



Arabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 7



Incontro con Stefano Bessoni

Quando ti guardi in uno specchio, sei sicuro di esserne al di fuori, di non essere te il riflesso di quel personaggio che emerge dalle acque oscure, dal di dentro te, altro?

Michel Schneider



n. 7, gennaio-giugno 2016



www.arabeschi.it
n. 7, gennaio-giugno 2016



COMITATO SCIENTIFICO

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

COMITATO DI REDAZIONE

School of Literatures, Languages and Cultures
The University of Edinburgh
Cristina Savettieri
Università di Catania
Salvo Arcidiacono, Giulio Barbagallo, Mariagiovanna Italia, Corinne Pontillo, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Simona Scattina, Simona Sortino, Gaetano Tribulato, Luca Zarbano
University of Leeds
Federica Pich
Seconda Università di Napoli
Elena Porciani
Università di Parma
Cristina Casero, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Giulio Iacoli
Scuola Normale Superiore di Pisa
Fabrizio Bondi, Nicola Catelli, 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

Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

PROGETTO GRAFICO

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

ISSN 2282-0876



SOMMARIO

INCONTRO CON | Stefano Bessoni

Stefano Bessoni. Profilo 6

Videointervista a Stefano Bessoni
a cura di Simona Scattina, Giulio Barbagallo 9

Stefano Bessoni
Io e Luzzati 10

Simona Scattina
Oltre lo specchio. Stefano Bessoni e il cinema 14

ET ET | testi contaminati

Videopresentazione di Lo schermo empatico di Vittorio Gallese e Michele Guerra
a cura di Stefania Rimini, Maria Rizzarelli 25

Elisa Attanasio
Goffredo Parise e Filippo de Pisis: «il colore delle cose che passano» 25

Francesca Dosi
Lacombe Lucien. Lo schermo opaco della memoria 37

Beatrice Seligardi
Narrazioni mute: Pathosformeln dell'inespressività femminile
nelle arti visive e in letteratura 54

IN FORMA DI | generi e forme

Il profondo, non l'avventura. Intervista a Vanna Vinci
a cura di Laura Pernice 69

Marco Arnaudo
Il mondo reale riflesso nel Dylan Dog delle origini 74

Laura Leuzzi
Embracing the ephemeral: lost and recovered video artworks by Elaine Shemilt
from the 70s and 80s 86

Dario Stazzone
Cesare Brandi scrittore: una singolare declinazione dell'odeporica 99



ZOOM | obiettivo sul presente

Riccardo Donati,
Interferenza#04 - L'infinito dietro la cornice 111

Massimo Fusillo
Matteo Garrone, Il racconto dei racconti 117

Maria Rizzarelli
L'educazione sentimentale di uno sguardo: Carol di Tood Haynes 120

Stefania Rimini
Archivi che salvano
Nota su Federica Mazzocchi, Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdà 1960 125

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

Jennifer Malvezzi, *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano* 129
(Laura Pernice)

Jacqueline Reich, Catherini O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano* 133
(Stefania Rimini)

Luciano De Giusti, Roberto Chiesi (a cura di), *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti* 136
(Corinne Pontillo)

Marco Baliani, *Trincea* 138
(Francesco Gallina)

Dimitris Papaioannou, *Still Life* 142
(Biagio Scuderi)

Valter Malosti, *L'Arialdà* 145
(Federica Mazzocchi)

Franco Maresco, *Tre di coppie* 150
(Francesca Auteri)

Roberto Kusterle, *Il corpo eretico* 152
(Maria Pia Arpioni)

Officina Pasolini 155
(Corinne Pontillo)

GALLERIA

Poemi a fumetti
La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche
a cura di Nicola Catelli, Giovanna Rizzarelli 158



Stefano Bessoni. Profilo

di Simona Scattina



Stefano Bessoni (1965), regista cinematografico, illustratore e animatore *stop motion*, è nato a Roma dove si diploma presso l'Accademia di Belle Arti. Sotto la guida dell'incisore Mario Scarpati inizia la propria formazione in campo artistico, apprende le tecniche calcografiche ed entra in contatto con la grafica dei paesi dell'Est. Autori come Roland Topor, Fèlicien Rops insieme con artisti quali Dave McKean e Mark

Ryden e gli esponenti del Pop Surrealism diventano la radice del suo immaginario visivo.

