esemplare per la chiarezza espositiva, appare chiaro che a fungere da modello per le analisi artistiche non è il Freud dei saggi su Leonardo e Michelangelo; è più corretto parlare di suggestioni freudiane e nell'intento di valutarne criticamente il ricorso all'interno del saggismo artistico di Moravia, si dimostra efficace la lezione di Freud mutuata da Francesco Orlando, a partire dagli anni Settanta, per l'interpretazione dei testi letterari. Moravia pare scorgere sulla tela quello che Orlando coglie nella letteratura: anche alla luce di quanto lo scrittore romano riferisce, il quadro diventa come uno spazio socialmente codificato in cui ritorna ciò che si configura come represso. La donna, nel linguaggio artistico, in contrasto con lo sfondo che la circonda, diviene una figura allegorica che con la sua corporeità incarna il compromesso tra l'universalità di Roma e la sua promiscuità.⁵³

In tale ottica è possibile valutare il modo con cui Moravia ricorre alle categorie della psicanalisi per accostarsi all'arte di cinque artisti sovietici che espongono alla galleria "Il Gabbiano" sempre nei primi anni Settanta, definendo non realistico il realismo socialista, manifestazione al contrario «dell'inevitabile e necessaria repressione dell'inconscio collettivo»,⁵⁴ causa ed effetto del successo della rivoluzione, con la richiesta da un lato di massima dedizione per il raggiungimento dell'obiettivo e dall'altro di difesa della conquista. L'arte che ne deriva può essere «idealizzante, nobilitante, spiritualizzante»⁵⁵ oppure «di propaganda, Kitsh [sic] patriottico, ideologico, sociale, moralistico».⁵⁶ Lo scrittore trova l'esatto corrispondente di un tale processo storico-culturale nell'idealizzazione estetica dell'arte preraffaellita, specchio del modello repressivo della società vittoriana nell'epoca della rivoluzione industriale, nella convinzione che dietro l'apparenza mistica comunque si cela lo spettro di un cambiamento epocale, verso cui il movimento si pone, talvolta, anche in forma di protesta; nel contempo l'arte preraffaellita manifesta la partecipazione inconscia allo spirito di tale rivoluzione. In prospettiva orlandiana, Moravia valorizza nel proprio saggio «la compresenza dei contrari in equilibrio dinamico, drammatico e conflittuale e l'ambiguità ideologica».⁵⁷

Ciò che Moravia svela criticamente negli anni Settanta, è già presente in forma nar-



rativa in un racconto dei *Sogni del pigro*, intitolato *Allegoria preraffaellita*, che narra la vicenda di uno scrittore e di sua moglie alle prese con la violenza dell'inurbamento e della progressivo incombere della modernità: «casamenti di cemento fitti di finestre», «fabbriche, botteghe e bottegucce», «materiali chimici» e un «lago di asfalto»⁵⁸ inghiottiscono i segni arcaici della storia umana; tutto diventa «vivacchiamento promiscuo»,⁵⁹ con l'annullamento della classica aspirazione «al bello e al buono».⁶⁰ Obbligati dalla mancanza di umanità da cui si vedono circondati, i due protagonisti si trasferiscono in una zona ancora inviolata, dove la pia moglie riesce a trovare luoghi sacri, ancora non snaturati dalla mobilia moderna, in grado di accogliere lo spirituale e l'arte degli antichi: tuttavia qui, nella meditazione, la donna si chiede se l'isolamento ricercato non sia una colpa e se debba, insieme al marito, sacrificare la vita «quale pegno di un avvenire migliore».⁶¹ Il racconto, avvolto da un'aura mistica ed estetizzante, in cui domina il rifiuto per la modernità, riunisce alcuni temi affrontati dal movimento pittorico preraffaellita e su di essi si fonda: dietro la forma allegorica del racconto, chiuso sull'immagine di una primavera raggelata dal fischio sottile di un uccello che fa presagire gli orrori del domani, c'è la condizione di un artista sospeso tra l'azione e l'intellettualismo.

Accanto a Freud, a partire dagli anni Sessanta, all'altezza della svolta saggistica della narrativa, entra nell'opera di Moravia anche Wittgenstein, i cui testi agiscono più «come stimoli analogici che come diretta influenza filosofica».⁶² In un'autointervista sulla pittura di Guttuso, confluita in un secondo tempo nell'*Uomo come fine*, Moravia afferma categorico che «non c'è niente da dire sulle arti, con l'eccezione forse della letteratura»,⁶³ che al contrario chiedono «una valutazione, un apprezzamento silenziosi»⁶⁴ perché, in particolare, «la pittura va guardata» e lo «sguardo è uno sguardo».⁶⁵

I medesimi concetti compaiono in un appunto autografo di Moravia che, quasi un aforisma, pare assorbire direttamente la lezione del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein:

Sulla pittura non c'è niente da dire. Il discorso critico è possibile soltanto sulle frange culturali di un'arte. Queste frange non sono visibili nella pittura. Che dire della pittura? Si può dire che è pittura. Una tautologia che conferma che della pittura non si può parlare. Certo si potrebbe dire quello che si prova davanti alla pittura. Ma che c'entra quello che si prova con la pittura stessa? Anche perché si può benissimo non provare niente e tuttavia aver capito la pittura. L'occhio è uno specchio. La pittura vi si riflette ma non oltrepassa lo specchio.⁶⁶

Con questa postura critica, che non interferisce con l'idea di universalità delle arti e della pittura in particolare e che richiede «un rapporto contemplativo accessibile così alle menti raffinate come a quelle più semplici»,⁶⁷ Moravia si inserisce, da letterato, nella lunga tradizione di coloro che in campo teorico, filosofico e letterario hanno espresso molti dubbi sulla possibilità di spiegare le opere d'arte; lo stesso filosofo austriaco, in uno dei suoi *Pensieri*, sentenzia: «In arte è difficile dire qualcosa che sia altrettanto buono del non dire niente».⁶⁸ Moravia sia nelle parole dedicate a Guttuso che in questo appunto cita direttamente Wittgenstein: dalla sua ricerca estrapola la tautologia, perché, «incondizionatamente vera»,⁶⁹ rappresenta la verità paradossale con cui sottolineare l'impotenza della parola di fronte all'arte. Ciò che interessa all'autore è il pensiero di Wittgenstein sulla possibilità di stabilire un rapporto tra il linguaggio e il mondo, proprio quando, nel 1960, dà alle stampe *La noia*, il cui protagonista, Dino, vorrebbe tentare di reagire all'«insufficienza [...] della realtà»⁷⁰ grazie alla pittura. Nel corso del romanzo la realtà si incarna in Cecilia, una giovane con la quale Dino ha una travagliata relazione, viziata dalla gelosia

sin dal nascere: in precedenza Cecilia è stata l'amante di Balestrieri, il pittore rivale, che ha potuto godere della donna sia carnalmente sia come soggetto privilegiato per la propria arte figurativa in opposizione all'astrattismo di Dino. Tuttavia Cecilia sfugge a Dino perché dietro al possesso fisico si nasconde un illusorio possesso reale; il mistero della realtà a cui il pittore non riesce ad attingere è espresso con il ricorso alla tautologia su cui è costruito il linguaggio della donna, di una «semplicità torbida, enigmatica e insufficiente»:⁷¹

[...] anche quando parlava, riusciva, per così dire, ad essere lo stesso silenziosa, grazie alla sconcertante brevità e impersonalità del suo linguaggio. [...] La mancanza di qualsiasi accento dialettale o di qualsiasi inflessione sociale, l'assenza completa di luoghi comuni rivelatori, la riduzione delle conversazioni a constatazioni pure e semplice di fatti incontrovertibili del genere di: "oggi fa caldo", confermavano questa impressione di astrattezza.⁷²

Tale essenzialità della conversazione, che nulla svela rispetto a quanto è già evidente, si esprime, appunto, nelle forme tautologiche delle quali Cecilia si serve per rispondere agli insistenti interrogatori di Dino, incapace alla fine di averla anche con quello stesso denaro, che è all'origine della personale crisi e con il quale la tanto disprezzata madre lo tiene legato a sé, offertole nella camera da letto materna. Qui Dino osserva un quadro mai visto prima – una raffigurazione di Diana distesa sul letto, «appoggiata con la schiena ad un mucchio di guanciali, il petto tirato indietro e il ventre proteso in avanti, una gamba allungata sul materasso e l'altra ripiegata e pendente nel vuoto»,⁷³ sul cui corpo cade una pioggia di monete d'oro – e sente che quel soggetto mitologico lo riguarda: Cecilia, in perfetto rapporto analogico, «proprio come la Danae del quadro»,⁷⁴ si distende sul letto e Dino ricopre il suo corpo desiderabile con una pioggia di denaro, senza riuscire a sedurla con il miraggio della ricchezza. Il rifiuto, ancora una volta, la rende «sfuggente e inafferrabile»⁷⁵ come tutta la realtà.

Nella *Noia* l'arte astratta di Dino si contrappone a quella figurativa di Balestrieri: una polemica artistica che Moravia fa confluire nel romanzo rivelando un interesse che non ha qui l'unica occasione per emergere. Già nel 1951 lo scrittore, nel presentare un'esposizione di Guttuso alla galleria "Il Pincio", esordisce con un cappello introduttivo, una finestra sulla contemporaneità, sottolineando che in futuro si guarderà al presente di quegli anni «come ad uno in cui l'umanità è scesa ad uno dei livelli più bassi».⁷⁶ Allo smar-



Giulio Turcato, *Composizione astratta*, 1957, olio su tela, Casa Museo Alberto Moravia, © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina (fotografia Alessandro Milana)

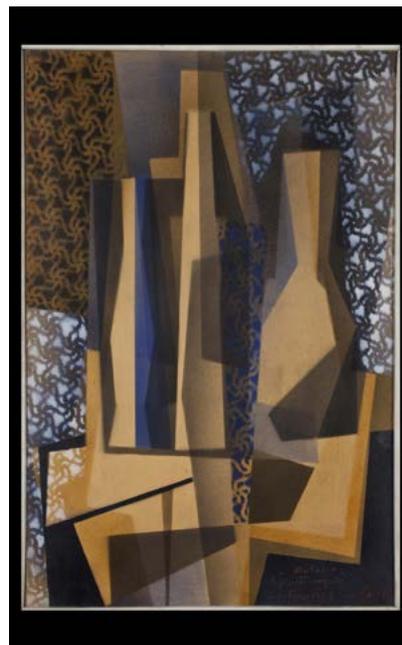
rimento della persona umana l'arte risponde, per Moravia, con gli estremi dell'astrattismo e del verismo fotografico, due concezioni artistiche «lontane dal realismo della vera poesia»,⁷⁷ «sprovviste di umanità e con il carattere dell'arte in serie».⁷⁸

Parimenti, alla fine degli anni Cinquanta, Moravia racconta l'esperienza dell'artista Michael Noble impegnato a introdurre la pittura, grazie alla sua funzione terapeutica, in un ospedale psichiatrico di Verona. Benché alcuni quadri paiano straordinariamente identici a

quelli dei grandi astrattisti, Moravia rileva una differenza: mentre l'arte astratta dei malati è frutto della pazzia e la pura soggettività fa scomparire l'oggetto, lo destoricizza, trasformandolo con i colori dell'intimo, quella dell'astrattismo *tout court* «corrisponde al momento storico in cui si verificano il crollo della cultura, il rifiuto dei procedimenti del passato, la rottura del rapporto tradizionale con la realtà». ⁷⁹ Moravia è convinto che l'astrattismo come movimento cancelli, con le proprie scelte, tutto il cammino che l'arte ha compiuto dalle origini; una convinzione che non gli ha impedito di frequentare gli astrattisti e di godere dell'arte astratta nella propria casa.

Va comunque rilevato che già in un racconto del 1943, *Il quadro*, confluito poi nell'*Epidemia*, arte astratta e figurativa sono in competizione. Martinati, un commerciante che decide di investire il proprio denaro nell'acquisto di quadri, incarica il nipote di comperare una raccolta di opere contemporanee, pur detestandole, certo che l'arte debba conformarsi «ai due concetti del bello in natura e dell'imitazione del vero». ⁸⁰ Per questo motivo decide di acquistare autonomamente un dipinto: una raffigurazione di Antonio e Cleopatra, figure «così vive e reali» ⁸¹ che cambiano posizione dentro la cornice, parlano e sono in grado di incidere sulla realtà tanto da influenzare gli umori di Marinati e della moglie, pronti ad assumere le difese dei due litigiosi amanti storici. La curiosa vicenda dei due coniugi diventa emblematica per mostrare l'attenzione moraviana al manifestarsi dei fatti artistici, proprio perché rappresentano l'inconscio collettivo; infatti agli occhi di Moravia «un quadro astratto, un ghirigoro blu, giallo, rosso e verde» ⁸² non serve a nulla, però, nel trovare ammiratori, «rivela qualcosa che senza l'intervento dell'artista non ci sarebbe», ⁸³ manifesta un qualcosa di sociale.

Anche per questa ragione gli scritti moraviani sull'arte mai prescindono dalla dimensione storica e universale, con modalità diverse, più o meno manifeste. Sono esemplari, per la loro forza comunicativa, le pagine che lo scrittore dedica, nel 1948, ai disegni di Henry Moore, ammirati durante il viaggio a Londra in compagnia di Elsa Morante, Eugenio Montale e Drusilla Tanzi. A partire dai pensieri suscitati dalla visita al collegio di Eaton, le cui lapidi funerarie rievocano l'acceso patriottismo della Grande Guerra, Moravia ricorda la larga partecipazione dei civili al secondo conflitto mondiale, celebrati più che dai monumenti dalla forza visiva dei disegni di Moore, realizzati nei giorni della guerra nei rifugi allestiti nella ferrovia sotterranea di Londra e viva rappresentazione della sofferenza. Nelle «file cenciose» ⁸⁴ di uomini, donne e bambini, nelle «figure sedute ammantate e dolenti», ⁸⁵ Moore, «come De Foe [sic]», ⁸⁶ sembra cogliere la tragedia dell'«umanità intera» ⁸⁷ e prefigurare «un'immagine futura definitivamente sotterranea», ⁸⁸ plutonica e meccanica: quella già visibile nella metropolitana londinese che «anche in tempo di pace dà al visitatore straniero il senso triste di una vita umana che tenda sempre più a organizzarsi come quella delle termiti». ⁸⁹ Come ribadiscono le parole con cui si chiude il racconto autobiografico scritto nel 1981 sui ricordi del viaggio londinese, nei tratti di Moore, che continuano ad attualizzare la paura dei giorni oscuri della storia, c'è già qualcosa dell'«inferno moderno». ⁹⁰



Corrado Cagli, *Natura morta*, 1957, olio su carta intelata, Casa Museo Alberto Moravia, © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina (fotografia Alessandro Milana)



3. Prospettive di indagine

Come ha avuto modo di evidenziare anche Cometa nel recente studio sulla Scrittura delle immagini,⁹¹ l'opera di alcuni letterati rimane incomprensibile senza un'accurata analisi degli sconfinamenti nel mondo dell'arte; fra questi va annoverato Alberto Moravia la cui produzione richiede da tempo una lettura critica che tenga conto della fitta rete di relazioni con le arti visive.

Nell'affrontare tale percorso si dimostra imprescindibile la conoscenza e lo studio dei saggi sull'arte, a cui lo scrittore si dedica nel corso dell'intera esistenza; rielaborando in forma teorica e saggistica i risultati di precedenti esperimenti narrativi caratterizzati da divagazioni pittoriche o raccogliendo i frutti delle analisi artistiche che verranno riversate in forme assai varie nell'opera futura, essi consentono di mettere a fuoco, anche mediante un'analisi stilistica che ne cataloghi le costanti su cui sono costruiti, le potenzialità visive della scrittura e il ruolo della descrizione nelle strutture narrative. A partire da quelli che Moravia stesso individua come i due dioscuri per le proprie riflessioni artistiche, questo approccio critico vuole interpretare in un'ottica diversa l'influenza freudiana nell'opera e approfondire la presenza di Wittgenstein, anche alla luce del dibattito contemporaneo sulla teoria dell'immagine.

Si tratta di dare massimo rilievo ai momenti visivi e pittorici dell'opera, da quelli diretti e circoscritti sino ad allargare il campo di indagine nell'intento di cogliere le ripercussioni iconografiche sulla scrittura di chi attribuisce una grande importanza alla forza percettiva dello sguardo: «vivo molto attraverso gli occhi».⁹²

¹ Vorrei ringraziare l'Associazione Fondo Alberto Moravia – Onlus, la sua responsabile, Nour Shems Melehi, per il supporto alla ricerca. Esprimo la mia gratitudine a Dacia Maraini e a Carmen Llera Moravia, eredi dello scrittore, che hanno autorizzato la pubblicazione, e a Gianna Cimino. Per le immagini ringrazio Gloria Raimondi della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Si precisa che, salvo diversa indicazione, le citazioni dai saggi moraviani sull'arte sono desunte dalla prima pubblicazione. La citazione del titolo è tratta da D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Milano, Bompiani, 1986; Milano, Rizzoli, 2000, p. 18.

² Ivi, p. 26.

³ Ivi, p. 27.

⁴ Ivi, p. 64.

⁵ A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia* (1990), Milano, Bompiani, 2007³, p. 255.

⁶ Ivi, p. 256.

⁷ E. SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 128.

⁸ Per la bibliografia si segnala: D. S. NESTI, *Kandinsky e Moravia*, «Ragioni critiche», VI, gennaio-giugno 1976; T. TORNITORE, *Moravia e Max Ernst*, in M. Ciccuto (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e arte figurativa*, II, Baroni, Viareggio, 2002, pp. 213-260; «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 59-134 (con una scelta di scritti moraviani sull'arte); R. MANICA, *1929, circa. Una traccia per il clima culturale degli Indifferenti*, «Sincronie», 20, 2006, pp. 51-59; C. POPPI, *Alberto Moravia scrittore d'arte*, «Poetiche», 10, 1-2, 2008, pp. 287-295; C. GURRERI, *Tra le Stelle e il Mare. Frammenti di un'amicizia: Alberto Moravia e Mario Schifano*, in A. Fàvaro (a cura di), *Atti del convegno Alberto Moravia e gli amici* (Sabaudia 30 novembre 2010), «Sinestesie», 2011, pp. 180-189; A. PORTESIO, *Moravia e i ritratti degli amici artisti: Guttuso, Tornabuoni e Schifano*, in ivi, pp. 151-164; A. GRANDELIS, *Un'amicizia nell'ombra: Alberto Moravia e Toti Scialoja*, in F. Pirani, G. Raimondi (a cura di), *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*, cit., pp. 433-443. Si segnala che è in corso di preparazione un catalogo sulla collezione artistica di Alberto Moravia oggi conservata presso la Casa Museo di via Lungotevere della Vittoria a Roma.

⁹ Alberto Cau (a cura di), *Nota bibliografica*, «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 112-116; C. Poppi (a cura di), *Scritti di Alberto Moravia su pittori e altri artisti*, «Poetiche», 10, 1-2, 2008, pp. 296-301.

¹⁰ Scrive De Libero a proposito della Galleria della Cometa: «Scrittori e artisti qui s'incontrano in una soli-



darietà d'intenti e di opere. Infatti le prefazioni alle mostre sono dovute quasi sempre a scrittori più che a critici: Bontempelli, Ungaretti, Alvaro, Scarfoglio, Cecchi, Solmi, De Libero, De Chirico, Barilli, Soffici, Savinio, Sinisgalli, Moravia, Montale, Carrà; sfogliare le raccolte dei cataloghi vuol dire leggere un'antologia prelibata. [...] La Galleria della Cometa cura anche edizioni di opere letterarie: ha già stampato volumi di De Libero e di Savinio; sono imminenti un romanzo Piripino di Roberto Papi, Hebdomeros di Giorgio De Chirico e un nuovo volume di mie poesie Testa; e prepara opere di Vigolo, Savinio, Moravia, Savarese, Landolfi, Alvaro» (cit. da F. BERNARDINI NAPOLETANO, *Testimonianze inedite sulla "Galleria della Cometa" (1935-1938)*, «I Quaderni di Gaia», 5-6-7, 92-93, p. 39). Sulla Galleria della Cometa e sul rapporto di De Libero con le arti si vedano: L. DE LIBERO, *Borrador. Diario 1933-1955*, prefazione di M. Petrucciani, a cura di L. Cantatore, Torino, Nuova Eri, 1994, pp. 47-48; G. APPELLA, *Roma, De Libero e la Galleria della Cometa*, in *Galleria della Cometa. I cataloghi dal 1935 al 1938*, con una lettera di Libero De Libero e introduzione di Giuseppe Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 1999; G. LUPO, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002; L. CANTATORE, «Senza Roma non avremmo avuto ragione di essere». *Paragrafi per Libero De Libero*, in F. Pirani, G. Raimondi (a cura di), *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*, Roma, Palombi, 2013, pp. 241-257.

¹¹ Pseudo (A. Moravia), *Giuseppe Capogrossi*, «Maestrale», III, 12, 1942, p. 19.

¹² E. SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 69.

¹³ C. BOITO, *Senso*, introduzione di A. Moravia, illustrazioni di P. Guccione, Roma, Franca May Edizioni, 1986, p. 9.

¹⁴ Ivi, p. 10.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 11.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 67.

²⁰ A. MORAVIA, *Ha dipinto se stesso 23 volte*, «Corriere della Sera», 27 marzo 1985, p. 3.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ A. MORAVIA, *Diario europeo. Pensieri, persone, fatti, libri 1984-1990*, prefazione di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1993, p. 271.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ A. MORAVIA, *L'ermafrodito come momento*, in *Lorenzo Tornabuoni*, Roma, Galleria d'arte "Il Gabbiano", 1969; poi in «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 86-88.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. MORAVIA, *Rembrandt pittore dell'inquietudine*, «La Gazzetta del Popolo», 8 settembre 1934, p. 3.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ A. MORAVIA, *Rupi mostruose e organismi aerei*, in *Storia di una mostra. Torino 1983*, Milano, Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas, 1983, p. 6.

³¹ Ivi, p. 7.

³² A. MORAVIA, *Gli elefanti sorridenti*, in *Fernando Botero: disegni e acquerelli*, Roma, Galleria d'arte "Il Gabbiano", 1981, p. 3.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 8.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ A. MORAVIA, *Le vacanze di Cremonini*, in *Cremonini*, Roma, Galleria d'arte "Il Gabbiano", 1972; poi in *Leonardo Cremonini*, Bologna, Grafis, 1979, pp. 114-118 e in «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 103-106.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 56. La famiglia Pincherle affitta il Villino Carovigno nel 1917.

³⁹ A. MORAVIA, *Le vacanze di Cremonini*, in *Cremonini*, cit., s.n.p.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 12.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ A. MORAVIA, *Le vacanze di Cremonini*, in *Cremonini*, cit., s.n.p.

⁴⁵ A. MORAVIA, *Agostino (1944)*, ora in Id., *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di S. Casini, intro-



- duzione di P. Cudini, Milano, Bompiani, 2002, p. 363.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ A. MORAVIA, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 135.
- ⁴⁹ A. MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo* (1978), a cura di N. Ajello, Bari, Laterza, 2008, p. 70.
- ⁵⁰ A. MORAVIA, Introduzione a F. Clerici, *Disegni per Il milione di Marco Polo*, Roma, 1979, s.n.p.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² La trascrizione è di chi scrive e rispetta fedelmente il video da cui il testo è tratto. Il video si può vedere al seguente link: <http://www.raistoria.rai.it/articoli/scipione-e-moravia/11575/default.aspx>.
- ⁵³ Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- ⁵⁴ A. MORAVIA, *Il fenomeno dell'idealizzazione*, in *5 pittori sovietici. Victor Ivanov, Dmitry Jilinskij, Ghelij Korjev, Peter Ossovskij, Yefrem Zverkov*, Roma, Galleria d'arte "Il Gabbiano", 1972-1973.
- ⁵⁵ *Ibidem*.
- ⁵⁶ *Ibidem*.
- ⁵⁷ E. ZINATO, *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico "controttempo"*, «il Verri», 46, giugno 2011.
- ⁵⁸ A. MORAVIA, *Allegoria preraffellita*, in *I sogni del pigro* (1940), ora in *Id.*, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Milano, Bompiani, 2000, p. 1405.
- ⁵⁹ *Ivi*, p. 1408.
- ⁶⁰ *Ibidem*.
- ⁶¹ *Ivi*, p. 1410.
- ⁶² A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 192.
- ⁶³ A. MORAVIA, Introduzione a F. GRASSO, *Renato Guttuso: la vita e l'opera di Renato Guttuso*, Palermo, Il Punto, 1962, pp. 9-26; poi con il titolo *Dialogo sulla pittura di Guttuso* in A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964, p. 383 (da cui si cita).
- ⁶⁴ *Ibidem*.
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ Appunto autografo di Alberto Moravia in *Cartella di serigrafie di Falconi, Giulietti, Ricceri*, Firenze, L'Indiano, s.d. Cfr. «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 60 e 62. Sulla presenza di Wittgenstein nella *Noia* si veda G. TURCHETTA, *Letteratura come coscienza*, in A. MORAVIA, *Opere/4. Romanzi e racconti 1960-1969*, a cura di S. Casini, introduzione G. Turchetta, Milano, Bompiani, 2007, p. XXIV.
- ⁶⁷ A. MORAVIA, *Giuseppe Capogrossi*, cit. p. 19.
- ⁶⁸ L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi* [1977], ed. it. (1980) a cura di G. Henrik von Wright, Milano, Adelphi, 1988², p. 54.
- ⁶⁹ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus e Quaderni 1914-1916* [1961], trad. it. di A. G. Conte, Milano, Adelphi, 1964, p. 38.
- ⁷⁰ A. MORAVIA, *La noia* (1960), ora in *Id.*, *Opere/4. Romanzi e racconti 1960-1969*, cit., p. 5.
- ⁷¹ *Ivi*, p. 95.
- ⁷² *Ivi*, p. 146.
- ⁷³ *Ivi*, p. 273.
- ⁷⁴ *Ivi*, p. 276. Cfr. M.A. BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 55-57.
- ⁷⁵ *Ivi*, p. 279.
- ⁷⁶ A. MORAVIA, Presentazione a *Guttuso*, Roma, Galleria d'arte "Il Pincio", 1951. Cfr. A. MORAVIA, *Introduzione*, in E. Zolla (a cura di), *I moralisti moderni*, Milano, Garzanti, 1959, p. 5.
- ⁷⁷ A. MORAVIA, Presentazione a *Guttuso*, cit.
- ⁷⁸ *Ibidem*.
- ⁷⁹ A. MORAVIA, *I pittori malati di Verona*, «Corriere della Sera», 6 settembre 1959; poi in A. Moravia, E. Zolla (a cura di), *Saggi italiani 1959*, Milano Bompiani, 1960, pp. 43-46. In seguito l'esperienza di Noble viene ricordata da Moravia in *Diario europeo*. Cfr. A. MORAVIA, *Diario europeo*, cit., p. 252.
- ⁸⁰ A. MORAVIA, *Il quadro*, in *L'epidemia* (1944), ora in *Id.*, *Opere/2*, cit., p. 509.
- ⁸¹ *Ivi*, p. 511.
- ⁸² A. MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 70.
- ⁸³ *Ibidem*.
- ⁸⁴ A. MORAVIA, *I disegni di Henry Moore*, «La Nazione Italiana», 15 aprile 1948; con il titolo *Un pittore come De Foe* in «Il Tempo», 16 aprile 1948; poi in «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp. 79-81.
- ⁸⁵ *Ibidem*.
- ⁸⁶ *Ibidem*.



⁸⁷*Ibidem.*

⁸⁸*Ibidem.*

⁸⁹*Ibidem.*

⁹⁰A. MORAVIA, *Un pomeriggio a Londra con Eliot e Montale*, «Corriere della Sera», 27 settembre 1981; poi in Id., *Romildo*, Milano, Bompiani, 1993, p. 397.

⁹¹M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 16.

⁹²A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 123.



GIORGIA LANDOLFO

«Sognare un amore vero è proprio un bel sogno».
Motus contra Fassbinder

To approach Motus' theatre research means to escape from the idea of theatre as it is traditionally conceived. It is certainly more appropriate to speak of a production which is close to performance, sensitive to the world of internet and the culture of the youth, capable of moving across the languages of literature, television and cinema. In this work we try to analyze the project named Quando l'amore è più freddo della morte, dedicated to Fassbinder's films and composed of two pieces, Rumore rosa and Piccoli episodi di fascismo quotidiano. The first project is a closed one, linked to the renowned film The Bitter Tears of Petra von Kant and to Fassbinder's female characters. The second one instead, based on the stage play and screenplay Pre-paradise sorry now, is open, wandering and nomadic, prone to changes influenced by the different places and people it comes across. Shifting from one means of expression to the other, Motus chose, in their tribute to Fassbinder, to stage two specular pieces, between social politics and melodrama, speculating on the dynamics of abuse and violence generated by human interactions. In this work we chose to analyze Motus' dramatic rules, the predominance of visual appearance over the script, the formal content and stylistic choices, analyzing in depth the literary and film references to – and the interplay with – Fassbinder's production.

1. *L'estetica visuale di Motus*

Muoversi al confine tra teatro, performance, cinema e installazioni artistiche, attraversando le frontiere digitali: è questa l'essenza alla base del processo creativo di Motus.

Motus: come e perché? Perché Motus, rispondo. È la parola che più mi si addice. Breve. Solitaria. Poche sillabe compresse. Continua dolcemente o con rabbia. Condensa il teatro che amo e che inseguo. Un teatro che lavora sulle onde. E non si accontenta mai di sé. Di tanto in tanto si quietava, poi è di nuovo in tempesta. Un mare mosso. Sempre uguale. Sempre diverso. Testardo.¹

Quella di Motus, in effetti, è una ricerca teatrale in continua trasformazione, in costante movimento, tanto per l'approccio nomade dei progetti (che prevede una serie di spostamenti e residenze creative in spazi e luoghi differenti), quanto per l'incessante viaggio teatrale all'interno dei diversi percorsi artistici del contemporaneo.²

L'interazione creativa tra i diversi linguaggi e il rapporto tra teatro, cinema, arti visive e nuove tecnologie è ciò che rende le drammaturgie e le messe in scena della coppia riminese radicali all'interno della ricerca di nuove modalità espressive. Seguendo questa cifra stilistica Motus rompe con la tradizione testuale del teatro, considerando la parola soltanto uno dei mezzi attraverso cui veicolare un messaggio forte e complesso, in una fitta rete di scambi e riflessioni sul reale. Commistione, contaminazione e ricerca si fondono all'interno del linguaggio teatrale di Motus, che fa convergere in sé molte altre forme d'arte, con la volontà di rendere promiscui i diversi codici comunicati, sgretolando l'assetto tradizionale e promuovendo il mutevole.

Motus attraversa i più svariati territori della visione, avvicinandosi a nuove pratiche sceniche attigue all'universo performativo e ricercando costantemente una dialettica tra mondo reale e teatro.



Accogliendo ciò che già era stato teorizzato dalla Postavanguardia e dal Teatro Immagine, in Motus il visuale diviene il linguaggio preferito per la costruzione drammaturgica.

Lo spettacolo viene recuperato come luogo di condensazione di segni linguistici che, pur non appartenendo alla forma teatro, consentono, comunque, di ricondurre quelle esperienze ad una nozione codificata di teatro. La scrittura scenica, in questo quadro, ha la funzione di fornire una sorta di vera e propria grammatica visuale del linguaggio.³

I diversi dispositivi della visione, che prendono spunto dalle arti figurative come dal cinema, si pongono in rapporto col testo e con la scena stessa, che si colloca come luogo privilegiato dell'immagine.

Superando il limite della parola, Motus, in linea con la sostanza primaria della performance, sceglie di giocare con tutti i possibili elementi espressivi, ponendo al centro dell'evento artistico la comunicazione. La dimensione della performance dunque contagia e travalica i limiti del tradizionale evento spettacolare dilatandone i confini. Proprio l'etimo della parola *performance* da *to perform*, ovvero *fornire una prestazione* (è questa la traduzione più fedele del verbo), infatti, suggerisce il fare, o meglio l'agire come fulcro dell'azione performativa. Tale azione è per il teatro di Motus un'arma, talvolta agita attraverso l'ausilio del suono e del video e spesso consumata ossessivamente tramite il movimento corporeo martellante, percorso da nevrosi.

Un altro aspetto che avvicina Motus al *limes* della performance è la scelta di luoghi non convenzionali nei quali far agire e con i quali far interagire i propri lavori. L'intento di destrutturare la tradizionale fruizione dell'evento teatrale si completa con la volontà di rendere la visione, fuori da uno spazio ufficialmente connotato, un momento di ancor più forte condivisione e intimità collettiva, connesso peraltro con l'antica dimensione del mito. Prediligere luoghi tradizionalmente non legati all'evento teatrale consente per lo più di instaurare con la realtà sociale relazioni, scambi e interazioni più profonde. Uscire dall'edificio teatrale significa aprirsi alla dimensione urbana e metropolitana, a un insieme di richiami individuali e collettivi necessari per indagare e interrogarsi sulle identità contemporanee. Tale decisione determina la cifra stilistica di Motus e la volontà di attingere in tal modo alla cultura pop e postmoderna, al fumetto, al videogioco in un miscuglio di frammentazione e contaminazione che appartiene al teatro sperimentale degli ultimi decenni.

Nell'estetica di Motus risulta, inoltre, fondante la presenza dei mezzi e del linguaggio multimediale che permette di moltiplicare i livelli del visuale. Video wall, telecamere e schermi consentono di creare un codice universale che oltrepassa e supera i limiti della lingua italiana, per trasmettere tramite flash visivi messaggi capaci di colpire fortemente l'attenzione dello spettatore. I dispositivi digitali consentono così di moltiplicare i punti di vista, rendendo lo schermo uno specchio della scena o in altri casi una sua estensione.

L'avvento delle nuove tecnologie e il continuo flusso di immagini alle quali la società odierna è sottoposta ha prodotto una virtualizzazione della realtà e la sua conseguente frammentazione in microscopici e onnipresenti pixel divenuti ormai un fruscio di sottofondo che confonde e suggestiona. In tal modo l'atto del vedere è al centro delle pratiche conoscitive dell'individuo che si ritrova investito da una molteplicità di visioni, luoghi e punti di vista.⁴

Dinanzi a un tale sovraccarico di suoni, immagini e informazioni, il teatro monodimensionale lascia il posto, come nel caso di Motus, a una scena carica di percezioni e azioni simultanee, ma parzialmente mutate dal linguaggio visuale del cinema, della televisione



e delle arti visive. Si tratta, quindi, di una linea di ricerca che sfrutta tutte le possibilità fornite dall'evoluzione tecnologica, accogliendo suggestioni provenienti da ambiti disciplinari e linguistici compositi. Nascono così lavori teatrali che traggono ispirazione da Beckett, Bacon, Cocteau, Baudrillard, per arrivare poi a Pasolini e Fassbinder. Quest'ultimo è al centro di un progetto intitolato *Quando l'amore è più freddo della morte* che ha dato vita a due spettacoli: *Rumore rosa* e *Piccoli episodi di fascismo quotidiano*. L'itinerario creativo teatrale di Motus nell'universo del celebre regista tedesco sarà oggetto della nostra analisi nelle prossime pagine, per l'enigmatica e affascinante declinazione in scena di pathos e furore, ebbrezza di corpi e scintillio intermediale.

2. In viaggio verso Fassbinder: Quando l'amore è più freddo della morte

Dopo Pasolini, l'ultimo e disperato Pasolini di *Petrolio* e *Salò*, abbiamo deciso di dover continuare, con la stessa urgenza, a ri-percorrere un passato che si fa sempre più recente, basta solo un piccolo sguardo indietro, verso quel rimosso della storia che in Europa continua a venir pacificamente edulcorato, ancor più dopo la caduta del Muro. [...] In tutta l'opera di Fassbinder si percepiscono gli echi dei bombardamenti della seconda guerra mondiale, che risuonano nelle macerie del muro di Berlino e si propagano con il fragore delle Torri gemelle: il crollo che tutti abbiamo visto in tempo reale. Alla televisione. E questo fragore è al centro di tutto il lavoro su Fassbinder.⁵

Affascinato dall'immaginario cinematografico stratificato e complesso di Fassbinder, il gruppo riminese sceglie di intraprendere un viaggio che, approdando a due diverse messinscene, scandaglia i due volti speculari della produzione fassbinderiana. Con *Rumore rosa*, infatti, Motus si avvicina alla dimensione melodrammatica del regista tedesco, mentre con *Piccoli episodi di fascismo quotidiano* affronta la sfera più propriamente politica cara a Fassbinder.

Il cinema dell'artista tedesco diviene così un riferimento essenziale per indagare i rapporti servo-padrone, i meccanismi di prevaricazione e condizionamento presenti nella società contemporanea. Sottomissione e dominio nel rapporto a due, in particolare, sono al centro della riflessione di Motus tanto nel primo quanto nel secondo lavoro del progetto dedicato a Fassbinder.

Simuliamo, con pezzi e poveri frammenti, un interno dalla banale normalità, fatto di oggetti, cose, assolutamente riconoscibili, e le facciamo tremare... andiamo a ricercare i segni, le tracce del fascismo ancora predominante proprio nell'infimo, nel quotidiano, perché «... è nelle abitudini del comune vivere domestico che si annidano i germi che alimentano le ideologie autoritarie...» (Wilhelm Reich, *Psicologia di massa del fascismo*, Einaudi, Torino, 2002), fra la polvere nascosta sotto i tappeti, dietro i crocifissi e i merletti, nei rapporti di coppia, in quelli tra padri e figli, fra datore di lavoro e dipendenti e... fra registi e attori.⁶

Già nella fase produttiva dell'Antiteater⁷ proprio il regista tedesco, infatti, decide di raccontare come i meccanismi di abuso sociale siano molto simili a ricatti affettivi presenti nei rapporti sentimentali. In ogni relazione per Fassbinder è in gioco una battaglia di potere, tra chi lo detiene e chi invece lo subisce, e il bisogno d'amore è pertanto destina-



to a trasformarsi spesso nella necessità di assoggettarsi al volere dell'altro. «Il problema – per Fassbinder – è che c'è sempre una classe che vuole educarne un'altra, un uomo la sua donna, un uomo un altro uomo: sempre questo rapporto di educazione, questo rapporto servo-padrone, molto da guru. Un rapporto che è quasi fascista».⁸ La produzione fassbinderiana cara al lavoro di Motus è proprio quella che individua quanto le problematiche sociali e storiche dello sfruttamento e dell'oppressione, appartenenti al sistema capitalistico, siano presenti in realtà anche nella quotidianità del rapporto amoroso.

Il cieco fascino della violenza sadica è ciò che muove ogni rapporto analizzato in scena da Motus anche, come nel caso di *Rumore rosa*, attraverso il filtro della dimensione melodrammatica mutuata dal cinema di Douglas Sirk, apprezzato e studiato tanto da Fassbinder quanto da Motus. In proposito lo stesso Fassbinder afferma: «Qualsiasi storia di vita che abbia a che fare con qualcosa di simile a una relazione è un melodramma e perciò credo che i film melodrammatici siano film corretti».⁹ In tal modo i tradizionali stati d'animo del genere melodrammatico, dall'angoscia alla delusione, derivati non soltanto dalla narrazione e dall'analisi di un difficile rapporto d'amore ma anche da una disamina degli squilibri sociali ed economici presenti in ogni relazione personale, sono il punto di vista isolato scelto da Motus per il progetto all'interno della riflessione fassbinderiana. Procedendo per dettagli, frammenti e particolari, Motus attraverso Fassbinder prova a cogliere il senso di un'epoca passata che ha trascinato nell'oggi l'eco di un disastro che si perpetra rievocandone paure, fallimenti, incubi collettivi. L'immaginario della catastrofe¹⁰ sopravvive nascosto tra le pieghe di un'apparente normalità, edulcorato dal tempo ormai trascorso e da una memoria sgombra da fastidiosi ricordi.

Soltanto attraverso un'attenta analisi della realtà, tanto per Fassbinder quanto per Motus, si può indagare quella circolarità vittima-carnefice che incatena spesso i rapporti personali e sentimentali e che diviene ancor più centrale e urgente nella riflessione della messinscena di *Rumore rosa*. Chi si fa oggetto della sopraffazione, infatti, è artefice di essa esattamente quanto chi la impone e la condizione di inferiorità esibita e manifesta è spesso strumento stesso per il mantenimento di una determinata struttura sociale. Tale analisi condotta da Fassbinder lungo tutta la sua produzione cinematografica è essenziale nella scelta del gruppo riminese:

Consideriamo questi due lavori come speculari, come due facce di una stessa medaglia, anche dal punto di vista estetico: il bianco e il pulito di *Rumore rosa* sono contrapposti alla polvere e alle macerie di *Piccoli episodi...*, il melò è contrapposto all'approfondimento sociologico. Sono doppi, così come doppie erano l'anima e l'arte di Fassbinder.¹¹

Confrontarsi con il cinema di Fassbinder significa dunque per Motus portare sulla scena, mutuandone le atmosfere, insane simbiosi e sentimenti che si tramutano in obblighi e vessazioni. Al centro dell'attenzione del gruppo romagnolo c'è la necessità di mostrare come il germe delle ideologie autoritarie nasca e si annidi in micro realtà.

3. *Se il paradiso non esiste: Piccoli episodi di fascismo quotidiano* (2005)

Aperto, nomade, itinerante, costantemente mutevole, così Motus ha voluto che fosse il primo tassello del progetto dedicato al cinema di Fassbinder. Tratto dall'atipico testo



teatrale-cinematografico *Pre-paradise sorry now* scritto dal regista tedesco nel 1969, lo spettacolo ha come protagonisti Ian e Myra, una coppia di giovani borghesi affascinati dal nazismo e da qualsiasi forma di intolleranza e autoritarismo. Lui dominante, lei succube: entrambi posseggono una doppia vita che li rende normali impiegati di giorno, ma criminali di notte. Abbagliati dalle teorie della razza pura, tra le mura dell'appartamento di Ian i due compiono riti sadomasochisti e per le vie periferiche della città consumano violenze, torture e omicidi di giovani vittime. Nello scrivere questo testo Fassbinder si rifà a una vicenda realmente accaduta, ripercorrendola in maniera puntuale fino alla comparsa di David Smith, nella pièce chiamato Jimmy, un parente dei due protagonisti obbligato, per 'apprendere' e perpetrare il lavoro, ad assistere ad uno dei tanti omicidi. Tanto nella realtà quanto nel testo del regista tedesco sarà proprio Jimmy poi a denunciare immediatamente i due assassini e a farli arrestare.

Prima del paradiso, *sorry*, non dimenticare, *sorry*, qualcuno deve soccombere, *sorry*, la felicità, banalmente ha come prezzo l'infelicità di un terzo, che magari non conta molto, o è arrivato da poco, o non si sa difendere, *sorry*, cose di poco conto. Quanti Ian e Myra esistono oggi? Dietro i giardinetti ben curati e i gerani sui davanzali... che magari non uccidono con asce e coltelli, ma con sguardi e parole non dette [...].¹²

Ian Brady e Myra Hindley (chiamata Hessie dal compagno per rievocare Rudolph Hess, segretario di Hitler) sono due serial killer inglesi, i Moors, arrestati nel 1966 per aver compiuto numerosi omicidi e sui quali Fassbinder tre anni dopo sceglierà di scrivere un copione ibrido, tra teatro e cinema, che racconta tutte le vicende della loro storia di assassini. Il testo di Fassbinder si presenta aperto a molteplici scelte interpretative e registiche poiché possiede una struttura complessa e cadenzata da ripetizioni, con l'opportunità di poter fare interagire in scena da un minimo di cinque a un massimo di trenta attori. Anche per questo *Motus* sceglie di conservarne soltanto frammenti, macerie di una partitura testuale che diviene essa stessa l'emblema di una fase storica costellata da crolli, tanto etici che ideologici. La scelta di un testo ibrido, a metà fra teatro e cinema, si rivela dunque non casuale. Proprio in merito a ciò Daniela Nicolò afferma:

Non abbiamo mai guardato al *teatro* con le sue modalità di narrazione, di messa in scena e di costruzione scenografica dei lavori. Ci siamo sempre rivolti altrove, al lato del teatro, verso le arti visive, molto verso il cinema.¹³

Dal cinema *Motus* mutua la potenza espressiva di una tecnica peculiare come quella del montaggio, e così il testo nasce dalla sovrapposizione di segmenti, passi, dialoghi e scene cinematografiche che hanno suscitato particolari suggestioni.

Non lavoriamo mai a partire da un copione classicamente inteso; frammenti testuali passano per la prova del palco, per poi riemergere trasformati sulla scena grazie a un nostro intervento in sede di montaggio. [...] Possiamo dire che il testo arriva *dopo* alla costruzione scenica del lavoro. Fino all'ultimo esistono solo tracce...¹⁴

Nell'elaborazione testuale per *Motus* è, dunque, di fondamentale importanza il rapporto e il contributo dell'attore. Il processo di costruzione testuale non possiede mai uno sviluppo lineare, fondandosi invece sempre su tracce e indizi che l'attore lascia sulla scena e

che lo spettatore ricostruirà secondo una sua personale lettura.

Gli attori sono sempre stati il tramite attraverso il quale veicolare citazioni di carattere poetico, filosofico, mai dialoghi in senso stretto. In alcuni casi, nonostante un lavoro più *interno* al testo narrato, abbiamo continuato a utilizzare gli attori come narratori esterni o didascalie, sottraendoli al *carattere*.¹⁵

È in definitiva l'elemento umano, cioè l'attore, a farsi filtro di tutto il materiale testuale e, più in generale, contenutistico che fa da base alla performance; in esso si realizza l'unicità della rielaborazione teatrale di Motus. Il processo di evoluzione dello spettacolo non termina però nel momento della sua messa in scena, le singole repliche o per meglio dire i singoli 'episodi' sono frammenti unici e irripetibili che si dispiegano e intersecano fra loro ogni volta che lo spettacolo va in scena. Il terzo personaggio in scena, ovvero Jimmy, il *voyeur*, viene scelto di spettacolo in spettacolo proprio nel luogo in cui la messinscena viene ospitata, a simboleggiare quanto spesso 'chiunque' possa trovarsi ad assistere a terribili eventi.

Questo progetto è l'ultimo tentativo di resistenza oggi qui, e non a caso, sino ad ora, è stato ospitato solo da luoghi anomali, che a loro modo "resistono", rischiando, tentando di attuare programmazioni non omologate. È dunque evidente come i *Piccoli episodi* nascano intrisi di sconcertante malessere: non ci interessa giungere ad uno spettacolo, - non è tempo per intrattenimenti - preferiamo lavorare sul filo del baratro, spostandoci con leggerezza, sempre pronti alla fuga (e alla guerriglia).¹⁶



Dany Greggio e Nicoletta Fabbri, in *Piccoli episodi di fascismo quotidiano* ©Federica Giorgetti

La scena, pensata e realizzata anch'essa per spazi non convenzionalmente teatrali, riproduce un interno casalingo composto da due stanze: in fondo, la camera da letto dei due protagonisti su cui incombe una grande finestra chiusa - unico spiraglio sul 'fuori' - e ulteriormente separata dal resto dell'abitazione attraverso una vetrata smerigliata che lascia intravedere solo parzialmente ciò che si cela nella zona più intima della casa.