Frequenta per alcuni anni il corso di laurea in Scienze Biologiche, interessandosi di zoologia e anatomia, da qui l'interesse per il mondo della scienza che, insieme al coté fiabesco, costituisce il nucleo centrale per sviluppare la sua ricerca poetica.

Dal 1989 realizza film sperimentali, documentari e installazioni video-teatrali, stando l'attenzione della critica e ricevendo i primi riconoscimenti in festival nazionali e internazionali. Per lui il cinema è il mezzo ideale per accrescere le potenzialità delle idee catturate dalla matita e impresse sul foglio di carta.

Il suo esordio come film-maker lo vede confrontarsi con il teatro della crudeltà di Artaud (*Grimm e il teatro della crudeltà*) e con il racconto di Jorge Luis Borges *La casa di Asterione* (*Asterione*). Approda poi al cinema cosiddetto 'commerciale' con *Frammenti di scienze inesatte* che in un certo senso anticipa i progetti futuri (*Immago mortis*, *Krokodyle* e, nel 2013, *i Canti della forca*).

I suoi punti di riferimento sono creatori d'immagini e sperimentatori visivi quali Peter Greenaway, Wim Wenders e Tim Burton. Ma non possiamo dimenticare di citare anche Jan Svankmajer e i pionieri dell'animazione *stop motion* come i fratelli Quay.

Dal 1990 al 1998 lavora per alcune società di produzione televisiva come operatore, direttore della fotografia e montatore. Subito dopo arriva la collaborazione con il regista Pupi Avati (dal 1998 al 2001), come artist designer (*La via degli angeli*), digital effect artist e storyboard artist (*I cavalieri che fecero l'impresa*).

Dal 2000 al 2007 insegna regia cinematografica presso la NUCT a Cinecittà e per l'Accademia Griffith di Roma tiene dal 2010 al 2013 un corso dedicato al cinema visionario e fantastico; attualmente insegna nel master annuale dedicato all'illustrazione e all'animazione *stop motion*.

Nel 2015, in occasione del centocinquantesimo della prima edizione di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, il Museo Luzzati di Porta Siberia a Genova gli ha dedicato un'importante mostra, che ha accolto tutte le illustrazioni originali di *Alice Sotto Terra* e i bozzetti realizzati dal 1989 a oggi in dialogo con la rilettura del classico carrolliano realizzata da Emanuele Luzzati negli anni novanta.



n. 7, gennaio-giugno 2016

Come autore e illustratore ha pubblicato con Logos: *Homunculus* e *Wunderkammer* (2011), *Alice Sotto Terra* (2012), *I canti della Forca* (2013), da cui è nato anche l'omonimo cortometraggio, *Pinocchio* (2014), *Stop-motion. La fabbrica delle meraviglie* (2014), *Alice Sotto Terra*, nuova edizione ampliata (2015), *Mr Punch* (2015). In questo periodo sta lavorando a una sua personale versione del capolavoro di L. Frank Baum, *Il Mago di OZ*, in cui tornerà a misurarsi con una dimensione irreali, macabra e perturbante.







n. 7, gennaio-giugno 2016

Videointervista a Stefano Bessoni

a cura di Giulio Barbagallo, Simona Scattina

Stefano Bessoni, romano classe 1965, è un regista, illustratore e animatore in *stop motion*. Negli anni, muovendosi tra il cinema – il mezzo espressivo che preferisce – e lo «scarabocchio», ha inventato un universo su carta popolato da centinaia di personaggi. Le fiabe e il mondo dell'infanzia sono un elemento fondamentale della sua poetica, affascinato com'è dal loro potenziale iniziatico per cui il sogno può trasformarsi in incubo e tutto può accadere.

Lo abbiamo incontrato a Roma, dove ci ha aperto le porte del suo studio e dove tra *Wunderkammer* e progetti futuri ci ha raccontato di sé, dei suoi modelli ispiratori e dei suoi progetti futuri. Nel video che qui presentiamo Bessoni ci spiega che sin dagli esordi come film-maker è stato sempre spinto dalla necessità di creare e possedere immagini.

Il suo interesse per «la dimensione irreali delle fiabe» lo porta alla creazione dei libri di cui ci parla: dai primi lavori, *Homunculus* e *Wunderkammer*, alle riscritture in chiave macabra di *Alice* e di *Pinocchio* fino alle poesie macabre di Christian Morgenstern de *I canti della forca*, da cui è nato anche l'omonimo cortometraggio, senza dimenticare la figura tanto arcaica quanto misteriosa di *Mr. Punch*. La fiaba diviene così l'immagine speculare del mondo reale «dove i pericoli sono narrati per mettere in guardia il bambino ignaro che si prepara ad affrontare il mondo e, perché no, anche l'adulto».

Video

Roma, 5 maggio 2015

Riprese: Simona Scattina; montaggio: Giulio Barbagallo



STEFANO BESSONI

Io e Luzzati



Stefano Bessoni © Salvo Grasso

*Sono passati tanti anni da quando, per scelte di vita, abitai per qualche mese a Genova. In quel periodo ero proiettato completamente sul cinema e sognavo da bravo incosciente una folgorante carriera sullo schermo. Certo, scarabocchiavo e anche parecchio, ma non immaginavo che un giorno sarei diventato un illustratore. Durante quei mesi guardavo con ammirazione e un pizzico di sana invidia il lavoro di un genovese geniale e poliedrico: Emanuele Luzzati.

In lui mi colpirono tanti aspetti del suo creare, dal lavorare velocemente, con una felicissima e riconoscibile sintesi espressiva, allo spaziare in diversi campi d'espressione, dall'illustrazione all'animazione, dal teatro alla grafica. Mi folgorò il suo uso del colore, i suoi pastelli, le matite, il collage, il suo creare come un bambino che sa di essere adulto e che se ne infischia allegramente.

Lele, mi piace chiamarlo affettuosamente così, aveva già fatto breccia nel mio immaginario, fin da bambino. Non potevo e non posso tuttora fare a meno di canticchiare la canzoncina di *Brancaleone* senza vedere stagliate davanti ai miei occhi le sue sagome animate, ancora più geniali ed efficaci di un film che di per sé era e rimane un gioiello di rara ironia e poesia. E poi *La gazza ladra*, *Pinocchio*, *Pulcinella*... Inutile dire che l'opera di Emanuele Luzzati divenne uno dei mattoncini fondamentali della mia ricerca poetica e stilistica.

Poi, come sempre avviene, la vita e le tante vicissitudini professionali mi fecero allontanare dalle mie origini italiane, alla ricerca di nuovi stimoli creativi e suggestioni 'esotiche', che potessero assecondare meglio il mio temperamento assai poco mediterraneo.

Ma nel corso degli anni anche io lavorai sui temi e sui tanti personaggi cari a Luzzati, in maniera inconsapevole, senza neanche rendermene conto, spaziando come lui tra cinema, animazione e illustrazione, fino ad approdare a quel misterioso quanto singolare oggetto letterario che è *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

Solo ora, a distanza di tanti anni, mi rendo felicemente conto che la sua influenza è stata veramente fondamentale. Come lui, cerco di lavorare in velocità, per non essere costretto a soffermarmi troppo su un singolo lavoro e cadere così nella noia che mi costringerebbe a lavorare controvoglia e sarebbe assai deleteria per il risultato finale. Per questo le tecniche da me predilette sono le stesse: matite, acquarello, tempera, pastelli. E poi il collage. Certo il mio collage è più evoluto (ma non per questo migliore), grazie



alle moderne possibilità fornite dal digitale, ma il concetto è sempre quello, ritagliare, incollare e pastrocchiare. E a volte vedendo i suoi *collage*, fatti di carte meravigliose, stoffe e ritagli di libri dimenticati, penso che dovrei dimenticare il lavoro con computer e tavoletta grafica e impugnare delle forbici, per tornare a sperimentare un processo più grezzo e sicuramente più sincero.

Mi stupisce e mi onora quando, chiacchierando con qualcuno che lo aveva conosciuto bene, mi sento dire «Lele diceva sempre la stessa cosa», o «Mi ricordi tantissimo il suo temperamento», o ancora «Avreste dovuto conoscervi, sareste andati d'accordo». Sentirmi dire questo mi trasmette un'emozione infinita, mi fa venire voglia di raccogliere la sua eredità e di provare a trovare una strada per continuare un dialogo espressivo iniziato tanto tempo fa.