Al centro della scena lo spazio del soggiorno, dall'aspetto piuttosto trasandato, è separato dalla platea tramite pareti di plexiglass sospese da fili invisibili e coperte da un sottile strato di polvere. Su di esse vengono proiettate immagini in bianco e nero di bombardamenti della seconda guerra mondiale alternate a video di violenze commesse dai due protagonisti. Tali immagini, simbolo di un'epoca che ha trascinato con sé frammenti di un odio mai sepolto, sono lo specchio che riflette il conflitto interiore e personale di Ian e Myra, la battaglia quotidiana che i due combattono dentro se stessi, ciò che entrambi tentano di dissimulare con le parole, la rappresentazione iconica della violenza cieca che guida le loro vite.

Sono tre le barriere che isolano i due assassini dal resto del mondo, tre le chiusure con le quali si allontanano da qualsiasi sospetto. Quasi come in una teca, sottovetro, la coppia appare prima nella sua dimensione esteriore, tra le pareti del soggiorno che è qualcosa da cui il mondo esterno è separato, ma nel quale allo stesso tempo riesce a guardare dentro, riflettendosi in esso. In seguito agisce all'interno della camera da letto, luogo di

pulsioni sessuali, dove scoppia la perversione e il delirio. Lì l'occhio dello spettatore non può arrivare del tutto, le immagini appaiono leggermente sfocate, come se un filtro le distanziasse, accentuando il desiderio dello spettatore di osservare. Il pubblico, come già accennato, tuttavia è molto vicino alla scena, in alcuni casi condivide con essa il palco, più da testimone che da semplice spettatore di un rituale di violenza che conduce quasi all'assuefazione. Sono pochi gli elementi d'arredo presenti nel tradizionale salotto borghese di Ian e Myra, che appare cupo, asfittico, in stato d'abbandono, capace di nascondere proprio tra gli oggetti della quotidianità sottili strati di polvere, ma anche asce, coltelli e armi di ogni genere.

Lo spettacolo appare diviso in due parti e la drammaturgia possiede una circolarità quasi cinematografica, che permette ai frammenti iniziali della vicenda di ritornare su se stessi. Nella prima parte il pubblico scopre la vicenda, impara a conoscere progressivamente le vite di Ian e Myra, in bilico tra un'apparente normalità e alcune tracce di alienazione e squilibrio. Dopo aver tracciato nelle prime due scene i profili dei protagonisti, nella terza scena *Motus* comincia a svelare, attraverso un crescendo di parole e immagini sceniche fortemente simboliche, la lucida follia dei due protagonisti.

Ian si trova in salotto e si rivolge a Myra dicendo: «Sai Hessie mi deprime la gentilezza che dobbiamo esternare. Insomma non mi va di essere cortese con tutti capisci? È tutto qui».¹⁷ Dopodiché prende a martellate violentemente il muro di casa tentando di appendere un quadro, mentre sulle pareti di plexiglass scorrono immagini della seconda guerra mondiale. Dietro di esse Ian deforma la sua bocca tramite un elastico, forzando un sorriso inquietante e beffardo. Intanto Myra si nasconde e cade sul letto, lasciando visibili solo le sue gambe, dal ginocchio in giù. Dopo qualche secondo Ian le mostra alcune loro foto,



Nicoletta Fabbri, in *Piccoli episodi di fascismo quotidiano*
©Federica Giorgetti

momenti di intimità fatti di violenza e Myra si ferisce la mano spaccando un bicchiere mentre lui esce di scena. Al suo rientro Ian indossa una tuta, accende un registratore che riproduce le urla della sua ultima vittima e con poche parole tenta di giustificare l'ennesimo omicidio. Myra, parlandogli in terza persona, lo asseconda affermando: «Lei sa sempre ciò che fa, penso che sia proprio così».¹⁸ La donna si accuccia poi in un angolo della casa e la scena si chiude con il ripetersi del gesto scenico visto in precedenza: questa volta è Myra a deformare il proprio viso

in un sorriso esasperato e posticcio usando un elastico tra le labbra, per poi abbandonarsi tuttavia a un pianto disperato.

Costruendo l'azione scenica a climax, *Motus* mira a completare il senso della parola scenica tramite l'uso di immagini e gesti; è solo grazie a essi che la rabbia, l'odio e la violenza si manifestano in maniera evidente. Se le parole riescono a essere portatrici dell'elemento razionale, alle immagini è consegnato il compito di rendere omogenea la materia discontinua dello spettacolo, in una sovrapposizione di elementi espressivi che colpisce a più riprese lo spettatore. L'azione attoriale allora si costruisce insieme al dispiegarsi dell'immagine stessa rivelando ciò che la scena tace e nasconde. Oltre a ciò l'uso del video estende e allarga il visibile, divenendo strumento drammaturgico capace di comporre un iperspazio al di là e dentro la scena.

Nella seconda parte dello spettacolo, svelato l'orrore e le violenze compiute quotidianamente dai due protagonisti, le stesse dinamiche sceniche agite nella prima parte de-



generano e si esasperano fino al parossismo. Lo spettatore rivede quindi sotto il filtro di una follia ormai esplicita i due protagonisti che, arrivando quasi a scambiarsi i ruoli, ripetono l'uno i gesti e le parole dell'altro.

Emblematica del meccanismo di 'inversione' utilizzato drammaturgicamente in questa fase dello spettacolo è la scena che si apre con una sorta di guerra infantile: Ian usa un faro come se fosse una mitragliatrice, impugna un fucile e Myra simula una gravidanza. Al termine i due, dopo essersi rifugiati in camera da letto, escono incappucciati con i copricapi del Ku Klux Klan ballando un valzer insensato. Questa volta è la parola a completare il senso dell'immagine scenica, esattamente in modo inverso rispetto a prima. Allo stesso tempo la *pièce* trova sviluppo nell'epilogo della vicenda, palesando il possibile coinvolgimento di Jimmy.

IAN: È venuto il momento di diffondere il verbo. Sei del mio parere?

MYRA: Bisogna che la grande opera sia portata avanti. Che le vittime vengano sacrificate. Ce ne saranno grate.

IAN: Propongo di attenersi ai legami di sangue. Tu conosci mio cugino Jimmy vero?¹⁹

I due protagonisti interpretati da Dany Greggio e Nicoletta Fabbri indossano abiti eleganti e anonimi, ostentando compostezza, calma e un apparente distacco. Il tono pacato della voce e la lentezza dei gesti trasudano una freddezza capace di tramutarsi immediatamente in violenza e follia cieca. L'interpretazione, volutamente artificiosa, rende evidente la ferocia e la gelida alienazione nella quale i due protagonisti sopravvivono. Solo il corpo, nella folle e ossessiva ritualità dei gesti, mostra una nevrosi che è già violenza: feticci fascisti, brutalità domestiche e il valzer con i copricapi del Ku Klux Klan ne simboleggiano alcuni snodi visuali.

La 'ripetizione' è un ulteriore meccanismo drammaturgico utilizzato per rendere la componente degenerativa della coppia omicida: gesti apparentemente banali (appendere un soprabito, mettere un chiodo al muro o scrollare via la polvere dai vestiti) assumono, nella ripetitività, un colore inquietante e asfittico. Tali dinamiche drammaturgiche applicate a testo, inserti sonori e azioni sceniche mirano tutte a rendere metaforicamente l'atemporalità di un odio sempre uguale che travalica epoche storiche lontane per ripresentarsi stretto alle radici della natura umana. Parole e immagini sono rubate a un passato che ritorna, per essere incanalate in un'indagine estetico-performativa che brucia la storia di partenza attraverso azioni e spartiti visivi martellanti attraversati da tasselli del testo fassbinderiano.

Ian e Myra possono essere chiunque di noi – dichiara Daniela Nicolò. Sono due personaggi-pretesto da cui siamo partiti per cercare di capire, attraverso una descrizione scientifica dei fatti, le dinamiche della violenza. Ai frammenti di testo di Fassbinder abbiamo aggiunto il nostro lavoro di ricerca bibliografica su due serial killer e infine la partitura audio-video che rimanda a un fascismo globale: dalle pareti di casa al campo di battaglia di una delle tante guerre attuali.²⁰

L'ambiente sonoro costantemente presente durante tutta la messinscena si sovrappone al testo, riproducendo suoni ipnotici, sgradevoli e assordanti. A essi si alterna la presenza di una voce off che nell'incipit dello spettacolo ci descrive il passato dei due protagonisti e li racconta come un narratore onnisciente, svelandone i segreti, mettendo sotto la lente d'ingrandimento il caso di Ian e Myra e ponendosi contemporaneamente come un'altra parete tra scena e pubblico. Voce off e rumori fuori campo si alternano come frammenti



anch'essi di una realtà in decomposizione, eco di uno sfacelo mai concluso. L'incessante raffica di rumori che investe e stordisce lo spettatore si alterna con alcune battute razziste di *Katzelmacher*, film realizzato da Fassbinder nel 1969, stesso anno in cui scrisse *Pre-paradise sorry now*.

Se ne sta lì seduto e non pensa a niente... bisognerebbe castrarlo... ci si trova proprio bene da noi. Non ancora per molto. Lui fa il gallo e noi glielo tagliamo, così smetterà di scopare. Non pensa che a quello. E poi puzza come un maiale. Peter dice che non si lava mai. È normale nel suo paese non si lavano [...].²¹

Se nel film di Fassbinder era l'immigrazione turca e greca a turbare la Germania perbenista e borghese, nel lavoro di *Motus* c'è sempre un 'indegno da buttare fuori', 'un inferiore' da eliminare, da tramutare in passatempo divertente che possa allontanare, anche se per pochi istanti, i due personaggi principali dall'apatia e dallo squallore della quotidianità in cui vivono. Come i protagonisti di *Katzelmacher*, anche Ian e Myra vivono un rapporto continuamente attraversato da latenti insoddisfazioni, malumori, asti e gelosie. Tanto il gruppo protagonista della pellicola del regista tedesco quanto la coppia dei due assassini trova nello 'straniero' e nell' 'estraneo' i capri espiatori sui quali scaricare profonde e inconsapevoli frustrazioni.

Il gruppo riminese condivide con Fassbinder la volontà di raccontare il fascismo come un *modus vivendi* dall'impressionante banalità, capace di travalicare epoche e momenti storici, per divenire, lontano da qualsiasi ideologia, l'emblema di un vuoto profondissimo e crudele, privo di qualsiasi istanza vitale. Lo stesso Fassbinder afferma in una delle sue interviste: «Volevamo mostrare che il nazionalsocialismo non è stato un incidente ma un logico sviluppo della borghesia tedesca, un comportamento che non è a tutt'oggi mutato [...]».²²

Uccidere per il puro gusto di farlo è dunque il frutto dell'inerzia e della gelida disperazione appartenente all'orizzonte del ceto medio. Persino il linguaggio scelto dal regista tedesco è essenziale, sfiora una banalità che rischia quasi di risultare artificiale, con un'ambientazione ridotta al minimo. Lo stesso gelido cinismo appartiene al modo di comunicare di Ian e Myra in *Piccoli episodi*, poche parole spesso ripetute si alternano alla narrazione della voce off che consente allo spettatore di comprendere meglio le caratteristiche della coppia e le loro terribili abitudini assassine. A parlare spesso sono anche una vecchia canzone fascista che Ian canticchia in salotto, le voci delle vittime massacrate le cui torture sono visibili in alcuni video e alcune righe che l'uomo legge seduto in poltrona tratte da *La Distruzione*²³ di Dante Virgili.

Guardo verso la finestra, evitare di avvicinarsi, un desiderio improvviso, frequente, intenso ora, voglia di gettarsi nel vuoto, uccidersi, farla finita finalmente, non ridete nella sofferenza c'è un'idea, ora so di avere il diritto di uccidere come ho il diritto di accendere il lume o aprire la finestra nella mia camera... ora so di avere il diritto di uccidere.²⁴

Ian e Myra, incapaci di sopportare la vita, si avvicinano continuamente alla morte osservandola da vicino, sfidandola con violenza esattamente come fanno i protagonisti de *La terza generazione*, film tra i più geniali di Fassbinder, scritto nel 1979 e ripreso da *Motus* come ulteriore citazione tratta dall'universo cinematografico del regista tedesco. La pellicola, ambientata nella Germania federale del 1978, racconta la vicenda di un gruppo



di giovani terroristi di estrazione borghese che sequestra l'industriale Peter Lutz, il quale però, all'oscuro del gruppo, ne finanzia le attività. Il movimento insurrezionalista serve, infatti, a lanciare sul mercato uno strumento elettronico che, permettendo di rilevare le persone a distanza, consentirebbe alla polizia di individuare cellule terroristiche.

Attraverso la vicenda Fassbinder svuota le azioni eversive dalla loro profondità ideologica partendo dal presupposto che tali attività nascono dalla stessa mente che mira a usarle per poi distruggerle, non approntando un discorso politico né raccontando le esperienze individuali di ciascun componente del gruppo terroristico. Come in *Piccoli episodi di fascismo quotidiano* anche ne *La terza generazione* non c'è un'analisi dei comportamenti umani dei protagonisti, in scena rimangono figure che appaiono quasi telecomandate, incatenate in una staticità del pensiero e del movimento che ne evidenzia l'impotenza e la follia tramutate in violenza, in una logica banalità del male che non possiede ragione fondata, se non nella rabbia e nella frustrazione.

Di *Pre-paradise sorry now* e della produzione cinematografica di Fassbinder nel lavoro di Motus permane la riflessione sui temi dell'intolleranza e del potere alla base delle violenze post-naziste e fasciste. Sopravvive lo spettro di un'anomalia che, nata dalla follia del singolo individuo, può tramutarsi in un'insidia collettiva. Ciò che resta all'arte è la libertà di raccontare e produrre una forma di resistenza da strappare all'oblio. «Ciò che non siamo in grado di cambiare, dobbiamo almeno descriverlo» afferma Motus, mutuando alcune parole di Rainer Werner Fassbinder divenute manifesto del fare teatro del gruppo riminese.

4. "No, questa non è casa Von Kant" ovvero Rumore rosa (2006)

Se si ha l'amore in corpo, non serve giocare a flipper. L'amore esige una tensione tale che non c'è più bisogno di rivaleggiare con una macchina, con la quale del resto non si può più perdere. C'è una donna immobile sotto la pioggia, segno che il suo amante l'ha lasciata. Lei non ce l'ha fatta, ecco il punto, a legarlo a sé. L'amore costa fatica, è proprio vero. Si è liberi soltanto nelle limitazioni.²⁵

Così Fassbinder provava a definire i sentimenti nel marzo del 1971, e nello stesso anno scriveva il dramma teatrale *Le lacrime amare di Petra Von Kant*, trasposto per lo schermo nel 1972. Al centro della vicenda e della riflessione c'è l'universo femminile, in una storia di dipendenza e potere, in cui l'amore è oscurato dallo spettro della schiavitù sentimentale e dal vuoto della solitudine e dell'abbandono.

Alla celebre pellicola del regista tedesco si è ispirato inizialmente il secondo progetto dei Motus, *Rumore rosa*, scritto e pensato tuttavia dopo una lunga analisi e una densa rilettura di molti lavori di Fassbinder. C'è la disperazione e l'impotenza di Veronika Voss, l'innocenza e l'ambiguità di Maria Braun, il narcisismo masochistico di Elvira di *Un anno con tredici lune* nei tre personaggi femminili interpretati da Silvia Calderoni, Emanuela Villagrossi e Nicoletta Fabbrì, volti che possono ricordare Petra, Marlene e Karim moltiplicandosi istantaneamente in tre età della vita e in altrettanti aspetti della personalità di ogni donna. Ognuna è l'altra, è dentro l'altra.

Rispetto all'*Ospite* dove i riferimenti cinematografici pasoliniani erano espliciti, qui non c'è un legame diretto con un film in particolare di Fassbinder. Infatti, dopo che



è venuta a mancare la possibilità di fare un remake delle *Lacrime amare di Petra Von Kant* abbiamo cambiato radicalmente rotta e abbiamo raccolto in modo trasversale degli spunti da diversi film di Fassbinder.²⁶

Lo spazio scenico è connotato da una rigida freddezza, evidente tanto nelle forme spigolose degli oggetti quanto nei materiali utilizzati: due giradischi in plastica, un vecchio telefono anch'esso in plastica, aste microfoniche e un ventilatore in metallo sono gli strumenti di una comunicazione mancata che abitano un quadrato bianco di materiale lucido che ne riflette e sfoca le forme. Al centro della scena un enorme schermo sul quale, come in un vero *story-board*, si scrivono le storie a immagini, nascono le scene e si delineano i tre ambienti, esterni e interni, nei quali le tre protagoniste agiscono. Il progetto video di Filippo Letizi prevede la realizzazione di disegni in bianco e nero, veri e propri fumetti che si sviluppano durante la messinscena, tratteggiando interni dal sapore anni Sessanta e paesaggi urbani. La dimensione iconografica in tal modo si fonde con la scrittura scenica divenendo partitura visiva: le immagini riflettono i dolori e i tormenti delle tre figure femminili, duplicando e potenziando metaforicamente l'effetto specchiante che il quadrato bianco agisce su corpi e oggetti presenti in scena. Le immagini digitali dello *story-board* hanno poi una precisa funzione drammaturgica: sono loro, ovvero gli spazi e i luoghi da esse evocate, ad attivare i personaggi in scena e, di conseguenza, a scandire l'evoluzione della *pièce*.

Non è uno sfondo scenografico e nemmeno un'animazione classica, è di fatto uno *story-board* di soli ambienti, animati da piccoli movimenti, all'interno dei quali si collocano i personaggi reali. Com'è nostro costume, abbiamo scritto lo spettacolo come una sceneggiatura cinematografica, ma in questo caso si è aggiunta la dimensione viva dello *story-board*, infatti questo passaggio continuo tra gli interni (in cui si trovano Petra e Marlene) e gli esterni (la città dove si aggira Karin) è stato un supporto drammaturgico importante sia nel risultato finale che nel processo di costruzione.²⁷

Ne *Le lacrime amare di Petra Von Kant* l'ambiente è circoscritto e claustrofobico, la casa-atelièr della protagonista, infatti, è capace di mutare insieme agli stati d'animo di Petra, divenendo alternatamente prigione e alcova durante tutta la lacerante vicenda. Talvolta, tanto nella pellicola quanto nello spettacolo di Motus, frammenti iconografici suggeriscono lo stato d'animo interiore, divenendone testimoni. Nel film di Fassbinder l'uso della profondità di campo e la disposizione dei piani spesso definiscono le relazioni tra i protagonisti, nella stessa maniera con cui la matita del fumettista Filippo Letizi, che costruisce e commenta graficamente lo spettacolo, lascia consapevolmente sullo schermo-tela spazi vuoti in grado di dilatare e amplificare la solitudine e l'attesa vana delle tre donne.

Nell'atmosfera di un melò glaciale la trama del celebre capolavoro fassbinderiano è andata in frantumi, dispersa in una sperimentazione che è anche sonora. Durante tutta la messinscena il graffiare di un disco rotto avvolge la vicenda; a esso si sovrappone il rumore dei vertiginosi tacchi di Silvia Calderoni, lo squillo di un telefono, le parole vomitate da una logorroica e svampita Nicoletta Fabbri e il tonfo di corpi che si lasciano precipitare, tra abbandono e autolesionismo. Permangono del film di Fassbinder le note dei Platters, alternate alle parole e alle melodie di *Era d'estate* di Sergio Endrigo e *Tu no* di Piero Ciampi, ascoltate soprattutto da una disperata Marlene.

Lo spettacolo inizia esattamente dalla conclusione del film, disperse e sole le tre figure femminili non si incontrano mai, sono vite sospese che galleggiano nella solitudine e nel

Emanuela Villagrossi, in *Rumore rosa* ©Fabiana Rossi

un compleanno in cui le candeline sono spente dal soffio di un ventilatore e di un'attesa, vana, davanti a un telefono.

C'è stato un grande lavoro preliminare di improvvisazione, fatto insieme alle attrici. Non avevamo nessun testo di partenza, solo vecchie canzoni d'amore, perché questa volta volevamo lavorare anche sul canto. Abbiamo costruito lo spettacolo associando ciascun personaggio ad alcune situazioni fondamentali: la solitudine; l'attesa di una telefonata (con un importante riferimento a Cocteau); una donna sola con la valigia che vaga per la città. I testi sono scaturiti soprattutto da queste improvvisazioni e da alcune rielaborazioni fassbinderiane (soprattutto da *Un anno con tredici lune*, tra i più cupi melodrammi del regista tedesco, sulla solitudine amorosa di un transessuale), mescolandosi e compattandosi con parti scritte da me. È importante sottolineare che nel nostro "motus operandi" il testo non è mai definitivamente compiuto, ma rimane un *work in progress* che noi ci riserviamo di modificare e integrare prima di ciascuna replica [...].²⁸

In tal modo Silvia Calderoni con la sua fisicità androgina porta sul palcoscenico una Marlene fragile e catatonica, che ferisce se stessa per cacciare via il dolore, in un'interpretazione silenziosa e disperata capace di indagare, attraverso il movimento, il rapporto tra dolore fisico e interiore, incarnando così la tensione poetica dell'intera messinscena.

Il sapiente uso del corpo della performer difatti esprime con forza la disperazione silente di Marlene, in una via crucis scandita da cadute, colpi e ferite, in un abbandono all'urto e alla disperazione. La negazione della parola che il suo personaggio porta sul palco si condensa in una delle scene principali dello spettacolo: Marlene entra in scena coperta solo da un paio di slip, delle calze e un paio di scarpe col tacco, sullo schermo si delinea l'interno di un bagno, mentre lei si ferisce la lingua mordendosi per poi sprofondare la testa in un secchio d'acqua in cui il sangue può dissolversi muto.

Sfrontata, ma decisamente più comica appare Nicoletta Fabbri nel ruolo di Karin, capace di mitragliare parole goffe e irriverenti, alleggerendo, al contrario del film, l'atmosfera cupa della messinscena. I suoi discorsi sono rivolti a microfoni che non potranno trasportare la sua voce a nessun destinatario e allo

Silvia Calderoni, in *Rumore rosa* ©Fabiana Rossi

stesso modo il tentativo di zittire l'eco della sua esistenza perennemente 'sulla strada' si perde in una serie di gesti ridicolmente inutili e privi di destinazione.

La vacuità e la rapidità dei suoi discorsi si contrappongono in maniera evidente all'immobilismo di Petra, incatenata nel ricordo e interpretata da Emanuela Villagrossi con uno stile volutamente artificioso ed enfatico. La sua presenza in scena è accompagnata costantemente da un battito sonoro metallico, eco dei rumori che l'accompagnano nella pellicola di Fassbinder, ovvero l'incedere dei tacchi di Marlene o il battere dei tasti della sua vecchia macchina da scrivere. Anche lei, come Karin, affida le sue parole esclusivamente ad un telefono, altro mezzo tecnologico assunto come mediatore di una comunicazione monca e perennemente 'in assenza'.

Sono anime femminili perdute e smarrite le tre protagoniste di *Rumore rosa* imprigionate nella bidimensionalità del tratto di una matita capace di tessere l'unico legame esistente tra loro. L'immagine diviene dunque nel lavoro di Motus il prezioso ed esclusivo elemento di continuità fra tre vite sospese, come il rumore, eco di un dolore che non riesce a tacere e che le accompagna durante tutta la *pièce*.

Il "rumore rosa" è un termine tecnico per definire quelle frequenze artificiali che i tecnici del suono utilizzano per evidenziare la curva di equalizzazione ottimale in un ambiente che ospita una esecuzione musicale. Richiama quindi sia la costruzione artificiale di un mondo sonoro, sia l'artificialità della messa in scena contemporanea, dove si manifesta la frattura insanabile fra l'immaginazione melodrammatica delle origini e la crisi odierna dei sentimenti e degli stereotipi teatrali. Una cesura che Motus porta impressa con un tatuaggio indelebile.²⁹



Silvia Calderoni, in *Rumore rosa* ©Federica Giorgetti

Nel rispetto della grammatica fassbinderiana c'è spazio soltanto per un amore che è disperata e vana ricerca prima di tutto di se stessi, in un gioco di forze e manipolazioni che nasconde tra le pieghe di un sentimento vitale delle inevitabili conseguenze patologiche. Il rapporto amoroso secondo Motus somiglia quindi ad una partita o ad un incontro di boxe nel quale comunque qualcuno avrà la meglio: ciò che resta di esso, le sue macerie, sono ciò che Motus, attraverso Fassbinder, indaga sulla scena.

Sognare un amore vero è proprio un bel sogno, ma le stanze hanno sempre quattro pareti, le strade sono quasi tutte asfaltate e per respirare c'è bisogno dell'ossigeno. Già - la macchina è il frutto perfetto della mente. Io ho deciso di ricominciare a giocare a flipper, e lascio vincere l'aggeggio, che importa, alla fine sono io che vinco.³⁰

¹ F. BONAMI, *Exit. Nuove geografie della creatività italiana*, Milano, Mondadori, 2002, p. 202.

² Per ulteriori approfondimenti sulla ricerca teatrale di Motus si rimanda a: G. Savoca (a cura di), *Arte estrema. Dal Teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999; G. DI MARCA, *Tra memoria e presente. Breve storia del teatro di ricerca nel racconto dei protagonisti*, Roma, Artemide edizioni, 1998; E. CASAGRANDE, D. NICOLÒ, *Crash into me. Orpheus Glance*, Torino, Infinito Ltd Edizioni, 2000; R. MOLINARI, C. VENTRUCCI, *Certi prototipi di Teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Milano, Ubulibri, 2000; S. ROJO, *Transitos y desplazamientos teatrales: de America Latina a Italia*, Santiago Cile, Cuarto Proprio, 2002; T. Fratus (a cura di), *Lo spazio aperto. Il*



- teatro ad uso delle giovani generazioni, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2002; G. Costa (a cura di), *Sguardi dentro e fuori dall'arte*, Fondazione Romaeuropa, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002; F. Bonomi (a cura di), *Exit. Nuove geografie della creatività italiana*, Milano, Mondadori, 2002; L. GEMINI, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, Franco Angeli, 2003; A. BALZOLA, A. MONTEVERDI, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004; G. SANTINI, *Lo spettatore appassionato. Appunti dal teatro del presente*, Pisa, ETS, 2004; E. CASAGRANDE, D. NICOLÒ, *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2006; Altre Velocità (a cura di), *UN COLPO. Disegni e parole dal teatro di Fanny & Alexander*, Motus, Chiara Guidi/Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino, Ravenna, Longo Editore, 2010; K. IPPASO, *Le voci di Santiago dall'Italia al Cile lungo la rotta del teatro*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2009; M. PETRUZZIELLO, *Video Killed the Theatre star*, Roma, Bulzoni, 2009; F. ARCURI, I. GODINO, *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*, Corazzano, Titi-villus Editore, 2011; M. SCOPELLITI, *Actoris Studium Album #2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, in A. Attisani (a cura di), *Aria di famiglia. Judith Malina e i teatri resistenti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- ³ L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 388-389.
- ⁴ Cfr. V. VALENTINI, *Mondi, corpi, materie*, Milano, Bruno Mondadori, 2007 e S. CHINZARI, F. RUFFINI, *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.
- ⁵ MOTUS, *Quando l'amore è più freddo della morte*, www.motusonline.com (ultima consultazione 2 marzo 2013).
- ⁶ E. CASAGRANDE, D. NICOLÒ, *Piccoli episodi di fascismo quotidiano. Le buone pratiche 2: Banca delle idee*, 19 novembre 2005, disponibile su www.trax.it.
- ⁷ Dopo la fine dell'esperienza con l'avanguardia teatrale bavarese dell'Action Theater, Fassbinder fonda il nuovo gruppo dell'Antiteater (1968) che unisce numerosi giovani attori e collaboratori come Irm Hermann, Harry Baer, Perr Raben e tanti altri. In questi anni Fassbinder cura la regia di dodici opere teatrali, scrivendone quattro e perfezionando così la sua scrittura drammaturgica.
- ⁸ J. GRANT, *Entretien avec R. W. Fassbinder*, «Cinéma 74», 193, citato in G. TRAINA, *Ascesi all'inferno. Un anno con tredici lune di Fassbinder*, «ARCO Journal», e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, p. 55.
- ⁹ N. SPARROW, *I let the Audience Feel and Think. An Interview with R.W. Fassbinder*, «Cineaste», VIII, 2, autunno 1977.
- ¹⁰ Cfr. M. BELPOLITI, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005 e M. AUGÈ, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- ¹¹ C. GELMI, *Quei piccoli fascismi sentimentali*, «Corriere del Trentino», 27 luglio 2006.
- ¹² MOTUS, *Quando l'amore è più freddo della morte*, cit..
- ¹³ E. CASAGRANDE, D. NICOLÒ, *Motus 991_001*, Rimini, Nda Press, 2010, p.120.
- ¹⁴ Ivi, p.123.
- ¹⁵ Ivi, p.121.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ E. CASAGRANDE, D. NICOLÒ, *Piccoli episodi di fascismo quotidiano*, 2005, p. 2. Si ringrazia Motus per aver messo a disposizione il copione dello spettacolo.
- ¹⁸ Ivi, p. 3.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ L. GROSSI, *Un fascismo piccolo piccolo*, «Corriere della Sera», 3 novembre 2005.
- ²¹ Ivi, p. 2.
- ²² D. FERRARIO, *Rainer Werner Fassbinder*, Milano, Il Castoro, 2008, p. 78.
- ²³ *La distruzione* è un romanzo dello scrittore italiano Dante Virgili. È la storia di un ex interprete delle SS che, nel secondo dopoguerra, vive con nostalgia la caduta del regime, sognando stermini di massa e progettando azioni criminali. Il testo, edito da Mondadori nel 1970, è stato ristampato nel 2003 per Pequod Edizioni.
- ²⁴ E. CASAGRANDE, D. NICOLÒ, *Piccoli episodi di fascismo quotidiano*, cit., p. 2.
- ²⁵ R.W. FASSBINDER, *I film liberano la testa*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 21.
- ²⁶ A. BALZOLA, *Tracce di Fassbinder nel Motus operandi. Conversazione con Danielà Nicolò sull'ultimo spettacolo dei Motus Rumore rosa, ispirato al cinema di R.W. Fassbinder*, www.trax.it, 5 marzo 2007.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ *Ibidem*.



SOFIA PELLEGRIN

*Leonardo Sciascia critico d'arte:
note sulla formazione di un metodo e di uno stile*

The article means to inquire into which forms Sciascia structures his art critical exercise, starting from the check of the sources of his writing. Therefore it focuses on the influence of those authors who had mattered the most in the early years of his self-taught. So the article considers at first the stylistic and methodological heritage of Emilio Cecchi's critical production, what kind of notions passed in forming a global idea of the art experience; then, it watches at the works of the French thinker Alain, quoted a lot in the Sciascia's art reviews, in order to understand how they determined some of the choices and evaluations made as critic. After that, the article tries to describe the interior mechanics of Sciascia's writing, recognizing in her structures the coexistence of a rationalistic trend in the analysis of humans expressions and the action of a sentimental component, the pressure of the emotional root which the work of art comes from that involves as well the critical exercise of the reviewer. For this reason it's possible to inscribe Sciascia's art reviewer writing in the category of a «impure» form of rationalism.

Ma rendere la luce/suppone d'ombra una triste metà.

Paul Valéry

Il tuo bagliore è un grido acuto, e il tuo supplizio brucia i nostri occhi.

Paul Valéry

1. È possibile pensare di avvicinare le pagine che Leonardo Sciascia ha dedicato alle «cose d'arte»¹ muovendo dall'intuitiva considerazione del loro essere esercizio di scrittura, un esercizio meccanico e dinamico di messa in forma attorno a dei contenuti specificamente caratterizzati. La stessa produzione saggistica e narrativa sciasciana del resto è particolarmente adatta ad essere interpretata, e da più parti molto opportunamente è stato fatto, nell'ottica della costruzione dell'intreccio, della combinatoria degli elementi (dalle componenti finzionali come i personaggi e la trama, a quelle citazionali come i rimandi intertestuali e le memorie artistico-visuali), della processualità della strutturazione del significato, individuando insomma nel nodo di una scrittura intesa e svolta come tessitura progressiva il suo carattere perspicuo e informante. Tali rilievi di ordine generale, immediatamente verificabili nell'ambito delle prose maggiori, possono essere estesi in certa misura anche per quel versante dell'opera costituito dagli scritti sull'arte, ancora non oggetto di studi complessivi e sistematici pur se sempre più spesso sollecitato all'attenzione dai più attenti esegeti sciasciani.² Si tratta di un corpus di pagine, per lo più sparse, estremamente variegato al proprio interno che comprende testi di differente natura e destinazione. Ne fanno parte le numerose presentazioni, note, prefazioni, postfazioni, a cataloghi di mostre o a volumi monografici su artisti; ancora, gli interventi apparsi in quotidiano o in rivista in merito all'opera di pittori, incisori, stampatori, mercanti d'arte, curatori e più in generale a questioni attinenti l'universo delle arti. E se in molti casi si tratta di contributi occasionali, finanche su richiesta, scritti in concomitanza di eventi culturali come mostre ed esposizioni, o di anniversari e ricorrenze, non mancano esempi



di elaborazioni più complesse e strutturate, fatti poi confluire nel novero di alcune raccolte edite (si vedano a esempio ne *La corda pazza* le sezioni intitolate *Pitture su vetro*, *Emilio Greco*, *Gli alberi di Bruno Caruso*; in *Cruciverba: L'ordine delle somiglianze*, *Chaine*; *Savinio*, *Guttuso*; in *Fatti diversi di storia letteraria e civile: Il ritratto di Pietro speciale*; *I misteri di Courbet*, *Ni muy atrás ni muy adelante*, *Odori*, *Il ritratto fotografico come entelechia*), frutto spesso di un'intensa e duratura attività di studio, ricerca e documentazione sull'opera di artisti particolarmente amati e seguiti, stimati spesso sia umanamente che artisticamente. Rispetto al resto dell'opera tuttavia nelle pagine dedicate alle arti emerge ancora con maggiore preminenza la natura di una scrittura come operazione, come esercizio appunto, proprio laddove, invece, sembrerebbe dominante la componente estemporanea e piacevolmente divagante. Perché se da un lato è evidente che l'interesse di Sciascia per le arti, in particolare figurative, risponde a un più vasto e comprensivo atteggiamento di curiosità intellettuale, di felice applicazione della propria intelligenza, dall'altro esso manifesta la necessità di indagare attraverso le diverse forme della ragione e del sentimento articolate dalle varie manifestazioni artistiche, una irriducibile e inesauribile espressione umana, che l'autore cerca di individuare, riconoscere e seguire al modo di una traccia, facendone dato ulteriore di una ricerca (quella stessa che presiede ad ogni sua pagina) sull'uomo posto di fronte alla difficoltà di attingere alla verità della propria esistenza, delle relazioni con il prossimo, del «contesto» naturale e sociale in cui si trova a vivere. Il piacere della scoperta di un'opera o di un artista, dunque, si accompagna a una radicata istanza cognitiva, moralmente intesa (com'è noto secondo gli illustri modelli di Montaigne e degli illuministi francesi), che la concreta pratica della scrittura traduce poi nella costruzione di coltissime simmetrie istituite attraverso l'attivazione di memorie altre, citazioni letterarie e non solo, spesso poste a chiave dell'argomentazione. Ecco allora che la categoria più frequentemente usata per descrivere la fisionomia intellettuale sciasciana, quella del dilettantismo, è la stessa entro cui deve venire iscritto anche l'esercizio critico verso le arti: attraverso di essa infatti è possibile cogliere la compresenza di un impulso appassionato ed istintivo che cerca e trova soddisfazione nell'alterità artistica e formale, e di un fattore di rigoroso approfondimento e di diligente applicazione che rendono la fruizione dell'arte un momento di potenziale immersione totale, insieme emotiva e celebrabile. Lo stesso diffuso schermirsi dell'autore, che in più di un'occasione, spesso in apertura delle proprie note sull'arte, non solo dichiara la natura prettamente amatoriale delle proprie osservazioni ma pare altresì voler sottolineare una distanza da un certo modo professionale di fare critica, va posto nel solco di quella categoria, da Sciascia rivendicata in quanto connotativa di una postura complessiva nei riguardi dell'esperienza e artistica e *tout-court* esistenziale che sente identificante. Per rendersene conto basteranno due brevissimi esempi: la dichiarazione contenuta nella *Prefazione* al catalogo della mostra di Marco Bardi: «Più di una volta mi sono trovato a scrivere di pittori siciliani: non da critico d'arte, beninteso, ma da uomo che con altri mezzi lavora a rappresentare la realtà siciliana»;³ e l'inciso contenuto nella breve lettera che postilla il catalogo di Lorenzo Bottari: «Non sono un critico d'arte; e posso anche aggiungere, in coscienza, che non mi intendo di pittura, la mia sensibilità al colore è piuttosto scarsa[...]».⁴ Affrontare l'arte da dilettante in ricerca sembra poter garantire la possibilità di attingere liberamente all'opera senza le rigidità limitanti dell'aspettativa dell'ipercompetenza scientifica o delle autoreferenzialità dei mestieranti, ma pure senza l'ingenuità dell'immediatezza gratuita: significa insomma preservare la capacità dell'opera di 'dirsi' e di dire, di farsi parlare da chi la incontra.



2. Bisognerà chiedersi allora che cosa cerchi, noti, osservi Sciascia posto di fronte al lavoro dell'arte: e si proverà a comprenderlo e mostrarlo proprio, come si diceva, a partire dall'analisi della forma della sua scrittura che è segno in cui stanno racchiusi, insieme, ricordo di contenuti, e memoria di un metodo. Interrogare la scrittura nel suo aspetto dinamico significa infatti chiarire quali forze agiscano al suo interno, quali modelli presiedano alla sua costruzione: il metodo di cui parliamo perciò, più che criterio normativo, è postura rammemorante che non contraddice l'amatorialità di fondo della prassi critica sciasciana ma piuttosto ne orienta l'attenzione, ne stimola lo svolgersi. Per rendere efficace questa modalità interpretativa sarà perciò essenziale cercare di individuare quali autori abbiano più contato come agenti formativi dello stile sciasciano e cosa del loro magistero si trovi mutuato negli scritti sull'arte. Su questa via è lo stesso Sciascia a indirizzarci quando, nella *Prefazione* alla ristampa delle *Parrocchie di Regapetra* del 1967, dichiara:

[...] debbo confessare che proprio sugli scrittori «rondisti» – Savarese, Cecchi, Barilli – ho imparato a scrivere. E per quanto i miei intendimenti siano maturati in tutt'altra direzione, anche intimamente restano in me tracce di un tale esercizio.⁵

Negli anni della formazione la spinta a confrontarsi con gli esiti letterari più avvertiti sul piano stilistico era certo l'espressione di un'urgenza di reazione ad una condizione personale sentita come restrittiva e bloccante⁶ (sintomatico in questo senso è il termine «intimamente»), ma andrà pure notato come tale tensione all'uscita da sé rimanga costante nel dettato sciasciano, delineando il profilo di una scrittura stratificata che mantiene in sé stessa la potenzialità di molte altre. Il modello rondista, evocato in modo esplicito nella *Prefazione*, viene infatti consapevolmente assunto da Sciascia e assimilato attraverso un «esercizio» di messa in forma del pensiero che dimostra una evidente affinità di gestione sintattica rispetto ai modi cecchiani.⁷ Oltre le concrete modalità di articolazione dei periodi e di disposizione argomentativa ciò che di quel modello pare maggiormente essersi impresso in Sciascia e passatogli in eredità è un'idea di fondo che pertiene allo stesso statuto della prosa. Ed è forse Cecchi ad aver riflettuto con più acribia critica sulla natura delle soluzioni letterarie che l'esperienza della «Ronda» aveva espresso. In uno scritto apparso nel 1949 sulla rivista «Immagine», intitolato «Saggio» e «Prosa d'arte» Cecchi parte dalla lungamente dibattuta distinzione tra le forme saggio e gli esiti (propriamente moderni) del poemetto e della prosa d'arte, con le tipiche modalità ampiamente discorsive che li caratterizzano, per arrivare a riconoscerli, molto acutamente, «nella loro instabilità, allotropicità e quasi inafferrabilità».⁸ Tuttavia non esita ad ascrivere con sicurezza la propria produzione, e di rimando anche quella dei sodali rondisti, all'ambito del saggio, chiarendo al contempo come specifica qualità di esso sia l'esibire «francamente» le «sue premesse intellettualistiche» quale momento dell'«espressione letteraria». Insomma, attraverso la prosa dei rondisti e di Cecchi in particolare, Sciascia si appropria di quell'opzione latamente saggistica che permette la «cucitura dell'idea con l'immagine»⁹ e di più, l'applicazione, l'esercizio della ragione nella disamina dei fatti dell'uomo e del mondo. E subito si comprende quanto questa precoce lezione abbia profondamente influenzato la costituzione di quello statuto ibrido e ibridante dell'opera sciasciana che tale si conferma anche nelle pagine dedicate all'arte. In esse d'altra parte emerge con altrettanto vigore come sia proprio Cecchi l'interlocutore privilegiato da Sciascia anche in ambito di critica d'arte, attività, questa, che lo stesso Cecchi svolse con competenza e tenacia in numerosi contributi (tra recensioni e articoli apparsi in quotidiano, in rivista, in volume)¹⁰ e nell'impegno come redattore e direttore de «La fiera letteraria».¹¹



3. Si dovrà cercare ora di chiarire quali siano i termini di tale «intima» interlocuzione. Da attento lettore della pubblicistica cecchiana, Sciascia si induce a pubblicare, nel 1950 sulle pagine di «Galleria»,¹² un *Omaggio a Cecchi*, che ai nostri fini può rappresentare un reagente estremamente indicativo del rapporto tra i due autori. Sciascia ha modo infatti di soffermarsi su quelle che ritiene siano le componenti peculiari della scrittura cecchiana, gli aspetti della prosa che maggiormente apprezza, i motivi ricorrenti che più lo attraggono. L'interpretazione dell'attitudine critica di Cecchi diventa così per Sciascia un modo di guardarsi allo specchio, e di definire, tra affinità e differenze, anche sé stesso. Ripercorrere alcuni passaggi di quello scritto può risultare in questo senso particolarmente significativo:

ci restava, di Cecchi critico, un senso di squisita avventura; una rivelazione di spazi intellettuali conquistati con una libertà e purezza stevensoniana [...]. I suoi libri ci si aprono come atlanti: e i continenti si squarciano in immagini meravigliose. E, come in un atlante, si dispongono le pitture i libri le figure umane di cui ha scritto: cioè nella luce e nel movimento dell'avventura.¹³

Della scrittura di Cecchi viene così ammirata la capacità di mobilitare una pluralità di memorie, di far coesistere, anche attraverso esplicite menzioni e citazioni diversi piani di conoscenza. Ma ancora più rilevante è il modo in cui, secondo Sciascia, ciò si realizza: per via quasi visivo-luministica grazie

a quella particolare qualità che le immagini nella prosa di Cecchi assumono, quasi affiorassero dentro uno spazio di cristallo – terso solido diaccio, sensibile ad ogni minimo evento di luce, carico di sottili rifrazioni. [...] Il fatto è che Cecchi opera sulla realtà una preliminare scelta luministica; come il Bagliore diceva di Caravaggio che ritraeva le cose dallo specchio.¹⁴

Se avevamo mosso dalla necessità di capire cosa dell'opera di un artista colgano i modi della lettura sciasciana, le pagine su Cecchi ci danno una prima importante indicazione. Sciascia infatti, spessissimo, legge nell'itinerario artistico degli autori di cui si trova a parlare l'afflato di un'avventura, che è quella essenzialmente umana dell'individuo che esercita una propria ricerca (così si esprime ad esempio su Gaetano Tranchino di cui dice sia «infine approdato a una pittura sua: originale, coerente, sicura» compiendo appunto «una *recherche* siciliana. Una pittura europea»),¹⁵ e che realizza sé stesso operando nel proprio distintivo talento. Basti pensare al giudizio su Guttuso, uno dei pittori più attentamente valutati e ampiamente trattati negli scritti sciasciani, a come la sua formulazione sappia utilizzare la memoria di precedenti interpretazioni¹⁶ del pittore siciliano per mettere a fuoco i termini di una vera e propria avventura esistenziale che fonda la capacità significante dell'opera.

La felicità dell'azione, l'avventura, l'avventura di vivere nella pittura, di vivere la pittura come avventura: felicemente e cioè con dolore. L'iniziale atteggiamento morale da cui diramano la felicità dell'azione, l'avventura, il vibrato ritmo dei segni, dei colori. E mai un segno morto, un segno equivoco. Magari l'errore: possibile, frequente anzi. Mai l'insignificante o l'ambiguo, nel disegno di Guttuso, nella pittura.¹⁷

Ma quello dell'artista non è il solo ordine d'avventura mobilitato da Sciascia: esiste, per converso, l'avventura della fruizione dell'opera, del momento della sua scoperta. Alcuni degli interventi sciasciani sono, in proposito, costruiti secondo una ricorrente 'sceneg-



giatura': vi si trova il racconto dell'autore impegnato in prima persona in una ricognizione documentaria su un proprio particolare oggetto di studio, spesso del tutto altro rispetto alla sfera della rappresentazione visuale, che 'incontra', più o meno per caso, il lavoro di un artista, facendone occasione di confronto con la sua ricerca in corso; poste così in parallelo le due «avventure» instaurano una vicendevole interrogazione da cui scaturisce lo stesso senso profondo del loro darsi. Si delinea in questo modo una duplice implicazione che ha importanti ricadute sul piano dei «livelli di realtà»¹⁸ coinvolti, con i quali non solo serissimamente si può giocare attraverso quei meccanismi narrativi borghesiani di svelamento e differimento, a scatole cinesi, molto amati e più volte utilizzati nelle costruzioni romanzesche, ma che pure possono incidere profondamente sulla stessa fisionomia e fisiologia del discorso critico posto in essere. Gli esiti quasi auto-finzionali di una simile postura sono il primo forse più evidente risultato di quel coinvolgimento: ma contemporaneamente c'è pure una relativizzazione dell'oggetto artistico osservato tale da segnare una distanza dalle modalità usuali con cui la critica parla dell'arte, tipicamente descrivendola. Tuttavia, non si tratta qui di un subordinare la centralità del manufatto alla preminenza autoriale dell'osservatore, procedimento questo senz'altro aborrito dallo stesso Sciascia: piuttosto di una messa in combustione che può liberare gli elementi di cui l'opera e insieme il discorso che la racconta sono costituiti per scoprire la possibilità che essi si leghino subitaneamente ad altro, formando composti gravidi di significati inaspettati. L'esempio forse più emblematico di questa complessa dinamica si dà in un acutissimo contributo su Arturo Carmassi:

Entrando nella Galleria 32, nel maggio 1969, mi trovai improvvisamente dentro una di quelle coincidenze che sembrano magiche o sognate – alla Borges tanto per intenderci. Qualcosa di essenzialmente speculare: come se cose estrinsecamente diverse, lontane nello spazio e nel tempo, eludendo spazio e tempo venissero ad un punto – per una sorta di mediazione psichica o mentale – a materializzarsi, a realizzarsi, a specchiarsi, a riconoscersi, a mutuarsì. Io stavo inseguendo un'ombra: un personaggio di difficile, sfuggente e mutevole identità; misterioso, indecifrabile. Un ebreo siciliano (di Girgenti, della Girgenti che sarà poi di Pirandello) del secolo XV che in età di ragione si converte e si fa battezzare cristiano; e prende il nome di colui che lo tiene a battesimo, il conte Guglielmo Raimondo Moncada; e con questo nome si fa prete cattolico, riceve dalla Chiesa beni sottratti alla sua gente, e contro la sua gente li tiene e difende; e poi va a Roma, esperto di lingue orientali in Curia e predicatore di grande fama; e poi, caduto in grave errore, perde lo stato ecclesiastico e i beni; ricompare col nome di Flavio Mitridate, maestro di lingue e cabale orientali a Pico della Mirandola [...] Traditore del suo popolo, mistificatore di dottrina (dice Levi della Vida); e anche omicida.[...] Questo personaggio, dunque, questo mondo dove la «*de hominis dignitate*» si rovescia nella bestialità, la dottrina nella mistificazione; in cui l'avidità e la ferocia si ammantano della fede di Cristo [...] questo mondo che da un lato ha il netto profilo di Pico, la sua pensosa bellezza, la sua giovinezza cara agli dei (e cioè alla morte) e dall'altro il supposto ritratto di Flavio Mitridate [...] grasso, sensuale, ipocrita, beffardo – questo mondo mi parve si scomponesse come in un prisma e si moltiplicasse in un giuoco di specchi, in quella mostra della Galleria 32 di Arturo Carmassi [...]. E per condensare quelle impressioni in una breve definizione: la faccia ferina dell'Umanesimo, l'invenzione della ferinità nell'Umanesimo (e inventare vale, si capisce, trovare). In quell'Umanesimo, ma anche nel nostro. Crediamo di vivere, nella tecnologia o tecnocrazia – o contro tecnologia e tecnocrazia - in un'età umanistica: ma sotto le ideologie che cercano e annunciano «l'uomo umano» ribolle ed urge il magma della bestialità, della violenza. E questo magma Carmassi coglie e raggela nel suo segno [...].¹⁹



La ricerca dell'amatore, la tensione del critico si dà poi anche in Sciascia per quella stessa via luministica attribuita a Cecchi: così la valutazione degli artisti, in molti casi, passa attraverso l'accertamento della resa della luce che diventa perciò elemento di verifica favorito. Invero, porre la luce a criterio di giudizio significa sondare non solo le soluzioni elaborate nell'opera ma pure le intenzioni al fondo di quella particolare rappresentazione, in quanto, appunto, «scelte» preliminari che l'hanno informata. Lo scritto su Giancarlo Cazzaniga ne è dimostrazione:

La giornata di Cazzaniga comincia all'alba. È come nella breve ouverture delle «Storie naturali» di Renard: il cacciatore di immagini. Le immagini sono per Cazzaniga i paesaggi, ma la sua caccia è alla luce: alle variazioni e vibrazioni appena percettibili da un occhio meno addestrato e sicuro e che sulle sue tele, sui suoi fogli, diventano momenti di eclatante – propriamente eclatante – diversità. Tra un appunto e l'altro – appunti d'acquerello, di fronte al paesaggio, dalla stessa finestra – a volte passano pochi minuti: ma gli bastano a registrare gli eventi della luce, la trasformazione dei colori, il fluire delle forme come se diverse e lontane fossero le ore, diverso il paesaggio. L'ho visto più volte dipingere, di fronte all'aspra campagna siciliana: e correndo il mio sguardo dal paesaggio al foglio e al pennello che lo ritraevano, ecco che mi avveniva di riscoprirlo, il paesaggio, di tornare a vederlo come prima non era, quasi stesse accadendo una restituzione, una mutazione, una mutazione; quasi che il paesaggio stesse oggettivamente, in sé, identificandosi attraverso quella veloce operazione di dipingerlo che Cazzaniga veniva facendo.²⁰

L'interesse per l'operazione selettiva della luce sulla realtà che le opere incarnano è palpabile persino nei riguardi di una forma di rappresentazione meno comunemente percepita come sintomatica di una relazione diretta con l'istanza luminosa, ovvero la «difficile»²¹ arte dell'incisione, di cui Sciascia fu sensibile e appassionato conoscitore. In una bellissima pagina sul raffinato *graveur* Edo Janich, Sciascia sottolinea come «l'invenzione» delle sue opere si dia «nei giuochi della luce che incontra le linee, i piani, i volumi; nei chiari e negli scuri»;²² o in un'altra dedicata all'acquafortista Domenico Faro arriva a

simboleggiare nel «nulla» che, dopo l'abbagliante contemplazione del paesaggio siciliano, resta negli occhi, la nera lastra su cui cadranno a scalfirla i segni dell'implacabile luce, la nera luce che solo una punta d'acciaio e la morsa degli acidi fanno dare – la nera luce dell'acquaforte.²³

Ma forse ancora più interessante è il fatto che Sciascia condivide con Cecchi l'«agile e bizzarra disposizione a cogliere nel meschino frammento di vita una verità inaspettata e profonda»;²⁴ la stessa disposizione che gli pare anche prerogativa della pittura (come quando nel lavoro di Giuseppe Tuccio vede realizzarsi «una testarda e appassionata volontà di capire, attraverso la pittura, la vita»)²⁵ e dell'incisione, nelle quali perciò, proprio a ragione di tale attitudine comune, può sperimentare il moto profondo di un riconoscimento. Le opere da cui sembra maggiormente coinvolto sono così quelle in cui più evidente risulta il carattere di momentanea fissazione *sub specie* formale del più ampio 'flusso' esistenziale dell'artista e del mondo stesso. Nella risignificazione contestuale del singolo frammento di vita operata nella rappresentazione dell'arte il dettaglio, nella lettura sciasciana, giunge quasi ad epifanizzarsi schiudendo interrogazioni alternative di senso; o, più semplicemente, l'attenzione per il frammento diventa occasione per svolgere una più generale argomentazione morale, confluendo in quello che appare essere il movimento di un discorso ininterrotto sulla natura del nostro stare sensibilmente e socialmente in un



ambiente. La valutazione di un itinerario artistico risulta perciò indissolubilmente legata alla considerazione di una concreta e/o ideale 'appartenenza' geografica, dalla quale enucleare la direzione e il senso di un'intera produzione. Lo scritto su Federica Galli, per esempio, è interamente strutturato sulla base di un procedimento 'simil-genealogico', in quanto l'evidente peculiarità dell'artista risiede, secondo Sciascia, nel

suo essere lombarda non soltanto nell'oggetto, nella sua inesausta rappresentazione del paesaggio, ma nell'esserlo soggettivamente, nel sentimento, nella cultura. [...] È come se la Galli [...] ricevesse il crisma del *peintre-graveur* attraverso la tradizione pittorica lombarda: ma rivissuta per ascendenza di sentimento più che per ricerca volontaria. E verrebbe da fare tutto un discorso sul nord e sugli inverni come humus di questo mezzo espressivo, appartato ed esclusivo che è l'acquaforte.²⁶

4. Tuttavia il senso di questo 'collocare' può essere compreso nella sua interezza soltanto annoverando tra le forze che determinano la scrittura d'arte sciasciana, oltre al magistero cecchiano, l'acuminata e indocile opera di Alain. Essa esegue invero un esteso contrappunto alle pagine sciasciane e non solo nei termini di molteplici citazioni puntuali irradianti l'argomentazione, ma come riflessione complessiva sull'esperienza artistica in quanto tale. Quella verso Alain è in prima battuta un'attrazione stilistica nei riguardi di una particolare messa a punto espressiva, l'elaborazione intelligente e originale di una misura globalmente unitaria che investe oltre l'estensione, breve, il tono, la gamma tematica, le finalità discorsive: è la «forma delle meditazioni», come già Izzo suggeriva,²⁷ dei *Propos*, che delineano insieme a un 'modo' (vicino a quello sciasciano che 'divaga' a partire dal dettaglio occasionale, che già abbiamo avuto modo di descrivere), un preciso orizzonte d'intervento intellettuale, che fa del saggismo uno strumento di azione, dibattito, informazione e stimolo al cambiamento. In seconda istanza però, soprattutto per quanto attiene agli scritti sull'arte, è il merito del pensiero di Alain con la sua insistenza sulla componente attiva del processo creativo, con la sua idea di un'arte come azione, lavoro, integralmente partecipe della vita emotiva, corporea, e cognitiva dell'artista a costituire motivo di interesse per Sciascia. Secondo Alain la «verità» dell'arte «non è separata» dal soggetto che la conosce in quanto «l'elemento immaginario non è nell'immagine, cioè nella conoscenza che si ha di un oggetto, ma piuttosto nell'emozione, cioè in una forte e confusa reazione di tutto il corpo, improvvisamente messo in allarme».²⁸ È dunque la verità del «particolare punto di vista»,²⁹ strettamente dipendente dalla realtà fisico-passionale dell'individuo:

I nostri movimenti, in questo mondo dove passiamo, lasciano piuttosto l'impronta incavata delle nostre passioni [...]. Pure si può dire che questi movimenti sono l'elemento reale dell'immaginazione, creano, e creano secondo due condizioni: la prima è la forma e la struttura del nostro corpo [...]; la seconda è la forma e la resistenza dei corpi circostanti [...]. Certi oggetti, in date arti, rappresentano così una specie di forma incavata lasciata dall'azione umana [...]. In tutti questi casi il pensiero trova l'oggetto. Esso pensa per mezzo di questi segni, ad un'altra cosa non più presente: esso immagina, nel senso che allora diviene testimone dell'invenzione. [...] E il principio delle arti sarebbe che il pensiero non inventa, poiché è il corpo, cioè l'azione che inventa.³⁰

Il 'collocare' a cui Sciascia tende allora è una verifica delle relazioni, un porre l'opera nella viva carne dell'esistenza personale di chi l'ha creata, nel tentativo di accedere al

magma immaginativo –passionale da cui quelle forme sono state separate. Ad ogni pagina le considerazioni stilistiche, il giudizio estetico mutano, spesso con un colpo di coda finale (non estraneo ai modi del *fulmen in clausula*), nel disvelamento dell'«inconsumabile»³¹ nucleo generativo di una particolare verità psichica («l'angoscia» nella celebre lettura dell'opera di Guttuso³²) o storica (il «delirio d'immobilità» dell'umanità di Migneco³³) che abita e anima l'artista, il quale solo nella pratica dell'opera si è reso capace di renderla agibile, di darle voce. Sciascia è un sensibilissimo ascoltatore di questo sotterraneo controcanto, singolarmente abile poi nel ritrarlo e descriverlo. Ciò che l'autore persegue infatti non è tanto, o almeno non prioritariamente, una resa verbale, propriamente ekphrastica, del dato iconico dell'oggetto artistico: piuttosto la narrazione che viene a svolgersi vuole ritrarre le premesse di quel dato, i contenuti simbolici che in esso sono trasfigurati. A farne prova basterà un passaggio di un suo scritto sul *peintre-graveur* altoatesino Karl Plattner:

E così credo si possa definire il mondo di Plattner: senza grazia e che aspira alla grazia, senza idillio e che aspira all'idillio; sicché quando di grazia e idillio affiora qualche segno, eccolo tramutato – per incongruità, per dissonanza – in follia [...]. La solitudine la paranoia, una sensualità scavata e mortificata (mortificata anche nel senso di un arrivare alla morte), un mascherarsi, un non riconoscersi, un gioco di beffe esistenziali, di assenze, di consunzioni, di metamorfosi che stanno per consumarsi: ecco quel che ci viene incontro dalle incisioni di Plattner. Sono le vertebre, le ossature, le trame delle sue pitture [...].³⁴



Karl Plattner, *Incontro*, 1962, Tempera cerata su pannello, Courtesy Galleria Goethe



Karl Plattner, *Figura femminile*, 1978, Tecnica mista su carta, Courtesy Galleria Goethe

Il fondo passionale su cui Alain pone l'esercizio dell'arte, quindi, fa sì che l'espressione formalizzata sia da lui ricondotta ad una funzione regolatrice, normalizzatrice e catarattica, secondo una concezione di indiscutibile ascendenza classica in cui però deve essere intesa un'accezione più concretamente fabbrile, esecutiva. Secondo Alain nel lavoro



dell'arte l'idea, la possibilità stessa della rappresentazione non possono andare disgiunte dalla sapienza tecnica, manuale e artigianale che le fa essere, nei termini di un rapporto non meramente servile-attuativo, ma piuttosto di reciproca interdipendenza co-creativa:

È bello che si dica ancor oggi «l'arte del carpentiere, l'arte del fabbro». Le belle arti devono essere prima di tutto arti: se vogliono essere soltanto belle, non sono più niente. Quanto più la loro materia è resistente, tanto più riescono a toccarci. [...] L'operaio porta l'artista.³⁵

Si comprende allora che se l'incisione è tanto altamente valutata da Sciascia è proprio perché in essa è possibile fare esperienza di un'arte estremamente vincolata da necessità e contingenze tecniche che impongono una regola alle istanze espressive, in cui però il vincolo artigianale dell'esecuzione non è né solo strumentale né solo limitante ma una sorta di polo dialettico nella più complessa realizzazione dell'opera. Esprimersi nel e del proprio mezzo è peculiarmente la natura di ogni arte: ciò che nell'incisione è ancora più marcatamente rilevato però è che solo un saldissimo mestiere (l'esposizione alla morsura degli acidi, l'uso del bulino, ecc.) può compiere ciò che la mente pre-vede.³⁶

5. Sciascia dunque segue molto da vicino Alain nella considerazione del lavoro dell'arte come operazione di purificazione, decantazione, «secrezione mentale»: ³⁷ l'esperienza di alcuni artisti è addirittura letta nei termini di un'ascetica rarefazione di percezioni emotive disordinate, data attraverso un'immersione sensoriale e un coinvolgimento esistenziale 'interi', totali.³⁸ Ed è facile cogliere in tale preferenza al rilievo della componente 'catartica' della formalizzazione artistica l'eco della più vasta istanza razionale e razionalizzante tipica del profilo intellettuale di Sciascia. Quello che però gli scritti sull'arte paiono riuscire a mettere ulteriormente a fuoco, rispetto al resto dell'opera sciasciana, è il carattere «impuro»³⁹ di quel razionalismo, il suo essere compromesso con l'esistenza, con la sua imperfezione, il suo caos, e insieme riscattato da essa, dal suo costituire il flusso vitale stesso da cui vengono tratte sia le forme dell'arte sia i discorsi che le raccontano. Ciò non è estraneo, come si accennava, alla consapevolezza che anima anche la restante produzione: ma forse mai come in questi scritti il moto delineato da quel razionalismo è tanto oscillante. È come se ad ogni istante le priorità (e le polarità) potessero rovesciarsi, e lo stesso momento della formalizzazione si scoprisse passibile di dissolvimento. Se infatti l'implicazione di un ordine emozionale nella fruizione dell'opera comporta delle aperture del ragionamento alla registrazione di effetti sentimentali, come la gioia della scoperta o l'apprezzamento empatico, altrettanto il coinvolgimento totale dell'artista che crea, che vive nella propria arte sperimentandone la passione, ovvero la pulsione di piacere e di angoscia che la determina, condiziona e influenza la lettura dell'interprete-amatore sollecitandola alla presa d'atto di contenuti insofferenti ad essere disciplinati. Questo perché ad animare lo sguardo che Sciascia rivolge al lavoro dell'arte è quell'idea di matrice stendhaliana per cui l'esperienza artistica è un esercitare nel diletto che non esclude «la ricerca, l'inquietudine, il travaglio»: la «sfera di "divertimento"» di «gioco esistenziale»⁴⁰ per entro cui si dà delinea insomma un campo di tensioni a motivo delle quali il divertimento può essere ambigualmente diversivo, e il gioco può darsi con implacabile intransigenza. La felicità dell'esercizio dell'arte sta allora sempre «in arduo e strenuo equilibrio sul filo dell'infelicità» per l'artista innanzitutto, ma pure per l'altrettanto 'dilettante' amatore che questa contraddizione riconosce nell'alterità dell'opera e nel suo stesso rapportarsi ad essa con un procedere che è insieme necessariamente e analitico e impulsivo.



È questo allora l'aspetto propriamente meccanico della scrittura sciasciana sull'arte: lo strutturarsi del parallelo tra la duplicità conversa dell'idea dell'esperienza dell'arte come avventura, e la doppia valenza del diletterantismo, che è insieme dell'artista e del critico, e, ancora, dell'oscillazione permanente tra ragione ed emozione.

- ¹ F. IZZO, *Come Chagall vorrei cogliere questa terra*, in V. Fascia, F. Izzo, A. Maori (a cura di), *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia*, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 1998, p. 193. La sezione curata da Izzo, corredata da illuminanti pagine introduttive, fornisce un documentato e amplissimo censimento degli scritti sull'arte sciasciani.
- ² Oltre alla fondamentale ricognizione di F. IZZO, *Come Chagall vorrei cogliere questa terra*, cit., va rilevato come nel corso degli ultimi anni siano apparsi in merito contributi altrettanto interessanti e utili, come ad esempio P. Nifosì (a cura di), *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, Comiso, Salarchi Immagini, 1999; o ancora L. SPALANCA, *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta, Sciascia, 2012.
- ³ L. SCIASCIA, [Nota senza titolo], in Mario Bardi. *Catalogo*, Palermo, Galleria La Robinia, 1968, s.n.p.
- ⁴ L. SCIASCIA, *Lettera a Bottari: Palermo 8 aprile 1986*, in Lorenzo Maria Bottari. *I casi dell'amore*, Fasano di Brindisi, Skema, 1986, p. 7.
- ⁵ L. SCIASCIA, *Prefazione*, in *Le parrocchie di Regalpetra*, Roma, Laterza, 1967, ora in ID., *Opere [1956.1971]*, Milano, Bompiani, 2004, p. 4.
- ⁶ Come ricorda lo stesso Sciascia: «ho passato i primi vent'anni della mia vita dentro una società doppiamente non libera, doppiamente non razionale. Una società-non società, in effetti. La Sicilia di cui Pirandello ha dato la più vera e profonda rappresentazione. E il fascismo. E sia al modo di essere siciliano sia al fascismo ho tentato di reagire cercando dentro e fuori di me (e fuori di me soltanto nei libri) il modo e i mezzi. In solitudine. E dunque, in definitiva, nevroticamente» (C. AMBROISE, *Cronologia*, in L. SCIASCIA, *Opere [1956.1971]*, cit., pp. LI-LII).
- ⁷ La quale pertanto è descrivibile attraverso quanto Mengaldo ha osservato nell'analisi della prosa d'arte cecchiana «che sembra in genere vivere della coesistenza, e alternanza, di continuo e discreto, di periodi lunghi, subordinativi e frasi o periodi brevi incastrati fra due punti che, soprattutto se collocati in posizioni chiave come l'inizio o la fine di paragrafo, acquistano valore e rilievo proprio dalla loro brevità» (P. V. MENGALDO, *Una primizia di Cecchi critico*, in ID., *Tra due linguaggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 85).
- ⁸ E. CECCHI, «Saggio» e «Prosa d'arte», «Immagine», II, 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 9-14, e 13, maggio-giugno 1949, pp. 213-218, ora in ID., *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1997, p. 336.
- ⁹ Ivi, p. 323.
- ¹⁰ Cfr. E. CECCHI, *Note d'arte a valle Giulia*; Roma, Nalato, 1912. Mengaldo (in *Una primizia di Cecchi critico*, cit., p. 78) ricorda come il volume raccogliesse saggi usciti per la quasi totalità sulla rivista il «Marzocco».
- ¹¹ Sulla collaborazione di Cecchi alla rivista si veda L. GHIDETTI, *Cecchi critico d'arte e «La Fiera Letteraria» (1925-1926). Il carteggio inedito con Umberto Fracchia*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1, 2002, pp. 113-174.
- ¹² Sciascia collaborò assiduamente alla redazione della rivista «Galleria» dell'editore nisseno Salvatore Sciascia, e dal 1954 al 1959 ne fu il direttore. La rivista sottotitolata «rassegna bimestrale di cultura» voleva mantenersi attenta anche nei riguardi di ambiti non strettamente letterari. Ecco allora l'apertura verso le arti, la filosofia, la sociologia, ecc., e i loro esiti contemporanei.
- ¹³ L. SCIASCIA, *Omaggio a Cecchi*, «Galleria», II, 4/5/6, agosto 1950, pp. 192-193.
- ¹⁴ Ivi, p. 193.
- ¹⁵ L. SCIASCIA, [Nota senza titolo], in G. TRANCHINO, *Catalogo della mostra*, Milano, Galleria Tondelli, 1974, s. n. p.
- ¹⁶ Sciascia menziona una presentazione su Guttuso, «presumibilmente scritta da Maccari» apparsa su un «vecchio numero del *Selvaggio*» che definiva «onesta» l'opera di quegli: «d'un iniziale atteggiamento morale, a cui il pittore deve in gran parte la felicità dell'azione, la padronanza dell'avventura, il ritmo vibrato della scrittura».
- ¹⁷ L. SCIASCIA, *La semplificazione delle passioni*, in *Catalogo della mostra antologica dell'opera di Renato Guttuso*, Palermo, 1971, p. 16.
- ¹⁸ M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea», 3, 2005, p. 20.
- ¹⁹ L. SCIASCIA, [Nota senza titolo], in G. Gazzaneo (a cura di), *I due soli. Verità e bellezza nell'arte, una galleria a Milano 1963-2000*, Firenze, Vallecchi, 2007, pp. 147-148.



- ²⁰ L. SCIASCIA, [Nota senza titolo], in G. CAZZANIGA, «Ricordo d'estate». 1975-1980, Milano, 1981, p. 5.
- ²¹ L. SCIASCIA, [Nota senza titolo], in E. JANICH, *Les automates*, Palermo, Sellerio, 1974, p. 11.
- ²² Ivi, pp. 10-11.
- ²³ L. SCIASCIA, [Presentazione], in D. FARO, *Cinque acqueforti*, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1982, p.7.
- ²⁴ L. SCIASCIA, *Omaggio a Cecchi*, cit., p. 193.
- ²⁵ L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Giuseppe Tuccio. Catalogo della mostra*, Caltanissetta, Galleria d'arte Cavallotto, 1966, s. n. p.
- ²⁶ L. SCIASCIA, *Federica Galli*, in «Corriere della Sera», Milano, 11 dicembre 1985, p.3.
- ²⁷ F. IZZO, *Come Chagall vorrei cogliere questa terra*, cit., p. 194.
- ²⁸ ALAIN, *Venti lezioni sulle belle arti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953, p. 49.
- ²⁹ «è la verità del momento; dunque contemporaneamente la verità del modello, la verità dell'Universo, attraverso le luci e i riflessi, e la verità del pittore. Poiché, come la forma apparente e la prospettiva non appartengono all'oggetto, ma esprimono un rapporto tra l'oggetto e me, il colore non è più inerente alla cosa; esso dipende dalla sorgente luminosa, dagli ambienti attraversati, dai riflessi dei colori circostanti [...] La pittura rifiuterebbe dunque l'essere separato; essa sarebbe naturalmente cosmica» (ivi, p.183).
- ³⁰ Ivi, pp. 56-57.
- ³¹ L. SCIASCIA, *Ai pochi felici*, «Nuovo Sud», X, 3-4, settembre-ottobre 1975, p. 26.
- ³² «L'agonia della vita che lotta contro se stessa» (L. SCIASCIA, *Guttuso*, in ID., *Opere [1971.1983]*, Milano, Bompiani, 2004, p. 1209).
- ³³ L. SCIASCIA, *Le ragioni della fuga*, «Kalós», IX, 2, marzo-aprile, 1997, p. 46.
- ³⁴ L. SCIASCIA, *Un peintre-graveur*, in P. BELLINI, *Plattner. Catalogo dell'opera incisa e litografica 1959-1979*, Milano, Club Amici dell'Arte Editore, 1980, p. 8.
- ³⁵ ALAIN, *Arte e materia* in ID., *Cento e un ragionamento*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 120-121.
- ³⁶ Cfr. L. SCIASCIA, [Nota senza titolo], in E. JANICH, *Les automates*, cit., p.11: «Perché questo è il vero incisore: lo sviluppare mentalmente ogni segno, il percepire immediatamente l'affiorare del negativo e il passaggio dal negativo al positivo – e insomma vedere ogni segno che traccia sulla vernice o sulla lastra nuda come quando uscirà, da sotto il torchio, sul foglio».
- ³⁷ L. SCIASCIA, [Presentazione], in M. FRANCESCONI, *Dipinti e incisioni*, Firenze, Edizioni Galleria Pananti, 1976, s. n. p.
- ³⁸ «E l'acquaforte, il farla, si direbbe comporti invece una condizione di solitudine, una disponibilità di tempo, un'assiduità e meticolosità di lavoro, una riduzione di sogni materiali da far pensare quasi a una monasticità e comunque a un "ritiro"» (L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Nunzio Gulino. Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria Arte del Borgo, 1973, s. n. p).
- ³⁹ Cfr. C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1996.
- ⁴⁰ L. SCIASCIA, [Nota senza titolo], in G. TRANCHINO, *Catalogo della mostra*, cit., s. n. p.



Videointervista a Costanza Quatriglio

di Stefania Rimini

Costanza Quatriglio racconta con passione e rigore l'impianto narrativo e stilistico di *Terramatta*, il docu-film tratto dalle memorie del bracciante siciliano Vincenzo Rabito. Premiato con il Nastro d'Argento, *Terramatta* codifica una nuova grammatica filmica, in cui parole e immagini occupano lo schermo con grande potenza visiva.

[Video](#)

Riprese Video: Salvo Arcidiacono, Luca Zarbano, Silvia Cocuzza

Riprese Audio e Musica: Luca Zarbano

Montaggio: Salvo Arcidiacono, Luca Zarbano, Gaetano Tribulato

Grafica e Animazioni: Gaetano Tribulato

Catania, 22 aprile 2013



«Trovare un'immagine sorprendente».
Intervista a Mimmo Paladino

a cura di Giorgio Bacci

Giorgio Bacci – Iniziamo dal 2011, data di pubblicazione dell'*Orlando furioso*: com'è nata l'idea dell'edizione illustrata della Treccani?

Mimmo Paladino – *Uno dei classici e semplici inviti da parte della Treccani e dell'allora direttore Massimo Bray. Un'avventura come quella, con tutta la grande qualità classica editoriale della Treccani, era una bella sfida, ma già per le Éditions Diane de Selliers mi ero rapportato con il problema di affrontare un grande classico in un'edizione pregiata, in quel caso l'Iliade e l'Odissea.*



Mimmo Paladino

G.B. – Come si pone l'artista in questi casi?

M.P. – *Il nodo centrale è se un artista debba avere a che fare con un suo contemporaneo, vivente, oppure no. Ciò infatti implica eventualmente un rapporto diretto, innestando una sorta di gioco al rimando. Invece, di fronte ai grandi classici del passato, bisogna porsi con umiltà, consapevoli che quelle pagine sono già state illustrate da grandi artisti. L'atteggiamento tuttavia deve essere quello di trovare nel testo qualcosa di nuovo, qualcosa che può sollecitare a fare un disegno che sia comunque sorprendente per chi lo guarda e soprattutto che possa dare una lettura diversa dalla pagina stessa.*

Non mi comporto da illustratore ma da 'verificatore'. Se si riprende un testo così importante e classico è perché comunque bisogna voler dare una lettura contemporanea anche attraverso la pagina disegnata.

La libertà che mi posso consentire è data dal fatto che sono un pittore prestato alla letteratura, non un illustratore, quindi da me non ci si aspetta un pagina illustrativa, ma qualcosa di diverso.

G.B. – Collegandosi dunque anche a quello che diceva Matisse, che «il libro non deve aver bisogno d'esser completato da un'illustrazione imitativa. Il pittore e lo scrittore devono agire insieme, senza confusione, ma in parallelo. Il disegno deve essere un equivalente plastico del poema. Non direi: primo e secondo violino, ma un insieme concertante».

M.P. – *Purtroppo però manca sempre di più la possibilità di lavorare con scrittori e poeti contemporanei, si è un po' persa l'abitudine al bel libro, al bel libro contemporaneo, e quindi anche alla sperimentazione del libro stesso, fatto di design, fatto di pagine e di parole, tutti elementi che invece contraddistinguevano le avanguardie storiche.*



G.B. – Uno dei volumi dove spicca la sua grande capacità fantastica-evocativa è sicuramente Pinocchio, pubblicato nel 2004, dove utilizza svariate tecniche, ed anche la fotografia. In particolare, nell'immagine che chiude il volume, la figura di Pinocchio bambino è affidata alla fotografia di un bambino reale [il nipote dell'artista]: in tal modo si crea un suggestivo cortocircuito semantico, laddove il personaggio mitico-letterario viene ora a coincidere con una persona reale. Mito e biografia, letteratura e ricordo personale arrivano a toccarsi.

M.P. – *Sì, compare questo rapporto con l'immagine fotografica, con il dato fotografico, però il problema è anche quello di lavorare sulla parola classica super-conosciuta in maniera sorprendentemente contemporanea. L'Orlando furioso è un personaggio mitico, immaginifico, però può diventare un eroe anche del nostro tempo, oggetto fantastico del nostro tempo. Ho sviluppato lo stesso procedimento al cinema, con il Don Chisciotte: anche lui incontrava alcuni elementi del racconto, però incontrava pure alcune pagine di Joyce e di Borges.*

G.B. – Quali sono le caratteristiche che deve avere un'immagine nata da un testo?

M.P. – *È una questione di linguaggio: se adopero il linguaggio grafico accanto alla pagina scritta, devo tener conto di questo contesto. Non posso limitarmi a rifare un quadro che normalmente posso fare su una pagina vuota. Il linguaggio si deve comunque adattare alla pagina scritta.*

G.B. – Tornando al rapporto lettere-immagini, quale significato hanno i caratteri inseriti nella Pazzia d'Orlando? Mi sembrava efficace l'idea della disarticolazione della parola che esplode, uno 'sparagmòs' di caratteri.

M.P. – *È proprio l'idea del linguaggio, della parola, che può essere oggetto di pura follia. Ma in quel periodo io stavo di nuovo lavorando al Don Chisciotte: ci sono delle affinità, la follia di Don Chisciotte è legata al linguaggio della letteratura, una follia che porta il protagonista a mescolare tutto quello che aveva letto in una enorme storia dove entra ed esce qualunque cosa, una metafora della letteratura.*

G.B. – Come si pone di fronte a un testo letterario?

M.P. – *Con il gusto di affrontare delle pagine avvincenti come forma letteraria, ma anche, e soprattutto, con il gusto di inventarmi delle forme. Il film di Don Chisciotte è così, tutto reinventato, però alla fine il personaggio rimane quello, anche se poi l'attore recita Borges.*

G.B. – Ma quello che è stato scritto, a proposito del suo rapporto con il personaggio [uno dei saggi relativo al Don Chisciotte si intitola significativamente *L'ultimo paladino*], è una forzatura?

M.P. – *Io su quello non interferisco, ognuno legge quello che vuole, se vuole. Parla la pagina e parla a chiunque.*

G.B. – Alcune sue immagini, nel caso dell'*Orlando Furioso* penso alla raffigurazione del Mago Atlante, potente nella sua corposa materia verde, sembrano avere una forza ctonia, impastate di terra, e comunicano al lettore un senso di ricerca delle origini.

M.P. – *Sicuramente, però io non ho questa profonda conoscenza del testo. La conoscenza avviene un po' come per l'Ulisse di Joyce, che tutti dicono di avere letto ma nessuno l'ha letto veramente, pedissequamente, dalla prima all'ultima riga. Piuttosto, lo si percorre, lo si incontra, poi si torna indietro, poi si rivà avanti. Per me la letteratura deve avere un po' questo senso, di mobilità, e non di fissità narrativa. La grande letteratura per lo meno, non il raccon-*

tino dell'ultimo romanziere. La grande letteratura sperimentale, anche antica, è qualcosa nella quale continuamente si possono mettere le mani, anche aprendo una pagina a caso e leggendo una frase a caso, e questo può essere utile alla costruzione di qualcos'altro. Mi annoierebbe il percorso filologico, di significati che non possono essere altri. Sì, giustamente, c'è anche questo aspetto, però da pittore mi comporto diversamente, rubo quello che mi può servire per ottenere un'immagine. Un atteggiamento quasi rabdomantico. Per questo, ritornando ancora al Don Chisciotte, credo sia una figura emblematica: perché lui è un rabdomante, erra per questa pianura, incontra ma non sa, vede una cosa per un'altra. È un po' l'artista, no?! Perciò alla fine è diventato uno dei miei preferiti.

G.B. – A proposito di classicità e di riferimenti culturali: in che modo si pone di fronte all'illustrazione di opere come appunto l'*Ulisse* di Joyce o *Le Metamorfosi*, o ancora l'*Iliade* e l'*Odissea*, che hanno visto precederla artisti del calibro di Matisse, Chagall, Picasso?

M.P. – *Non me le sono scelte, però mi arrivano sempre cose storicamente ricche, pane per chi vuol lavorare con la fantasia. Però anche il lavoro più rigoroso può sempre sorprendere con un'immagine, si può stupire il lettore con un'immagine che non trova precisamente descritta. Limitandosi agli esempi recenti: Guttuso ha illustrato ciò che stava scritto, io cerco di farlo ma poi cerco anche di fare una cosa che non c'è scritta, in parallelo.*

G.B. – Concetto simile a quello che ha del disegno. In una sua intervista affermava infatti che il disegno «è la cosa più vera, la più antica che ci appartiene prima che si carichi di altri significati, storici, culturali, eccetera. Mi interessa la capacità del segno di essere libero da qualunque condizionamento intellettuale, formale, come in un sonnambulismo grafico. Il segno, ai suoi primordi. Indicibile, misterioso per l'impossibilità stessa di riprendere quella prima idea di comunicazione che è del linguaggio infantile. È una forma di racconto, di narrazione, di espressività assoluta, di auto espressione» [E. Coen, *La mia arte senza colore, intervista a Mimmo Paladino*, «Corriere della Sera», 22 luglio 2002, p. 35].

M.P. – *Sì, il disegno non è mai un preparativo, è sempre autosufficiente. Tanti altri artisti del passato usano il disegno in questo senso, autosufficiente, come espressione della sensibilità.*

G.B. – Tra l'altro siete stati tra i primi [il riferimento è naturalmente alla Transavanguardia] a restituire dignità di opera al disegno.

M.P. – *Sì, si veniva da un momento concettuale ormai statico, stanco. L'uso del disegno era riportare da zero quello che poteva essere la pittura [il disegno come ricerca delle radici del fare pittorico]. Quindi nei primi anni Settanta c'era un rinnovato interesse ma ritengo che anche in questo momento ci può essere un ritorno alla pittura, anche se non mi piace la paro-*



Mimmo Paladino, tavola fuori testo per L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013. Canto IV, 30.



la, ma comunque un interesse nuovo alla punta di matita. Anche in architettura, soprattutto, è importante. L'uso del computer ha svilito molto la dimensione di ricerca più interna e quindi si può arrivare a una forma facilmente. Quello della punta di matita non è un atteggiamento romantico, puramente nostalgico, viceversa l'uso della matita comporta una grossa forma di riflessione, soprattutto per l'architettura, anche se non è il mio campo. Disegno come forma che si svolge attraverso il pensiero, il rapporto diretto con l'idea.

G.B. – Ci riallacciamo così anche alla sua descrizione del concetto di scultura, concepita in termini disegnativi.

M.P. – *Sì, parto da una forma che a volte viene anche fatta direttamente, ma sempre la immagino come forma grafica, quasi mai plastica, pur essendo plastile: sempre visioni prospettiche schiacciate, come se fossero dei segni insomma. Un cavallo ad esempio è una forma geometrica, poi è anche volume, ma prima di tutto è forma geometrica.*

G.B. – Nei disegni sembra di vedere anche un rapporto con i libri illustrati da Rodin (ad esempio le litografie e le incisioni per Octave Mirbeau, *Le Jardin des Supplices*, Paris, Vollard, 1902) e Manzù (tra le altre opere, le acqueforti per *Le Georgiche di Virgilio*, Milano, Hoepli, 1948), per la capacità di modellare in senso espressivo la linea grafica.

M.P. – *Non ho mai pensato a questi due, se penso ad artisti di cui apprezzo il disegno, penso a Beuys e Licini, quando cancella il disegno e lo rifà: tutti questi pentimenti esprimono una forma di pensiero che si evolve; la linea è estremamente importante, anche la linea cancellata che riemerge. Il disegno di Licini è una delle cose più importanti: lui è il disegno.*

G.B. – In realtà forse questo rapporto [con le opere grafiche di Rodin e Manzù], se c'è, è quindi in termini di scultori che pensano in forma di disegno.

M.P. – *Mah, io sono un pittore e penso di continuare a essere pittore; poi uno fa lo scultore, o il regista, per curiosità, per sperimentare nuove possibilità: la coralità, il lavoro d'insieme, il suono, l'immagine. La mia scultura non è la scultura monumentale, plastica, volumetrica che può fare Kapoor, per fare un nome. È una cosa diversa. Anche nella scultura io ho sempre pensato a quelli che anche nel passato avevano questa architettura grafica, ad esempio Martini, per arrivare fino alla scultura italiana, che ha una sua architettura geometrica.*

G.B. – Parliamo allora della *Montagna di Sale*, che ha implicato a Milano così come prima a Napoli, la tematica del rapporto con il pubblico, con i cittadini, trovandosi in piazze importanti [Piazza del Plebiscito a Napoli e Piazza di Palazzo Reale a Milano].

M.P. – *Riguardo all'ideazione non posso dire nulla, fu un'intuizione. L'assalto alla montagna... in realtà si tratta di una scultura intanto effimera; probabilmente il fatto che sia stata poi scalata, in un momento di feste ed euforia collettiva, fu incoraggiato proprio dal non essere di marmo, di bronzo, e questo elemento attraeva. Veniva offerta una possibilità di interazione, una forma quasi da usare perché non era di materiale intoccabile, una forma quasi giocosa insomma.*

G.B. – C'era stata una interazione che aveva aumentato l'impatto ambientale.

M.P. – *Il contesto di interazione era quello della grande festa popolare. Io sono contrario al monumento nelle piazze, qualcosa che è sempre stato retorico. E allora va bene che ci sia una retorica sul monumento a Garibaldi, giusto che sia bronzo, etc. Ma l'arte contemporanea, nelle piazze, deve avere una familiarità con la gente: ovviamente non è che debba essere deturpata, ma vissuta in qualche modo sì, non la si deve subire. Quando ho fatto la Montagna*



di Sale a Napoli, quando per la prima volta è stata esposta nella piazza, questa apparizione è rimasta nell'immaginario dei napoletani per lungo tempo, ma soprattutto è stata capita per quello che era. Non un'appropriazione di uno spazio urbano dentro il quale si impone un'opera e la si deve guardare, ma qualcosa che cominciava a far parte della sensibilità della gente: c'era chi si portava il sale a casa, e gli scugnizzi la scalavano di notte. Una sorta di teatro continuo, dove le persone vivevano l'opera d'arte. Più poetico, più dolce che a Milano, anche se è significativo che a Milano abbiano scalato la mia montagna e non il monumento a Vittorio Emanuele II nella limitrofa Piazza del Duomo. Quest'epicità della vittoria aveva spinto a vivere la montagna [i danni al monumento si erano verificati in seguito ai festeggiamenti per lo scudetto vinto dal Milan nel 2011]. Non c'era da scandalizzarsi tanto. L'opera deve avere una relazione con la gente. C'è un'opera molto bella di Jaume Plensa [la Crown Fountain al Millennium Park a Chicago], in una piazza, dove c'è una grande fontana compresa tra due torri, composte da migliaia di schermi digitali, sui quali scorrono le gigantografie dei volti dei cittadini. Opera che gioca molto sulla gente, sui volti, sul cambiamento dell'immagine, giocosità: 'opera aperta' come diceva Umberto Eco, non monolitica e autocelebrante. Molta architettura ormai è su quella dimensione, autocelebrante, monolitica, non colloquiale rispetto alla cittadina. Un'opera d'arte in una città invece non è come un'opera d'arte in una galleria o in un museo, oggi deve avere questo rapporto di relazione, flessione, gioco, essere partecipe della vita cittadina.

G.B. – C'è da rivedere quindi anche il concetto della Transavanguardia come ripiegamento su noi/se stessi.

M.P. – È una storia da rivedere, gli esordi non sono mai stati nostalgicamente di ritorno alla pittura, nessuno l'ha mai detto. Ci sono dei quadri di Chia dove di fronte a dipinti sironiani aveva messo dei pupazzi di scimmie e non mi pare che fosse una cosa nostalgica... I quadri di Cucchi erano estremamente visionari, per niente accondiscendenti. Quando ho fatto Mi ritiro a dipingere un quadro tutto era nel titolo, cioè il fatto di volersi sottrarre a quel clima di piombo: erano anni molto plumbei, storicamente e anche di cultura plumbea, con un'estremizzazione del concettualismo ormai arrivato a forme accademiche. Quindi affermazione della volontà di ritirarsi a dipingere, qualsiasi cosa. Non è importante il soggetto, ma tornare a una forma di rottura e di libertà, poi subito dopo ho fatto altre cose, installazioni, sculture, film. Quindi non era un limitativo 'torniamo alla pittura'.

G.B. – Tornano alla mente le parole di Arcangeli a proposito di Klee, quando, a proposito dell'accusa di 'frammentismo' mossa all'artista, spiegava: «Quest'accusa, che sembra illudere di qualche efficacia ove si porti contro una, o poche opere che vengano prese in esame, di certi grandi autori, perde di senso quando quei presunti "frammenti", adunati in una mostra, danno un suono invece potente, unito, continuativo, senza fratture. I frammenti si rivelano allora nient'altro che il modo particolare, sempre esistito nell'arte, e che da gran tempo si conviene di chiamar "lirico", del manifestarsi di una personalità» [F. Arcangeli, *Nota per Klee. Conversazione radiofonica, 1954, in occasione della mostra allestita nel padiglione tedesco alla Biennale di Venezia, ora in F. Arcangeli, Dal Romanticismo all'Informale. Il secondo dopoguerra*, Torino, Einaudi, 1977, p. 229].

M.P. – Sì, è proprio così, capacità di raccogliere in un piccolo spazio un mondo intero. Non è un problema di grandezza, ma di dire che in un foglio di carta, può essere anche la pagina di un libro, tu, artista, puoi raccontare un'avventura grande come l'universo, non è detto per forza che tu debba costruire l'universo in scala reale. Il gigantismo ci viene da deformazione di suggestione della cultura americana [come spiega subito dopo, il riferimento è



Mimmo Paladino, copertina per R. Mussapi, *Le metamorfosi*: il capolavoro di Ovidio raccontato da una grande voce contemporanea, Milano, Salani, 2012.

ai grandi formati dell'espressionismo astratto americano]. È chiaro che quando si sono visti i grandi quadri di Rauschenberg, Pollock, etc., ci si impressionava, ma è un'altra storia.

G.B. – Il fatto di sapere che le sue opere avranno destinazioni editoriali differenti, a bassa tiratura (il *Philobiblon* ad esempio) oppure a larga circolazione (*Le Metamorfosi*), influenza in qualche modo il suo lavoro? Cambia la percezione del suo operare immaginarsi che un lettore sfoglierà delle pagine rilegate a mano, raffinatissime, seduto in un raccolto e raffinato studio o salotto, oppure, all'opposto, che durante un viaggio in treno impugnerà un libro fatto sì con cura, ma certamente non con i caratteri in piombo? In poche parole, lei lavora sia ad opere che saranno, per parafrasare Anatole France, le ricche porcellane del servito buono, sia con i piatti di tutti i giorni.

M.P. – *Non c'è una doppia testa, però c'è sicuramente il fatto che, nel caso di un libro a larga circolazione, si sa in anticipo che sarà un libro di tipo diverso, pubblicato con dispendi minori*

*sulla qualità materica perché va riprodotto in migliaia e migliaia di copie, quindi viene adoperato un tratto più semplice, una materia più semplice, meno elaborata, e anche più riproducibile tecnicamente per quello scopo. So che se faccio un disegno in bianco e nero al tratto funziona sia su un quotidiano che su una carta di poco conto, però se chiaramente mi si offre la possibilità di avere la pagina stampata in quadricromia 'pazzesca', su di una carta fatta a mano... allora l'elaborazione tecnica è più enfatica. E penso anche ai libri che non sono stampati tipograficamente ma addirittura a tiratura limitatissima, con torchio a mano, caratteri di piombo, acquaforte, litografia: allora lì è il tripudio... Cerco sempre di non far morire la grande tradizione del libro fatto a mano, è sempre più raro il tipografo che pubblica e stampa quel genere di libri. E quindi veramente, in quel caso, è un'operazione quasi da missionario, far continuare questo genere di pubblicazioni che stanno sparendo. Il gusto di una carta fatta a mano, dei caratteri composti con i piombi, sono cose al di fuori della nostra epoca. Non è il lusso, ma la necessità di sopravvivenza ormai archeologica di un modo di fare libri che non c'è più, come nel caso del *Philobiblon*: Franco Sciardelli [il tipografo] è uno dei superstiti di quel vecchio mondo. C'è anche un gusto della sperimentazione: si usava il ferro invece del rame, clima anche sperimentale dunque. E poi il fatto di avere la magia del libro rilegato a mano con carta speciale, inchiostri, piombi. Non è un'alchimia per nostalgici, ma l'uso di un linguaggio arcaico per perpetuare un'arte. La visione dell'amanuense. Un processo di capacità artigianali, rarissime, che vanno sostenute. Si sente un sapore alchemico, di sapienza antica; senza però rinunciare al libro commerciale stampato in migliaia di copie.*

G.B. – A livello stilistico, ancora nel Mago Atlante, sembrava di scorgere una figura memore di Dubuffet, riandando anche ad alcune opere dei suoi esordi, intorno al 1964...

M.P. – *Non c'ho pensato in realtà. Agli esordi sì, c'era Dubuffet, ma in quegli anni avevo Persico come professore al liceo, pittore napoletano in contatto con il gruppo dei nucleari e*



Baj. Quindi direi che se c'era un'influenza era più da ricondursi a Baj, con il quale ci siamo anche conosciuti. Tornando all'oggi, invece, l'ultima bella avventura è stata con Levi-Strauss, Tristi tropici, lui ormai ultracentenario: per me è stato sempre un libro importante, avendo a che fare col primitivo. Il fatto che fosse un libro al quale ho sempre fatto riferimento, che fosse privo di narrazione in senso tradizionale, mi ha permesso di fare 40 disegni liberi. Fare delle tavole ispirate al tema... disegnai in totale libertà. Suggestioni verso un mondo antico, primitivo, grafico, di simbologie universali. È un lavoro parallelo, non illustrativo. Sorta di ispirazione su questo libro. Ho utilizzato tutte le tecniche: dal collage alla terra mescolata a colla, sabbia, etc. Illustrare Alajmo [Le ceneri di Pirandello] è stato diverso, più illustrativo, storiella precisa, che lascia poco alla fantasia, però è talmente fantastico già in sé..

Per l'uso e la concessione delle immagini si ringraziano Mimmo Paladino e lo studio Paladino. Tutti i diritti sono dell'artista.



GIADA PETERLE

*Percorrere la Città di vetro di Paul Auster:
lo spazio urbano postmoderno tra romanzo e graphic novel*

The essay develops an analysis of the City of glass (1987) by Paul Auster in comparison with its comic transposition created by Paul Karasik and David Mazzucchelli (1994). The study aims at recognizing, through the thick weave of linguistic and metanarrative refractions of the novel, the rules of a "literary game" that is not self-referential. It instead corresponds to a structurally element of postmodern reality, but also to an exegetical tool capable of giving back a readable image to the complex urban architecture. By following, through the theory of the "walking rhetoric" proposed by de Certeau, the wanderings of the main character Quinn on the streets of Manhattan, and observing the visual rehash in the graphic novel, the essay recognizes a "spatial story" (de Certeau), a tactic action of "writing" the postmodern city, interpreted as an infinite set of possible narratives, and readings. The opportunity to compare the novel with its transcodification within the structurally chronotopical language of comics, in which the time of the written world becomes complementary to the spatiality of the images, suggests a "geocritical" approach to this work: the narrative styles of the spatial representations, and also their graphic exploration, are interpreted to return, in a moving map, a visible image of New York city.

Nell'idea di 'percorso interpretativo' si nascondono due anime distinte e al contempo inseparabili l'una dall'altra: l'interpretazione, che studia i segni e il linguaggio del romanzo urbano, leggendone il testo; ma anche il percorso, che avvicina il lettore alla possibilità di attraversare il testo come fosse uno spazio e che rimanda, inoltre, alla metafora del bivio, alla necessità della scelta che ogni atto d'interpretazione sottende. Rispetto alle altre strade, questo saggio non si propone quindi quale 'strada maestra', ma quale percorso possibile tra i tanti svincoli e intersezioni, tra le arterie principali e le vie secondarie davanti a cui il romanzo sulla città pone il suo lettore.

Il discorso prosegue lineare, talvolta si incastra nel dedalo di strade e vicoli ciechi, tra le personalità incontrate e i loro riflessi; talvolta, girato l'angolo, incontra piazze in cui riprendere fiato. Si sofferma, allora, nel tentativo di tracciare una *mappa* del testo, e ripercorrere così il senso dello spazio in esso attraversato. Sono brevi pause però, perché il motivo del percorso non è nel suo tracciato, ma è il camminare stesso dell'interpretazione lungo le linee del testo.



1. Camminare, scrivere, interpretare: tra il testo e la città

Salire in cima al World Trade Center, significa sottrarsi alla presa della città. Il corpo non è più avvolto dalle strade che lo fanno girare e rigirare secondo una legge anonima. [...]

Librandosi sopra queste acque, Icaro può ignorare le astuzie di Dedalo in labirinti mobili e senza fine. Il suo elevarsi lo trasfigura in voyeur. Interpone una distanza. Tramuta un testo che si ha sotto gli occhi, il mondo che ci stregava e dal quale eravamo 'posseduti'.

Michel De Certeau¹

È possibile interpretare il primo romanzo della *Trilogia di New York* di Paul Auster attraversando le pagine di *Città di vetro*, indagandone le forme del testo e le rappresentazioni degli spazi, alla ricerca di una «geografia seconda, di tipo poetico»,² che si occupi di rinvenire un significato 'altro' nella lettura del tessuto urbano in cui si ambientano le vicende narrate. In questa prospettiva si avvicina il testo narrativo come un «racconto di spazio»,³ nel quale la città di New York assume una funzione centrale e non funge da mero sfondo inerte su cui si proiettano le vicende dei protagonisti. *Città di vetro* si rivela uno di quei «racconti [che] ogni giorno attraversano e organizzano dei luoghi, li collegano e li selezionano tra loro, ne fanno frasi e itinerari» creando così dei percorsi che assumono il valore di vere e proprie «sintassi spaziali».⁴

Condurre un 'percorso interpretativo' attraversando il romanzo significa quindi proporre, con Westphal, una «lettura geocritica»: ⁵ gli si concede il ruolo di fondatore di una «fictional geography»,⁶ di uno spazio nuovo, indagato a tal punto nella sua fisionomia che, a poco a poco, i suoi tratti si avvicinano sempre più a quelli della spazialità in transito della postmodernità. Come una 'mappa letteraria' il romanzo di Auster non sta più al posto di uno spazio, ma conduce il lettore al suo interno, forgiando un «*langscape*»,⁷ un linguaggio dalla forma spaziale, e muovendosi in un «*landguage*»,⁸ uno spazio dalle coordinate testuali, dove alle parole si sostituiscono lentamente i luoghi, i segni indicano dei percorsi e ne suggeriscono la direzione, mentre i significanti iniziano a confondersi con gli oggetti che dovrebbero significare.

Nella postmodernità la metropoli può essere considerata quel punto dello spazio in cui le coordinate temporali dell'epoca raggiungono la propria maggiore espressività: è quindi il «cronotopo»⁹ in cui, secondo la definizione di Bachtin, la compressione, la dispersione e la frammentazione delle coordinate spazio-temporali contemporanee si rendono immediatamente riconoscibili. Per Auster, però, New York è anche il «centro organizzativo dell'intreccio del romanzo»,¹⁰ il nucleo che ne detta la lingua e ne costruisce la struttura: in *Città di vetro* il reticolo urbano è quel punto in cui «si allacciano e si sciolgono i nodi dell'intreccio», uno spazio dotato di un enorme «significato raffigurativo», poiché in esso il tempo acquista un carattere sensibilmente concreto e gli eventi «si rivestono di carne, si riempiono di sangue».¹¹

Per questo sarà interessante vedere il modo in cui, plasticamente, le parole di *Città di vetro* siano state a loro volta reinterpretate all'interno di un genere, quello del graphic novel, che fa della congiunzione di parole e immagini, ovvero di un'unione cronotopica di spazio e tempo, la propria stessa struttura. Paul Karasik e David Mazzucchelli sono riu-



sciti a realizzare con il loro omonimo romanzo a fumetti una vera e propria 'traduzione', che rilegge le parole dell'opera narrativa nelle immagini, rendendo in questo modo esplicita la 'costruzione spaziale' del romanzo di Paul Auster. Ne nasce un percorso di lettura derivato e al contempo autonomo.

La *Città di vetro* descritta, e forse già disegnata, da Auster si rivela una città dall'identità sfuggente, una 'città-percorso', o meglio intreccio di percorsi, in cui «i punti di partenza e di arrivo hanno un interesse relativo», la cui essenza in costante mutazione è colta da





quello «spazio intermedio, lo *spazio dell'andare*» che è «il luogo in cui si celebra quotidianamente il rito dell'*eterna erranza*»,¹² rivissuto con Quinn nelle peregrinazioni quotidiane per le strade di Manhattan.

La metropoli, in un gioco di specchi che dai palazzi di vetro dello *skyline* di Manhattan conduce alle pagine dell'autore americano, assume le sembianze di una 'città-testo': il paesaggio ripropone le strutture complesse del racconto e i suoi giochi citazionali, i percorsi assumono le sembianze delle linee narrative lungo cui si compiono i destini. Anche il racconto, però, nell'incontro col cronotopo urbano, si trasforma avvicinandosi ad un «testo-città»,¹³ che fa propria la natura cangiante della metropoli e ne assume la sua geografia mobile come principio fondativo.

Il pedone, sia esso un uomo qualunque che, come Quinn, trascorre la propria quotidianità «lasciandosi alle spalle se stesso e abbandonandosi al movimento delle strade», oppure uno scrittore o un lettore, «vaga senza meta»¹⁴ e senza identità per le strade; riasorbito dal costante mutare della città, talvolta si arrischia però a 'giocare' nella scacchiera delle sue infinite possibilità, diviene parte del cambiamento cercando di assumerne il controllo, elaborando quelli che de Certeau definisce «mille stratagemmi» e «gesti tattici».¹⁵

Il camminare si rivela allora uno strumento che, proprio per la sua intrinseca caratteristica di simultanea lettura e scrittura dello spazio, si presta ad ascoltare e integrare nella mutevolezza di questi spazi, a intervenire nel loro continuo divenire con un'azione sul campo, nel *qui e ora* delle trasformazioni, condividendo dall'interno le mutazioni di quegli spazi che mettono in crisi il progetto contemporaneo.¹⁶

Sorgono così, nel camminare, scritte e letture infinite che, come «miriadi di movimenti quasi invisibili, giocano sulla trama sempre più fitta di un luogo omogeneo, continuo e proprio a tutti»,¹⁷ nell'intento di riappropriarsene. Le costanti 'astuzie' che costruiscono il linguaggio dell'opera di Paul Auster, o ancora le camminate di Quinn, compongono, all'interno delle «*sintassi* prescritte» e del «materiale e i *vocabolari* delle lingue ricevute», «*traverse eterogenee*»,¹⁸ che si insinuano nelle trame di un disegno urbano altrimenti illeggibile.

In questa *detective story* tipicamente postmoderna, il senso non si ritroverà, allora, nella risoluzione del caso, ma già nella decisione del protagonista di assumere l'identità di un investigatore che, con il suo taccuino, indagherà sulla natura del linguaggio; il senso si ritroverà nel suo tentativo, poi, di tracciare una mappa dei propri spostamenti compositivi per leggerli. Quando però la mappa si rivelerà anch'essa, inevitabilmente, un gioco di lettura soggettiva, il 'caso' porterà Quinn a confondersi con il racconto e la città che esso ha attraversato. «Il racconto non esprime una pratica. Non si accontenta di dire un movimento. Lo compie. Lo si comprende pertanto se si partecipa alla danza».¹⁹



2. Scrivere la Città: Giochi di Specchi in Testi di Vetro

*E poi, più importante di tutto: ricordare
chi sono. Ricordare
chi dovrei essere.
Non credo che questo sia un gioco. D'altra
parte, non c'è
niente di chiaro. Per esempio: tu chi sei? E
se pensi di saperlo,
perché continui a mentire? Non ho
risposta. Non posso dire
altro che questo: ascoltami.
Mi chiamo Paul Auster. Non è il mio vero
nome.*

Paul Auster²⁰

Michel de Certeau, ne *L'invenzione del quotidiano*, riconosce ai narratori newyorchesi la capacità di non fermarsi alla rappresentazione della metropoli in un «quadro» che ne ritragga i luoghi in una visione ordinata, ma di compiere con i loro racconti delle «azioni spazializzanti»,²¹ che producono un movimento narrativo all'interno del tessuto urbano.²² Accade così che nel 'romanzo newyorchese'²³ l'accento cada sul movimento, sull'esperienza dello spazio e le storie siano raccontate, modificate dall'architettura dei luoghi e non-luoghi che esse attraversano. La stessa abilità si ritrova allora anche in *Città di vetro*, là dove non è solamente il *plot* a raccontare la città, ma persino l'orditura linguistica e le scelte stilistiche riprendono l'arbitrarietà e la casualità che dominano l'esistenza dei suoi abitanti.

Attraversando la fitta trama di rimandi e ambiguità linguistiche, si ritrovano allora le regole di un 'gioco autoriale' che si propone quale strumento esegetico e approccio interpretativo rispetto all'architettura complessa di New York. È un vero e proprio «gioco di produzioni testuali»,²⁴ con cui «l'uomo esprime, affina e conosce le proprie multiformi potenzialità, adattandosi all'ambiente», e che, per Quinn, diviene anche «una forma di scoperta che il giocatore fa di se stesso».²⁵ *Città di vetro* non si limita quindi ad essere un romanzo sulla lingua, ma fa della profonda riflessione su di essa lo specchio del cronotopo attorno a cui si costruisce la narrazione, oltre ad una rifrazione della poliedrica personalità del protagonista.

Se infatti i segni si rivelano meri involucri privi di significato, allo stesso modo, di Quinn non rimangono che mille volti sovrapposti: Daniel Quinn il poeta, William Wilson lo scrittore di gialli, Max Work l'investigatore, che si confonde con Paul Auster lo scrittore, e ancora Peter Stillman il figlio, che lo assume, ma anche il padre, che deve invece inseguire. Le identità sono maschere intercambiabili, mentre l'individualità del personaggio non può che confondersi con i sentieri della metropoli tra cui si ritrova a zigzagare.

Tutto il racconto comincia semplicemente con una telefonata sbagliata, simbolo delle svolte arbitrarie che determinano il destino lungo l'intreccio metropolitano; e quando Quinn pensa, allora, di poter «giocare un po'»²⁶ con il proprio sconosciuto interlocutore, fingendosi un investigatore, elabora una «tattica personale»²⁷ all'interno del testo desematizzato della città, assumendo un 'ruolo' per darsi un significato.

Analogamente anche la scelta di comporre un romanzo urbano può essere interpretata come un tentativo di dominare l'animo sfuggente della città ritraendone il volto irrappre-



sentabile: leggendola con de Certeau, la scrittura di Auster si rivela quale composizione di una traiettoria individuale, 'altra' rispetto ai tragitti già previsti entro un vocabolario e una sintassi dati; si comporta come una di quelle pratiche quotidiane, tra cui si ritroveranno anche la lettura e il camminare, che «giocano d'astuzia»²⁸ all'interno di uno spazio metropolitano da cui il soggetto era stato alienato. Lungi dall'essere «soltanto un *gioco*, il gioco scritturale [diviene] produzione di un sistema, spazio di formalizzazione, [che] ha come 'senso' di rinviare alla realtà dalla quale è stato distinto per cambiarla».²⁹

L'arte di Auster s'insinua così tra le pieghe dei generi codificati, introduce l'innovazione negli schemi della tradizione fortemente strutturata della *detective story*: rimangono apparentemente i termini di riferimento del genere, la ricerca, il caso da risolvere, il pedinamento e l'investigatore-protagonista che insegue una risposta logica, ma al di là dell'apparenza i ruoli si confondono in un'unica figura polimorfica, e la conclusione del caso non si rivela tanto nella risoluzione dell'enigma, ma nel suo stesso porsi. Se, come sostiene Huhn nel saggio *The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction*, «il detective è contemporaneamente un lettore ed uno scrittore»,³⁰ allora la sua indagine sembra rivolgersi alla costruzione del testo, e il rebus che deve sciogliere è il mistero stesso del linguaggio. Per questo l'identità fittizia assunta consapevolmente da Quinn è quella di un investigatore che porta però il nome di «Paul Auster», un uomo che si rivelerà essere, nel libro come nella vita, nient'altro che uno scrittore.

Autore e lettore di una storia dettata da altri, il detective si scontra con la trama scomposta della lingua e della realtà contemporanee, incapace di solcare quello spazio che, in letteratura, separa chi scrive dal suo pubblico. La ricerca di un senso da dare alla propria indagine costringerà infine Quinn a ripiegare su se stesso: la *quest* del detective è diventata una ricerca di sé, da condurre scrivendo tra le pagine del taccuino rosso, proiezione della sua stessa esistenza.

Così, l'elegante ricercatezza stilistica di Auster, che sin dal titolo lascia intendere la costruzione del testo sopra un'architettura fatta di spirali senza uscita, si confonde con l'articolata costruzione a scatole cinesi delle personalità interne al romanzo: in un complesso reticolo di riferimenti letterari a figure complesse, tra cui Humpty Dumpty o Don Quixote, e giochi delle parti, le identità s'aggrovigliano attorno all'immagine tentacolare della città di New York.

L'inganno della trasparenza della 'città di vetro' è perciò l'inganno della lingua, alla cui frammentazione il vecchio Stillman cerca di porre rimedio nelle sue peregrinazioni tra le vie di Manhattan. L'esteriore unità del segno linguistico nasconde ormai un «mondo in frammenti» in cui «le nostre parole non corrispondono più»³¹ a ciò che le circonda. Così si 'leggono' allora le strade, nelle parole del vecchio:

Sono venuto a New York perché è il più miserabile, il più abietto di tutti i luoghi. Lo sfacelo è dovunque, la disarmonia è universale. Le basta aprire gli occhi per accorgersene. Persone infrante, cose infrante, pensieri infranti. La città intera è un ammasso di rifiuti. [...] Trovo che le strade siano una fonte infinita di materiale, un inesauribile emporio di cose frantumate.³²

Percorrere l'«inesauribile emporio di cose frantumate» avvicina la scrittura ad un'azione di «recupero, di riciclaggio»³³ dei segni linguistici, e l'investigatore, o meglio lo scrittore, alla figura dell'allegorista benjaminiano che, raccogliendo i pezzi del presente, cerca di ricomporli in un *collage* che restituisca loro un valore. Incapace di arrivare ad un quadro unitario, il detective diviene invece egli stesso un frammento di quel mosaico, e la sua persona si confonde con il caso a cui si era affidata 'per gioco'. Non muovendosi più



Tavola da *Città di vetro* di Paul Auster, Paul Karasik e David Mazzucchelli; copyright per l'edizione italiana © Coconino Press 2005, 2011

tra i tasselli di una scacchiera e di uno spazio finiti, e quindi prevedibili, il gioco investigativo smette di essere un «rifugio dal caos metafisico attorno a lui»: ³⁴ nonostante «tutti i solitari che aveva giocato, malgrado le storie che si era inventato per andare avanti», ³⁵



il soggetto si ritrova perso in una partita fatta di mosse potenzialmente illimitate, in cui realtà e finzione non sono più separate l'una dall'altra.

Nel romanzo le due dimensioni si intersecano, sia nei contenuti che nelle forme, e la riflessione linguistica si confonde con quella metanarrativa: superati i confini del proprio significato, le parole diventano entità mobili dai contenuti molteplici, e la pronuncia di «eye», nell'espressione «*Private eye*», può portare Quinn a pensare alla «'i' di investigatore», all'«occhio dello scrittore», ma anche alla «'I' maiuscola del pronome personale io»;³⁶ quello stesso 'io' che assumerà anch'esso significati differenti. In una serie di «trucchi intellettuali» e «contorsionismi onomastici»³⁷ i personaggi finzionali e quelli reali si compenetrano e, come Don Quixote, anche Daniel Quinn ha iniziato a vivere solo quando ha assunto un'identità inventata: il gioco gli è però sfuggito dalle mani e nel momento in cui viene a mancare Stillman la sua vita perde ogni direzionalità. «La perdita dell'identità», purtroppo, «è un processo irreversibile».³⁸

Nel perpetuo nomadismo dell'«io» ciò che permane è soltanto l'incessante riferimento alla scrittura, «la sua unica casa»,³⁹ unica voce costante nel coro di voci ventriloque che, alternandosi le une alle altre, compongono il romanzo.

Scrivendo, l'uomo comune realizza la propria esistenza 'nel' mondo: non è dunque solo il taccuino a «fare appello a lui, quasi che il suo unico destino fosse quello di contenere le parole scritte dalla penna di Quinn»,⁴⁰ ma è il destino stesso di Quinn ad esistere in quei fogli. «Il periodo di crescente oscurità» della sua vita si trova infatti a coincidere «con il ridursi delle pagine del taccuino rosso»,⁴¹ e a poco a poco la storia di Quinn, il romanzo di Auster, il percorso nella città e il discorso che l'accompagna si esauriscono con esse; e allora, assieme alla scrittura, anche le tavole del fumetto si 'disperdono' sul finale, frantumando la propria struttura per seguire la dissolvenza del protagonista.

La pagina è il luogo in cui Auster ha realizzato le proprie «tattiche» giocando con Quinn, poiché l'unica partita possibile nella città postmoderna assume le forme del «racconto di spazi», che si compone di rifrazioni continue e segni linguistici dai significati molteplici, dai quali non può che nascere un 'testo di vetro'. Una scrittura a sua volta molteplice è quindi l'unico modo per prendere parte a questo gioco di riappropriazione della città-testo.

Uscendo dallo spazio della pagina per incontrare quello della città, il 'percorso interpretativo' abbandona ora le forme e gli stili per attraversare la città, con Quinn che come un pedone segue le linee narrative della metropoli cercando di leggere il significato dell'itinerario compiuto.



3. Leggere la Città: Mappe Testuali per Geografie Mobili

New York era un luogo inesauribile, un labirinto di passi senza fine: e per quanto la esplorasse, arrivando a conoscerne a fondo strade e quartieri, la città lo lasciava sempre con la sensazione di essersi perduto. Perduto non solo nella città, ma anche dentro di sé. [...] Nelle camminate più riuscite giungeva a non sentirsi in nessun luogo. E alla fine era solo questo che chiedeva alle cose: di non essere in nessun luogo. New York era il nessun luogo che si era costruito attorno, ed era sicuro di non volerlo lasciare mai più.

Paul Auster⁴²

Un percorso, come un romanzo, può essere seguito dall'alto, può abbracciare con sguardo apicale le vie descritte da una cartina e seguirne le linee sulla carta, allo stesso modo in cui un narratore può raccontare le vicende del protagonista osservandone gli spostamenti da una certa distanza, vedendo sempre un po' più in là di quanto non possano fare i personaggi. Un percorso può anche, però, attraversare lo spazio e viverlo dall'interno, costruirsi durante il tragitto, esattamente come un narratore può accogliere gli avvenimenti con lo stesso stupore del protagonista, quasi che accadessero anche nella sua testa, per la prima volta, mentre il personaggio li sta vivendo.

A questo punto del percorso accade che anche la visione di un critico letterario che, come un narratore onnisciente, abbia già letto l'opera e interpretato la cartina degli itinerari narrativi, si unisca all'esperienza del pedone urbano, che percepisce invece gli spazi dall'interno, cercando contemporaneamente di ritrarli su carta. Proprio come Quinn con il suo taccuino.

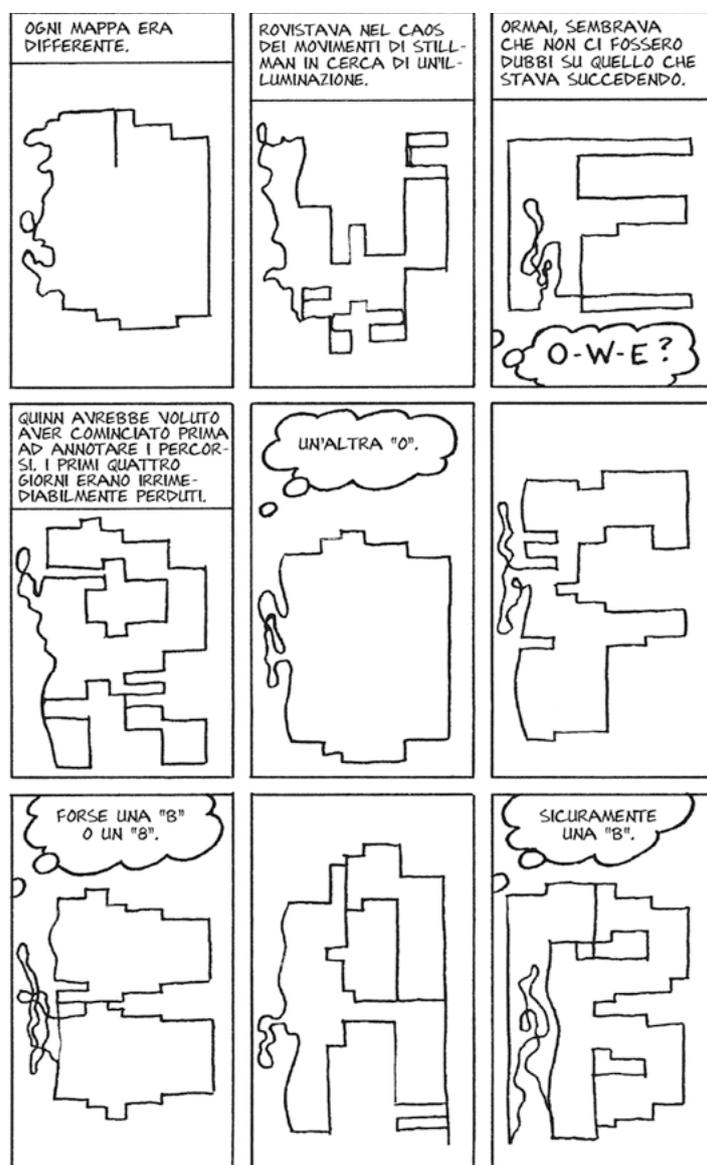
Il camminare diviene, in questo modo, l'azione con cui si compone il romanzo: è un «gesto che gioca con le organizzazioni spaziali»,⁴³ ma anche un «mezzo ludico di riappropriazione del territorio» che rende la città «un gioco da utilizzare a proprio piacimento [...] e dove sperimentare comportamenti alternativi». ⁴⁴ Per quanto i percorsi del pedone rincorrono le vie disegnate dalla planimetria urbana, «operando delle scelte nei significati del 'linguaggio spaziale'»,⁴⁵ sono però in grado di riappropriarsi del reticolo stradale, proponendone delle rielaborazioni inedite. Quinn, proiezione postmoderna dell'«*homo ludens*» di cui parla Careri, come Abele fonda una «prima mappatura dello spazio» e inizia l'attribuzione di «valori simbolici ed estetici del territorio»,⁴⁶ forgiando così un'architettura altra, nomade, che nasce dalla lettura simbolica di uno spazio in movimento.

Nella città-testo postmoderna quell'architettura fatta di simboli ritorna nella 'testualizzazione' del paesaggio urbano: «i percorsi dei passanti seguono traiettorie o deviazioni assimilabili a 'figure' o 'stili'», componendo una «retorica del camminare», e «l'arte di 'elaborare' frasi ha come equivalente un'arte di inventare percorsi». ⁴⁷

Avviene così che in *Città di vetro* la cornice immobile della descrizione si frantumi, per lasciare il posto ad una descrizione cinetica che insegue il protagonista tra le strade di Manhattan. Le parole riproducono la sensazione del movimento, svoltano, girano, deviano, proseguono, e «leggere il testo diventa come camminare lungo i marciapiedi»,⁴⁸ mentre la città di New York si tramuta in un racconto scritto dalle sue miriadi di passanti.

Nella geografia mobile che inizia a disegnarsi, il personaggio del romanzo, ma anche il lettore stesso, come suggerisce Bulson, devono prima «imparare a perdersi, per potersi al contempo ritrovare». ⁴⁹ Il testo della metropoli in cui Quinn si sposta deve quindi diventare il «nessun luogo che si è costruito intorno», ⁵⁰ uno spazio la cui 'geografia poetica' possa essere ricomposta di giorno in giorno, passo dopo passo, perché priva di riferimenti, di luoghi appunto.

Prima di iniziare a tracciare «con zelo l'esatto itinerario delle digressioni di Stillman, annotando ogni strada da lui seguita, con tutte le curve e tutte le soste effettuate», ⁵¹ Quinn ha perciò dovuto imparare ad abbandonarsi al movimento delle strade, a perdersi nella propria città come fosse dentro se stesso. Quello stesso effetto di spaesamento viene poi trasmesso anche al lettore, attraverso «un eccesso di indicazioni cartografiche»: ⁵² ancora una volta, dietro all'apparente limpidezza di una descrizione ricca di indicazioni, si nasconde l'inganno del linguaggio, e la sovrabbondanza di significanti cancella la trasparenza dei segni, rendendoli superfici opache dal significato incerto.



Tabola da *Città di vetro* di Paul Auster, Paul Karasik e David Mazzucchelli; copyright per l'edizione italiana © Coconino Press 2005, 2011



Smettere le vesti della propria identità coincide con il ritrovamento di sé nella proiezione mobile delle arterie metropolitane. Solo allora, abbandonata l'idea di una geografia già data, prende il via l'azione creativa dell'*homo ludens* che, attribuendo valori simbolici al paesaggio traversato, costruisce un'architettura itinerante nelle forme come nei contenuti: il protagonista tenta, così, di restituire un «significato che continuava a sfuggirgli» al mistero delle linee percorse seguendo un uomo che «non sembrava mai dirigersi in nessun luogo in particolare». ⁵³

Quinn comincia allora a giocare con i propri passi sulle strutture di una planimetria data, al modo in cui si è visto danzare Auster sui confini di un genere codificato; compone, un piede dopo l'altro, ritmi che si muovono nello spazio di Manhattan come le parole sulla pagina, mentre il suo percorso abbandona l'incedere autentico del camminare umano, per attraversare gli spazi con la velocità della parola scritta, e assumere così un valore apertamente allegorico. ⁵⁴

Il testo si è rivelato essere l'unica mappa coerente con la spazialità urbana postmoderna, di cui l'investigatore è un lettore attento. Quando Quinn proietta sulle pagine del taccuino gli spostamenti compiuti, realizza la costruzione di un «racconto spaziale», nella consapevolezza che i significati che gli attribuirà saranno delle scelte arbitrarie quanto necessarie, non meno valide perché assolutamente soggettive: affinché il suo tragitto non restasse un segno vuoto non gli rimaneva infatti altra scelta che assumere, come un atto di fede, che «ogni suo passo fosse effettivamente diretto verso una meta». ⁵⁵

Le pagine del romanzo raggiungono in questo punto l'apice della figuratività, resa con maestria da Karasik e Mazzucchelli nel *graphic novel*, ma già suggerita dalle mappe inserite dallo stesso Auster nell'originale per consentire al lettore di leggere, con Quinn, le immagini dei percorsi. La prima trascrizione degli spostamenti assomiglia così alla mappa di uno stato del Midwest, o forse, «data la struttura a quadranti delle vie di New York, avrebbe potuto essere anche uno zero o la lettera 'O'»; ⁵⁶ quella seguente fa pensare ad un uccello con le ali spiegate, forse da preda, ma «un momento dopo questa interpretazione gli [sembra] fantastica», ⁵⁷ e l'uccello svanisce. Con la terza mappa tutto comincia però ad apparire più chiaro, e lo spazio della città inizia a manifestarsi, letteralmente, come testo:

Tralasciando gli sgorbi del percorso nel parco, Quinn era sicuro di trovarsi davanti alla lettera 'E'. Ammettendo che il primo grafico avesse rappresentato in effetti la lettera 'O', era legittimo dedurre che le ali d'uccello del secondo formassero la lettera 'W'. ⁵⁸

Setacciando i movimenti di Stillman alla ricerca di una coerenza, Quinn ha trovato finalmente il segno nello spazio e, copiate tutte le lettere in ordine, «dopo averci giocato per un quarto d'ora, ricombinandole, separandole, riformando la sequenza» iniziale, la risposta appare, nelle parole di Auster e agli occhi del detective, «ineluttabile: THE TOWER OF BABEL, la Torre di Babele». ⁵⁹ Che si tratti di una casualità, che Quinn abbia visto quelle lettere solo perché «aveva voluto vederle», ⁶⁰ poco importa: il romanzo sulla città si è rivelato essere necessariamente un romanzo sulla lingua, e la tessitura letterale dello spazio rimanda a quella stessa riflessione sul linguaggio. Il testo parla del testo, perché la mappa, a sua volta, non disegna più una geografia, ma delle lettere. Camminare è un'azione che al contempo scrive e decodifica il testo spaziale; camminare significa comporre un racconto che, per quanto nel caso di Quinn non sia altro che «una casualità, un tiro giocato a se stesso», ⁶¹ è comunque un ritratto possibile di una realtà metamorfica.

Il disegno finale che abbiamo degli itinerari compiuti da Stillman e Quinn non è altro che un'interpretazione momentanea e personale. La metropoli postmoderna, tuttavia, è

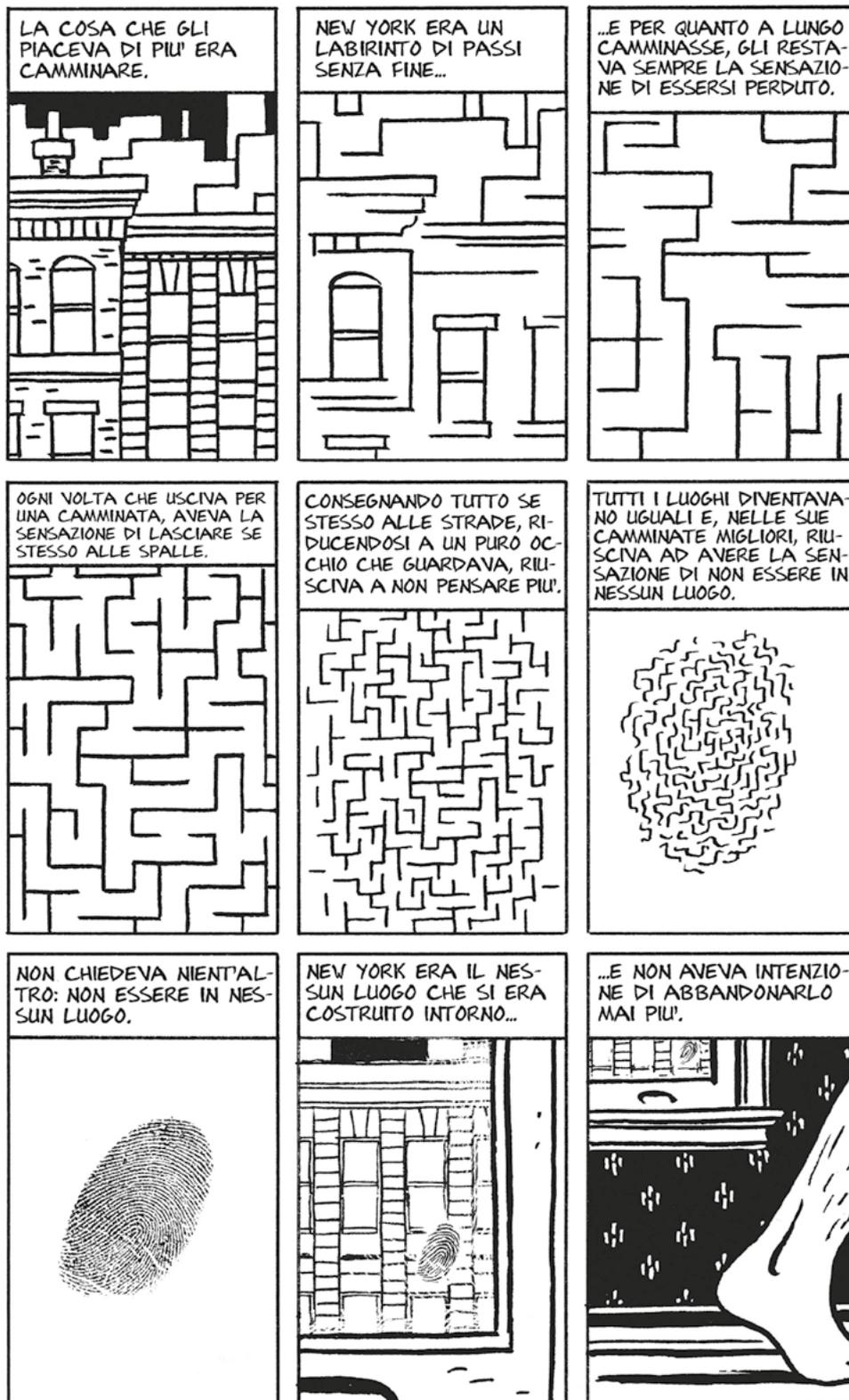


Tavola da *Città di vetro* di Paul Auster, Paul Karasik e David Mazzucchelli; copyright per l'edizione italiana © Coconino Press 2005, 2011

«come un testo poetico o narrativo che è presentato allo stesso modo a tutti, ma che ognuno può leggere in maniera soggettiva»: ⁶² insieme al romanzo che parla di lei, è essa stessa un testo ambiguo e ingarbugliato, di cui i giochi di Auster con Daniel non sono che



un esempio.

Per leggerla non resta allora che lasciarsi trasportare con Quinn, dentro e fuori di sé, in nessun luogo e senza nessuna meta, per confondersi infine con i muri della città, come un mattone o un segno d'interpunzione, in un inestricabile labirinto di strade.

4. Ripercorrendo il Testo: Disegnare la Città

Si chiedeva che forma avrebbe avuto la mappa di tutti i passi che aveva mosso nella sua vita, e quale parola avrebbe composto.

Paul Auster⁶³

Il rapporto di costante scambio tra lo spazio di carta del romanzo e quello reale, delle strade di New York, rende *Città di vetro* un'opera 'di confine': supera infatti il confine posto tra narrazione e percezione dello spazio urbano, suggerendo una lettura bifronte del testo; riduce quello tra descrizione e attraversamento; ma gioca, anche, con il concetto stesso di confine, lasciando che il finale sia una lettura aperta ad altri possibili sviluppi, magari alla ricerca di Quinn tra le strade in cui si è perso. Forse già nella sua natura il romanzo racchiude allora l'idea di valicare i limiti posti tra i codici, accolta poi dall'abile china di Paul Karasik e David Mazzucchelli nella loro versione a fumetti.

Se già la lettura implica la creazione di immagini mentali, visive, di spazi in cui collocare le vicende narrate,⁶⁴ questo processo di figurazione assume un valore ulteriore in un romanzo come *Città di vetro*, costruito letteralmente attorno al ritratto di New York. Il *graphic novel* sorge allora da quello stesso processo mentale, riproponendo sulla pagina le proiezioni di quegli spazi immaginari, dando loro forma e concretezza. Nonostante ciò, e per quanto nel passaggio tra codici da sempre «il rapporto traduttivo privilegiato sia quello basato sulla figuratività»,⁶⁵ esistono spesso dei limiti posti dalle specificità dei linguaggi coinvolti e anche, come in questo caso, dall'opera che si vuole tradurre. «*Città di vetro* all'inizio sembra impossibile da adattare», afferma infatti Karasik, «perché riguarda in larghissima parte la natura del linguaggio».⁶⁶

Tuttavia, «come ci insegna Lotman, è proprio la traduzione dell'intraducibile, l'importazione di un'alterità irriducibile, che crea le premesse per una esplosione del senso, per una sua ulteriore possibilità»: ⁶⁷ciò che il fumetto è riuscito a fare è stato cogliere questa possibilità, realizzando un'opera che si mantiene fedele al romanzo, e ne propone al contempo una revisione, nel senso di una nuova visione.⁶⁸ Partire da «un'opera sorprendentemente non visiva, una rete complessa di idee e parole»⁶⁹ è quindi ciò che, paradossalmente, permette al Karasik e Mazzucchelli di dare vita ad una grande opera a fumetti, e non ad una semplice rivisitazione. Pur ricomponendoli in una sintassi e in un vocabolario completamente altri, il *graphic novel* è capace di riprodurre il ritmo, ma soprattutto il «paesaggio affettivo»⁷⁰ plasmato da Auster, realizzando però un percorso di lettura indipendente, che si riappropria del romanzo urbano in una sua nuova rifrazione.

Le immagini che hanno accompagnato questo saggio, in alcuni casi hanno dato forma visiva alle parti narrative, altre volte hanno invece amplificato alcuni elementi, interpretato e simbolizzato nei disegni, immobilizzandole, parole che si potevano invece perdere nella catena continua del testo scritto. La 'riletta' dei due disegnatori ricorda così i ritmi e le interruzioni, i salti e le citazioni dei pedoni che attraversano la città-testo, trala-



sciando alcuni punti per soffermarsi con più attenzione su altri luoghi.

Anche le tavole presentate sono una selezione rappresentativa e quindi, a loro volta, un'interpretazione dell'opera a fumetti: ci si è difatti focalizzati su poche immagini, adottate perché la loro potenza evocativa potesse aiutare il lettore a seguire l'itinerario di comprensione qui intrapreso. In particolare, parte dell'identità di questo saggio si potrebbe racchiudere nella sequenza di vignette in cui dalle facciate dei palazzi e dal reticolo delle strade newyorchesi, l'inquadratura si allarga a poco a poco, tratteggiando l'immagine di una città come un labirinto; un labirinto che si rivelerà essere, infine, nient'altro che un'impronta digitale su un vetro.

La città è un dedalo senza vie d'uscita, ma è anche la complessità dell'identità che si fonda e si confonde lungo quell'intreccio inestricabile. In una perfetta risonanza tra raffigurazione e testo, gli autori ci dicono che l'unica certezza è che «le cose non sono come sembrano»;⁷¹ mentre il salto dal macro-spazio dei grattacieli allo zoom sull'impronta digitale, restituisce al lettore del fumetto quello stesso senso di spaesamento che si prova attraversando il gomitolo di strade del romanzo.

Quella sequenza dice al lettore molte cose, proprio all'inizio del percorso. Gli dice 'questa è la cartina', ossia la griglia a nove vignette, e 'questi sono i segnali che devi cercare lungo la strada', vale a dire i motivi e i simboli visuali ricorrenti, e poi gli dice anche: 'mettiti comodo e goditi il viaggio'.⁷²

Le immagini, con la potenza dei simboli, riecheggiano lo 'spirito' dell'opera originale; tuttavia, se *Città di vetro* non è un'opera visiva, è proprio sulla traduzione del ritmo e dell'architettura che si crea un gioco di risonanze tra una versione e l'altra. È qui che la lettura geocritica dell'opera di Auster, attraversata come una 'mappa letteraria' in grado di restituire una geografia poetica della metropoli, incontra il fumetto, trovando in esso lo specchio del proprio percorso: l'autore ha realizzato un 'romanzo urbano', nel senso letterale del termine, e la sua transcodificazione non si gioca sulla raffigurazione delle descrizioni urbane, ma sulla restituzione di uno stile la cui conformazione spazio-temporale ricorda il volto di New York.

Proprio questa sua strutturazione interna permette di trasporre l'opera di Auster all'interno della semantica di un genere la cui «grammatica è essenzialmente spaziale»:⁷³ il fumetto, che innesta la linearità della parola scritta nella spazialità del disegno. Anzi, nella lettura di Karasik e Mazzucchelli sembra addirittura che si superino le antiche divisioni tra arti del tempo e arti dello spazio, ritrovando, come suggeriva Jakobson, la «sintassi spaziale soggiacente al linguaggio»⁷⁴ del romanzo, per trasfigurarla nella costruzione delle singole tavole.

La griglia a nove vignette attorno a cui si compongono le pagine del *graphic novel* è allora la chiave della traduzione, è quello che Art Spiegelman definisce «l'Ur-linguaggio del fumetto».⁷⁵ Essa ripropone, a livello visivo, i ritmi della città in modo quasi pressante per tutto il romanzo; si trasforma addirittura in una gabbia dietro a cui Quinn cerca di ribellarsi attraverso la scrittura (si veda la figura 2); si sgretola poi, scomponendosi nei momenti critici della narrazione e ritrovandosi, infine, frantumata come l'identità del protagonista, persa tra le pagine del taccuino rosso. Confusa tra le vie della città.

Lo spazio della pagina, come un metronomo, detta il tempo della narrazione. Il montaggio fumettistico, fatto di rappresentazioni, ma soprattutto di salti da una cornice all'altra che coinvolgono in modo pressante l'immaginazione del lettore, costantemente chiamato a riempire quei vuoti con la propria immaginazione, riproduce la «polifonia e la simulta-



neità»⁷⁶ tipiche dell'esperienza urbana. Nasce così una «narrazione plurivettoriale»,⁷⁷ che può muoversi in tutte le direzioni, nel tempo come nello spazio. Proprio in questa apertura strutturale, il lettore del *graphic novel* può vagare negli infiniti percorsi a sua disposizione insieme a Quinn; può raggiungere, nella lettura delle immagini, quella capacità di perdersi e poi ritrovarsi che si richiedeva per l'attraversamento della città-testo.

Partendo da questo spaesamento nel testo, e «colpendo al cuore la struttura del fumetto, Karasik e Mazzucchelli crearono uno strano *Doppelgänger* del libro originale»: come dice Art Spiegelman, «è come se Quinn, affrontando i due Peter Stillman quasi uguali alla Grand Central Station, abbia scelto di seguirne uno disegnato con pennello e china piuttosto che uno scritto a macchina».⁷⁸

Il 'percorso interpretativo' che ha avuto invece la possibilità di seguirli entrambi, si rende conto a questo punto di essere esso stesso un itinerario mobile, fatto di intersezioni e spunti più che di mete raggiunte; è forse anch'esso, a suo modo, una tattica personale che, in «questo intreccio di percorsi, lungi dal costituire una chiusura, ci prepara, io spero, a perderci tra la folla»⁷⁹ di coloro che, leggendo, ricreano costantemente nuovi racconti e disegnano nuovi volti di una metropoli sfuggente.

¹ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano* [1980], trad. it. M. Baccianini, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 144.

² Ivi, p. 160.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 173.

⁵ B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale finzione spazio* [2007], trad. it. di L. Flabbi, Roma, Armando Editore, 2009.

⁶ M. BROSSEAU, *The city in textual form: Manhattan Transfer's New York*, «Cultural Geographies», II, gennaio 1995, p. 92.

⁷ S. PULTZ MOSLUND, *The presencing of Place in Literature*, in R. T. Tally (a cura di), *Geocritical explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, Melbourne, Palgrave Macmillan, settembre 2011, p. 35.

⁸ *Ibidem*.

⁹ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo* [1975], trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1997, p. 397.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² F. CARERI, *Walkscapes: camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006, p. 8.

¹³ M. BROSSEAU, *The city in textual form*, cit., p. 94.

¹⁴ P. AUSTER, *Trilogia di New York* [1985], trad. it. di M. Bocchiola, Torino, Einaudi, 1998, p. 5.

¹⁵ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 129.

¹⁶ F. CARERI, *Walkscapes*, cit., p. 9.

¹⁷ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 78.

¹⁸ Ivi, p. 70.

¹⁹ Ivi, p. 129.

²⁰ P. AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., p. 44.

²¹ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 178.

²² Partendo dalle indagini condotte da C. Linde e W. Labov in *Spatial Networks as a Site for the Study of language and Thought*, De Certeau ne recupera il concetto di 'narratore newyorchese', inteso come autore di un racconto orale o popolare, allargando però poi le prospettive anche alle 'rappresentazioni letterarie e scientifiche dello spazio'. Trova così due tipologie di racconto: quello 'topologico' in grado di riprodurre un movimento urbano, a cui si possono ascrivere i racconti newyorchesi, da un lato, e quello 'topico', riconosciuto nell'immobile staticità delle moderne carte, dall'altro. Ivi, pp. 178-192.

²³ Per un approfondimento della produzione romanzesca legata alla città di New York e delle caratteristiche comuni che in essa si riscontra, nelle opere di autori come Jay McInerney, Paul Auster, Salman Rushdie e Jonathan Lethem, cfr. S. ALBERTAZZI, *In questo mondo. Ovvero quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, 2006.



- ²⁴ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 246.
- ²⁵ S. BALLERIO, *Gioco, letteratura. Alcune riflessioni*, «Enthymema», I, 2009, p. 13.
- ²⁶ P. AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., p. 9.
- ²⁷ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 62.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ Ivi, pp. 198-199.
- ³⁰ P. HUHN, *The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction*, «Modern Fiction Studies», XXXIII, 1987, p. 454.
- ³¹ P. AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., p. 81.
- ³² Ivi, p. 83.
- ³³ S. SÖDERLIND, *Humpty Dumpty in New York: Language and Regime Change in Paul Auster's City of Glass*, «Modern Fiction Studies», LVII, 1, primavera 2012, pp. 11-22.
- ³⁴ N. ROWEN, *The Detective in Search of The Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of glass*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction», XXXII, 4, 1991, p. 226.
- ³⁵ P. AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., p. 69.
- ³⁶ Ivi, pp. 10-11.
- ³⁷ Cfr. «Grazie a un semplice trucco intellettuale, a un elementare contorsionismo onomastico, si sentiva incomparabilmente più leggero» in P. AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., p. 54.
- ³⁸ S. SÖDERLIND, *Humpty Dumpty in New York*, cit., p. 10.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ P. AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., pp. 41-42.
- ⁴¹ Ivi, pp. 136-137.
- ⁴² Ivi, pp. 5-6.
- ⁴³ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 155.
- ⁴⁴ F. CARERI, *Walkscapes*, cit., p. 76.
- ⁴⁵ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 152.
- ⁴⁶ F. CARERI, *Walkscapes*, cit., p. 12.
- ⁴⁷ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 154.
- ⁴⁸ M. BROSSEAU, *The city in textual form*, cit., p. 100.
- ⁴⁹ E. BULSON, *Novels, Maps, Modernity: the Spatial Imagination, 1850-2000*, New York, Routledge, 2006, p. 18.
- ⁵⁰ P. AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., p. 6.
- ⁵¹ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 67.
- ⁵² E. BULSON, *Novels, Maps, Modernity*, cit., p. 107.
- ⁵³ P. AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., p. 63.
- ⁵⁴ Cfr. S. SÖDERLIND, *Humpty Dumpty in New York*, cit., p. 6.
- ⁵⁵ P. AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., p. 66.
- ⁵⁶ Ivi, p. 73.
- ⁵⁷ Ivi, pp. 73-74.
- ⁵⁸ Ivi, pp. 74-75.
- ⁵⁹ Ivi, pp. 75-76.
- ⁶⁰ Ivi, p. 77.
- ⁶¹ *Ibidem*.
- ⁶² G. NUVOLATI, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il Mulino, 2006, p.59
- ⁶³ P. AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., p. 135.
- ⁶⁴ Cfr. M.-L. RYAN, *Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology*, in T. Kindt, H.-H. Müller (a cura di), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin, Walter de Gruyter, 2003, p. 335.
- ⁶⁵ P. BASSO, *Fenomenologia della traduzione intersemiotica*, in N. Dusi, S. Nergaard (a cura di), *Sulla traduzione intersemiotica*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», 85-87, gennaio-dicembre 2000, pp. 205-206.
- ⁶⁶ B. KARTALOPOULOS, *L'officina delle idee. Paul Karasik dialoga con Bill Kartalopoulos*, in P. AUSTER, P. KARASIK, D. MAZZUCHELLI, *Città di vetro* [1994], Bologna, Coconino Press, 2011, p. 16.
- ⁶⁷ P. BASSO, *Fenomenologia della traduzione intersemiotica*, cit., p. 212.
- ⁶⁸ Cfr. P. KARASIK, *Come fare l'adattamento a fumetti di un romanzo*, in P. AUSTER, P. KARASIK, D. MAZZUCHELLI, *Città di vetro*, cit., p. 5.
- ⁶⁹ A. SPIEGELMAN, *Rappresentando un vitreo occhio privato*, in P. AUSTER, P. KARASIK, D. MAZZUCHELLI, *Città di vetro*, cit., p. 31.



⁷⁰ P. BASSO, *Fenomenologia della traduzione intersemiotica*, cit., p. 209.

⁷¹ B. KARTALOPOULOS, *L'officina delle idee*, cit., pp. 16-17.

⁷² Ivi, pp. 15-16.

⁷³ J. DITTMER, *Comic book visualities: a methodological manifesto on geography, montage and narration*, «Transactions of the Institute of British Geographers», XXXV, 2, aprile 2010, p. 235.

⁷⁴ P. FABBRI, *Due parole sul trasporre*, in N. Dusi, S. Nergaard (a cura di), *Sulla traduzione intersemiotica*, cit., p. 277.

⁷⁵ A. SPIEGELMAN, *Rappresentando un vitreo occhio privato*, in P. AUSTER, P. KARASIK, D. MAZZUCHELLI, *Città di vetro*, cit., p. 33.

⁷⁶ J. DITTMER, *Comic book visualities*, cit., p. 232.

⁷⁷ Ivi, p. 230.

⁷⁸ A. SPIEGELMAN, *Rappresentando un vitreo occhio privato*, cit., p. 33.

⁷⁹ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 4.



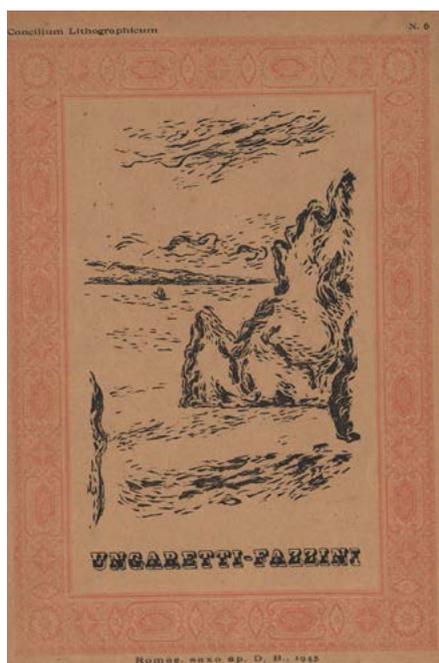
TERESA SPIGNOLI

*Il linguaggio degli occhi.
Ungaretti, Pericle Fazzini e Velso Mucci**

This article explores the collaboration between Giuseppe Ungaretti and Pericle Fazzini, with particular attention to the art plaquette Frammenti per la Terra Promessa, edited by Velso Mucci in 1945. Mucci was the director of the collection «Concilium Lithographicum», based on a strict connection between word and image. Thus, the article aims at offering a reconstruction of the collection's editorial history, as well as an analysis of the interrelation between picture and text in this particular kind of editions, namely artists' books. Moreover it shows the relevance of art in Ungaretti's production, by using examples from critical essays and poems (especially La Terra Promessa), with particular regard to the relationship between finite/infinite, measure/"mystery", space/time.

Nel risvolto di copertina del numero 9 della serie editoriale «Concilium Lithographicum»¹ diretta da Velso Mucci, è riprodotta una nota redazionale apparsa il 16 maggio 1945 sul settimanale «Domenica», in cui si legge:

Il 16 corrente dalle ore 12 alle 13, a via Margutta, nel laboratorio di Omiccioli, dov'ha sede il Concilium Lithographicum diretto da Mucci stampatore magnifico, Ungaretti poeta e Fazzini scultore hanno firmato il loro foglio, ultimo prodotto dal Concilio. Erano presenti Purificato, De Libero, Sinisgalli, Ciarletta, De Robertis figlio e Trombadori padre, Galvani, Giovanni Omiccioli, Domenico Cantatore, Mastroianni e Natili; voltava i fogli Velso Mucci, con garbo e abilità.



Copertina della *plaquette* realizzata da Giuseppe Ungaretti e Pericle Fazzini, con una xilografia di Orfeo Tamburi

La *plaquette* realizzata da Giuseppe Ungaretti e Pericle Fazzini, propone l'edizione delle prime due stanze dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* (raccolte sotto il titolo di *Frammenti per la Terra Promessa*), accompagnate da una litografia a piena pagina dell'artista, dal ritratto del poeta realizzato da Mino Maccari, e da due xilografie di Orfeo Tamburi.

Essa costituisce il sesto numero del «Concilium Lithographicum» che aveva inaugurato le sue pubblicazioni nel dicembre 1944 con una cartella fuori commercio, composta da un testo dello stesso Mucci e da una litografia di Mino Maccari, realizzata «per servire da esperimento alla collezione».² Il «Concilium» avrebbe proseguito la sua attività sino al 1947, per un totale di tredici numeri, cui collaborarono numerosi autori di rilievo come Palazzeschi, Barilli, Bontempelli, Cardarelli, molti dei quali legati al fervido clima artistico e culturale che aveva caratterizzato la scena romana dagli anni Venti agli anni Quaranta, tra cui: Savinio, De Chirico, De Pisis, Sinisgalli, De Libero, Vigolo.³

Formatosi nell'ambiente torinese e parigino, Velso Mucci arriva a Roma intorno al 1940 ed entra subito «in grande dimestichezza con le famiglie di Savinio e De Chirico». ⁴ A questo periodo risale inoltre l'incontro con Mino Maccari, vera eminenza grigia del «Concilium».

Fu infatti l'artista toscano «a procurare un torchio» ⁵ per la stampa delle cartelle, che venne «impiantato in un angolo della bottega del padre Omiccioli, falegname-imballatore», ⁶ mentre «le risme di carta Masco satinata delle Cartiere Burgo appartenevano a Dora e furono trascinate a mano da Mucci su un carrettino da via Gaeta a via Margutta». ⁷ Le cartelle di cartoncino giallastro semirigido a tre ante erano allestite dall'Istituto Grafico Tiberino, ⁸ e racchiudevano ciascuna una carta bianca divisa in due parti in cui figuravano il testo letterario – rigorosamente manoscritto – e l'immagine litografica; sulla prima facciata della cartella era stampato il frontespizio completo, con titolo, nomi, numerazione progressiva, data e dedica a D.B. (Dora Broussard), mentre sulla seconda facciata «c'era sempre un *cul de lamp* di buona mano, e sulla terza la giustificazione della tiratura con un discorsetto dell'editore o le confessioni degli autori o citazioni da enciclopedie, giornali, o di autori come Savinio, Vico, Cocteau». ⁹

Il tratto distintivo del *Concilium* – come rileva Leonardo Sinisgalli – era costituito dalla programmatica unione di poesia e pittura:

A guardare in un sol colpo d'occhio le pagine doppie (come Mallarmé suggeriva di leggere il suo “Coup de dés”) si resta incantati dall'effetto delle due percezioni distinte ma intrecciate, il disegno e la grafia, e dalla diversa profondità dei due spazi, quello del pittore e quello del poeta. ¹⁰

La ‘conciliazione’ tra segno pittorico e letterario, è del resto assai ben espressa, oltre che dal titolo della collezione, anche dallo stesso Mucci nel risvolto di copertina che accompagna la prima cartella: ¹¹

Ritrovare, sulla medesima pietra litografica, unite le due scritture, può essere un richiamo alla comune essenza poetica; e questo richiamo è tanto più vivo se la mano stessa dello scrittore fa quegli astrusi e complessi disegni che sono le parole, e se l'artista, che le interpreta in una lingua più elementare, non dimentica la vecchia parentela di spirito e di segno. [...] Ci proponiamo di racchiudere in una sola tavola due rami così diversi della fantasia, conciliati da un comune sentimento poetico.

Il titolo sotto cui Mucci racchiude le sue presentazioni – *Idea dell'opera* – ben rende conto della matrice culturale da cui trae origine la sua riflessione:

Illustrare un testo è quasi tradurlo in un linguaggio più antico. In questo caso il pittore risale (per usare i termini vichiani) dai “caratteri volgari” ossia dai segni alfabetici degli ultimi poeti, ai “caratteri eroici e divini” sorvolando, senza accorgersene, l'ideogramma e il geroglifico. Certo, la pittura vive ormai immemore di quella sua antichissima ragione poetica; ma il disegno e l'incisione, per la loro natura grafica, ripropongono di continuo questo filone dell'espressione umana da un segno – del resto solo apparentemente più concreto – a un segno del tutto astratto e convenuto. ¹²



Ritratto di Ungaretti realizzato da Mino Maccari per la quarta di coperta di *Frammenti per la Terra Promessa*



Idea dell'Opera è infatti il titolo dell'introduzione apposta da Vico alla seconda edizione della *Scienza nuova*, che si sviluppa – così recita il sottotitolo – come *Spiegazione della dipintura proposta al frontespizio che serve per l'introduzione dell'opera*:¹³

Noi qui diamo a vedere una *Tavola delle cose civili*, la quale serva al leggitore per concepire l'idea di quest'opera avanti di leggerla, e per ridurla più facilmente a memoria, con tal aiuto che gli somministri la fantasia, dopo di averla letta.¹⁴

La *dipintura*, disegnata da Domenico Antonio Vaccaro, sotto la direzione di Vico e incisa da Antonio Baldi, presenta al centro uno scudo illuminato da un raggio di luce in cui «si espongono i geroglifici, significanti le cose umane più conosciute»,¹⁵ laddove il termine geroglifico viene impiegato da Vico per qualificare il primo stadio del linguaggio umano, in cui l'immagine o i movimenti gestuali del corpo si pongono come emblema della cosa significata, rappresentazione immediata e concreta della realtà.¹⁶ Così nella nota introduttiva a *Frammenti per la Terra Promessa*, Mucci afferma:

I poeti possono disegnare in due modi: il primo, il vero modo di disegnare dei poeti, è la scrittura, *l'alfabeto*, ogni volta rifatto con quel senso d'invenzione figurativa astratta che ne caratterizzò la lenta nascita; il secondo è quello di disegnare *come i pittori*, riferendosi a questo secondo modo, Jean Cocteau, nella dedica dei suoi disegni a Picasso, osserva: "Les poètes ne dissinent pas. Ils dénouent l'écriture et la renouent ensuite autrement". Ecco riportata la seconda maniera alla prima; e, d'altra parte, interpretata la scrittura come un disegno che si può snodare e variamente riannodare. Tale infatti è l'essenza della grafia poetica, di quel sublime disegno che è l'alfabeto; e la vera, la propria maniera di disegnare per un poeta è *volgere il filo e il segno dell'alfabeto per comporre in parole la figurazione astratta del sentimento poetico*.

Sin dal 1933, nell'articolo dedicato a Maria Grandinetti Mancuso, intitolato significativamente *Poesia e pittura*,¹⁷ Ungaretti, sulla scorta di Vico, aveva definito il segno pittorico come «prima divinazione», «anteriore» all'«esigenza stessa della formulazione verbale». Nel dicembre del 1945 torna nuovamente sulla questione in una lettera ad Alessandro Parronchi, in cui osserva:

credo che la pittura sia stata il primo linguaggio umano, anche prima della parola, a rivelare all'uomo la sua coscienza, e cioè l'universale magia delle cose ch'era in lui ("magia" è orribile parola, direi "eredità").¹⁸

Il concetto sarà poi ribadito nell'introduzione al volume *Pittori italiani contemporanei* (1950):

In qualsiasi modo si consideri l'arte della pittura: o che essa sia chiamata a costituire oggetti senza alcun legame d'imitazione o d'allusione con la realtà oggettiva, ma che puramente esprimano ciò che l'artista sia mosso a dire; oppure che l'artista s'attenga solo al rapporto di puri colori, persuaso che l'oggetto d'arte viva d'un piacere prodotto dallo spettatore indipendentemente da qualsiasi affetto, pensiero e perfino sensazione; o che si professi che l'arte debba essere profondamente dominata dalle passioni che sconvolgono l'epoca; e via discorrendo – la pittura rimarrà sempre una scrittura: il discorso scritto dalle parole profetiche, il linguaggio degli occhi essendo primordiale, essendo il più istantaneo nel riflettere i segreti dell'essere.¹⁹

Se dunque la contiguità tra scrittura e pittura è garantita dalle origini stesse del lin-



guaggio umano, il nesso tra immagine e parola è reso palese proprio dalla materialità della traccia che accomuna, entro la grafia del tratto, il testo poetico e l'immagine litografica, unendo in un solo 'colpo d'occhio' i primi due cori della *Terra Promessa* e la figura di Didone, rappresentata nella litografia di Fazzini.

L'opposizione tra la concretezza del segno grafico e l'impalpabilità del significato si manifesta in modo evidente nel rapporto tra materia e opera d'arte, facendo risaltare quella contrapposizione tra finito e infinito, misura e mistero, che, in questo torno d'anni, è al centro dell'elaborazione poetica e della riflessione critica di Ungaretti, in particolare nei saggi dedicati a Leopardi.

Nella *Terra Promessa* l'immagine, infatti, veicola due opposte valenze: da un lato essa è ciò che dà corpo e concretezza 'sensibile' al significato della parola ancorandola al suo referente oggettivo, dall'altro, invece, rappresenta la scommessa impossibile di dare figura a quell'idea originaria che, platonicamente, è per sua natura irrepresentabile. Così nella *Canzone*,²⁰ all'alba incontaminata ed edenica – da cui mai «l'occhio fisso» distoglie «l'ossessiva mira» – si contrappone l'immagine di un'alba 'imperfetta' e 'contaminata', che dell'idea rappresenta non tanto e non solo una *diminutio*, quanto l'unica realtà esperibile. La «materia immateriale» dell'idea, difatti, non ha limiti né forma, e tuttavia è solo attraverso l'impurità della sua apparenza fenomenica che se ne può avere percezione. Analizzando *L'infinito* nel *Secondo discorso su Leopardi*, Ungaretti osserva come «idea e sentimento dell'infinito non possono aversi che da cose finite»,²¹ poiché l'uomo, pascalianamente, è «qualcosa» e «non già tutto»,²² racchiuso entro i propri limiti che gli precludono la vista del «nulla» da cui proviene e dell'«infinito» abisso che «lo sommerge»:

Incapace al tempo stesso di vedere il nulla da dove è tratto e l'infinito che lo sommerge, cosa potrà fare se non cogliere qualche aspetto di ciò che sta a metà, disperando eternamente di conoscerne il principio e la fine? Tutte le cose sono uscite dal nulla e portate nell'infinito.²³

Le forme della realtà svelate dall'aurora («Rivi indovina, suscita la palma:/ Dita dedale svela, se sospira»), si concretizzano nella «breve salma» («E, germe, appena schietta idea, d'ira,/ Rifreme avversa al nulla, in breve salma»)²⁴ che, sebbene parziale e soggetta ai limiti 'sensibili' della realtà umana, è pur sempre 'qualcosa' che si oppone al nulla in quanto 'è'. Così l'immagine pittorica o scultorea ben individua, attraverso i limiti materiali in cui è circoscritta, la «misura» di quella «breve salma» suscitata dall'immaginazione poetica. Osserva, infatti, Ungaretti nel saggio dedicato a Fazzini: «ogni opera di poesia, di parola commovente, si fonda su un conseguimento di metamorfosi di misura prodotta nel segreto d'una materia». Lo stesso titolo del saggio – *Lo scultore del vento*²⁵ – esemplifica il contrasto tra l'immanenza dei materiali scultorei e la trascendenza aerea delle statue, così come messo in evidenza dallo stesso Fazzini nei suoi appunti:

Le figure umane le sento in un corpo che viene formato dall'aria, non che faccia parte di essa come noi mortali, ma l'aria che forma il corpo, ed è per questo che le mie statue tendono ad ascendere verso il cielo, con impeto, e pieno di armonia musicale,²⁶ insomma voglio fare della scultura che sia preghiera e sacrificio di noi uomini, che viviamo, in confronto al tempo e all'infinito, come un baleno di pensiero; dobbiamo lasciare il nostro spirito su una materia che non abbia niente a che fare con la morte.²⁷

Il programma artistico espresso dallo scultore trova un corrispettivo emblematico negli *Inni* di Ungaretti, così come siglato dall'edizione curata da Franco Riva per le Editiones



Dominicae, in cui le sette poesie²⁸ che compongono l'omonima sezione del *Sentimento del Tempo* sono illustrate da tre acqueforti di Fazzini. L'inno rimanda a un'antichissima forma compositiva dedicata alla divinità e alla sua glorificazione, spesso accompagnata dalla musica. Ad esso infatti Ungaretti consegna un'alta riflessione sul rapporto tra variazione ed eternità,²⁹ misura e mistero,³⁰ che è al centro anche dei *Cori di Didone*, allora in fase di elaborazione,³¹ e che trova la sua acme nel coro VIII, in cui il paradosso dell'«effimero / eterno»³² coagularsi del tempo rimanda sia all'inevitabile labilità delle immagini del reale, sia al tempo immobile ed eterno del mito, attraverso cui si tramanda la memoria della Regina di Cartagine. La contrapposizione ossimorica tra il carattere effimero della realtà presente – «Non più m'attraggono i paesaggi erranti / Del mare, né dell'alba il lacerante / Pallore sopra queste o quelle foglie» (coro IX) – e ciò che di essa «resiste nella memoria»,³³ è inoltre replicata nel coro XII, nella constatazione dell'inevitabile e perituro destino di ciò che sembrava immutabile ed eterno: «Fu golfo constellato/ E pareva immutabile il suo cielo; / Ma ora, com'è mutato!».

Analogamente nel saggio *Lo scultore del vento*, il poeta si sofferma sul contrasto tra la «perenne» variazione del tempo e la dimensione di eternità, perseguita da Fazzini nella sua opera:

L'opera del '32 che m'aveva colpito è l'*Uscita dall'arca*, e se, difatti, in seguito alla scelta del tema, qualche eco di disastro suggerisce, il tempo non vi è tuttavia mai inseguito nel suo perenne naufragio rinnovato, nella lunghissima età orrendamente ritornante in fiore premuta dal peso d'illusioni perite, d'incantevoli forme perite.³⁴

L'opera scultorea viene infatti assunta da Ungaretti come emblema di ciò che è eterno, e che pertanto si oppone all'inesorabile trascorrere del tempo, espletandosi nel *topos* barocco delle rovine – i «pietrami memori»³⁵ de *Il Dolore* –, come nella figura della statua che, attraverso la pietra di cui è composta, persiste nel tempo, tramandandosi alla posterità.³⁶ Già in un articolo sulla celebre mostra del Sindacato Laziale Fascista degli Artisti (1 marzo - 30 maggio 1929), nella quale esposero per la prima volta Scipione e Mafai, Ungaretti si sofferma sull'opera dello scultore Michele La Spina, osservando:

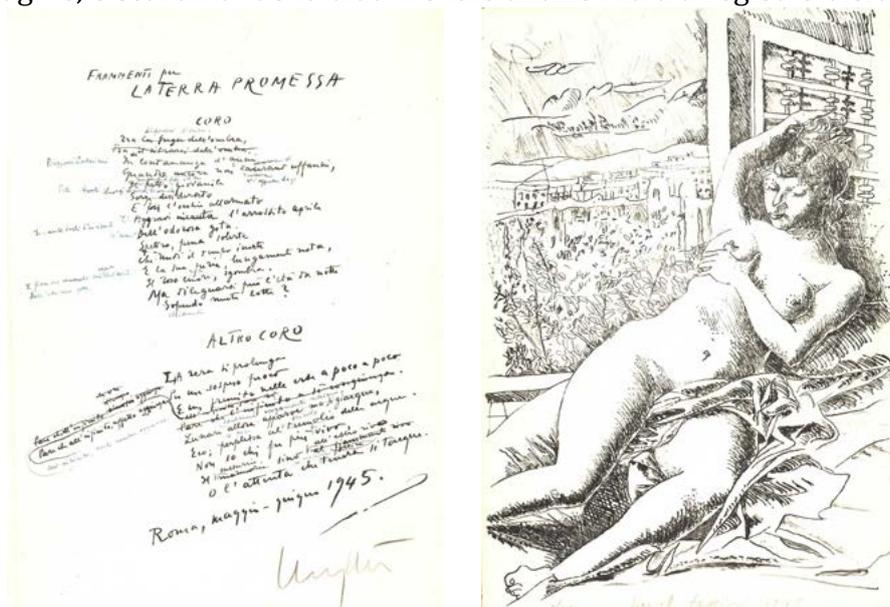
Certo l'uomo non è Dio, e dall'opera sua emanerà sempre la malinconia di uno sforzo illusorio. Nell'ordine dello spirito, l'arte è uno dei mezzi principali, posseduti dall'uomo, per illudersi di abolire il tempo, di vincere la morte.³⁷

Nella poesia *La Pietà* – composta nel 1928 e pubblicata nel 1932 – l'unica, illusoria, possibilità di trascendere i limiti della condizione umana («L'uomo, monotono universo, / Crede allargarsi i beni / E dalle sue mani febbrili / Non escono senza fine che limiti»)³⁸ consiste, infatti, nel 'riparare' il «logorio» del tempo «alzando tombe»,³⁹ che ne attestino la perpetua memoria. Motivo, questo, che trascorre dal «macigno» su cui si chiudono *Le Stagioni*,⁴⁰ alla poesia *La Madre* – datata 1930 – in cui la condizione di immobilità ed eternità propria della morte, viene ad identificarsi con la figura della statua («Sarai una statua davanti all'Eterno»)⁴¹ per giungere sino allo scoglio di Palinuro, che nel *Recitativo* restituisce l'eterna memoria del fedele Nocchiero di Enea,⁴² trovando inoltre un corrispettivo scultoreo nella statua in marmo realizzata nel 1946 da Arturo Martini.⁴³

Il riferimento alla scultura, inoltre, si estende anche alla valenza grafica del segno, soprattutto all'altezza del *Porto Sepolto*, le cui poesie, osserva Ungaretti, sono incise come epigrafi nel «granito durissimo»:

Quelle poesie “nate dal cuore”, mi si scolpivano nella mente, parola per parola, come epigrafi, e come in un granito durissimo. E da principio pensai anche con Serra di stamparle in forma epigrafica; e mi sembrò poi che sarebbe stata una stranezza, cosa che in quella veste me le avrebbe rese odiose.⁴⁴

Il carattere epigrafico dei versi è tuttavia compendiato nella brevità quasi epigrammatica delle poesie ‘incise’ sul fondo vuoto della pagina, assicurando in tal modo un pieno risalto visivo alla parola poetica, «scavata» nel silenzio del foglio bianco «come un abisso».⁴⁵ Il segno grafico conferisce dunque un risalto visivo alla traccia scrittoria, che si rende particolarmente palese nei libri d’artista,⁴⁶ instaurando un rapporto interattivo tra testo e immagine, e scardinando la tradizionale antinomia tra registro visivo e registro



Giuseppe Ungaretti, *Frammenti per la Terra Promessa*, cori 1 e 2

Pericle Fazzini, litografia

verbale. Sono difatti assai numerose le collaborazioni editoriali avviate da Ungaretti con pittori, per la realizzazione di libri d’artista, che si collocano per la gran parte dagli anni Cinquanta in poi, e che costituiscono un capitolo tutt’altro che marginale nella bibliografia del poeta, coinvolgendo, inoltre, artisti d’indiscutibile rilievo, come Carrà, Bona De Pisis, Fontana, Burri, Dorazio.⁴⁷

Il contrasto tra variazione ed eternità, parola e immagine, implica una riflessione sulla *vexata quaestio* che oppone la natura eminentemente temporale della scrittura alla spazialità propria delle arti plastiche, secondo la ben nota partizione proposta da Lessing,⁴⁸ e che la *plaque* di Ungaretti e Fazzini, viene, in un certo senso, a spargiare.

Il testo poetico e l’immagine litografica sono difatti poste l’una a fronte dell’altra, a ricomporre l’emblema della regina di Cartagine, colta nel suo lontano riemergere dall’«ombra» degli anni⁴⁹ attraverso il «sussurro» di Eco, e bloccata nel fotogramma istantaneo dalla litografica. Da un lato, dunque, la verticalità del tempo esperita tanto nella progressiva apparizione della regina dalla lontananza abissale del mito, quanto nello stesso farsi del testo, mediante ripensamenti, cancellature e varianti, dall’altro, invece, la rappresentazione di Didone nello splendore «degli anni giovanili» circondata dal paesaggio lussureggiante di Cartagine, che si estende oltre il vano dell’edificio. Il sottile confine che separa l’immagine verbale dall’immagine pittorica è programmaticamente infranto dalla ‘grafia’ che trascorre dall’una all’altra, rendendo palese l’osmosi tra spazio e tempo:



Space is the body of time, the form or image that gives us an intuition of something that is not directly perceivable but which permeates all we apprehend. Time is the soul of space, the invisible entity which animates the field of our experience.⁵⁰

Così la litografia realizzata da Fazzini rende presente la figura di Didone, la cui apparizione è preparata 'temporalmente' dal testo poetico, dando vita ad un oggetto iconico autonomo e originale che si situa, per usare le parole di Mitchell, in quel trattino che delimita la zona di incontro tra *image* e *text*.⁵¹

*Il presente saggio si inserisce nell'ambito del progetto "FIRB-Futuro in Ricerca 2010", dal titolo *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, che ha sede presso il Dipartimento di Lingue, letterature e studi interculturali dell'Università di Firenze.

¹ M. BONTEMPELLI, *Sofferenza e dolore*, con una litografia di C. Cagli, due xilografie di M. Maccari in copertina, Roma, «Concilium Lithographicum», 1945.

² Cartella fuori numerazione con una pagina di *Diario fiorentino* di Velso Mucci e una litografia di Mino Maccari, Roma, «Concilium Lithographicum», 1944.

³ Si riporta per intero l'indice delle tredici cartelle, così come presentato nella ristampa anastatica *Velso Mucci e il Concilium Lithographicum*, con uno scritto di L. Sinisgalli, Reggio Emilia, Prandi, 1970. La pubblicazione commemora la morte di Velso Mucci, avvenuta a Londra il 5 settembre 1964, con la ristampa in fac-simile dell'intera collezione del «Concilium», integrata da una *suite* di nuove litografie richieste ai vecchi collaboratori e a cinque nuovi pittori: Levi, Guttuso, Ciarrocchi, Gentilini, Cantatore, chiamati a sostituire gli artisti scomparsi (Carrà, Savinio, De Pisis, Donghi).

0 - Numero fuori numerazione con una pagina di *Diario fiorentino* di Velso Mucci; con una litografia di Mino Maccari «...per servire da esperimento alla collezione Concilium Lithographicum», Roma, Dicembre 1944. Tiratura di 16 esemplari numerati e firmati dagli Autori.

1 - *Piazza S. Pietro* di Aldo Palazzeschi, poesia illustrata da Mino Maccari, nella copertina quattro xilografie di Maccari. 1945. Tiratura di 80 esemplari numerati e firmati dagli Autori (più 7 prove d'artista).

2 - *Comme la lune* di Bruno Barilli con una illustrazione di Giorgio De Chirico. Nella copertina tre illustrazioni: una xilografia di Mino Maccari e due riproduzioni di disegni. 1945. Tiratura di 80 esemplari numerati e firmati dagli Autori.

3 - *I miei genitori. Disegni e storie* di Alberto Savinio. In copertina xilografia di Mino Maccari e due illustrazioni. 1945. Tiratura di 32 esemplari più alcune prove d'artista firmate da Savinio.

4 - *Circonvallazione Clodia*, poesia di Leonardo Sinisgalli, illustrata da Antonio Donghi. Nella copertina quattro xilografie di Orfeo Tamburi. 1945. Tiratura di 80 esemplari numerati e firmati dagli Autori.

5 - *Motivo* di Nicola Ciarletta, con una illustrazione di Giovanni Omiccioli. Nella copertina due xilografie di Mino Maccari. 1945. Tiratura di 80 esemplari numerati e firmati dagli Autori.

6 - *Frammenti per la Terra Promessa* di Giuseppe Ungaretti illustrata da Pericle Fazzini. Nella copertina due xilografie di Orfeo Tamburi e una riproduzione di Mino Maccari (ritratto di Ungaretti). 1945. Tiratura di 80 esemplari numerati e firmati dagli Autori.

7 - *Post scriptum nella bottiglia*. Poesia di Libero De Libero illustrata da Domenico Purificato. Nella copertina due xilografie di Mino Maccari. 1945. Tiratura di 80 esemplari numerati e firmati dagli Autori.

8 - *L'ora di notte di Giorgio Vigolo* illustrata da Orfeo Tamburi. Nella copertina tre xilografie di Orfeo Tamburi. 1945. Tiratura di 40 esemplari (A) con litografia di Tamburi con figura sdraiata, numerati e firmati dagli Autori.

9 - *Sofferenza e dolore* di Massimo Bontempelli illustrata da Corrado Cagli. Nella copertina due xilografie di Mino Maccari. 1945. Tiratura di 80 esemplari numerati e firmati dagli Autori.

10 - *Fuga si fuga no*. Epigramma di Mino Maccari, litografia di Nino Scordia. Due illustrazioni in copertina. 1946. Tiratura di 80 esemplari numerati e firmati dagli Autori.

11 - *L'uomo nel pozzo* di Lorenzo Montano. Con una litografia di Alberto Savinio. Due illustrazioni in copertina. 1946. Tiratura di 80 esemplari numerati firmati a matita dagli Autori.

12 - *Luna di giorno* di Filippo De Pisis. Poesia e litografia. Al verso della copertina una piccola xilografia di Mino Maccari. 1947. Tiratura di 80 esemplari numerati e firmati dagli Autori.



13 - *Astrid* di Vincenzo Cardarelli con una litografia di Carlo Carrà. Due illustrazioni in copertina. 1947. Tiratura di 80 esemplari numerati e firmati da Cardarelli, e non da Carrà.

⁴ L. SINISGALLI, introduzione a *Velso Mucci e il Concilium Lithographicum*, cit., p. 9.

⁵ Ivi, p. 11. Per maggiori informazioni sull'attività di illustratore di Velso Mucci, si rimanda al catalogo *Mino Maccari e l'illustrazione letteraria 1928-1989* (Colle Val d'Elsa, Palazzo dei Priori-Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra, 12 giugno-25 luglio 2010), a cura di R. Donati, Siena, Fondazione Musei Senesi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Come ricorda Sinisgalli la stampa era affidata al tipografo Iginio Alessandrini (*ibidem*).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ A. PALAZZESCHI, *Piazza S. Pietro*, cit. Così nella plaquette *I miei genitori*, interamente realizzata da Savino (cit.), Mucci annota: «Il lettore che conosce i numeri precedenti di questa raccolta, sa ormai quale ne è l'idea. Nella tavola di Alberto Savinio che qui presentiamo, è da notare la fusione del disegno con la scrittura; quest'ultima nasce, come ombra, dagli stessi segni delle figure e ne prolunga il senso nelle regioni astratte del linguaggio. Nulla potrebbe provare la stretta parentela tra i due rami della grafia meglio di questa tavola, nella quale l'Autore dà figura alle parole e "scrive" la storia dei suoi genitori sui loro stessi volti».

¹² Il passo è compreso sempre nel primo numero del «Concilium». Ma si veda anche la presentazione alla terza cartella, realizzata da Barilli e De Chirico (cit.): «Le origini della scrittura si perdono nella preistoria del disegno. È notorio che le grafie primitive non sono che *deviazioni* dell'arte di raffigurare le cose. Le leggende che circondano la nascita degli alfabeti stanno a significare il mistero dell'epoca nella quale quella *deviazione*, sempre più congiunta al linguaggio orale, si è spinta a un tale senso proprio, da perdere memoria della sua natura di deviazione del disegno. In Cina, trentadue secoli prima dell'Era Cristiana, qualche nodo formato sopra una corda era la sola maniera di conservare i ricordi degli avvenimenti. Durante il regno di *Fo-hi* si cominciò ad inventare una specie di caratteri che rappresentavano grossolanamente gli oggetti; e questi furono i primi elementi della scrittura ideografica dei Cinesi. Ma *Fo-hi* stesso anticipò uno dei più fondi misteri della scrittura componendo un libro simbolico mediante gli otto *trigrammi*, che, tratti forse da lineamenti del mondo vegetale, erano combinati in modo da rappresentare non tanto le cose quanto le idee e precorrevano la sublime astrazione della grafia algebrica. Dal canto suo, l'arte figurativa si è poi sviluppata fino a produrre tutta la *realtà visiva* dell'uomo. Ma i rapporti tra il disegno e la scrittura rimasero sempre vivi, anche se immemori dell'antico legame. Oggi noi ci proponiamo di racchiudere in una sola tavola due rami così diversi della fantasia, conciliati da un comune sentimento poetico, che la parola astrae dalla ganga terrosa della vita e il disegno ricolloca in seno ad alcune di quelle cose caotiche che lo ispirarono, realizzandole in segni, che in fondo hanno di concreto soltanto la pura visibilità».

¹³ *La dipintura* è poi riprodotta nell'edizione definitiva del 1744 dei *Principi di scienza nuova*.

¹⁴ Si cita dalla seguente edizione: G. VICO, *La scienza nuova*, introduzione e note di P. Rossi, Milano, BUR, 2008, p. 85.

¹⁵ Ivi, p. 104.

¹⁶ Vico, sulla scorta di Francesco Bacone, impiega il termine di geroglifico nel senso di emblema, ovvero di «contrassegni che senza aiuto alcuno di parole, significano le cose...essi hanno sempre qualche somiglianza con la cosa significata e sono in qualche modo emblemici» (cfr. le note del curatore all'edizione della *Scienza nuova*, ivi, p. 104).

¹⁷ Il saggio, pubblicato con questo titolo su «L'Italia Letteraria» (n. 34, 20 agosto 1933), deriva dall'introduzione di Ungaretti alla monografia *La peinture de Maria Mancuso*, Roma, [Biblioteca d'Arte di Roma], 1931, che costituisce la versione francese del volume di R. Melli, *La pittura di Maria Mancuso Grandinetti*, pubblicato per i tipi della Biblioteca d'Arte di Roma nel 1930, con introduzione di M. Recchi. Il saggio è adesso consultabile in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1974 (d'ora in poi: SI74), pp. 270-271 (ma si veda anche l'integrazione del testo, riportata nelle note a pp. 920-921).

¹⁸ Lettera del 30 dicembre 1945, in G. UNGARETTI, A. PARRONCHI, *Carteggio*, a cura di A. Parronchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, pp. 33-34. Si ricorda che la *plaquette* è pubblicata nel maggio dello stesso anno.

¹⁹ G. UNGARETTI, introduzione a *Pittori italiani contemporanei*, Bologna, Cappelli, 1950; con il titolo editoriale di *Pittori italiani contemporanei*, il testo è riprodotto in A. ZINGONE, *Deserto Emblema. Studi per*



- Ungaretti, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1996, pp. 294-299 (la citazione è a p. 298).
- ²⁰ Pubblicata per la prima volta con il titolo *Frammenti* in «Alfabeto», 15-31 luglio 1948, la poesia conosce un *iter* elaborativo particolarmente lungo e complesso, che va dalla seconda metà degli anni Trenta sino alla pubblicazione definitiva ne *La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Mondadori, Milano, 1950. Il testo è adesso consultabile in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2009 (d'ora in poi: M09), pp. 281-282
- ²¹ G. UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi* [1950], ora in SI74, p. 469: «S'era accorto che non poteva esserci poesia senza un sentimento dell'infinito [...]. Ma riflettendo ancora s'era accorto che idea e sentimento dell'infinito non possono aversi che da cose finite, da cose del passato, da cose morte, dal nulla, da cose scomparse, e che l'infinito era un'illusione, originata dalla potenza evocatrice della parola».
- ²² B. PASCAL, *Pensieri* [185]: «Ma alla fine, cos'è un uomo nella natura? Un nulla davanti all'infinito, un tutto davanti al nulla, qualcosa di mezzo tra il nulla e il tutto, infinitamente lontano dal comprendere gli estremi».
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ Commentando i versi della *Canzone* «Più sfugga vera, l'ossessiva mira, / E sia bella, più tocca a nudo calma / E, germe, appena schietta idea, d'ira, / Rifreme, avversa al nulla, in breve salma», Ungaretti osserva: «La mira diventa così per scoperta della mente, una realtà, un'idea, una forma che prende forma corporale, una forma degradata ("breve salma"), una forma cui occorra un peso, ma forma che può essere percepita dai nostri sensi, essendo divenuta, degradandosi, corporea» e più oltre aggiunge: «Più ci sfugge, più è bella, più ci diventa immagine, simbolo di forma assoluta di calma ("tocca a nudo calma"), e seme ("germe") da cui le umane immagini nasceranno, si sprigioneranno». (G. UNGARETTI, *Note a La Terra Promessa*, ora in M09, p. 790).
- ²⁵ Pubblicato per la prima volta come presentazione al catalogo *Pericle Fazzini*, nota informativa di Romeo Lucchese, Roma, Stabilimento Tipografico Carlo Colombo, 1951, il saggio è poi riproposto con il titolo *Lo scultore del vento*, nel catalogo della mostra personale dello scultore tenutasi a Roma, presso Palazzo Barberini nel 1951, e quindi, con lo stesso titolo, in «Il Popolo», 8 aprile 1951. Infine compare, con il titolo *Fazzini*, su «Alfabeto», 21-22, 15-30 novembre 1953, ed è poi parzialmente utilizzato come presentazione delle opere dell'autore in «La Biennale di Venezia», Venezia, Lombroso, 1954. Quest'ultimo testo è riprodotto in A. ZINGONE, *Deserto Emblema. Studi per Ungaretti*, cit., pp. 299-301.
- ²⁶ Nel 1936 difatti Fazzini progetta un gruppo scultoreo organizzato come un *Coro* o *Concerto* «di statue in legno di cui dovevano far parte un musicista, un giovane declamante, un ragazzo in ascolto, una danzatrice, e, forse, un'altra figura». Come asserisce Romeo Lucchese nell'introduzione al catalogo *Pericle Fazzini*, Roma, De Luca, 1952 (p. 10), l'opera non fu mai ultimata ma di essa furono portati a termine il *Giovane che declama*, il *Ragazzo che ascolta*, poi impropriamente chiamati *Momenti di solitudine*, e la *Danzatrice*, mai però del tutto finita. Il gruppo andò disperso, il *Ragazzo che ascolta* fa parte della collezione Maristany di Madrid, il *Giovane che declama* appartiene a Erminio Cidonio di Roma, mentre la *Danzatrice* è di proprietà dell'editore Luigi De Luca. Si ricorda inoltre che in quel periodo Fazzini aveva appena trasferito lo studio nella storica Via Margutta, dove nel '36 esegue il *Ritratto di Ungaretti*.
- ²⁷ P. FAZZINI, *Scritti 1930-1980*, prefazione di Mons. P. Macchi, note biografiche di P. Sacerdoti, Città di Castello (Perugia), Edimond, 1998, p. 62.
- ²⁸ Si tratta di *Danni con fantasia*, *La Pietà*, *Caino*, *La preghiera*, *Dannazione*, *La pietà romana*, *Sentimento del Tempo*. Il volume fu pubblicato nel 1965, e, come recita il colophon, costituisce «il IX volume dei poeti illustrati nella nuova serie. Franco Riva l'ha composto a mano con carattere Janson e sul suo torchio privato, in carta a tino di Pescia, ne ha tirato e numerato 150 esemplari».
- ²⁹ Si veda ad esempio *Danni con fantasia* (M09, p. 207) che si apre con la domanda «Perché le apparenze non durano?», e si conclude, specularmente, con un'analoga interrogazione «Ma avremmo vita senza il tuo variare, / felice colpa?», istituendo una relazione contrastiva tra «l'idea» eterna ed inafferrabile e la costituita variazione della vita terrena, che dà luogo a sempre nuove apparenze.
- ³⁰ Si pensi a *La Preghiera*: «Da ciò che dura a ciò che passa, / Signore, sogno fermo, / Fa' che torni a correre un patto»; «Sii la misura, sii il mistero» (M09, p. 214), oppure a *Sentimento del tempo*: «La lontananza aperta alla misura» (M09, p. 218).
- ³¹ Successivamente all'edizione della *plaque* realizzata con Fazzini, Ungaretti pubblica su rivista i seguenti *Cori*: *La Terra Promessa* [cori I-III], «Campi Elisi», maggio 1946; *La Terra Promessa (Frammenti)* [cori I-XII], «Inventario», autunno-inverno 1946-1947; *La Terra Promessa* [cori XIII-XIX], «Lo Smeraldo», luglio 1947. Il titolo *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, compare solo a partire dalla prima edizione de *La Terra Promessa* (1950).
- ³² *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, coro VIII (M09, p. 286): «Viene dal mio al tuo viso il tuo segreto;



/ Replica il mio le care tue fattezze; / Nulla contengono di più i nostri occhi / E, disperato, il nostro amore effimero / Eterno freme in vele d'un indugio».

³³ Cfr. M.C. PAPINI, *Ungaretti e Virgilio. I «Cori descrittivi di stati d'animo di Didone»*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 179-181.

³⁴ Si cita dall'edizione del saggio, pubblicata con il titolo *Fazzini*, sulla rivista «Alfabeto», 21-22, 15-30 novembre 1953.

³⁵ *Incontro a un pino* (M09, p. 259).

³⁶ Si pensi ad una poesia come *Statua* (da *Sentimento del Tempo*, M09, p. 179): «Gioventù impietrita, / O statua, o statua dell'abisso umano...// Il gran tumulto dopo tanto viaggio / Corrode uno scoglio / A fiore di labbra». Nei documenti conservati presso il Fondo Ungaretti dell'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, è inoltre presente una stesura inedita del testo (FU, XL, 1, c. 1), forse afferente al 1966, in cui il titolo è dedicato allo scultore Hans Arp: *Per una statua di Hans Arp* (cfr. *Commento*, a cura di C. Ossola, F. Corvi e G. Radin, M09, p. 949).

³⁷ *Tre riflessioni*, «Il Tevere», 11-12 aprile 1929, ora in G. UNGARETTI, *Filosofia fantastica. Prose di meditazione e d'intervento (1926-1929)*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Torino, UTET, 1997, p. 61.

³⁸ La poesia fa parte della sezione *Inni* del *Sentimento del Tempo*, ed è compresa nel volume degli *Inni* illustrato da Fazzini. Il testo è consultabile in M09, p. 211.

³⁹ «Ripara il logorio alzando tombe, / E per pensarti Eterno/ Non ha che le bestemmie» (M09, p. 211).

⁴⁰ Il quarto movimento della poesia dedicato alla notte, si conclude con il verso «È nuda anche la quercia, / Ma abbarbicata sempre al suo macigno» (*Le Stagioni*, da *Sentimento del Tempo*, M09, p. 144); ma si veda anche il coro IX dei *Cori di Didone*: «Nemmeno più contrasto col macigno, / Antica notte che sugli occhi porto» (M09, p. 286).

⁴¹ *La Madre*, da *Sentimento del Tempo*, M09, p. 198.

⁴² Si tratta della poesia *Recitativo di Palinuro* (da *La Terra Promessa*, M09, pp. 290-291) Da notare come il processo di 'pietrificazione' investa anche lo stesso soggetto poetico, da *Sono una creatura de L'Allegria*, sino alla «roccia di gridi» di *Tutto ho perduto* (da *Il Dolore*, M09, p. 241): «La vita non mi è più, / Arrestata in fondo alla gola, / Che una roccia di gridi»; nella stessa raccolta si veda inoltre *Mio fiume anche tu*: «E pietà in grido si contrae di pietra» (ivi, p. 269).

⁴³ Arturo Martini, *Palinuro, nell'Eneide, timoniere di Enea*, 1946; l'anno seguente Ungaretti avrebbe pubblicato su «La Fiera Letteraria» (10 aprile 1947) un suo ricordo dello scultore: *Testimonianza per Arturo Martini*.

⁴⁴ Lettera a Giuseppe De Robertis del 4 settembre 1942, LDE84, p. 30. Ma si pensi anche alle «lettere incise in fronte al macigno» di *Silenzio* di Edgard Allan Poe, tradotto da Ungaretti nel 1910, e ora pubblicato in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di C. Ossola, G. Radin, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2010, pp. 7-13 (la citazione è a p. 9).

⁴⁵ Il riferimento è ai ben noti versi di *Commiato*: «Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola/ scavata è nella mia vita / come un abisso» (M09, p. 96).

⁴⁶ Si usa il termine 'libro d'artista' in un'accezione ampia, comprendendo in essa un variegato spettro di realizzazioni, attualmente oggetto di un vivace dibattito tassonomico, per cui si rimanda a G. MAFFEI, *Il libro d'artista*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003.

⁴⁷ Mi sia permesso a questo proposito, rimandare al mio libro di prossima pubblicazione, *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, e in particolare al capitolo *Verba Picta*, dedicato a Ungaretti e il libro d'artista.

⁴⁸ Si veda su questo tema, la celebre analisi di Mario Praz, in *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive* [1970], Milano, Mondadori, 1971 (adesso: Milano, SE, 2008), in cui, confutando l'assunto di Lessing, il critico individua nelle due arti sorelle un'identità di struttura, pur nel variare dei mezzi: «Le arti figurative cristallizzano lo stato d'animo al suo punto d'arrivo, là dove esso confina con le immagini delle cose, le arti della parola sembrano invece fermare l'apparenza imprecisa che lo stato d'animo acquista in noi prima di assumere quella semplificazione che può conciliarlo con lo spazio e renderlo immagine visiva» (ivi, p. 66). Per un inquadramento generale dei rapporti tra spazio e tempo nelle due arti sorelle, si segnala il libro di Cesare Segre, *Pittura, linguaggio e tempo*, Parma, Monte Università di Parma, 2006; lo studio di Marcello Carlino su *Gli scrittori italiani e la pittura*, Formia, Ghenomena, 2011; e il saggio di Giorgio Patrizi, «*Et in Arcadia Ego*: il problema teorico», in Id., *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000, pp. 3-23.

⁴⁹ La redazione manoscritta testimonia di un diverso *incipit* della poesia: «Tra la fuga dell'ombra», che traduce in un'immagine quasi scenografica la «lontananza degli anni».

⁵⁰ W.J.T. MITCHELL, *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*, «Critical Inquiry», vol. 6, n. 3, Spring 1980, p. 545.



⁵¹ Mi riferisco alla distinzione operata da Mitchell (*Pictorial Theory*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994, p. 89) tra *image/text*, che individua la separazione di verbale e visuale, *imagetext*, che allude a una possibile quanto utopica unione dei due termini, e, infine, *image-text*, che descrive la relazione tra testo e immagine. Una vasta antologia degli scritti di Mitchell è pubblicata in traduzione italiana da Michele Cometa nel volume *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2008.



ANNA MARIA MONTEVERDI

Per una drammaturgia circolare: Jeux de Cartes di Robert Lepage

At the end of 2012, Robert Lepage started working on a new theatre project (Jeux de Cartes) consisting of four shows, each performed on the same mechanical and central-plan stage design and devoted to a suit. All shows share a collective script and the stage design provided with an intermediate floor from which characters and objects enter. The first episode, Spades, deals with four interwoven war stories, which show two places, albeit geographically distant, connected by the experiences of the characters and by the desert as a common landscape: Las Vegas and Baghdad at the time of the American invasion of Iraq during G. W. Bush Administration. The essay analyses the debut of Lepage's work in France, in Chalons en Champagne (December 2012).

Jeux De Cartes è il titolo del nuovo spettacolo del regista canadese Robert Lepage¹ che ha debuttato in Francia, a Chalons en Champagne a La Comète, nel dicembre 2012 con *Pique* a cui si è aggiunto di recente *Cœurs*, andato in scena a Essen in ottobre all'interno del Festival curato da Goebbels.² Come le carte da gioco hanno quattro semi (picche, cuori, quadri e fiori; nella variante spagnola o nei tarocchi: spade, coppe, danari e bastoni) anche lo spettacolo vedrà, entro il 2015, quattro versioni che si genereranno a partire dalle simbologie ad essi collegati. Il plot prevede quattro storie che si intrecciano in una sfavillante Las Vegas, regno dello show business e del gioco d'azzardo, della finzione e del kitsch, dove ciascun protagonista si misura con un mazziniere e si trova a giocare la propria partita con la vita. Anche i personaggi, infatti, 'incarnano' uno dei quattro semi:

- le spade (picche) sono collegate alla storia di alcuni militari omosessuali che all'epoca dell'invasione dell'Iraq da parte degli States, durante il governo Bush, decidono di disertare;
- le coppe (cuori) si riferiscono alla coppia che si sposa a Las Vegas con un rito celebrato da un sosia di Elvis Presley, rovinandosi poi tra giocate al casinò e atti di sessualità spinta;
- i denari (quadri) sono legati all'imprenditore che soffre di gioco compulsivo e di alcolismo, dalle cui spirali riesce a uscire grazie al salvifico intervento di uno sciamano del deserto;
- i bastoni (fiori) si riferiscono agli impiegati del casinò e agli inservienti *latinos* senza permesso di soggiorno, il cui lavoro viene sottopagato. Si inserisce in questo contesto la storia della donna delle pulizie messicana, che si indebiterà per andare come clandestina a farsi visitare dal medico per un presunto male incurabile.

Las Vegas, e l'hotel che ospita una delle tante case da gioco, è l'ambientazione che unifica tutte le storie: qui da un momento all'altro si può entrare nel regno della povertà o in quello della ricchezza. La partita a carte che ciascun personaggio gioca è: sconfitta o riscatto? È lo stesso Lepage nel corso di un'intervista a Chalons a raccontarci il significato dello spettacolo e la sua genesi:

«Picche», ovvero «spade», è legato al mondo militare; il cuore/coppe è legato all'idea dell'amore ma è anche il sacro Graal, quindi è una carta legata alla religione, alla



magia, alla superstizione; l'altro è denari, che in inglese è «diamonds», cioè legato a qualcosa che ha valore, alla moneta, quindi al mondo del commercio; l'ultimo è fiori/bastoni che rappresenta l'agricoltore, l'operaio, ma rappresenta, allo stesso modo, la rivolta. Adesso con «Pique» abbiamo toccato il tema militare, nel prossimo ci sarà il tema della magia poi il mondo degli affari e così via. È la prima volta che cerchiamo di seguire quattro storie contemporaneamente, normalmente negli spettacoli seguiamo le storie una dopo l'altra, qui cerchiamo di farlo contemporaneamente. Per noi è importante che le quattro carte siano rappresentate in una sorta di microcosmo che dà il via all'intreccio. Sappiamo che ci saranno dei temi che si intrecciano e che si faranno eco lungo tutto il progetto.

La drammaturgia è stata scritta collettivamente, la qual cosa ci riporta a una modalità che Lepage aveva sperimentato nel suo primo periodo teatrale, con Théâtre Repère in Québec all'epoca della prima edizione de *La trilogie des dragons*: gli attori stessi sono coinvolti nella fase di scrittura in una modalità di condivisione che prevede uno scambio di materiali, riflessioni e dialoghi anche a distanza, attraverso la rete. Le tecnologie supportano l'impossibilità di poter lavorare oggi in maniera continuata a un unico progetto teatrale per un lungo periodo di tempo, e con uno staff internazionale: ecco come Lepage racconta il faticoso processo creativo relativo sia alla scrittura drammaturgica che alla scrittura scenica di *Jeux de Cartes*:

Non c'è una visione di partenza di un grande autore che dice «si scrive così, si fa così»; al contrario, la scrittura fa parte della dinamica del gruppo. Io non ho tutte le soluzioni in tasca, le regole o le chiavi di ingresso: ci si imbarca in un'avventura in cui ogni tanto si trovano delle soluzioni che funzionano. C'è anche il pubblico che dice quello che funziona, quello che ha capito o meno, e anche questo fa parte del processo creativo. Ci siamo riuniti attorno a un tavolo, attori e non attori. Nei miei spettacoli ci sono sempre artisti che provengono da differenti ambienti (cantanti lirici, imitatori, non attori etc.), che arrivano con un bagaglio di esperienza diversa. Ancor prima che lo spettacolo venga scritto o messo in scena, ci diciamo cosa vogliamo dire e fare e mettiamo in piedi il progetto scenico che ci offre un terreno di gioco. Da qui partiamo per raccontare le storie e in questo terreno di gioco le cose nascono e crescono. Non sappiamo sempre dove siamo rispetto al percorso evolutivo dello spettacolo. Per esempio, quando abbiamo fatto Lipsynch a Londra c'era un ottimo impianto scenografico a supporto di idee che avevamo in testa ma che ancora non avevano trovato una forma. E la storia non reggeva ancora. Dopo tante repliche, lo spettacolo ha preso una forma precisa, esatta. È il mio modo di lavorare, non posso fare diversamente. Non ci sono certezze. È così che ho sempre sviluppato i miei spettacoli.

Lepage definisce il lavoro del regista come quello di un «vigile urbano» intento a dirigere il traffico creativo che si concentra sul palcoscenico o quello del capitano della nave che non conosce la rotta ma ha esperienza di navigazione e sa che approderà, prima o poi, da qualche parte:

Gli attori sono molto coraggiosi: nel momento in cui mi chiedono cosa devono fare nello spettacolo io rispondo che non lo so. Ed è vero, so solo che parla del gioco delle carte. Non ho subito la storia, io scavo e scolpisco il materiale che ho a disposizione. Le persone portano le loro esperienze, le loro idee e io divento un vigile urbano e ad un certo punto, quando le cose circolano bene, sono in grado di vedere davanti a me le storie e di scolpire il personaggio, ma all'inizio non ci sono che idee e bisogna avere



pazienza. Non sono quel tipo di artista che arriva con la visione di quello che vuole fare. Di sicuro sono come il capitano della nave che dice che non sa dove si va e quando si arriverà ma solo che c'è un continente, e che quindi si toccherà sicuramente terra. Si continua a lavorare sino a quel momento.

Punto di partenza per le storie sono le carte da gioco distribuite agli attori:

In questo caso ho dato loro le carte da gioco, che non sono esattamente un tema ma una risorsa, e insieme abbiamo giocato e parlato, abbiamo fatto delle improvvisazioni e anche delle ricerche. Lo spettacolo è un po' l'immagine di qualcosa che funziona bene ma prima di prendere la sua forma finale passa attraverso molti stadi e prove. Concentrando le prove in brevi blocchi di tempo c'è sempre molto poco tempo per sviluppare il lavoro. Tra questi blocchi ci sono 4, 5, 6 mesi. Ciò significa che non si fanno molte prove, tutto succede durante la tournée. Arriviamo in una città dove ci prendiamo qualche giorno per discutere cosa cambiare, valutando ogni volta quello che ha funzionato o meno e si cambiano delle cose.

Le storie potranno differenziarsi per trama e specifico allestimento, e cambiare nel corso degli spettacoli, ma avranno comunque, sempre, un comune denominatore: lo spazio circolare in cui verranno rappresentate in tutti i luoghi delle tournée. Il progetto *Jeux de Cartes* nasce, infatti, con l'intento di utilizzare sempre uno speciale 'dispositivo accerchiante', con gli spettatori intorno e una pedana mobile con botole e scenografia che agirà in spazi rigorosamente a impianto centrale, ma non strettamente teatrali, come circhi (Cirque Price di Madrid, Cirque Julius Verne di Amiens), ex gasometri o edifici industriali (come la Roundhouse nel quartiere Camden di Londra), persino torri rotonde (l'Ostre Gæsvaerl a Copenhagen). In effetti avere gli spettatori intorno a 360° è una prerogativa degli spettacoli per il grande pubblico: il circo e i concerti. Il circo (e in particolare il *nouveau cirque*) elabora soluzioni sceniche che talvolta necessitano di un vero e proprio complesso impianto architettonico con ausilio di opere di ingegneria meccanica (il riferimento è alle scenografie del Cirque du soleil firmate da Franco Dragone come *Saltimbanco*, *Alegria*, *O*, *La nouba*). La tecnologia in alcuni casi si spinge fino all'estremo, come in *Ka* (ancora del Cirque du soleil ma con la firma di Lepage) in cui sono presenti proiezioni multimedia da telecamere a infrarossi e proiezioni che utilizzano sensori e sistemi interattivi.

Lepage parla dello spazio scenico circolare in *Jeux de cartes* come una scelta voluta per rompere in maniera netta con lo schema frontale del teatro tradizionale; scelta che rimanda, evidentemente, alle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta:

L'idea di lavorare in uno spazio circolare mi interessava. La cosa che mi ha subito affascinato è che in uno spazio del genere il pubblico vede la performance ma allo stesso tempo vede anche gli altri spettatori. Questo fa sì che il pubblico sia consapevole che si racconta una storia ma allo stesso tempo si crea anche una distanza. Ho ripensato al teatro degli anni Sessanta, Settanta sino agli anni Ottanta. In quel periodo il teatro provava a rompere la quarta parete e la scena tradizionale, lavorando anche in spazi circolari oppure faccia a faccia col pubblico. Si recitava spesso in luoghi industriali, insomma il teatro voleva liberarsi. Si era consolidato un vocabolario legato al vecchio teatro tradizionale all'italiana dal quale ci si voleva liberare: stile di recitazione, messa in scena, tutto era messo in discussione. Era in atto una rivoluzione che avrebbe cambiato le cose.

Una drammaturgia dello spazio circolare per *Jeux de cartes*? Lo spazio che normal-

mente serve per le acrobazie, per i giocolieri diventa un'opportunità inedita di racconto scenico per gli autori e per gli attori, dando unità visiva alle storie immaginate. Un dispositivo costruito ad arte, definito da Lepage con una bella similitudine «il nostro campo da gioco», offre una felice soluzione metamorfica che abbraccia tutte le trame:

Ho iniziato *Jeux des cartes* consapevole che sarebbe stato molto problematico lavorare in uno spazio circolare: trovare il livello di recitazione, decidere di recitare di fronte a solo una parte del pubblico ma necessariamente di spalle a qualcun altro, fare attenzione che il dettaglio sia visibile, che arrivi un'immagine molto precisa, che tutti la vedano e capiscano. Ma allo stesso tempo è questa la bellezza delle cose. È necessario mettersi in pericolo soprattutto a teatro, bisogna rischiare. Mi piaceva molto l'idea del cerchio, il fatto che lo spettatore veda lo spettacolo e allo stesso tempo veda se stesso. Il pubblico guarda lo spettacolo, cerca di capire quello che succede ma allo stesso tempo vede l'eco della sua stessa reazione, cioè si è consapevoli di far parte di una sorta di comunità. Mi sembrava che tutto ciò avesse una teatralità che io avevo perso nei miei spettacoli: avevo voglia di tornare a questo. Tutto ciò mi aveva fatto ripensare all'idea di liberarmi del 'quadrato'. Ho capito che il solo modo di superare il problema di lavorare in un'area circolare è quello di reinventarne completamente il vocabolario.

Una piattaforma circolare in movimento, alta un metro da terra, ha una buca sotto cui si nascondono – seduti in tecnologici sedili motorizzati – tecnici che si spostano da una parte all'altra al buio. Il palcoscenico è tutto un trionfo di buche, varchi, porte o cornici vuote che si sollevano per poi ridiscendere, una volta che il personaggio li attraversa.

Così anche la fossa centrale è alternativamente piscina, camera da letto, casinò o bar, con minima aggiunta di oggetti di arredamento. Una soluzione particolarmente efficace è quella che vede gli avventori del bar seduti ai banconi, letteralmente incastrati a metà tra sotto e sopra, dentro e fuori, visibili solo con il busto che fuoriesce dal palco, in una staticità che ricorda l'atmosfera di un quadro di Hopper, mentre la pedana tutto intorno a loro continua a roteare.

La tecnologia a cui Lepage ci ha abituato è limitata questa volta ai monitor che riproducono i semi di carte e al volto televisivo di George W. Bush nel discorso ai media del 19 marzo 2003, quando annuncia l'invasione dell'Iraq di Saddam Hussein da parte di una coalizione guidata dagli Stati Uniti. I monitor definiscono luminosamente i quattro invisibili angoli (della terra? di un ring?) su cui inscrivere il cerchio del palcoscenico.

Alla circolarità è associata la vertica-



L'impianto scenico circolare di *Jeux de Cartes* con una buca-piscina



Un dettaglio della scena di *Jeux de Cartes*



lità: lo spettacolo circense è uno spettacolo sia circolare che verticale, quindi anche per *Jeux de cartes* il palcoscenico a terra, a pianta centrale, viene raddoppiato da uno eguale che lo sovrasta. Lepage ha fatto esperienza di spazio circolare circense firmando due regie per il Cirque du Soleil; per il megashow *KA* – per il quale è stato costruito appositamente un teatro tutto intorno all'architettura scenica creata dall'architetto Mark Fisher al MGM Theatre di Las Vegas – una piattaforma può ruotare a 360° e disporsi in verticale rispetto alla scena, accogliendo la battaglia con l'acrobatica scalata della montagna da parte dei ballerini-atleti. Così Lepage ne ricorda l'esperienza, sottolineandone gli aspetti strutturali di cui dovette tener conto per creare la sua drammaturgia visiva:

Quando il direttore del Cirque du Soleil mi chiese di collaborare con loro, mi disse che potevo fare ciò che volevo ma dovevo necessariamente sviluppare l'azione coprendo tutti i livelli dal suolo al soffitto. Mi disse che questa linea immaginaria verticale doveva essere il mio riferimento costante. Mi ha fatto capire una cosa importante e cioè che il circo è verticale, che quando si lavora su uno spazio circolare c'è necessariamente l'esigenza anche della verticalità.

Le scene di Lepage impongono sempre un certo impegno acrobatico agli attori (ma anche ai cantanti, rock e lirici): la struttura metallica circolare ideata da Lepage per il *Growing Up Tour* di Peter Gabriel (2003),³ che si staccava da terra per salire verso l'alto in *Downside up*, obbligava il performer e la vocalist a cantare a testa in giù; in *Ka* gli artisti del Cirque du soleil precipitano dall'alto di una pericolosa piattaforma, si lanciano nel vuoto, volano su macchine fantascientifiche tra i giochi di luce del *lighting designer* Luc Lafortune.

Una insolita spazialità era stata sviluppata anche nel cabaret musicale e tecnologico *Zulu Time* (2000), in cui, oltre ad una azione verticale e radiocentrica del palco, furono inserite proiezioni e macchine di luce (robot che irradiavano fasci luminosi), incastonate dentro una futuribile scenografia a più piani a forma di arco di trionfo. Nella piattaforma ideata per la tetralogia di Wagner (2011-2013) è il movimento stesso dell'imponente macchina scenica dalla forma di un gigantesco scheletro, insieme con le luci e le proiezioni video digitali, a creare una drammaturgia e un interessante dialogo con l'attore: alzandosi verticalmente, disponendosi perpendicolarmente, accogliendo videoproiezioni, essa evoca i molteplici 'luoghi' dell'*Anello dei Nibelunghi*: montagne altissime, profondità marine, assolati campi di battaglia, viscere della terra infuocate.⁴

Spazio circolare e verticale insieme: la spiegazione per questa insolita soluzione scenica ci porta, su suggestione dello stesso Lepage, assai lontano nel tempo, al Medioevo e a un tipo di spettacolo (il dramma liturgico e i misteri) in cui i luoghi deputati, *le mansions*, sia allineati sia in una collocazione circolare⁵ rappresentavano il Paradiso o l'Inferno. Questi piccoli palchi delimitati da tende rispecchiavano la visione morale, edificante ed escatologica che si voleva dare allo spettatore cristiano (ed era una visione verticale, che tendeva verso l'alto). Venivano visualizzati i luoghi a cui l'uomo doveva aspirare per la sua salvezza o dai quali doveva fuggire, ed è a questa schematizzazione figurale che accostiamo il tema della verticalità a cui Lepage sembra assegnare il valore più importante per lo spettacolo, una vera «forma del contenuto»:

Volevo tornare a questo modo di raccontare le storie dove la verticalità ci forzava a ricongiungerci un po' di più alla poesia, alla mitologia. Il cerchio, insomma, ci ha messo di fronte a cose che non avevamo mai fatto, che non conoscevamo.



E ancora:

Nel Ventesimo secolo e oggi, ancora, siamo ossessionati dal cinema, in cui l'immagine è orizzontale ed è la telecamera che si muove e ritrae l'uomo e il suo ambiente. Il teatro, al contrario, lavora da sempre sulla verticalità. L'uomo è sulla terra, verso l'alto sono le sue aspirazioni, il suo Dio, la sua morale. Anche le storie da sempre erano scritte in quel senso: l'uomo sulla terra, in alto la sua volontà di crescere, le sue aspirazioni e la sua morale, più in basso il diavolo, l'inferno.

In questo lavoro teatrale Dio viene sostituito da una spiritualità interiore a cui l'uomo deve rivolgersi per trovare un proprio equilibrio, e i protagonisti sono gli impulsi dell'uomo, il cui animo «talvolta volge verso il bene, talvolta verso il male», come recita il coro nel primo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle. Nello spettacolo di Lepage non c'è Dio, né il Paradiso come premio o l'Inferno come dannazione eterna, ma solo persone in balia dei propri istinti, in una condizione autodistruttiva, che sperimentano l'inferno in terra, pur non perdendo la speranza di un riscatto (il personaggio affetto da gioco compulsivo che lo ha portato alla rovina, dopo un lungo girovagare, incontrerà uno sciamano che lo libererà dai suoi incubi). Il filo che unisce queste due forme di teatro, distanti secoli, è il tentativo di rappresentare, attraverso lo spazio circolare e verticale, l'umana esistenza nella sua sintesi estrema: la condotta morale che può indirizzare l'individuo verso la felicità o verso il dramma.

Come afferma Nicoll:

Nelle rappresentazioni medievali è di solito assente e spesso veramente impossibile individuare una demarcazione netta tra quelli che recitano il dramma e quelli che lo guardano. All'estrema destra c'è l'Inferno, formato da due parti: sopra c'è una piattaforma sulla quale stanno in piedi due diavoli, e sotto c'è una grande testa di mostro con la bocca spalancata da cui emerge un diavolo mascherato. È possibile che la rappresentazione che il Fouquet disegnò (*Il martirio di Sant'Apollonia*) fosse realmente allestita in «circolo» e che di questo circolo l'artista non si sia sentito in grado di rappresentarne che la metà. Si sa che in Francia si faceva uso qualche volta degli edifici teatrali romani ancora esistenti, anche se non è del tutto chiaro in che modo venissero disposte le *mansions* nelle rovine di quegli edifici. È possibile però che l'antica tradizione romana dell'anfiteatro sia alla base di quei «circoli» in cui si rappresentavano i misteri della Cornovaglia. I più importanti di questi sono i «circoli» che si possono trovare tuttora a St Just e a Perranzabuloe. Il primo, in pietra, ha un diametro di 38 metri circa; il secondo, di terra, raggiunge quasi i 40 metri di diametro.⁶

Nicoll così descrive il disegno del *Castello della Perseveranza*, altra testimonianza viva di rappresentazione medievale a pianta centrale:

Il disegno offre preziose note interpretative. C'è di nuovo un ampio cerchio circondato da «acqua intorno allo spiazzo se può essere scavato un fossato laddove si farà la rappresentazione; o altrimenti che ci sia un robusto steccato tutt'intorno; e che ci siano dei maestri di cerimonia all'interno dello spiazzo». Proprio nel centro era eretto un edificio che rappresentava il castello, e le diverse *mansions* erano sistemate intorno ad esso secondo i quattro punti cardinali: la tribuna di Dio a Est, quella di Belial a Nord, la Carne al Sud e il Mondo a Ovest; la Cupidigia occupava un posto a Nord Est. Il pubblico e gli attori qui erano evidentemente in stretto contatto ed è presumibile sia che gli spettatori si spostassero, di volta in volta verso le singole *mansions* che venivano man mano usate, sia che gli attori portassero l'azione scenica,



in processione o in altri modi, tra gli spettatori ammassati. Pertanto l'insieme delle azioni degli attori, così come la possibilità per il pubblico di vedere, era progettata nell'ambito della circonferenza.⁷

Nello spettacolo di Lepage le figure umane affrontano il loro inferno in vita ma si apre inaspettatamente una possibilità di redenzione. A loro giocare la carta giusta.

¹ Per un approfondimento sulla biografia, teatrografia e filmografia oltre al sito ufficiale www.lacaserne.net cfr.: A.M. MONTEVERDI, *Il teatro di Robert Lepage*, Pisa, Bfs, 2005 e inoltre gli articoli usciti su www.ateatro.it.

² Sul secondo episodio cfr. A.M. MONTEVERDI, *Robert Lepage alla ricerca della lanterna magica. In Algeria. Jeux de Cartes # Cœrs*, «Rumor(s)cena», <http://www.rumorscena.com/2013/10/11/robert-lepage-al-la-ricerca-della-lanterna-magica-in-algeria-jeux-de-cartes-coeurs/>.

³ Lepage aveva diretto precedentemente anche il *Secret World Tour* di Peter Gabriel (1993). Sui concerti di Lepage cfr.: A. LANINI, *Peter & Robert, rock e teatro in tour*, in www.ateatro.it, n. 78.8, 2005.

⁴ Sulla macchina ideata per Wagner vedi anche: A.M. MONTEVERDI, *La Walhalla machine*, in www.digital-performance.it.

⁵ La disposizione delle *mansions* su una linea curva è testimoniata dalla miniatura del *Martirio di Santa Apollonia* di Jean Fouquet tratta dal *Libro d'Ore* di Etienne Chevalier (1452-1460). Si può notare lo spazio scenico con al centro il martirio della Santa e intorno sia il pubblico, sia i musicisti dentro loggette con tende e i luoghi deputati (Inferno e Paradiso). Vedi: E. KONIGSON, *Lo spazio del teatro nel Medioevo*, Firenze, La casa Usher, 1990; F. PERRELLI, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci, 2004.

⁶ A. NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 65.

⁷ Ivi, p. 66.



LUCA ZENOBI

«Un antidoto all'accontentarsi».¹

La poesia di ricci/forte

Ricci/forte's poetics fundamentally aims at stirring the emotional state of spectators. The fragmentary structure of many performances of them does not turn in a lack of form, but is, on the contrary, part of a creative process which combines in a new way languages, music and images of a cultural tradition the expressive and communicative capacity of which has been irremediably lost. By mixing a rigorously structured architecture of the pièce with improvisation and role switching – a kind of theatre which challenges the idea of performance itself – a contaminated cultural product takes shape, grounded, at the same time, on contemporary aesthetics and on the recovery of the most primitive, Dionysian, sense of poetry. The unveiling of the innermost mechanics of power, based on the role of modern media, which have generated a real anthropological turn (a paradoxically social man, incapable of any form of communication and unable to express his feelings), can be regarded as the manifest achievement of ricci/forte's approach to theatre and art in general.

Stefano [...]: «da qui indietroggi e cadi».

Mario: «quindi non guadagno il centro?»

Stefano: «No. Mai. Non stiamo mica facendo teatro».

Nulla è più fisico della pratica mistica.

Lea Vergine

Se l'etichetta o la classificazione di un fenomeno culturale diventano spesso un elemento di appiattimento e di riduzione piuttosto che un supporto ermeneutico, l'estrema plasticità e 'adattabilità' di un oggetto estetico a molteplici generi e correnti, senza che nessuno di essi sia in grado di definirlo pienamente, rischia altresì di rendere generica e superficialmente universalistica la sua interpretazione. Tanto più che nel variegato universo del postmoderno, le estetiche del *camp*, del *queer*, del post-pop e dello stesso post-moderno sono sovente banalizzate e relegate a una mera dimensione di provocazione fine a se stessa e dunque priva di qualsiasi dignità artistica. Difficile dunque, eppure necessario in questi casi, rintracciare pochi ma chiari elementi fondanti dell'idea che anima un progetto artistico e sondare le diverse modalità attraverso le quali tali nuclei prendono forma nella concreta realizzazione plastica.

In un recente articolo lo studioso Hans-Thies Lehmann ragiona sulla relazione tra teatro e politica nella Germania attuale, questione tornata di evidente gravidanza con l'acuirsi della crisi. Riflettendo sulla poetica di René Pollesch, miglior drammaturgo tedesco nel 2002 secondo la storica rivista «Theater heute», Lehmann scrive:

Questo non è tanto distante dal concetto di teatro politico di Brecht quanto potrebbe apparire. Il teatro, così trasformato, raccoglie una funzione antica dell'arte, quella di farci gettare un'occhiata alla realtà, là dove la realtà mostra i suoi tratti invero incomprensibili, folli e surreali. [...] Attraverso percorsi molto diversi, come il ricorso alla *performance*, a forme di azione e al gioco condiviso con il pubblico, si tenta di far sì che il teatro si apra a ciò che potrebbe essere una specie di ricerca sociologica; ogni

forma di ricerca pubblica avviene come “teatro”.²

La drammaturgia di ricci/forte va discussa tenendo presente questo contesto, che parte da alcuni punti ‘estremi’ della riflessione brechtiana e, passando per i movimenti degli anni Settanta e Ottanta legati all’utilizzo del corpo come forma di espressione artistica, arriva alle performance contemporanee. L’intento è di colpire lo spettatore mettendolo di fronte a una realtà che riconosca come propria e della quale possa intravedere aspetti e dimensioni che la quotidianità non lascia fuoriuscire dalle sue pieghe. «Non ci rivolgiamo allo spirito o ai sensi dello spettatore, ma a tutta la loro esistenza. Alla loro e alla nostra» scrive Antonin Artaud nel 1926, sottolineando come l’illusione, effetto fondante dell’estetica teatrale, debba scaturire non dalla verosimiglianza dell’azione, bensì dalla sua «forza comunicativa» e dalla sua «realtà». ³

Non vogliamo che gli spettatori siedano a teatro su belle poltrone rosse assistendo passivamente, come davanti al televisore, alla nostra proposta. Al contrario, vogliamo offrire loro l’accesso a una performance che è strutturalmente frammentata. È come un’esplosione, come una bomba le cui schegge schizzano in tutte le direzioni. Con una metafora, noi diamo al pubblico una sorta di mappa grazie alla quale può costruirsi la propria performance. [...] Forse il senso del nostro lavoro sta nel porre lo spettatore a confronto con un interrogativo, un interrogativo che originariamente proviene da noi, ma durante la messinscena si trasmette al pubblico. L’arte ci permette di diventare la voce dell’altro, di comunicare aspetti condivisi. ⁴

Il passo dell’intervista è relativo all’ultima produzione dell’ensemble ricci/forte, *IMITATION OF DEATH* (2013), ispirato all’universo romanzesco di Chuck Palahniuk, un esperimento costruito sulla presenza in scena di sedici corpi e delle loro storie. L’assenza di trama e di personaggi strutturati è un carattere fondante del lavoro dei due autori, e nel corso degli anni e della pratica teatrale ha assunto una forma sempre più estrema. Le costruzioni che vanno in scena però non soffrono di assenza di forma, la struttura delle performance rigida e flessibile al contempo – lo scheletro drammaturgico si modella di volta in volta sulla base di parti lasciate all’improvvisazione – descrive una parabola esistenziale perfettamente conclusa. L’avvio di *IMITATION OF DEATH* è una lenta, gravosissima



Imitation of Death ©Foto di Giuseppe Distefano

nascita: gli attori a fatica si tirano su da terra barcollando sui loro altissimi tacchi, ⁵ simili ai quadrupedi che appena usciti dal ventre materno devono immediatamente imparare a stare in piedi e a camminare, procedendo a scatti con le zampe ancora malferme.

La conclusione è una bulimica, feticistica copula dei performer con oggetti appartenenti al proprio vissuto, accarezzati, leccati, amati e trangugiati in una riappropriazione letterale, anzi carnale,

del proprio sé e della propria identità. Tra i due estremi una serie di quadri in cui corpi, suoni, parole, oggetti, luci si incrociano, si sovrappongono, si accavallano, si susseguono



in un ordine chirurgicamente determinato che non teme nemmeno il buio assoluto sul palcoscenico. Ogni trancio, ogni «deflagrante innesco riflessivo»⁶ è un'offerta totale e assoluta dei performer e degli autori al pubblico, che grazie alla rappresentazione decostruttiva di segni preconstituiti – «una sorta di attentato simbolico/linguistico» –,⁷ prova a riassembleare in un rito collettivo, di ricostruzione prima individuale e poi comune, un nuovo senso.

L'estetica fondata sul frammento come elemento base di un sistema poetico e artistico in genere, si muove sostanzialmente in due direzioni: la prima è quella del recupero di una autenticità legata all'utilizzo dello strumento espressivo nella sua forma più pura ed essenziale. La seconda è quella della fertilità, della capacità di produrre e dar vita a ulteriori nuove combinazioni, capacità che deriva dal suo essere un elemento di carattere micrologico e sintetico (il frammento non è il frutto di uno smembramento o di una parzializzazione, ma già prodotto di una sintesi) in grado di accelerare la dinamica e lo scambio delle idee. In termini medici è un «procedimento anatomico» che «fa a pezzi l'unità organica di un corpus drammaturgico e lo ricompono in un corpo spettacolare diverso, in cui l'orizzonte è contemporaneo, dove il paesaggio ha assunto altre forme, dove esiste una segnaletica attuale e il rapporto con il pubblico si nutre di rinnovate esperienze».⁸ La riduzione a unità del molteplice, forma peculiare del misticismo, crea elementi che a contatto con altri materiali riflessivi si rigenerano poi in mescolanze inedite. «Scorciatoie» le definiva Umberto Saba, facendo riferimento a uno stile che aveva individuato nella scrittura di Nietzsche e di Freud, in cui *brevitas* e densità convivono in una forma aperta, dai confini permeabili e dunque con una incondizionata disponibilità a configurazioni differenti e a contaminazioni. La «via eccentrica», la chiamava Hölderlin, un percorso ellittico, imperfetto, con due fuochi, nel quale alla perfetta circolarità della sfera si contrappone un cammino che passa inevitabilmente attraverso il dolore della scissione:

La nostra scrittura, il pneuma implacabile dei nostri lavori, è un errore. Nel senso di spostamento dalla retta conosciuta. Collezioniamo tutta una serie di sbagli. Fallibili e incerti testiamo la nostra sopravvivenza attraverso questo clinamen. Lo scheletro ardente, che prova ad emettere conati di soccorso, le arterie soffocate da una tracciamento di sangue stanco di immobilità condizionata dalla ripugnante giostra delle apparenze, deviano la traiettoria modificando l'essenza dell'equilibrio.⁹

È in questo percorso eccentrico, in queste scorciatoie, che prende forma anche il rapporto di ricci/forte con il contemporaneo, oggetto quasi esclusivo della loro indagine teatrale. «La contemporaneità» scrive Giorgio Agamben riprendendo alcune riflessioni nietzscheane dalle *Considerazioni inattuali*, «è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo».¹⁰ Lo sguardo sfasato è il necessario presupposto a cogliere l'aspetto costitutivo della realtà che si vive «poiché il presente non è altro che la parte di non-vissuto in ogni vissuto e ciò che impedisce l'accesso al presente è appunto la massa di quel che, per qualche ragione (il suo carattere traumatico, la sua troppa vicinanza), in esso non siamo riusciti a vivere. L'attenzione a questo non-vissuto è la vita del contemporaneo».¹¹

La ricerca può articolarsi all'interno di un unico spettacolo o essere oggetto di una serie di performance, come accade in *Wunderkammer Soap*¹² in cui il nucleo vivo del teatro marlowiano è vivisezionato in sette squarci di circa mezzora: dal cortocircuito tra una visionarietà immaginifica fondata sul principio di accumulazione museale (*Wunderkammer*) e un sentimentalismo spicciolo, greve ma con un fortissimo effetto di compensazio-

ne (*Soap opera*), scaturisce una rappresentazione feroce di quella abissale frattura tutta contemporanea fra l'abuso di potere della realtà sull'individuo – soprattutto attraverso la televisione – e l'insopprimibile istinto a cercare una diversa pienezza di senso dell'esistenza.

Nelle architetture sovraccariche di oggetti, maschere, giocattoli prende vita un processo di graduale mondanità dei corpi, privati in un crescendo di interazioni perlopiù violente, di tutti gli strati accumulatisi nel corso di una sottomissione ai rituali di massa parodizzati sulla scena, che finiscono per annichilire la percezione del proprio soma. Il corpo, finalmente nudo e vivo, può tornare a essere oggetto di una vera e propria sacralizzazione, o, se si vuole, di una iconizzazione pittorica¹³ o scultorea, quasi classica.

La nudità, che nella nostra cultura è inseparabile da una «segnatura teologica» (solo dopo aver violato l'imposizione di Dio Adamo ed Eva si accorgono di essere nudi), torna ad essere veste sacra in quanto esposizione emotiva priva di riserve. È a tutti gli effetti la riconquista di quella «veste di grazia» o di luce che l'essere umano ha irrimediabilmente perduto dopo il peccato originale, abito sovranaturale del quale è stato privato al momento della 'caduta', che lo ha costretto a coprirsi con foglie di fico e pelli di animali.¹⁴

Il performer indorato, incoronato, scritto, estratto a forza da una pelle di coniglio come un Cristo depresso (*Macadamia Nut Brittle*, 2009), è il segno tangibile della possibile riconquista di quella dimensione del divino che la carne ha strozzato in un compiaciuto,



Wunderkammer Soap #2_faust ©Foto di Lucia Puric



Grimless ©Foto di Chiara Saitto



Wunderkammer Soap #2_faust ©Foto di Lucia Puricelli



Imitation of Death ©Foto di Giuseppe Distefano



Macadamia Nut Brittle ©Foto di Piero Tauro



abbandonato addomesticamento privo di qualsiasi tensione vitale:

Il luogo dove l'invisibile diventa palpabile necessita di uno stato di concentrazione-trance del performer dove l'incandescenza ritmicoespressiva (sic!) muta stato trasformandosi in conduttore del divino. Il corpo è fuso sciamanico per scatenare sul palco le energie atte a dare significato all'azione. Il ritmo, l'assenza di intonazioni o lo sfrondamento da qualunque psicologismo borghese [...] vengono coltivati per togliere, sedimento dopo sedimento, alla maniera dei non finiti michelangioteschi, ogni orpello di compiacimento. Lasciando lucente ed elastica una carenatura splendente d'osso di balena che funge da bussola in garanzia contro ogni tempesta magnetica fuori e dentro le nostre convinzioni.¹⁵

Lo scandalo allora non è il corpo nudo o il sesso violento simulato in maniera più o meno verosimile sulla scena, unico elemento di catarsi in un teatro che ambisce non tanto alla purificazione dalle passioni, quanto piuttosto a un graduale, cosciente processo di riconoscimento della loro essenza più autentica. Il corpo è denudato nell'estremo tentativo di acquisire il diritto a una rinascita, a un ritorno nel mondo: il nucleo poetico, estetico, ideologico su cui si basano le forme d'arte 'estreme' degli anni Settanta, così come lo ha sintetizzato Lea Vergine già nel 1974 – questi artisti sono alla ricerca dell'essere umano non castrato dal funzionalismo della società, che viva al di là delle leggi del profitto –,¹⁶ si ritrova condensato e attualizzato in uno scontro diretto, spietato con il mondo contemporaneo. Lo scandalo sta tutto nella ossessionante perdita di senso degli sprazzi di non-vita sociale che compongono la nostra esistenza: la nudità non mette in mostra i corpi degli attori, serve piuttosto a disvelare l'ottusa sterilità di meccanismi fondati sulla sovraesposizione di un sé posticcio capace di agire soltanto sulla base di strutture precostituite, siano esse linguistiche, mimiche, intellettuali. È un processo critico, notava ancora Lea Vergine, anche se frequentemente ispirato da una estetizzante nostalgia per relazioni reali di cui non si è più capaci.¹⁷ Una ambivalenza tutta postmoderna che porta sulla scena, con «l'uso dei corpi *crudi* [...] la realtà e la materialità dell'esperienza performativa e fruitiva», ma che al contempo, con l'utilizzo di un linguaggio ipertrofico, poetico e triviale, alto e basso, ridondante, ci introduce «in una babele martellante di segni e significati».¹⁸

La rappresentazione fondata su questa poetica dell'autenticità non può tollerare né testo né personaggio. Il primo si riduce a «trama vocale», a «bolo fonetico»,¹⁹ scaturito dal lavoro con gli attori, non precede, bensì segue la costruzione della 'struttura corporea' dello spettacolo, nata a sua volta dalle suggestioni del testo di ispirazione. Dalle lunghe sedute di prove e di colloqui con i performer, ai quali si lascia anche ampio margine per esprimere attraverso l'improvvisazione aspetti della propria individualità, nasce una tessitura dalle maglie strettissime che si muove in perfetto equilibrio tra lirismo, ironia, violenza verbale, poesia e intermezzi musicali dei generi più diversi: «Il testo perde così la sua funzione di capocomicato e aspetta, paziente, che altri segni rispondano all'appello prima di lui».²⁰ Il nucleo dell'ispirazione originaria – talvolta espressamente dichiarata nei titoli, come in *Pinter's Anatomy* (2009) – è anch'esso ricreato grazie a un principio di sfasatura in cui dominano «il tradimento, lo sviamento, la dispersione» come procedimenti capaci di garantire «vitalità a un autore, alla sua maniera di intendere i rapporti tra gli uomini, nel suo e nel nostro tempo» consolidandone la memoria.²¹ Ancora: «Un approccio barbaro, che non guarda all'autorità e alla normatività del sapere testuale tradizionale, ma procede per approssimazioni e collassi, ellissi e schianti. Il riferimento letterario si intreccia al caos quotidiano, alle sue marche, alle sue mode, ai suoi slang, a parole e nomi calcati come luoghi comuni».²² Dal lavoro sulla scena e per la scena si genera dunque la



scrittura di un teatro la cui peculiare natura non può sostenere un elenco dei personaggi, dei ruoli fissi, una gerarchia. Se la pratica teatrale 'classica' prevede di rappresentare l'umanità attraverso dei tipi che ne incarnino gli elementi costitutivi o una loro sintesi, nella ripetizione sempre uguale del testo, il percorso di ricci/forte si muove in direzione opposta. La persona – il performer – con il bagaglio del suo potenziale emotivo e passionale, talvolta con il proprio nome, la propria biografia e con i propri oggetti, nella sua dimensione creaturale, contribuisce alla creazione di uno spazio di realtà nuovo e unico: «Cercando insieme un nuovo modo di essere attori come *co-autori*, ci facciamo il regalo di queste scritture collettive *irrePLICabili*, che per vivere ogni volta hanno bisogno di noi e di un pubblico disposto a beccarsi sputi e sudore, molliche e lacrime». ²³ Il personaggio si fa persona, diventa carne, la performance non può ripetersi in maniera sempre uguale. Non ci sono mai repliche, mai partiture ritmico-gestuali fisse con parti prestabilite: sia la rotazione di alcuni 'ruoli', sia lo spazio lasciato all'improvvisazione del performer, prima nel percorso di costruzione dello spettacolo, poi in alcuni frammenti dell'opera conclusa, abbattono, in maniera ancor più radicale che non la violenza mimetica e linguistica o gli apparati scenografici, la quarta parete. È il concetto stesso di spettacolo teatrale che viene così messo in discussione, accogliendo in sé forme espressive più 'moderne' – la performance appunto – ma riavvicinandosi al contempo alla natura rituale e sensuale delle origini della poesia, alla sua dimensione dionisiaca. Emerge allora chiaramente il *trait d'union* che unisce immedesimazione e straniamento, realtà e rappresentazione, i due costituenti essenziali di un realismo paradossale e grottesco.

Così anche la dimensione spazio-temporale della performance non può essere assoggettata a dinamiche precostituite, 'imposte' dalla tradizione o dai canoni della rappresentazione teatrale. Bastano venti minuti o mezzora in un ambiente chiuso, claustrofobico, per assistere – in numero esiguo così da favorire l'interazione e la partecipazione – alla visione condensata, sintetica, pregnante di un brandello di contemporaneità spogliato di ogni possibile elemento consolatorio, di lacerti di vite ingabbiate in una dimensione priva di ogni forma di reale comunicazione. La tragedia, sfrondata dell'azione e del suo sviluppo in un tempo e uno spazio 'ortodossi', diviene campo di azione e di indagine dell'umano all'interno di quella «corrente comunicante» che si genera «tra noi e la lontananza mitica» e dalla quale, urlata e «nitida», fuoriesce «la voce dello sforzo che facciamo oggi». ²⁴ Uno sforzo teso al recupero di quella forma di «*amore primario*» – il bisogno di essere amati per ciò che si è e per ciò che si vuole essere, il bisogno per un tipo di amore che concede diritti illimitati – quasi sempre irraggiungibile, e che per questa sua natura si tramuta nell'aggressività tipica delle azioni e delle performance. ²⁵ Uno sforzo, ancora, teso a liberarsi di quella «cattiva, impotente memoria» prodotta dalle immagini televisive nel tentativo di ricostruire una «"buona memoria" [...] rigettando ogni genericità e *costruendo la durata* attraverso un montaggio regolato di immagini singole prese nell'ampio rizoma delle proprie relazioni». ²⁶

Così come non esiste scandalo nella nudità dei corpi, nella sessualità esibita o nell'utilizzo sfrontato di un linguaggio estremo – tutti elementi, come si è già detto, impiegati come mero strumento di disvelamento delle dinamiche socio-culturali e mediatiche, quelle sì scandalose, che sviliscono il corpo e il linguaggio –, la natura trasgressiva della poesia di ricci/forte non è da rintracciarsi in un semplice gesto di contestazione, ma va ricercata in quello spazio di interazione, di gioco continuo, con il senso del limite. L'atto estetico eversivo assume allora un valore che non è più, o non è solo, di rottura dei generi letterari e delle convenzioni sociali, diventa invece illuminazione di una zona di incertezza – «di certezze subito rovesciate» – capace di mettere il pensiero in una momentanea



condizione di disagio:

La trasgressione non sta dunque al limite come il nero sta al bianco, il proibito al permesso, l'esteriore all'interiore, l'escluso allo spazio protetto dalla dimora. Essa è legata al limite, piuttosto, secondo un rapporto di avvolgimento di cui nessuna effrazione da sola potrà venire a capo. Forse qualcosa di simile al lampo nella notte, che dal fondo del tempo conferisce un essere denso e nero a ciò che nega, la illumina dall'interno e da cima a fondo, le deve pertanto la sua viva luminosità, la sua singolarità lacerante ed eretta, si perde in questo spazio che si designa con la sua sovranità, e infine tace dopo aver dato un nome a ciò che è oscuro.²⁷

La similitudine di Foucault, legata in questo caso a una riflessione generale sulla nascita e lo sviluppo del linguaggio e al suo utilizzo letterario, richiama alla mente uno dei frammenti più impressionanti di *IMITATION OF DEATH*, in cui il gruppo dei performer si muove nel buio completo sulla scena e una sequenza di lampi a intervalli regolari ne illumina, pietrificate nella fissità del bagliore improvviso e folgorante, le diverse pose, quasi acrobatiche. Chi assiste vede in questa sequenza di flash, di quadri viventi a intermittenza, la rappresentazione del fondo viscoso su cui il contemporaneo *homo videns* scivola di continuo, alla ricerca di una identità salda che sfugge per la costante oscillazione tra l'esortazione insopprimibile al «sii te stesso» e l'altrettanto insopprimibile desiderio di autorappresentazione, di persistente esposizione mediatica.

¹ A. PORCHEDDU, *Impronte emotive del nostro tempo. Colloquio con Stefano Ricci e Gianni Forte*, in RICCI/FORTE, *Macadamia Nut Brittle (primo gusto)*, a cura di A. Porcheddu, Corazzano, Titivillus, 2010, p. 37.

² H.-T. LEHMANN, *Dramma didattico, teatro post-drammatico e questione della rappresentazione*, «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 2, 2013, p. 20. Nell'articolo il teorico del teatro post-drammatico e post-brechtiano (cfr. ID., *Postdramatich Theatre*, New York, Routledge, 2006), mette in luce come alcuni aspetti del teatro 'post' fossero presenti *in nuce* nel complesso frammento di Brecht *Fatzer*. Secondo Lehmann, il fondamento di questo articolato progetto cui Brecht lavorò fra il 1926 e il 1931, sono elementi quali: la «performatività che genera senso» in «un teatro in cui il senso viene scoperto, in primo luogo, recitando» (p. 23), e la dimensione rituale e collettiva della rappresentazione in cui «l'opera [...] avviene soltanto nell'evento della cerimonia di rappresentazione, che si realizza insieme al pubblico» aprendo «lo spazio di un teatro al di là (del primato) della rappresentanza», che così «archivia la sua condizione di separazione da sapere, dibattito, festa, scuola, eccetera, come semplice finzione estetica» (ivi, p. 27).

³ A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, a cura di G. R. Morteo, G. Neri, prefazione di J. Derrida, Torino, Einaudi, 1968, p. 7.

⁴ «*Wir wollen diesen kindlichen Blick wiedererlangen*», intervista a «Aurora. Magazin für Kultur, Wissen und Gesellschaft», http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/wolf_rifo_frm.htm (ultima consultazione 10.05.2013; traduzione mia).

⁵ Un'analisi dettagliata della funzione simbolica di questo accessorio nel teatro di ricci/forte, con uno sguardo all'estetica *camp* e *queer*, si legge in F.P. DEL RE, *I senzascarpe di ricci/forte. Desideri di fluidità mediale e identità alla deriva*, in RICCI/FORTE, *Mash-up Theater*, a cura di F. Ruffini, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, pp. 81-99.

⁶ A. PORCHEDDU, *Impronte emotive*, cit., p. 29.

⁷ *Ibidem*.

⁸ R. CANZIANI, *Anatomie per Harold Pinter. Alcune osservazioni a proposito di pinter's anatomy*, in RICCI/FORTE, *Mash-up Theater*, cit., p. 120.

⁹ RICCI/FORTE, *Fata Morgana, ora pro nobis (cupò splendore). 4 passi nel bosco di ricci/forte*, conversazione con Anna Maria Monteverdi, in RICCI/FORTE, *Grimless*, prefazione di O. Ponte di Pino, Corazzano, Titivillus, 2012, p. 69.

¹⁰ G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?*, in ID., *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009, p. 20.

¹¹ Ivi, p. 30.

¹² Le prime cinque vanno in scena nel 2007 al Festival Internazionale Castel dei Mondi, le ultime due sono



state realizzate per il Romaeuropa Festival nel 2011.

¹³ «Le *wunderkammer* sono percorse da un'ossessione per il "quadro" (inquadratura cinematografica, ma soprattutto quadro pittorico), cosicché la trasmutazione-metamorfose dell'eroe tragico può dirsi completa soltanto con la fissazione pittorica di un'immagine della sua nuova forma». Così RANZINI, a proposito di *Wunderkammersoap*, nel suo saggio *Una riscrittura postmoderna del mito letterario*, in RICCI/FORTE, *Mash-up Theater*, cit., p. 60.

¹⁴ Cfr. G. AGAMBEN, *Nudità*, in ID., *Nudità*, cit., pp. 85-87.

¹⁵ RICCI/FORTE, *Fata Morgana, ora pro nobis (cupò splendore)*, cit., p. 70.

¹⁶ Cfr. L. VERGINE, *Body Art and Performance. The Body Art as Language*, Milano, Skira, 2007, p. 8. Molte volte, scrive l'autrice, abbiamo a che fare con esperienze che sono «autentiche» e di conseguenza «crudeli e dolorose».

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 12.

¹⁸ F.P. DEL RE, *I senzascarpe di ricci/forte*, cit., p. 75.

¹⁹ RICCI/FORTE, *Fata Morgana, ora pro nobis (cupò splendore)*, cit., p. 70.

²⁰ F. RUFFINI, *Conversazione (doppia) con Stefano Ricci e Gianni Forte*, in RICCI/FORTE, *Mash-up Theater*, cit., p. 25.

²¹ R. CANZIANI, *Anatomie per Harold Pinter*, cit., p. 129.

²² F.P. DEL RE, *I senzascarpe di ricci/forte*, cit., p. 68.

²³ F. RUFFINI, *ricci/forte: teoria del gioco*, in RICCI/FORTE, *Mash-up Theater*, cit., p. 12.

²⁴ F. RUFFINI, *Conversazione (doppia)*, cit., p. 28.

²⁵ Cfr. L. VERGINE, *Body Art*, cit., p. 7.

²⁶ Così G. DIDI-HUBERMAN, *Costruire la durata*, in J.-L. NANCY, G. DIDI-HUBERMAN, N. HEINICH, J.-C. BAILLY, *Del contemporaneo*, a cura di F. Ferrari, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 52. La riflessione dell'autore prende spunto dall'analisi di una scultura di Pascal Convert, esaminata alla luce della labilità delle immagini di guerra e sofferenza cui veniamo quotidianamente esposti, e confrontata nell'ultima parte del saggio con la critica radicale alle immagini televisive e della carta stampata in alcune riflessioni di Agamben, frutto a loro volta di una rielaborazione dei principi teorici del testo di G. DEBORD, *La Société du spectacle* (1976).

²⁷ M. FOUCAULT, *Prefazione alla trasgressione*, in ID., *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 59.

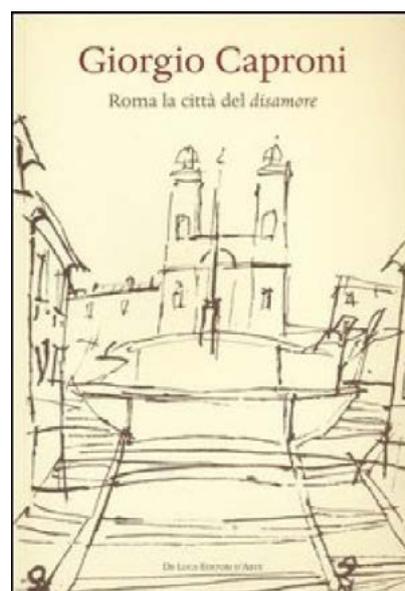


ALESSANDRO GIAMMEI

Giorgio Caproni. Roma la città del disamore, a cura di Elisa Donzelli, Biancamaria Frabotta, Roma, De Luca editori d'arte, 2012

Chi si occupa d'arte e di letteratura del recente passato, a volte, è titolare di privilegi che gli antichisti e gli umanisti classici possono solo sognare: colloqui con testimoni diretti, la voce e l'immagine dell'autore studiato che tornano chiare da registrazioni e fotografie, autografi in abbondanza e archivi domestici che raccolgono scritti altrimenti dispersi nell'opacità delle emeroteche. Per Giorgio Caproni, di cui nel 2012 si celebrava il centenario, abbiamo tutto questo e anche di più: presso la biblioteca pubblica di Roma "Guglielmo Marconi" – non lontana dall'ultima casa che l'autore abitò a Monteverde, dunque nei pressi di quello che nel secondo Novecento è stato il 'quartiere dei poeti' con Pasolini e Bertolucci che vivevano nella stessa palazzina – è infatti raccolta la sua intera biblioteca privata, una miniera di informazioni che apre possibili percorsi d'indagine fecondi e nuovi, soprattutto per un protagonista delle nostre lettere che vive da anni una stagione di intensa e meritata attenzione critica. In tale nodo cruciale dell'eredità materiale che il poeta «genovese di Livorno» ci ha lasciato, Elisa Donzelli ha avviato un cammino di ricerca ancora in corso ma che ha già dato diversi frutti, tra cui la fortunata mostra di cui il libro qui segnalato costituisce l'articolato catalogo, arricchito da una testimonianza del figlio di Giorgio, Attilio Mauro Caproni, da uno scritto di Giuseppe Appella – altro testimone d'eccezione della Roma dei pittori, dei poeti, delle gallerie e delle finissime edizioni d'arte – e da una raccolta sorprendente di articoli rari e ritrovati, su cui tornerò in chiusura.

Aprondo il volume – edito per gli stessi tipi che diedero la luce a *Finzioni*, il primo libro di Caproni dopo le due *plaquettes* della gioventù uscite a Genova – una breve premessa annovera il poeta, insieme ad altri grandi come Gadda o Bassani, nella gloriosa schiera novecentesca dei «romani d'adozione» e dà ragione del titolo reso «problematico e inusitato» dal termine 'bigiarettiano' disamore («con Roma, anche se ci vivo da tanti anni e non so staccarmene, non lego molto» dichiarò Giorgio nel '65, aggiungendo però «in nessun'altra città d'Italia, e forse del mondo, credo che si possa godere la libertà che si gode a Roma») promettendo, a chi si accinge ad attraversare la vicenda caproniana attraverso i documenti in mostra, l'incontro con «tante città in una»: dalla Roma degli espressionisti di via Cavour a quella dei salotti letterari e del cinema, passando per le demolizioni eterne da Mafai e poi per le ricostruzioni postbelliche che hanno generato speculazioni e borgate. La promessa è subito mantenuta da Biancamaria Frabotta, corresponsabile del catalogo, che in sette informatissime pagine di saggio chiama a raccolta fantasmi e sentimenti del poeta forse, con Amelia Rosselli, più amato e insistentemente interrogato dal suo lungo lavoro critico. Dall'avvicendamento di «finzione» ed «errore» fino alle «dissimulazioni» del problematico *Res amissa*, Frabotta si spinge oltre la «nobile routine di una





quotidianità romana» che ha informato il «decennio dell'invenzione» chiuso da *Il seme del piangere* – suo terreno d'analisi già accuratamente dissodato altrove – e propone proprio «la Roma abitata nella grande libertà del disamore» come teatro attivo e corresponsabile delle estreme, «pervertite» intuizioni dell'ultimo Caproni «metafisico». Più ampio, il saggio introduttivo di Donzelli insiste distesamente sull'ingombrante presenza della capitale – e sulla sua persino più ingombrante assenza – nell'esistenza poetica del genovese fin dalla primissima occorrenza in *Elegia*, un componimento del '38 poi rifiutato. Il percorso passa per la svolta di *Cronistoria*, «senza dubbio l'unica raccolta in cui Caproni è in misura preponderante cantore di Roma», e si sostanzia di incuriosite inchieste intraprese nei versi ufficiali e apocrifi del poeta intorno alla luce della città eterna, al suo nome taciuto e all'ambiguo ruolo di Enea, fondatore dell'Urbe che a Genova resistette incolume allo sconvolgimento di piazza Bandiera. I temi, dietro cui rimane l'interrogativo fondamentale sull'importanza di Roma nell'opera caproniana e sul credito che oggi è bene dare alle ripetute – ma spesso sottilmente smentite – dichiarazioni di antipatia e insofferenza per la città e il suo ambiente rintracciabili soprattutto nella corrispondenza dell'autore, sono ripresi nel cuore del volume, in cui Donzelli esplora i rapporti di Caproni con gli scrittori e pittori capitolini tra gli anni Trenta e Quaranta, il sodalizio editoriale con Luigi De Luca e con il suo vivace cenacolo, l'attraversamento della guerra e della successiva incerta stagione 'in bicicletta' «tra i vapori di un bar», la collaborazione con "Il Politecnico" di Vittorini e l'amicizia con altri poeti adottati dalla capitale, come Pasolini, Betocchi e Bertolucci. Il percorso, diramato in otto sezioni cronologicamente conseguenti e chiuso da un'incursione negli ultimi decenni della vita del poeta (in cui Roma risuona nei versicoli del 'Controcroni', ne *Il muro della terra* e nelle tarde testimonianze pubbliche e private oggi disponibili), è scandito da fotografie d'epoca, riproduzioni di dipinti, incisioni, autografi e pagine di rivista oltre che di copertine e dediche dai libri del fondo monteverdino. I ritratti dell'autore, che lo colgono giovane in compagnia dei sodali e poi, oltre la lente del fotografo che ha immortalato tantissimi poeti contemporanei, Dino Ignani, ormai maturo nel suo studio romano, accompagnano chi legge lasciando immaginare i pannelli che, nel corso della mostra, illustravano le vicende ricostruite. E se le tele di Mafai e Vespignani, come le acqueforti di Gentilini contribuiscono a rievocare l'atmosfera della 'città sparita', il caratteristico disegno tipografico delle rare *plaquettes* riprodotte permette di immaginare, oggi che le molte sezioni successive dell'opera di Caproni sono disponibili in raccolte ed edizioni critiche, cosa si dovesse provare tenendo in mano le prime stampe di una poesia ormai già classica. Purtroppo le immagini, forse per ragioni editoriali, sono tutte in bianco e nero, ma l'esperienza di lettura sarebbe incompleta se non figurassero tra le colonne del testo, specie nelle sue sezioni più evocative e descrittive – dal saggio di Appella, corredato anche da riproduzioni tratte da quadri non direttamente legati a Caproni ma utili a immergersi nel clima del dopoguerra, ai passaggi di quello di Donzelli che insistono sul paesaggio cittadino, in cui colpisce particolarmente la foto d'epoca di un tram, il mezzo che l'immaginario del poeta ha eletto a metafora dell'esistenza per i suoi coetanei.

Particolare attenzione merita, come accennavo, l'appendice di articoli alla fine del volume, non solo in parte dispersi al momento in cui sono stati esposti in riproduzione e poi raccolti nel catalogo (i quattro volumi di *Prose critiche* caproniane sono usciti nel 2013) ma decisamente meritevoli di essere accostati tra loro e posposti, quasi come conferma, alle esplorazioni fin qui solo rapidamente sintetizzate. I primi due in particolare, pubblicati sul "Politecnico" nel 1964 e dedicati alle «isole derelitte nel magro agro dell'Agro», mostrano l'incredibile acume socio-storico di Caproni, che oltre a offrire un lucido ed esplicito *reportage* di prima mano dalle borgate addita, osservando la sezione elementare



dei «luoghi inventati non nati dalla naturale storia degli uomini», gli inganni più profondi del progresso e del boom, andando più a fondo della pur indubitabile manifestazione primaria di tali menzogne («un assassinio civile di migliaia di uomini, di donne e di bambini») fino a un nocciolo che è stato spolpato del tutto solo dalle più mature analisi della fine della modernità. I testi che seguono, altrettanto splendidi e innervati da un'evidente confidenza con la più genuina realtà romana, sono dedicati al popolo di Trastevere e a quattro «pittori in tuba o beati sul canapè» incontrati presso il comune amico De Luca.



SIMONA SCATTINA

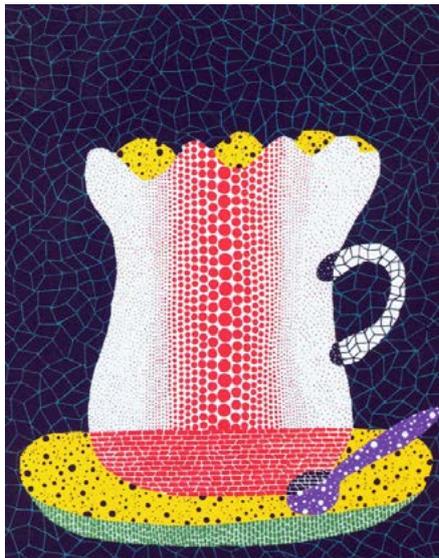
LEWIS CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie, attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, traduzione di M. Graffi, Roma, Orecchio Acerbo, 2013

Alice cominciava a non poterne più di stare sulla panca accanto alla sorella, senza far niente; una volta o due aveva provato a sbirciare il libro che la sorella leggeva, ma non c'erano né figure né dialoghi, «e a che serve un libro», aveva pensato Alice, «senza figure e senza dialoghi?»

L. Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*¹

Quante *Alici* ci sono in giro? L'ultima in ordine di apparizione è quella reinventata da Yayoi Kusama, stravagante, psichedelica, coloratissima.

La Kusama, moderna Alice di ottantaquattro anni, è artista di riferimento in Giappone e vive un 'equilibrio' creativo che oscilla sempre tra ordine e disordine grafico, tra astrazione e figurazione.



«Il mio lavoro artistico è espressione della mia vita, in particolare della mia malattia mentale», ha ripetuto spesso l'artista, e il suo mondo folle, in quest'ultimo lavoro, sembra procedere adattando il racconto di Carroll alle ragioni della sua arte. Le pagine così si caricano di palle e palline colorate, *texture*, figure che ci trascinano dentro deliri cromatici. Invano si ricercerebbe nelle pagine di questa *Alice* una logica: le tavole si muovono libere, galleggiano in un mare di parole, alludono senza mai precisare, definire, chiarire. Appaiono e scompaiono, concrete e trasparenti come il sorriso del gatto del Cheshire. Per la Kusama conta più il viaggio di chi lo fa. L'immagine di Alice compare giusto un paio di volte: quando, dopo essersi rimpicciolita, diventa altissima (Kusama la rappresenta soltanto in dettaglio, mostrandoci la testa

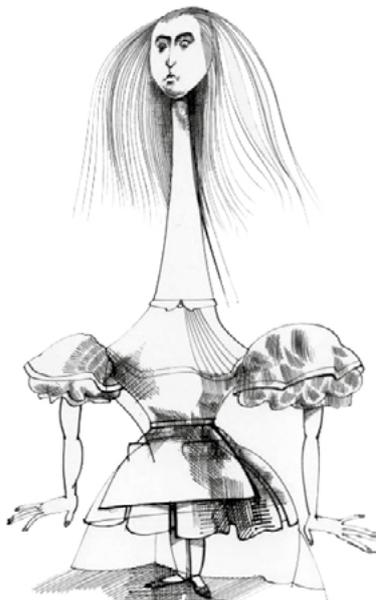
con il lungo collo) e nell'ultima illustrazione, in un abito rosso a *pois* bianchi, affacciata alla finestra di quella grande zucca gialla a pallini neri diventata un simbolo della sua produzione artistica, ispirata all'infanzia trascorsa in campagna. Le illustrazioni rifuggono le immagini più scontate, come se l'artista volesse lasciare al lettore un ulteriore margine di fantasia all'interno del quale scegliere, per i personaggi, le sembianze più adatte. Il Coniglio Bianco sfugge alla visione reticolata e puntinata dell'artista; del gatto del Cheshire rimane un sorriso 'umano'; del Cappellaio Matto sopravvive soltanto il cappello, mentre non ci sono tracce dei suoi commensali. Abbondano invece fiori, farfalle, fette di anguria, grappoli d'uva, e funghi (allucinogeni?); la natura morta prende vita, i fiori sembrano pericolosi carnivori con petali e foglie circondate di spine, le figure umane si ritirano tra le pagine, confinate fra le righe di Carroll.

La Kusama si era già confrontata con le molteplici sfaccettature interpretative che un personaggio come Alice può offrire facendola diventare un'icona della generazione psichedelica grazie all'happening del 1968, *Alice in Wonderland Happening*, svoltosi al Central Park di New York, e affermando: «Alice è stata la nonna degli hippie. Quando era piccola, è stata la prima a prendere pillole per diventare più grande».

L'Alice surreale della Kusama ricorda quella immaginata nel 1967 dal grande artista inglese Ralph Steadman (Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, illustrazioni di Ralph Steadman, Dobson, 1967). L'eco della *pop* e *op art* è nel modulare geometrico e rigoroso delle sue tavole, nelle campiture quadrettate in bianco e nero. Il segno della penna di Steadman si complica in segni complessi che da una parte richiamano la lezione di Saul Steinberg, dall'altra se ne allontanano perché la linea invece di cedere alla semplicità assoluta si arrampica in virtuosismi grafici ai limiti dell'astrazione. Alice diviene così una ragazza *pop*, lontana dal modello di Tenniel, modernamente scarmigliata, dai tratti sghembi e assai poco vittoriani, inquieta e nervosa.

A rinnovare l'*appeal* della creatura di Carroll contribuisce anche l'ingegno teatral-visivo di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia messo in mostra in *Alice Underground*, andato in scena all'Elfo di Milano nel dicembre del 2012 e riprogrammato anche la prossima stagione (7-31 dicembre 2013). Si tratta di un viaggio sottoterra, nei territori misteriosi del sogno e dell'inconscio, alle radici dell'individuo e della collettività.

Sempre *underground* è l'*Alice sottoterra* di Stefano Bessoni (Logos, 2012), un taccuino di viaggio con schizzi e appunti sugli abitanti del Paese delle Meraviglie, ritratti con sguardo personale, a volte macabro, grazie al quale Alice, che «da perfetta piccola vittoriana si divertiva a collezionare insetti, a raccogliere crani e ossa di animali», diviene una creatura 'bestiale', perfettamente a suo agio in quella realtà sottosopra che dovrebbe invece sorprenderla. Tra le ultime Alici avvistate tra le pagine di un libro c'è quella che vive in Alabama e combatte contro gli zombie (Gena Showalter, *Alice in Zombieland*, Paris, Harlequin Mondadori, 2013), mentre nel maggio di quest'anno l'American Broadcasting Company ha annunciato la produzione di uno *spin-off* esclusivamente dedicato all'eroina di Carroll, intitolato *Once Upon a Time in Wonderland*, e la Disney ha ufficializzato l'intenzione di riportare sullo schermo il magico mondo di Alice, lavorando sul romanzo *Attraverso lo specchio* e realizzando il *sequel* di *Alice in Wonderland* di Tim Burton (2010).



L'eterna fortuna mitografica di Alice, il suo frenetico vagabondare di epoca in epoca, tra quadri, foto e manoscritti, sono stati al centro di un corposo allestimento organizzato dalla Tate di Liverpool (4 novembre 2011 – 29 gennaio 2012), in collaborazione con il Mart di Rovereto (25 febbraio – 3 giugno 2012) e la Kunsthalle di Hamburg (22 giugno – 30 settembre 2012). L'esposizione del Mart ci è parsa un'esaltante avventura dello sguardo, in cui vecchie e nuove immagini permettono al visitatore di ritrovare quella 'moltezza'² che ognuno nasconde, magari sopita dalla ripetitività del viver quotidiano.

¹ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie. Attraverso lo Specchio*, intr. Pietro Citati, trad.



n. 2, luglio-dicembre 2013

e note Masolino d'Amico, illustr. John Tenniel, Milano, Mondadori, 1978.

² 'Moltezza' è il felice neologismo che traduce in italiano il termine *muchness* (già presente in Shakespeare) che il Cappellaio Matto usa nel film di Burton, guardando Alice negli occhi e puntandole il dito sul petto.



FABRIZIO BONDI

ANDREA INGLESE, *Commiato da Andromeda*, Livorno, Valigie rosse, 2011

L'interessante volumetto di Andrea Inglese *Commiato da Andromeda*, vincitore del Premio Ciampi per la poesia italiana, contiene materiali già in parte editi altrove. In particolare, il cuore del composito testo, cioè alcune belle pagine ecfrastriche sul *Perseo e Andromeda* di Piero di Cosimo conservato agli Uffizi, era già apparso in *Nazione Indiana*, il *blog* letterario del quale Inglese è uno dei fondatori e dei principali animatori. *Nazione Indiana* è per Inglese, oltre a una sorta di vittoriniano diario in pubblico intellettuale, anche una porta aperta sul proprio laboratorio di scrittura, pubblicandovi egli regolarmente pagine di progetti *in progress* che confluiscono talvolta in organismi letterari più strutturati, spesso arrivando alla stampa. È il caso di questo libretto, presentato in sede liminare come capitolo compiuto di 'un libro su Parigi' per il quale Inglese accumula da anni materiali, e la cui forma-base sarebbe il romanzo, ma che programmaticamente l'autore ha in mente di edificare «nella gran confusione dei generi». In effetti, questo testo è a tutti gli effetti un prosimetro, alternando parti in prosa (che sono tuttavia prevalenti) e parti in versi. L'altra caratterizzazione del libro a venire che Inglese enuncia nella sua prefazione, cioè il suo carattere di 'psicogeografia' di una città – nello specifico Parigi – non sembra però attuata nel libro attuale e *minor*. Gli unici riferimenti sono alcuni nomi di donna francesi, il fatto che una di queste abiti a Parigi, separata dall'io narrante, e una fuggevole apparizione della stanza-*toilette* tipica delle case parigine: la stanza, cioè, dove la riproduzione del dipinto di Piero di Cosimo sta appeso. Nel libro attuale, dunque, la psicogeografia promessa si riduce, nei fatti, all'autobiografia o piuttosto, meglio, ad 'autobiografemi' sul cui significato dovremo tornare.



Diciamo per ora che l'intento enunciato espressamente è quello di verificare una certa 'tenuta' e 'possibilità' della letteratura, il che significa forse la possibilità della letteratura di render conto dell'esperienza vitale. La particolare esperienza dalla quale questa scrittura prende il proprio avvio è una postura del discorso amoroso quantomai rischiosa (di uno dei rischi, cioè presentare la scrittura come autoterapia, scrivere per guarire, ecc., Inglese dà conto nel testo prefatorio), e cioè la fine di una relazione tra un uomo e una donna. Il rapporto che sostanzialmente tale relazione è proiettato dall'autore nel quadro di Piero di Cosimo, nel 'triangolo' mostro-Perseo-Andromeda.

La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte ne permette una fruizione domestica, quotidiana, che l'autore finge passiva, quasi coatta, penetrata giorno dopo giorno nell'inconscio: alla fine, una volta scattata la proiezione nell'immagine di una figura esistenziale, essa viene guardata con occhi nuovi, scrutata, interpretata, come per trarne una più profonda visione, o addirittura una sorta di oracolo.

Il vettore dell'attenzione, allora, si scontra subito con l'altrove dell'immagine, l'alterità dell'*eikon* rispetto alla dimensione del *logos*. Essa si presenta dapprima nella forma del silenzio. La mutezza del quadro è chiusa alla parola, ma contemporaneamente le rivolge



un richiamo struggente, irresistibile; d'altra parte la parola è già incistata in qualsiasi sguardo che tenti con sgomento la superficie di un'immagine.

La seconda figura dell'alterità iconica, che a questo punto si manifesta, è quella dell'inesauribilità. Non si riesce a stabilire quante figure ci sono nel quadro, non si riesce a numerarle. La tensione ordinatrice della parola, la volontà della scrittura di mettere ordine nel caos devono constatare il loro fallimento. Le figure proliferano, infestano. Scacco della parola classificatrice. L'occhio si deve adeguare al perturbante che promana ora dall'immagine. Emerge il *kitsch* (che non è, ovviamente, un fenomeno solo otto-novecentesco). La prosa si arriccchia, si torce, si deforma in creste, in riccioli manieristi. (Qui si trovano a mio parere i momenti migliori della scrittura di Inglese, la cui 'ultima tentazione', quasi sempre in verità scongiurata, è quella di confondere l'arte della prosa con la prosa d'arte).

La terza figura dell'alterità iconica è l'immobilità, la sospensione temporale: le figure vivono in un'altra dimensione rispetto a quella umana, che si svolge nel tempo. Ma nell'attimo congelato del quadro, tra le sue figure (i personaggi della scena rappresentata) vibra come una tensione, un potenziale sospeso dall'enigmaticità dei rapporti vigenti, che devono essere ricostruiti dallo spettatore (viene da pensare alle figure della 'dialettica in stato di immobilità' di cui parlava Benjamin). Questi possono essere interrogati in modo molteplice. L'iconologia è una chiave come le altre, o piuttosto, una sorta di primo soccorso. Calvino – in pagine che forse sono le migliori della sua produzione tarda – interrogò, nei quadri su S. Girolamo, i reciproci rapporti intercorrenti tra l'eremita e il leone. Proprio la bestia diveniva il tramite che permetteva di collegare il motivo di S. Girolamo con quello di S. Giorgio e la sua iconografia. Inglese ha sicuramente tratto ispirazione da questi passi del *Castello dei destini incrociati* di Calvino, dove però la figura femminile della principessa, il terzo personaggio, rimaneva sullo sfondo: il problema era il rapporto tra il soggetto e il proprio Altro interiore, rappresentato dalla bestia, mentre qui l'Altro assume anche l'aspetto della Donna.

Esplicare l'immagine significa spesso estrarne, svolgendole, le pieghe di una storia. Sovrapponendo il triangolo mitico all'*histoire d'amour*, nella lettura di Inglese Andromeda mantiene ferma la sua identificazione con la Donna. La parte dell'Uomo (l'io narrante, maschile), viene attribuita dapprima a Perseo – il fantasma che Lei proietta su di Lui, attribuendogli il ruolo dell'uccisore di mostri, colui che ha il compito di salvarla da se stessa – e quindi al mostro, quando l'io narrante scopre in se stesso il carattere 'inumano' di ogni individuo. A ciò contribuisce il richiamo in epigrafe a una delle più belle e meno note tra le *Moralités legendaires* di Jules Laforgue, nella quale Andromeda convive in amorevole armonia col mostro fin quando non giunge un importuno e brutale Perseo a rompere l'idillio. La segnatura laforguiana potrebbe orientare l'ermeneutica del discorso di Inglese. L'ulteriore figura di identificazione, il terzo escluso dal testo, infatti, potrebbe essere allora il seguente: sia Perseo che Andromeda *sono il mostro*; detto in brutta prosa psicologista: la 'morale' ultima che aleggia su questo *Commiato da Andromeda* è che nei cosiddetti rapporti umani (non soltanto in quelli amorosi) bisogna accettare l'inumanità dell'umano, l'inaccessibile alterità dell'altro, la sua mostruosità (*homo homini monstrum*). In questo senso si può anche leggere il rapporto 'amoroso' tra parola e immagine, nel quale la prima, nello spasmodico tentativo di strappare alla seconda il suo segreto, inesorabilmente la manca, ritrovando però così in qualche modo se stessa, o meglio la propria peculiare e irriducibile *alterità*.



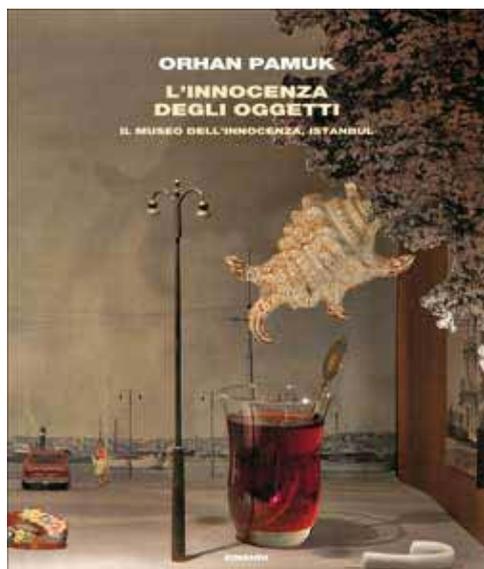
CORINNE PONTILLO

ORHAN PAMUK, *L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza, Istanbul*

*Gli spiriti acuiti dalla consuetudine della
contemplazione
fantastica e del sogno poetico danno alle
cose un'anima
sensibile e mutabile come l'anima umana.*

Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*

Poetiche o artistiche, consolidate dalla tradizione o sperimentali, sono molteplici le espressioni che possono dare forma a una storia d'amore. Modulando un incontro tra parola e immagine che contempla, in un *continuum* tematico, la stesura di un romanzo, l'allestimento di un museo e la pubblicazione del catalogo, Orhan Pamuk ci offre delle prove invitanti.



Nel 2008, due anni dopo il conseguimento del Premio Nobel, lo scrittore aveva richiesto al fruitore de *Il museo dell'innocenza*, romanzo caratterizzato da una tensione metanarrativa non troppo celata, una duplice condizione. All'interno di un testo non illustrato, tra le pieghe rassicuranti di un flusso narrativo tradizionale, il narratore si era rivolto tanto al lettore di un museo *in fieri* e 'visibile' solo verbalmente, quanto al visitatore di un romanzo che finiva per coincidere con il racconto legato al criterio di esposizione degli oggetti. È stata questa la prima forma della sofferta relazione tra Kemal, imprenditore dell'alta borghesia, e Füsün, avvenente commessa. Ambientata negli anni Settanta, l'ope-

ra si concludeva con un abile cedimento alla tentazione dell'autoreferenzialità, giacché il protagonista decideva di dare ordine e sistematizzare, attraverso la creazione di un museo, la collezione di oggetti (dalle sigarette alla grattugia per mele cotogne, dai fermagli per capelli ai cucchiaini) ossessivamente raccolti per alleviare il tormento provocato dalla lontananza e, infine, dalla morte dell'amata.

Pamuk mantiene la promessa del suo personaggio. Mettendo in atto i propositi di Kemal, acquista la casa di Çukurcuma, nel quartiere popolare di Istanbul dove immagina abbia vissuto Füsün, la trasforma in sede del progetto che da anni lo tiene realmente impegnato (con ricerche e collezioni accumulate contemporaneamente alla stesura del romanzo) e nella primavera del 2012 inaugura il 'Museo dell'innocenza'. Ogni ekphrasis «nozionale» (secondo l'accezione di Hollander) si materializza e ciascuna delle teche, disposte secondo la divisione in capitoli del romanzo, rende visibili gli oggetti appartenuti a Füsün (o a lei riconducibili per metonimia), che il protagonista aveva annusato, accarezzato e di cui aveva tentato di sentire il sapore, quasi fossero parte di lei.

La finzione letteraria, quindi, precede la realtà ed è l'impatto generato da un simile cortocircuito a rappresentare anche il nucleo de *L'innocenza degli oggetti* (Torino, Einaudi



2012), catalogo illustrato del Museo e ultima, singolare produzione di Pamuk. Il potere evocativo degli oggetti (ma anche delle cartoline, delle fotografie e dei dipinti contenuti nelle teche, in un abisso di illustrazioni) diviene tangibile, così come l'anima di questi feticci memoriali, traccia del ricordo della donna amata e del ritorno dell'infanzia nell'immaginazione di Kemal. Lo scrittore, che decide, per non interferire con l'immaginazione del fruitore, di non svelare i volti dei personaggi, non è estraneo all'influenza delle arti figurative e chiarisce che, per la configurazione interna delle vetrine, ha dedicato la sua attenzione alla ricerca della «bellezza che nasce dall'incontro casuale» (p. 103) di ogni elemento della collezione; un'armonia che potesse consentire agli oggetti di liberarsi dai limiti della corporeità ed esprimere, giungendo alle astrazioni, perfino la caducità della vita, la tristezza delle navi sul Bosforo, il senso di colpa.

Il volume, del quale Pamuk ribadisce l'autonomia rispetto al romanzo, restituisce alcune testimonianze fotografiche del Museo in fase di allestimento ed è al momento compositivo che lo scrittore fa riferimento anche nel testo che correda il catalogo, attraverso rivelazioni che spiegano l'ideazione e la genesi del progetto. Inoltre, lungi dal rappresentare delle note di commento di puro contorno, o dal limitarsi a riportare esclusivamente brani del romanzo, le sezioni verbali ci conducono nella città dell'autore, tra le sue strade, la sua storia, in una commistione di autobiografia e analisi sociologica che ricorda lo stile saggistico di *Istanbul* (2003). Eccola l'innocenza ed ecco, quindi, dove va ricercato il segreto di cui sono custodi i suoni udibili nel Museo (ambizioni multimediali erano ravvisabili già nel romanzo) e gli oggetti: nella vita quotidiana di una comunità costretta alla perpetua oscillazione tra Oriente e Occidente, convocata alla definizione di un'identità resa fragile dal declino dell'impero ottomano e dalla rovina seguita alla nascita della Repubblica. Una scelta antigerarchica quella di Pamuk, che nel suo catalogo inserisce *Un modesto manifesto per i musei*, una rivincita dell'individuo sulla Storia, sull'autorità dello Stato e della sua classe dirigente.

Ne *L'innocenza degli oggetti* il dominio della realtà e quello della finzione romanzesca non sono separati. Nel corso della lettura scopriamo che l'allestimento del Museo è frutto di un costante dialogo con Kemal – che ne *Il museo dell'innocenza* aveva commissionato l'opera a Orhan Pamuk e gli aveva concesso l'utilizzo della prima persona – e del contributo di altri personaggi secondari, tutti ricordati come persone reali e inseriti in un Indice dei nomi. Il gioco di sdoppiamento tra autore e protagonista, che reggeva l'impianto narrativo del romanzo, prosegue anche nel catalogo; forse Kemal è solo l'altro Orhan di *Istanbul*, l'*alter ego* della cui esistenza lo scrittore era convinto da bambino, e con lui ha deciso di realizzare un'ulteriore declinazione di un omaggio ininterrotto. La storia di Kemal, di Füsün, del suo orecchino, *Leitmotiv* dell'intreccio e soggetto di sparizioni e ritrovamenti, alla stregua di una mediorientale goccia d'oro, rivela, attraverso il sapiente incontro di diversi codici espressivi, la sua più intima ragione d'essere: un atto d'amore verso Istanbul nato – ancora una volta – dal senso di perdita.



IRINA MARCHESINI

GIAN PIERO PIRETTO, *La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro mondo*, Milano, Sironi, 2012

[E]verything is illuminated in the light of the past. It is always along the side of us, on the inside, looking out. Like you say, inside out.

Liev Schreiber, *Everything is Illuminated*
(Screenplay)



«“Compagno, chi è l'ultimo?” “Forse io, ma dietro di me c'è anche una signora con un cappotto blu”». Con questo scambio di battute, che apre il primo romanzo di Vladimir Georgievič Sorokin *Očered'* (*La coda*, 1983), il lettore si trova subito catapultato in una delle più tipiche situazioni della quotidianità sovietica: fare la fila. Per cosa? Alle volte, nemmeno i personaggi, così come le persone nella vita reale, lo sapevano. Ma si stava in coda comunque, perché se questa si era formata c'era un valido motivo, e dunque esisteva una ragione per attendere. Con l'immane 'avos'ka' ('borsa a rete') in mano, si aspettava il proprio turno per comprare il latte, il pane, la 'vobla' ('pesce essiccato'), il 'farš' (macinato utilizzato per polpette o per altre ricette). Accanto

a inossidabili vecchietti le cui giacche erano (e sono, in rarissimi casi, ancora oggi) letteralmente invase da distintivi di ogni genere, si stava in piedi per ore per acquistare anche altre cose, come le 'papirosoy' ('sigarette'), la vodka (o, in assenza di questa, anche i profumi *Krasnaja Moskva*, *Šipr* o *Trojnoj odekolon* potevano andar bene), la 'tualetnaja bumaga' ('carta igienica'), o i quasi indistruttibili 'granenye stakany' ('bicchieri a faccette'). Un dato certo relativo al periodo sovietico prima, e alla *perestrojka* poi, è che in Urss vi era una penuria cronica di articoli di prima necessità. Il cibo e gli oggetti necessari nella vita quotidiana erano spesso *assenti*, e proprio per questo, quando invece c'era disponibilità, si creavano code infinite.

Inserita in questo quadro di riferimento, la scelta di Gian Piero Piretto di raccontare *La vita privata degli oggetti sovietici* risulta decisamente pregnante: il libro racconta di quelle cose che spesso non c'erano, le «non-cose» (p. 138), ma che, persino nella loro caratteristica condizione di presenza/assenza, diventano parte dell'eredità culturale sovietica. Significativa è anche la scelta dell'aggettivo 'privato': in Unione Sovietica praticamente non esistevano le marche, i *brands*. Il concetto di proprietà privata era stato abolito: poche erano le varietà di bevande, di sigarette, addirittura di automobili; c'era una differenza minima, ad esempio, tra le lampade possedute da una famiglia rispetto alle altre. L'oggetto doveva rispondere a criteri di funzionalità e resistenza; in simili circostanze rimaneva ben poco spazio per il gusto personale. Nonostante questa situazione di sostan-



ziale omogeneità, tramite il possesso ogni cosa veniva caricata di un sentimento, dando vita ad un legame 'affettivo' tra soggetto e oggetto. Una simile relazione fungeva quindi da detonatore per la personalizzazione di quanto nasceva come pubblico. Di qui la fondamentale distinzione, inserita nell' 'Introduzione', che ben sintetizza l'intendimento critico di Piretto: «[p]er 'cosa' intenderò quel manufatto che implica la presenza di un legame affettivo o relazionale tra prodotto e soggetto, mentre il termine 'oggetto' sottintende tra le due parti in questione una dimensione di puro possesso» (p. 11).

In questo agevole manuale, che si presenta come 'catalogo' di un ipotetico 'museo delle cose sovietiche', l'autore costruisce venticinque percorsi che raccontano il passato e il presente di alcuni oggetti sovietici, spiegandone funzioni e usi nella vita quotidiana, e commentandone la collocazione nell'immaginario collettivo. Tuttavia, gli oggetti protagonisti di queste pagine non sono manufatti di particolare valore artistico, bensì sono cose appartenenti alla quotidianità del *sovok*, il cittadino sovietico. Attraverso la microstoria di questi piccoli frammenti, parte della galassia sovietica esplosa (o implosa?), Piretto ripercorre con raffinatezza la Storia dell'Urss, della sua cultura e del suo popolo. Così, chi ha avuto modo di toccare con mano la realtà descritta nelle pagine del volume 'riscopre' gli oggetti che hanno fatto parte della sua esistenza, tuffandosi in una lettura non esente da un certo sentimento nostalgico. Chi, invece, quegli stessi oggetti ha potuto soltanto immaginarli, perché troppo giovane o perché al tempo impossibilitato a visitare i paesi d'oltrecortina, riesce quasi a immergersi negli odori e nei sapori che caratterizzavano così fortemente l'epoca.

L'aspetto forse più notevole de *La vita privata degli oggetti sovietici* risiede nell'invidiabile abilità di Piretto di riuscire a costruire un solido discorso culturale a partire da un'indagine sulle fitte relazioni che correlano semplici oggetti a fenomeni più o meno complessi, relazioni animate dalla costante dialettica conflittuale tra pubblico e privato. A questo proposito, si noti anche l'indicazione contenuta nel sottotitolo, *25 storie da un altro mondo* (enfasi mia). Già da questa dichiarazione iniziale si percepisce un intento di *narratio*, un'urgenza nel raccontare che innesca l'esplorazione di una serie di questioni caratterizzate da una considerevole ricaduta teorica. Questo importante studio riesce così a fornire un quadro molto convincente su una delle aree d'indagine che, dopo alcuni contributi ormai tradizionali (si pensi, tra gli altri, a *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* di Svetlana Boym, 1994) risulta oggi tra le più vivaci e stimolanti in ambito slavistico. I numerosissimi riferimenti critici, letterari, artistici e cinematografici, che supportano la materia argomentativa, non minano la straordinaria scorrevolezza nella lettura. Lo stile chiaro, fresco e preciso di Piretto si sposa armoniosamente con l'inedita immediatezza visiva conferita non solo, come si diceva prima, dalla suddivisione in 'voci', ma anche dal lussureggiante apparato iconografico, preziosa fonte di integrazione che rappresenta uno degli aspetti più coraggiosi a livello di scelte editoriali. Infatti, se da un lato l'autore sostiene che l'importanza di questi oggetti risiede «non tanto nello stile o nella forma che li ha caratterizzati, quanto nella dinamicità del rapporto diretto con i fruitori» (p. 10), dall'altro è altrettanto vero che la prospettiva visuale viene qui privilegiata. In certi casi, il peso del *design* è notevolmente messo in rilievo; un atteggiamento, questo, perfettamente in linea con il recente interesse manifestato in Russia per il design sovietico, di cui il *Moskovskij Muzej Dizajna* (Museo Moscovita di Design) è forse l'espressione più felice. A grande vantaggio del lettore, il tessuto narrativo intreccia un proficuo dialogo con le immagini, soprattutto fotografie degli oggetti e *plakaty*, ovvero manifesti pubblicitari; le ricche descrizioni trovano così una subitanea conferma nella corrispondente rappresentazione visiva. Il *blending* tra dimensione testuale e visuale riesce quasi a



creare una visione 'tridimensionale' di oggetti che spesso erano (e sono oggi) assenti, ma che in queste pagine diventano 'presenti'. Inoltre, l'aggiunta di informazioni provenienti dalla diretta esperienza dell'autore rende ancor più coinvolgente ed emozionante questo viaggio in una «lost civilization», per riprendere il titolo del più famoso progetto degli artisti russi Il'ja e Emilia Kabakov. Sono senza dubbio questi gli elementi che rendono il libro un irrinunciabile strumento per la ricerca universitaria, ma anche un validissimo ausilio per la didattica della letteratura russa contemporanea in ambito accademico.

La pubblicazione de *La vita privata degli oggetti sovietici*, completamento ideale della 'trilogia' degli studi che Piretto dedica alla cultura sovietica, inaugurata nel 2001 con *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche* (Torino, Einaudi) e proseguita nel 2010 con *Gli occhi di Stalin* (Milano, Raffaello Cortina), può essere considerata un vero e proprio 'dono' da parte dell'autore, ma anche dell'editore Sironi, che con audacia ha reso possibile la circolazione di un testo 'non convenzionale', ma di grande utilità.



MARCO SCIOTTO

Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate, a cura di D. Lancioni con F.R. Oppedisano (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 4 dicembre 2012-3 febbraio 2013)



Carmelo Bene disprezzava l'immagine. La deprecava. Lo afferma chiaramente nella propria autobiografia e ovunque abbia avuto modo di pronunciarsi sull'arte in senso stretto e sulle arti in senso lato. Deprecava l'immagine fissa – fotografia o dipinto che fosse –, come replica virtuale, e ancor più quella in movimento, quella cinematografica, che esasperava, nel suo essere evento già dato in modo univoco e filmato una volta per tutte, l'impossibilità della percezione d'una differenza, di un intervento da parte di chi guarda, limitandosi alla mediocrità della rappresentazione. Un'iconoclastia, quella di Bene, condotta appunto in nome di quella nozione che nell'estetica, e in generale nella speculazione del '900, ha dato esiti decisivi (basti pensare a due autori come Deleuze e Derrida e alla correlata nozione di *simulacro*, centrale nell'opera di Klossowski), segnando in qualche modo quest'epoca del pensiero occidentale: quella di *differenza*. L'inefficienza dell'immagine artistica starebbe, dunque, proprio nel suo farsi rappresentazione di qualcosa, nel suo tentare d'essere testimonianza o copia d'un modello, nel suo essere mera «virtualità scontata» di una realtà. Eccezioni a questo discorso sono, per Bene, quei rari esempi (come Bacon in pittura e Bernini nella scultura) che nella storia dell'arte avrebbero superato l'arte stessa rendendosi capaci di «eccedere l'opera nella *differenza*», ossia di scavalcare ogni idea di identità, di unità, di rappresentazione, e perfino di dialettica e di conciliazione. E questa è stata esattamente la linea guida di tutta l'attività dell'artista salentino, del suo modo di fare e disfare il teatro e l'arte in genere.

Nel pensare a una mostra dedicata a Carmelo Bene – specialmente una mostra fotografica – diviene quasi inevitabile fare in qualche modo i conti con l'idea che egli, nella sua strenua adesione alla nozione di *differenza*, aveva dell'immagine, delle sue possibilità, dei suoi limiti. Occorre considerare la quasi paradossalità del tentativo di dare una qualche testimonianza del passaggio di chi negava fermamente la storicità, l'azione e persino la propria esistenza (appellandosi all'inesistenza dell'io), di chi ha chiesto, prima di morire, che la propria memoria fosse affidata a una fondazione denominata *l'Immemoriale*; ancor più se tale testimonianza è affidata appunto all'immagine, alla fotografia, se ripone fiducia nella sua possibilità di farsi sufficiente ed efficace rivelazione di un evento radicale come il transito nel mondo del teatro – e non solo – di Carmelo Bene. Sono domande preliminari quasi ineludibili per la peculiarità del personaggio in questione e della sua concezione artistica ed è proprio con queste che ci si avvicina a una mostra del genere, con la consapevolezza di una sorta di contraddizione e di incongruità del fissare in scatti quello che è stato per vocazione e filosofia un assoluto iconoclasta.



Inaugurata il 4 dicembre scorso al Palazzo delle Esposizioni di Roma, la mostra propone una scelta tra le fotografie che Claudio Abate – fotografo romano che negli anni '60 e '70 ha documentato da dietro l'obiettivo le gesta delle avanguardie della capitale e che ha stretto sodalizi professionali con artisti del calibro di Kounellis e Pascali – scattò nei primi dieci anni circa del percorso artistico di Carmelo Bene, per la precisione dal 1963 al 1973. Tra foto di scena, immagini 'rubate' sul set e provini di trucco e luci, le tre sale ripercorrono di parete in parete undici tra le primissime opere di Bene: dal contestatissimo *Cristo '63* alle due edizioni teatrali di *Nostra Signora dei Turchi*, passando per *Pinocchio '66*, *Faust o Margherita*, *Il Rosa e il Nero*, *Arden of Feversham*, *Salvatore Giuliano*, *Vita di una rosa rossa*, *Don Chisciotte* e *Salomè* (nella doppia versione teatrale e cinematografica). Fotografie che tentano la testimonianza, che provano a rendere conto di eventi memorabili, come quelle della storica serata del *Cristo '63* che valse a Bene la chiusura del suo Teatro Laboratorio per atti osceni, vilipendio e oltraggio (e in riferimento alla quale Bene scrisse la frase che fa da titolo alla mostra) o quelle che permettono di gettare uno sguardo *dietro le quinte*, sulle prove casalinghe del *Faust o Margherita* o tra un ciak e l'altro della *Salomè* cinematografica, sui test del bellissimo trucco de *Il Rosa e il Nero* con le pietre colorate à la Huysmans o sulle rare immagini del *Don Chisciotte* realizzato insieme a Leo De Berardinis, in una scena – quella del Teatro Carmelo Bene – cosparsa di carta stagnola. Immagini rare dunque, di opere che, perlopiù, non ci hanno lasciato ulteriori tracce. Una documentazione preziosa e utile, insomma, coniugata alla maestria tecnica e artistica di Abate.

Eppure, non c'è solo questo tra gli scatti in mostra a Roma. Non sarebbe forse abbastanza, come dicevamo, perché non renderebbe piena giustizia a chi ha invocato oblio sulla propria arte e declinato l'arte come oblio, come buco nero, come abbandono, come accecamento dell'immagine, come immediatezza irrepresentabile. Non c'è solo questo perché, tra gli scatti della 'testimonianza', se ne possono individuare altri che potremmo definire *dell'intestimoniabilità*, nei quali la mostra raggiunge il proprio apice. Non hanno una collocazione speciale: sono posizionati lì tra gli altri, eppure sono radicalmente differenti e se ne ha la netta percezione. Forse sono una minoranza, ma restituiscono il senso dell'intera mostra, dell'intera operazione commemorativa, perché sono istantanee che sono riuscite a farsi buchi neri, nuclei d'implosione dell'azione e dell'immagine. Alcune di queste sono attimi di congelamento di un gesto, di uno sguardo, di un grido (si osservino ad esempio l'urlo di un Pinocchio immerso in una densa luce rossa, i pesanti sguardi di Erode o ancora le posture in surreale equilibrio, come aggrappate al nulla, sempre del *Pinocchio '66* o di *Nostra Signora dei Turchi*), congelamenti che sprigionano – come avrebbe detto lo stesso Bene – «un'energia sospesa, impassibile di una fruizione definitiva da parte di chi guarda», come un punto nel quale si addensa l'immediatezza dell'azione e che al contempo sembra dover esplodere da un momento all'altro e aprire possibilità indefinite. Altre, sempre di questa tipologia, sembrano farsi simili a quelle che Deleuze, parlando proprio del cinema di Bene, definiva «*immagini-cristallo*»: immagini che scongiurano la mera riproduzione virtuale garantendo, nella loro capacità di farsi compresenza inscindibile di attuale e virtuale, la *differenza*; basti osservare certe foto di scena de *Il Rosa e il Nero*, con quei volti deturpati da pietre colorate e che appaiono in modo quasi fantasmatico, i primi piani spettrali tratti dalle prove trucco della medesima opera, o l'incastro delle figure dei protagonisti di *Nostra Signora dei Turchi* tra i pannelli che li espongono al pubblico solo per frammenti, e ancora certi ritratti da *Arden of Feversham*, nei quali il nero si fa entità che divora lineamenti e visi e i corpi sembrano incastrati per metà nell'esistenza e per metà nel nulla, o infine, certi scatti dal *Faust o Margherita*, nei quali il volto di Bene sembra apparire – o sparire – tra il fumo e un'oscurità che pare essersi fatta



materia. Sono queste, indubbiamente, le foto nelle quali l'arte di Bene, il suo far deragliare il teatro verso l'abisso dell'incomunicabile, il suo rifiuto della raffigurazione e della riproduzione trovano un adeguato corrispettivo e un'efficace fusione in immagine, un'immagine che – per la sua peculiarità di essere contemporaneamente istantanea e scaglia del mondo teatrale di Bene – sembra quasi attingere quell'aura che Walter Benjamin riteneva svanita con l'avvento della fotografia: un'immagine che non ambisce a rappresentare o a testimoniare nulla se non il modo in cui l'immediatezza e l'inesauribilità dell'atto riescono potentemente a fissarsi in un fotogramma mentre il buio 'impressiona' una pellicola.



CARLO TITOMANLIO

ALVIS HERMANIS, *Sonja*, da un racconto di Tatjana Tolstaja

Alvis Hermanis, tra i più apprezzati e titolati registi nel panorama internazionale degli ultimi anni, è lettone (da qualche tempo è tra i direttori stabili del New Riga Theatre)



ma ha cultura e formazione mitteleuropea: non ha problemi a lavorare con compagnie di altre nazionalità (ricordo un'altra produzione vista qualche tempo fa, *Le signorine di Wilko*, con cast interamente italiano) e sceglie i testi su cui lavorare pescando in una varietà di generi e repertori. Gli spettatori del Vie Festival di Modena hanno potuto assistere a fine maggio al mastodontico lavoro su Puškin dal titolo *Onegin Commentaries*, e sappiamo che l'ultima produzione del regista è una versione di *Un nemico del popolo* di Ibsen. *Sonja*, che ritorna in Italia dopo essere

stato presentato al Teatro Era di Pontedera nel 2010, è invece tratto da un racconto della scrittrice piomboburghese Tatjana Tolstaja, ed è qui recitato in russo con soprattitoli in italiano.

Arredi e suppellettili di ogni genere ingombrano la scena, affaticano piacevolmente lo sguardo costringendolo a rovistare in ogni angolo (è uno di quei tipici monocali ammobiliati che la grande letteratura russa ci ha abituato a immaginare con la fantasia) in cerca di segni, di minuscoli e sorprendenti dettagli. Non appena si spengono le luci da una porta si introducono due corpulenti omaccioni, con il volto coperto da una calza di nylon, che prendono a rovistare sul serio la stanza. Potrebbero sembrare due ladri impacciati ma non arraffano a casaccio, cercano qualcosa di preciso. Una volta trovato un vecchio album di fotografie, uno dei due dà inizio a una inaspettata messinscena: convince con la forza l'altro a vestirsi da donna – abitino a pois, calze pesanti e parrucca con bigodini – e a far rivivere Sonja, una stupida, grassa e sgraziata governante, abilissima in cucina e bambinaia insuperabile, di cui comincia a raccontare la storia come se stesse leggendo da un libro stampato, ma prendendovi parte come un testimone. Così, mentre uno la riporta in vita con le parole, descrivendo un angolo della Leningrado degli anni Trenta, l'altro lo fa con le azioni, completamente immedesimandosi nella donna, che si incanta languidamente ascoltando ballate romantiche da un vecchio grammofono, che rammenda seduta alla macchina per cucire, che prepara una torta e poi un pollo farcito, lavorando con ingenua alacrità.

Il narratore è interpretato con prorompente fisicità da Jevgenijs Isajevs, in equilibrio tra un registro canzonatorio e uno struggente, malinconicamente patetico; con eccezionale eloquenza mimica Gundars Abolinis si cala invece nella parte di Sonja, gli angoli delle labbra inclinati verso il basso, gli occhi dilatati, fissi in un'espressione quasi bovina di ridicola ebetudine. Mangia e sghignazza il primo, mentre osserva le movenze goffe del secondo e rievoca lo scherzo crudele di cui è stata vittima Sonja, illusa per anni da un



gruppo di amici di avere uno spasimante segreto, perdutamente innamorato di lei ma costretto a chiederle una relazione platonica, puramente epistolare. Burla spietata, che può essere interrotta solo da una realtà ancora più spietata, la seconda guerra mondiale che irrompe nella immaginaria storia d'amore, concludendola con un finale tanto beffardo quanto commovente.

Stupisce e seduce la persuasiva autenticità dell'allestimento: non solo le azioni compiute in scena sono vere, ma sono veri e consistenti gli oggetti, veri gli aromi della cucina, veri i tintinnii, gli scricchiolii, vera l'ora segnata dall'orologio a pendolo, il fornello e l'odore di zolfo dei fiammiferi, le lampadine che scrutano l'ambiente, derubando il passato della donna della sua intimità (i bambolotti nella valigia, i miseri trucchi, la biancheria nell'armadio) e al tempo stesso riportandone alla luce la memoria.

SONJA

da un racconto di Tatjana Tolstaja

regia Alvis Hermanis

con Gundars Abolinis, Jevgenijs Isajevs

costumi Kristine Jurjane

suono Andris Jarans

luci Arturs Skujinš-Meijinš

foto Gints Mālderis

direttore di scena Linda Zaharova

produzione New Riga Theatre



CRISTINA GRAZIOLI

FABRIZIO MONTECCHI, *Donna di Porto Pim. Ballata per attore e ombra*

Donna di Porto Pim è il racconto che dà il titolo a un testo di Tabucchi dalla struttura singolare: un 'arabesco', dove il cuore dell'opera (il testo omonimo), decentrato rispetto alla composizione d'insieme, pulsa in virtù dell'afflusso di molteplici frammenti che ne illuminano la sostanza.

Una luce 'd'ombra', nel caso della trasposizione scenica di Fabrizio Montecchi, al suo debutto il 4 ottobre al Teatro Gioia di Piacenza, il nuovo spazio gestito da Teatro Gioco Vita. L'ombra – territorio privilegiato della pluridecennale attività della compagnia – si rivela



il mezzo più congruo a tradurre la dimensione pulsionale e notturna di questo canto d'amore, di balene e di morte.

Il regista fa tesoro della composizione per frammenti, orchestrandoli entro uno spettacolo estremamente coeso, alimentato da motivi diversi, intimamente connessi al racconto dell'io narrante, Tiziano Ferrari: unica presenza attorica che dà voce (e corpo) all'autore, ai personaggi, ed è allo stesso tempo manipolatore.

La 'storia' portante si costruisce per immagini della memoria, dove i motivi si sfiorano e a volte si sovrappongono per associazioni mentali, suggestioni di atmosfere. Le pratiche dell'ombra consentono di tradurre materialmente tali sovrapposizioni nella dimensione visiva. Una sorta di arcipelago, come le Azzorre in cui è ambientato il testo, dove la voce, il suono, i motivi musicali, le immagini, gli oggetti, realizzano la loro qualità di presenze sceniche e di luoghi della memoria affettiva, incontrando la propria corrispondenza in una presenza complice che li trasfigura; in nessun caso una traduzione letterale o prevedibile, ma la rivelazione di un grado di esistenza o di significazione più profondo.

L'impianto mostra oggetti scenici 'necessari' (tutti utilizzati nei procedimenti che generano le ombre), sapientemente costruiti, prevalentemente in legno, da Nicoletta Garioni; un legno consumato dall'acqua e dal tempo che ne fa dei relitti incagliati nello spazio della memoria e vivificati dalla materia organica: un arpione appeso; un tavolo che funzionerà da macchina scenica e motore di visioni luminose, cosparso di sabbia; un bicchiere rovesciato, alcune sedie in legno impagliate, la viola, un catino. Oggetti disposti in scena che via via entrano nell' 'altra scena' più intima delle visioni che li trasfigurano, come se l'ombra ne spostasse la collocazione temporale, li privasse della polvere restituendo loro un'esistenza lontana. Sul fondo due artigianali telai ospitano gli schermi. Posato a terra, un altro telaio incornicia una carta geografica: le Azzorre vi sono appena riconoscibili, lontane nel tempo, sbiadite dal mare e dal sole.

La scena iniziale è a luci piene, l'attore vi entra naturalmente, come di passaggio in questo ambiente disposto ad abitare – e ad animare – le sue differenti identità: lo scrittore, il marinaio, i personaggi evocati. Percorre lo spazio portando l'attenzione dello spettatore



su oggetti 'rivelatori', instaurando con essi relazioni ambivalenti, come una premessa ai procedimenti di 'trasfigurazione' che improntano lo spettacolo: guarda la valigia, vi passa una mano percependone con il tatto la grana della polvere (condensando in un gesto il motivo del viaggio, e del viaggio nel tempo); tocca l'arpione, aggira il tavolo, prende una carta da gioco che fa cadere a terra; posa con delicatezza la viola sulla sedia, in una posizione antropomorfa che anticipa la sovrapposizione dello strumento con il corpo femminile. Ha fissato visivamente per lo spettatore i 'cardini' dell'azione, in senso figurato e letterale, come i cardini di porte e finestre che si aprono su di un 'al di là'. Mostrando la carta delle Azzorre, che appenderà in alto al centro della scena facendone un terzo schermo di proiezione, allude a balene e a naufragi come a metafore, additando così al pubblico la valenza dei segni, verbali e visivi.

Infila un lungo cappotto scuro ed è Lucas, il baleniere diventato musicista per passione; d'ora in poi parlerà allo scrittore che ha raccolto la sua storia (e che tornerà a impersonare solo nella chiusa dello spettacolo, simmetricamente a quanto avviene in apertura).

Seduto di schiena (l'ombra fitta della figura occupa uno degli schermi), inizia a dare voce e forme al racconto. L'associazione che lo porta dal presente alla memoria scatta sul motivo di un lungo collo di donna, «dalla forza che ha un viso di affiorare in un altro» (come le ombre affiorano da altre forme). Parzialmente sovrapposta alla sua, si delinea in ombra la figura di lei, immobile e resa viva dalle sfumature dei grigi, fragile rispetto all'ombra possente di lui.

Al racconto della sua vita da marinaio cacciatore di balene (la vocazione familiare) si intreccia quello dell'intensa e tragica storia d'amore. Questo doppio binario presente a livello drammaturgico viene reso percepibile dall'azione dell'attore/manipolatore, che muta incessantemente la propria relazione con gli oggetti e con lo spazio, rendendo 'attivo' rispetto alla percezione dello spettatore ora il suo statuto di interprete (di personaggio), ora di manipolatore, ora di presenza in forma d'ombra, costantemente intessuta del materiale scenico, delle altre ombre create sugli schermi, della voce e delle parole. Gli effetti luministici sono concepiti in modo calibratissimo in corrispondenza di tale partitura, tallonando gli scarti spazio-temporali.

Lo statuto dell'oggetto si moltiplica, le identità si sfaccettano e si sovrappongono, rivelano aspetti nascosti: per esempio una magnifica corteccia diventa nell'ombra murena, animata dal movimento del braccio dell'attore; il paesaggio rassicurante della casa familiare diviene nell'ombra la casa misteriosa dell'amata, sprofondata nell'oscurità del mare e poi incastonata, piccolissima, lontana nella memoria e oggetto del desiderio, al centro di un occhio di balena ingrandito.

Montecchi mantiene quasi integralmente il testo. Oltre ad inserire, nel momento della cocente delusione amorosa, una poesia di Pessoa, interpola il racconto con un brano appartenente ad un altro 'frammento' del volume, una cruda descrizione della caccia alle balene che ha il sapore di una arcaica necessità. L'attore afferra con forza l'arpione e, affidandosi alla parola e al gesto, illustra con vigore le modalità della caccia e dell'uccisione di un cetaceo. Il prosieguito di questo inserto quasi 'documentario' viene collocato nel momento *clou* dell'uccisione della donna, facendoci percepire l'esito della storia in tutta la sua forza senza descriverlo (ammirevole la soluzione di non mostrare una goccia di sangue, se non in un momento immediatamente successivo, quando l'attore si terge le mani nell'acqua del catino che arrossa). Una sorta di *mise en abyme* che palesa i due motivi chiave della vita di Lucas: la caccia alle balene e il canto, segno della passione per Yeborath. I due oggetti fatali, l'arpione e la viola, sono gli strumenti del suo destino, l'uno sostituito dell'altro. Così il finale, dove le corde si annodano inesorabilmente, sbalza in tutta la sua



ineluttabilità.

Donna di Porto Pim è uno spettacolo anche 'programmaticamente' importante, che esce dal territorio del teatro destinato ad un pubblico infantile e dimostra la necessità di riconoscere al Teatro d'Ombre il valore di un linguaggio originale e prezioso della scena contemporanea.

Dal racconto *Donna di porto Pim* di Antonio Tabucchi

progetto Tiziano Ferrari e Fabrizio Montecchi

con Tiziano Ferrari

adattamento, regia e scene Fabrizio Montecchi

oggetti e sagome Nicoletta Garioni

luci Davide Rigodanza

musiche Alessandro Nidi

assistente alla regia Lucia Menegazzo

produzione Teatro Gioco Vita -Teatro Stabile di Innovazione,
Festival "L'altra scena", Théâtre de Bourg en Bresse



GIADA RUSSO

SERGE NICOLAÏ, *A puerta cerrada*, da *Huis clos* di Jean Paul Sartre

Buenos Aires diventa una meta sempre più ambita da chi il teatro lo sogna dall'altra parte dell'oceano. Un gusto per l'esotico, misto forse alla nostalgia per un teatro d'artigianato, richiama artisti da tutto il mondo, trasformando la metropoli porteña in un calderone d'arte in costante ebollizione.



La compagnia teatrale Timbre 4 è una delle più emblematiche realtà della Buenos Aires sotterranea che negli ultimi anni pullula di idee, artisti e utopie. Accanto ai circuiti commerciale e ufficiale, il teatro indipendente schiude uno scenario sempre più vivace. Timbre 4, fondata nel 1998 da Claudio Tolcachir, ha ricavato il suo spazio nel living di una antica casa

chorizo, nel bel mezzo del *barrio* operaio di Boedo. Questa sede d'eccezione, nel 2012, ha ospitato la residenza di un grande protagonista del teatro europeo, l'attore e regista Serge Nicolai, membro del *Théâtre du Soleil*.

La gigantesca macchina teatrale francese a braccetto con una piccola casa-teatro argentina svela un incontro inedito e fortunato.

Fedele al metodo di creazione collettiva proprio del *Soleil*, il regista sceglie di lavorare con un gruppo di 40 attori che nel corso del laboratorio diventeranno quattro: i prescelti per il nuovo spettacolo *A puerta cerrada*, da *Huis clos* di Jean Paul Sartre.

La scelta di un testo denso e, al tempo stesso, scarno d'azione scenica risiede sicuramente nella sua portata universale e quanto mai attuale. Sartre mette tutto il suo esistenzialismo in questa tragica teoria della libertà.

In scena quattro personaggi: il cameriere con la sua presenza evanescente, Estelle bella e aristocratica, Inés arrabbiata impiegata delle poste e Garcin, giornalista pacifico e vigliacco. Sono morti e vengono catapultati nell'inferno. Nessuna fiamma né bufere, fango o sterco ad accoglierli, l'aldilà tanto temuto è una stanza semivuota con al centro tre gelide sedie.

Nicolai ha scelto una scenografia spoglia e asettica, tradendo le didascalie sartriane che proponevano un salotto del secondo impero, ricco di mobili e suppellettili. Lo spazio sembra fatto apposta per mettere in difficoltà i personaggi, per privarli di ogni comodità. Il filosofo, in fondo, vuole dirci che l'inferno è scomodo, insopportabile, ineluttabile. Il regista del *Soleil*, allora, rinuncia all'imbellestamento, per scrostare direttamente la superficie e raccontare da subito l'essenza del pensiero di Sartre. L'acciaio prende il posto del divano.

In una condizione sospesa tra la vita e la morte, perché da morti i tre superstiti respirano, urlano e ancora piangono, la loro condanna è vivere l'inferno senza interruzione, a luci accese, occhi sempre aperti, per sopportare le colpe in eterno. Nemmeno il buio, per un attimo, potrà occultarle.



A puerta cerrada è un esempio dell'impossibilità della comunicazione umana in una situazione di estremo isolamento. La solitudine però è preclusa: Estelle, Inés e Garcin vivono attraverso lo sguardo dell'altro, è il pensiero dell'altro che li definisce in quanto esseri umani.

Non possiedono contorni, sono tratteggiati da mille e una sfumatura. Ognuno di loro smette di esistere per sé. Così Garcin è codardo e pure eroe, Estelle è seducente assassina inconsapevole, e l'anima di Inés cade in balia di un fantomatico Dio, degli altri che la giudicano feroce, di se stessa che non si assolve.

La regia è una mano invisibile, che lascia spazio ai corpi e ai fiumi di parole. I personaggi stentano ad oltrepassare la barriera dello stereotipo, del già detto, del già pensato. Probabilmente perché sono figure statiche, che non si evolvono. L'interpretazione degli attori invece diventa più autentica man mano che lo spettacolo scorre, tanto da inglobare lo spettatore, chiamato a condividere quella condizione, possibile, temuta o solo immaginata, di costrizione.

Ben più interessante si rivela la sperimentazione linguistica, testimone e portavoce del processo creativo, che propone un'inedita miscela ispanofona: argentino, castigliano e uno spagnolo dalla vibrante uvulare. Gli attori, infatti, conservano la propria biografia e la sperimentano in scena come risorsa: Maday Méndez nei panni di Inés porta sul palcoscenico il suono delle sue Canarie, Josefina Pieres alias Estelle resta fedele al suo strascicato rioplatense, l'attore francese Nikolas Sotnikoff sorprende col suo spagnolo straniero.

La ricerca musicale di Jean-Jacques Lemêtre si dimostra all'altezza del testo e della recitazione. Quieta, inquieta, a tratti esplosiva, la partitura sonora trova il momento di massima tragicità, insieme con la luce che improvvisa esplode sulla scena, quando i tre condannati, confessate le proprie miserie, danno l'ultimo addio al mondo terreno.

Lo spettacolo non si chiude col sipario. Fuori dal teatro siamo veramente liberi di scegliere? E dopo la morte c'è concesso ancora redimerci?

Di sicuro, ci insegna Sartre, nessuno può salvarsi da solo.



ARIANNA FRATTALI

MOR SHANI, *Gravity and grace*

Questa creazione di Mor Shani – giovanissimo coreografo israeliano *freelance* residente in Olanda – viene presentata in prima nazionale al festival della nuova scena tra teatro e danza che vede coinvolti i comuni di Castiglioncello, Rosignano Solvay e Livorno dal 27 giugno al 7 luglio 2013. Si tratta di una produzione olandese di quarantacinque minuti circa, strutturalmente suddivisa in due parti con epilogo, almeno dal punto di vista tematico e visivo, dato che non esiste alcuna scansione temporale dichiarata.

Nella prima parte dello spettacolo, i performer, due uomini e una donna (Pawel Konior, Majon Van Der Schout, David Vossen), vestiti con colorati abiti quotidiani, si muovono da una figura chiusa a una disposizione aperta, passando attraverso distanze e ritorni che segnano immaginarie linee orizzontali e diagonali sulla scena. Nella seconda parte i vestiti sono gradualmente eliminati, partendo non casualmente dal basso – dalle scarpe – fino a lasciare tre corpi nudi, affaticati, sudati per lo sforzo e lontani tra loro. Il primo avvicinamento avviene fra l'uomo e la donna, avvinghiati in un abbraccio che li fa carambolare a terra, con un movimento elicoidale ripetuto più volte: difficile stare *inequilibrio* – tema della sedicesima edizione del festival dedicato proprio all'instabilità e al rischio – quando dalla lotta individuale per l'indipendenza si passa al sostenersi a vicenda.



I corpi 'instabili' mostrati sulla scena da Mor Shani raccontano un percorso: dalla solitudine della crescita alla grazia dell'offerta reciproca. E su questo tema verte anche il dialogo fra una madre e un figlio, che le parole di David Grossman, proiettate sul fondale bianco, illustrano allo spettatore. Affiancando un codice verbale narrativo a uno corporeo rappresentativo si racconta dunque, in maniera duplice, una storia, ma i due codici tendono a sovrapporsi e a confondersi. Il testo, proiettato con intervalli lenti e quasi in controtempo rispetto all'omogenea piattaforma sonora di Van Keulen che scandisce i movimenti dei corpi, diventa esso stesso, infatti, rappresentazione visiva.

E in tale visione – amplificata e intima insieme – momenti di luce piena si alternano ad altri di buio e penombra, ritmando le sequenze motorie; la luce scolpisce i chiaroscuri della muscolatura nei momenti di nudo integrale e gli abbracci, nella seconda parte, si compongono e scompongono in posture di michelangelolesca memoria. Gli unici oggetti di scena, i vestiti dei danzatori, giacciono abbandonati sul palco come macchie di colore di una civiltà che si è persa nel disperato ritorno a una nudità primige-



nia.

In questo movimento coreografico continuamente spezzato e ricomposto dalla ripetitività del gesto, i tre danzatori convergono infine in un disegno piramidale di corpi: si allungano l'uno verso l'alto, sembrano aver vinto la forza di gravità, ma crollano inevitabilmente di nuovo in basso, a terra, bruscamente. L'immagine-guida, il piegamento compulsivo delle ginocchia che aveva trovato un suo puntello visivo e un suo equilibrio fisico nella posizione dell'abbraccio («inventato – ci racconta Grossman – per abbattere la solitudine») è destinata a frantumarsi.

Siamo all'epilogo, con le tre figure umane collocate sul lato destro del palcoscenico, come all'inizio: la piramide collassa, mentre la proiezione del testo scritto, sul fondale, subisce una visibile accelerazione; con pause intermittenti sempre più brevi campeggia la scritta «non sono solo», richiamando quasi un lampeggiatore di emergenza. Ma i corpi tesi in allungamento verso l'alto crollano in basso e, ancora una volta, contrastano i loro pesi, rialzando il busto, seduti ai vertici di un triangolo immaginario, in posizione frontale rispetto al pubblico.

Sul fondale bianco compare la scritta «ognuno è da solo e con tutti»: un compromesso necessario, come la posizione seduta del corpo rispetto alla gravitazione universale che la danza, da sempre, contrasta.

Gravity and Grace

Coreografia di Mor Shani

testo di David Grossman

drammaturgia di Shiran Shveka

musica di Jaap van Keulen

produzione Dansateliers Rotterdam

produzione tour 2013 ICK Amsterdam

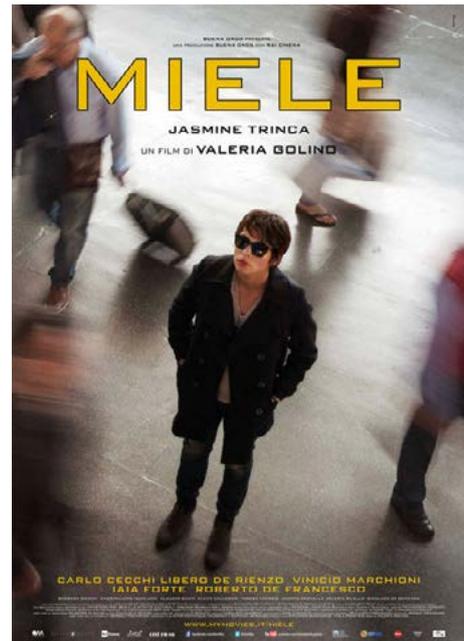
GIOVANNA RIZZARELLI

VALERIA GOLINO, *Miele*, 2013

Se la vita è rito e il corpo la sua religione, allora anche la morte può diventare cerimonia, lento protocollo dotato di stazioni ben precise, di musiche, sapori, gesti e oggetti.

Forse è questa la premessa da cui partiva l'ultimo atto della pentologia di opere firmate da Mauro Covacich. Con la seconda parte di *A nome tuo* (Torino, Einaudi, 2011), già pubblicata con lo pseudonimo di Angela Del Fabbro con il titolo *Vi perdono* (Torino, Einaudi, 2009), la ritualità del controllo del proprio corpo, forgiato come un'opera d'arte attraverso il gesto estetico e atletico della corsa nella trilogia composta da *A perdifiato*, *Fiona* e *Prima di sparire*, trovava il suo compimento nella ritualizzazione della morte, del disfacimento fisico. E come in ogni cerimonia che si rispetti, per compiere questo ultimo gesto rituale serviva un sacerdote, o meglio, una sacerdotessa.

Sul ruolo di questo 'dolce intermediario', che accompagna all'ultima stazione i sofferenti, è giocato *Miele*, prima opera di regia firmata da Valeria Golino. La sacerdotessa che presiede al rito del 'ben morire' condensa in sé il dolce e l'amaro, la comprensione e la



freddezza: una presenza invisibile, come lei stessa tiene a sottolineare. Il rito si compie senza che lei debba prenderne veramente parte, occupando solo un angolo della stanza, come l'occhio della regista e le riprese in controluce tendono a sottolineare. La cura del dettaglio di questo rito viene suggerita dalla macchina da presa che segue i singoli oggetti che compongono il cerimoniale, li bacia e li accarezza insieme allo sguardo della protagonista, che ad essi si attacca e si ancora saldamente per non lasciarsi travolgere da ciò che comportano. Non esserci è la strategia per non rivivere insieme ai suoi assistiti il momento doloroso della morte di colei che Miele non ha potuto aiutare, la madre, mai ricordata esplicitamente ma la cui assenza è appena suggerita dalle immagini sbiadite di un passato felice e lontano.

L'ossessione di controllo, alla quale la narrativa di Covacich ci ha abituati, si rispecchia nel corpo asciutto e ascetico di Jasmine Trinca, negli zigomi scolpiti, nel tronco sottile e androgino. Il suo corpo è il corpo forgiato dei protagonisti dell'*Umiliazione delle stelle*, è il corpo che si sottrae alla natura e alla sua casualità, che lotta per essere perfezione e volontà incarnata, o scarnificata. I lettori di *A nome tuo* faticeranno a riconoscere in lei Fiona, la bimba haitiana protagonista del secondo atto della 'trilogia delle stelle', ma il suo divenire creatura perfettamente organica alla penna di Covacich rende comprensibile e forse giustifica la decisione della Golino di allontanarsi dal romanzo.

Ma la sacerdotessa del controllo deve fare i conti con ciò che neanche il rito può arginare: i labirinti della mente, le sofferenze notturne e incomprensibili, tuttavia reali come il male fisico. A scardinare la religione della morte come 'miele' consolatorio per le pene del



corpo giunge l'imprevedibile e ingiustificata forza della sofferenza segreta di un dolore nascosto. L'inganno di essere sacerdoti di una religione della pietà si scontra con il desiderio di morte di chi «ha una salute di ferro» (Carlo Cecchi). Su tale incontro si gioca il cuore di questa narrazione e della sua trasposizione filmica: la tragedia che raccontano sta tutta nel paradosso del voler morire da sani e nel non poter vivere da malati. Le immagini, i colori e i sapori ricreati nel rito della morte sono i segni tangibili di un amore profondo per la vita, anche quando essa sta già trascolorando nella morte. E invece le immagini sterili di programmi d'intrattenimento, alle quali si sottopone passivamente chi potrebbe vivere, sono la dichiarazione di resa di fronte ad un'esistenza che non ha più appigli, che scorre piatta e priva di senso. Allora il rito non serve, non c'è più una cerimonia di addio, non più una celebrazione innamorata per ciò che si sta perdendo: la morte è soltanto un istante, solitario e senza sacerdoti, è un tuffo nel vuoto.

La dolce e ascetica sacerdotessa di *Miele*, nonostante i tentativi per rallentare la corsa che conduce a questo salto, non può che assistere inerme al suo compimento e scoprire che anche i riti che celebra sono illusione. Il controllo cede il posto all'incontrollabile, la vita nel suo esaurirsi gratuito sconfigge l'ossessione della cerimonia della 'dolce morte', torna alla libertà della natura, all'imprevedibilità del destino umano.



ELENA PORCIANI

ALAIN GUIRAUDIE, *Lo sconosciuto del lago*, 2012



Lo sconosciuto del lago di Alain Guiraudie (Francia, 2012) viene presentato come un thriller o una *detective story* con la variante dell'ambientazione omosessuale, ma la suspense non riguarda certo la trama, dato che sin da subito sappiamo che è stato Michel ad annegare nel lago il ragazzo il cui corpo verrà ritrovato tre giorni dopo. Sì, come in un giallo classico, seguiamo l'indagine del segaligno ispettore in trasferta sul luogo del delitto chiedendoci se riuscirà in qualche modo a smascherare l'assassino, ma capiamo – forse troppo tardi, come lui stesso – che era una falsa pista. Perché la vera pista del film è erotica: quali sono le ragioni della complicità di Franck? Perché, pur avendo assistito all'omicidio di Michel, non lo denuncia? Perché continua a sentirsi attratto dall'adone coi baffi che pare uscito da un manifesto gay degli anni

Settanta? Perché percorre il pericoloso sentiero dell'innamoramento così come ogni giorno percorre quello che dal parcheggio porta alla riva del lago? Eppure il goffo e solitario Henry lo ha avvertito: «forse sei così innamorato da non accorgertene, ma il tuo ragazzo è un tipo strano (*bizarre*)». Henry e l'ispettore, lucidi nel fiutare il pericolo, sono i nostri puntelli razionali di spettatori e spettatrici, ma il film sguscia dalla prospettiva della razionalità per rappresentare quello che si può ben definire, in una catena di francesismi che si spiegano del resto nella francesità della pellicola, *l'amour fou* per un *homme fatale*.

Il valore del film sta in primo luogo, infatti, nell'abile capacità di rimotivare e rinnovare i *topoi* della tradizionale combinazione di eros e thanatos, per cui alla *femme fatale* medusea e assassina si sostituisce il bellissimo misterioso, adescato e adescante: non tanto un serial killer quanto uno sterminatore di ostacoli, dato che i suoi omicidi più che concentrati su un unico tipo di vittima appaiono dettati dall'esigenza di eliminare ciò che si frappone alla realizzazione del proprio desiderio. Laddove Franck appare introverso, gentile, indifeso nella sua bellezza efebica, ma anche irriflessivamente pronto a fidarsi – non vuole usare mai il profilattico, ad esempio – in un misto di stolidità e ingenuità che l'allibito ispettore gli butta in faccia durante uno dei suoi improbabili interrogatori: «Un ragazzo è morto e voi avete continuato a incontrarvi!». In realtà, le motivazioni degli atti e dei gesti dei personaggi rimangono sospese, non dette, tese tra il bisogno di amore e la serialità degli accoppiamenti, destinate a rimanere ai margini di un *locus amoenus* che lentamente, mano a mano che alle giornate assolate si sostituiscono il crepuscolo e la notte, da Eden della pulsione sessuale si trasforma in spazio perturbante.

Si potrebbe anche scorgere un'allegoria sulla natura compulsiva del desiderio nella società occidentale, ma senza dubbio si fa più giustizia allo *Sconosciuto del lago* riconoscendogli un interesse squisitamente cinematografico, che in parte risiede nella trasformazione della 'sessografia' da elemento esornativo-descrittivo, se non proprio decorativo, a elemento diegetico, indispensabile all'intreccio, come accade ad esempio anche nella *Vita di Adele* di Abdellatif Kechiche, per citare un film diversissimo, ma uscito in Italia quasi



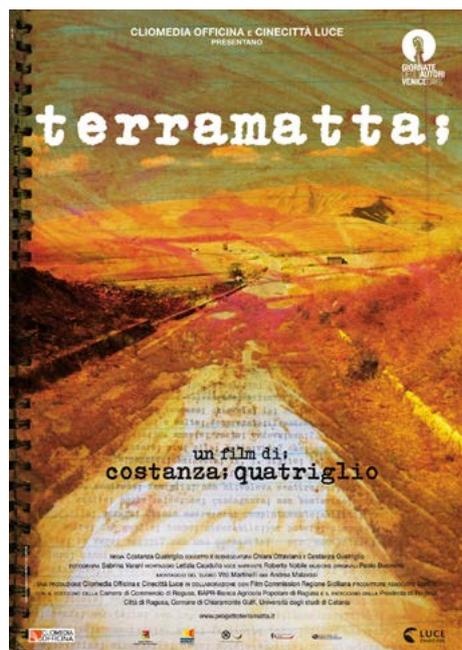
negli stessi giorni. Mi riferisco alla capacità di Guiraudie di volgere l'esplicitezza delle scene di sesso in una narrazione in levare, geometrica e allusiva: nonostante l'ambientazione in un luogo di *battuage* e l'esposizione dei corpi, il film è più cerebrale che fisico, effetto a cui contribuiscono sia la luce rarefatta e avvolgente della fotografia sia il ritmo lento e ripetitivo della narrazione, costruito attraverso il ricorso alla camera fissa nelle scene singolari e alla ripetizione meticolosa delle inquadrature in campo lungo nelle scene iterative. Di qui due corollari: la camera fissa fa sì che noi spettatori ci sentiamo come fossimo presenti alle conversazioni e agli accoppiamenti, nonché agli omicidi, quasi che la prospettiva dell'immagine diventasse una nostra soggettiva voyeuristica. Pertanto, se Henry e l'ispettore, in quanto elementi estranei allo scambio sessuale del luogo, costituiscono la nostra coscienza, anche il grottesco personaggio che vaga nel bosco con il pene in mano sempre pronto a masturbarci appena vede due che si appartano diventa figura di chi guarda il film. Come a suggerire: non pensare di essere fuori da tutto questo, si parla anche di te! D'altra parte, il quotidiano arrivo di Franck al lago – la macchina che curva e viene poi parcheggiata, lui che cammina nel bosco e giunge alla riva – finisce per costituire il rituale di passaggio dal mondo là fuori a un luogo di staticità oppressiva e ipnotica, che, impregnato di un senso crescente di minaccia, costituisce veramente l'eccellenza del film.



STEFANIA RIMINI

COSTANZA QUATRIGLIO, *Terramatta*, 2012

Le vie dell'adattamento cinematografico sono (in)finite? A giudicare dalla folta schiera di opere tratte, o liberamente ispirate, da testi letterari – vero rompicapo per i cultori



dei *fidelity studies* – viene da dire che c'è ancora spazio per nuove strategie di contaminazione fra verbale e visuale. Lo dimostrano in modo convincente i quadri di pietoso squallore di *Gomorra*, in cui l'ambiguità narrativa di Saviano si scioglie in corpi e luoghi che alternano precisione documentaria e tensione pittorica; i margini slabbrati e lividi di *È stato il figlio*, dentro i quali Daniele Ciprì riesce a reinventare la Palermo di Alajmo attraverso un efficace gioco di astrazione geografica; i sobborghi desolati di *Bellas Mariposas*, dove Salvatore Mereu immerge l'epica amara, febbrile di Sergio Atzeni. Il talento visionario di Garrone, Ciprì, Mereu risolve in immagini i varchi del testo, disegna spazi di solitudine e ferocia, affida ai ritmi del dialetto le oscillazioni delle coscienze, e così la traccia romanzesca giunge a incarnare i fantasmi del reale, nel pieno rispetto della grammatica filmica.

Fra le più recenti 'traduzioni' cinematografiche di opere letterarie merita una menzione speciale *Terramatta* di Costanza Quatriglio (Italia, 2012), per la singolare invenzione di uno stile visivo in grado di esprimere con forza la tanto «male trattata» e «desprezata» vita di Vincenzo Rabito. L'epopea autobiografica del bracciante siciliano, premiata nel 2000 dalla Fondazione Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano e poi apparsa in volume per i tipi di Einaudi nel 2007, grazie alla cura editoriale di Evelina Santangelo e Luca Ricci, è saldamente ancorata a una lingua ancestrale, 'inaudita', priva di codice ma forgiata – come scrive Buttafuoco – «da un'aspirazione alle regole dell'alfabeto». Non è facile attraversare un muro di parole così fitto, ma una volta entrati dentro il labirinto di carta di Rabito ci si abbandona al flusso dei pensieri, alle traiettorie del destino, ai diversi suoni della vita e della morte, del coraggio e della disperazione. Quel che più sorprende è l'accanimento della scrittura, la direzione ostinata di ogni vocabolo, per lo più sgrammaticato eppure potentissimo. Vale per l'avventurosa epica di Rabito quel che Celestini scrive a proposito dei racconti del padre sulla Seconda guerra mondiale: «mio padre diceva che camminò contromano rispetto alla Storia. Adesso che la Storia non coincide più con la geografia [...] la Storia stessa deve incominciare a cambiare il senso di marcia».

Ad andare «contromano» è anche il film di Quatriglio, audacemente in transito verso forme di forte contaminazione di linguaggi e stili. L'obiettivo della macchina da presa della regista accoglie la *voice over* di Rabito (scandita poeticamente da Roberto Nobile) per tutta la durata del racconto, adottando così il punto di vista dell'autore. È una soggettiva acustica e visuale a sostenere e guidare il montaggio degli episodi più significativi



della lunga e travagliata odissea del personaggio (la morte del padre, la partecipazione alla Prima Guerra Mondiale, il ritorno a casa, il fascismo e la guerra d'Africa, la difficile sopravvivenza nel Dopoguerra, l'avvento della modernità, la morte della madre, la nascita dei figli, i primi lampi della loro «bella ebbica»), da cui restano esclusi i fatti più aneddotici, senza però rinunciare al piglio ironico e a tratti perfino beffardo dell'autonarrazione di Rabito. Il solido impianto drammaturgico si affida poi all'efficace commento musicale di Paolo Buonvino, giocato sull'avvicendamento fra il tic tac dei tasti della macchina da scrivere (eco della fatica creativa di Vincenzo), i ritmi della Sicilia antica e il pulsare di schegge sonore elettroniche: una sorta di controcanto, di 'risacca' emozionale.

L'azzardo stilistico messo in atto da Quatriglio riguarda soprattutto le modalità con cui vengono 'illustrate' le vicende vissute da Rabito, in una forte, costante tensione fra parola e immagine. Lunghi dal ridursi a mera archeologia dello sguardo, *Terramatta* propone un esaltante mix narrativo, in cui materiali documentari (provenienti in gran parte dall'Istituto Luce e dall'Archivio del movimento operaio) si alternano senza soluzione di continuità a sequenze tratte dalla contemporaneità, sprigionando un convincente effetto di straniamento. L'esito di queste sovrimpressioni è – come nota Sergio Di Giorgi su «Cineforum» – uno «scontro di memorie visive», un andirivieni di passato e presente, un'affascinante deriva lungo i margini del secolo breve. Il recupero dei documenti d'archivio passa attraverso un coraggioso processo di 'correzione' di tali materiali, per cui Quatriglio dichiara «mettendo le mani nella memoria visiva degli italiani» di contraddire il significato ufficiale della storiografia per immagini, nel tentativo di «restituire un sapore pop e imporre alle visioni di regime un altro significato, un altro luogo narrativo». A complicare ulteriormente i livelli della narrazione intervengono brani di filmini in super 8 della famiglia Rabito, gallerie fotografiche (splendida la sequenza di scatti di Giuseppe Leone, in cui si mostrano *à la manière de* Doisneau gruppi di 'monelli' per le vie della Sicilia degli anni Cinquanta e Sessanta), spezzoni di altri documentari (il bellissimo *I pupi siciliani* di Ugo Saitta), che valgono come tessere di una coscienza frastagliata, agitata da astratti furori e tenui bagliori domestici.

L'invenzione di una nuova punteggiatura filmica nasce dalla fervida immersione dentro il mare di parole di Rabito, la cui consistenza materica, fisica, viene restituita fin dalle prime inquadrature. *L'incipit* del film, infatti, mostra in dettaglio le legature metalliche dei quaderni scritti a macchina da Rabito, i fogli ripresi in lenti carrelli laterali, che ritorneranno più volte come ossessivo *Leitmotiv*. Colpita dalla capacità di Rabito di rivestire con le sue parole un mondo, un paesaggio, un tempo, la regista proietta il corpo vivo e bruciante delle stringhe sui muri, lungo i fiumi, sulle strade, fino a raggiungere una perfetta sintesi fra verbale e visuale. È la parola allora a farsi schermo, immagine, a distendersi in ogni direzione, rivelando la propria natura di oggetto simbolico, di feticcio dello sguardo.