Quest'anno, in occasione del centocinquantenario della prima edizione del capolavoro di Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, il Museo Luzzati di Genova ha pensato di farmi un regalo meraviglioso, volendo mettere a confronto la mia Alice con quella di Luzzati. L'emozione si è mescolata alle suggestioni e sono riaffiorati i ricordi, le tappe di un percorso trascorso in un lampo, ma che copre tanti e tanti anni.

In questo stato di stordimento, in un momento strano della mia vita, non posso che pensare: «Grazie Lele!».

*Ringraziamo il direttore del Museo Luzzati Sergio Noberini e la dottoressa Simona Castelletti, curatrice della mostra.



Emanuele Luzzati



1940-1950

W. W. W.





SIMONA SCATTINA

Oltre lo specchio. Stefano Bessoni e il cinema.

Quando ti guardi in uno specchio, sei sicuro di esserne al di fuori, di non essere te il riflesso di quel personaggio che emerge dalle acque oscure, dal di dentro te, altro?

Michel Schneider

1. *Breve premessa*

Lo sguardo filtrato attraverso la lente del perturbante che ritroviamo in pittori come Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel, il mondo grafico oscuro proveniente dai paesi dell'Est, l'incisore «principe delle ombre» Mario Scarpati, artisti quali Fèlicien Rops e Alfred Kubin, fino ad arrivare a Dusan Kallay e Arthur Rackham. E poi l'incontro con creatori d'immagini e sperimentatori visivi quali Peter Greenaway, Wim Wenders, o i pionieri dell'animazione *stop motion* come Jan Švankmajer e i fratelli Quay. A questi aggiungiamo le ballate di Nick Cave e le fotografie di Joel Peter Witkin. Questo e non solo è l'universo che popola le opere di Stefano Bessoni che, con gli anni, grazie alle letture che spaziano dai trattati di zoologia e anatomia fino ad arrivare a Franz Kafka de *La metamorfosi* e al Bruno Schulz de *Le botteghe color cannella* passando per Lewis Carroll e la sua *Alice* e il *Pinocchio* di Collodi, è riuscito a creare una sua cifra stilistica originale. Illustrazione e cinema sono i due pilastri che reggono il suo universo, qui ci vogliamo soffermare sulle esperienze cinematografiche che gli hanno permesso di materializzare quello che «galleggiava in stato larvale sulla carta».¹

Il suo non può essere definito un cinema convenzionale perché organizzato secondo canoni che si allontanano da quelli che si è abituati a vedere; un cinema fatto di immagini non gratuite, di musiche, di emozioni e di testi a volte complicati e a volte inesistenti, di teatralità, di finzione e, per assurdo, di spietata realtà. Simbolo e metafora divengono il riflesso in uno specchio, trasformandosi in maschera del reale che, proprio per questo, si fa più vero.

Bessoni approda al cinema relativamente tardi e di riflesso. Da piccolo suo padre lo portava in sala e tutte le volte che il film gli piaceva tornava a casa e disegnava i personaggi di un film simile a quello che aveva visto. Nel decennio '80-'90 comincia a realizzare film sperimentali, installazioni video teatrali e documentari, aprendo la strada a quell'ibridazione delle varie forme d'espressione che caratterizzerà i lavori più maturi. Sono anni in cui ancora non si disponeva delle tecnologie digitali e quindi ogni segno, ogni forma portava con sé una patina artigianale. Oggi, dopo aver attraversato diverse esperienze artistiche, Bessoni riconosce che la sua partenza cinematografica è più vicina al *medium* teatrale, nonostante un rapporto ambivalente con il mondo della scena: «mi ha sempre messo paura, perché è legato a un concetto di morte... è una cosa già morta nel momento in cui si sta consumando. L'idea di registrazione mi permette invece di far



vivere quella cosa, è questo per me fondamentale». ² Guardando con affetto e distacco ai suoi esordi, ammette che i suoi modelli possono ritrovarsi nel Teatro della crudeltà di Antonin Artaud, nel Teatro della morte di Tadeusz Kantor, nel Surrealismo Panico di Roland Topor e nel Teatro nero di Praga ideato da Jiri Srnec. ³ Non c'è da stupirsi, del resto proprio Artaud in riferimento alla sua paura e avversione per il mezzo cinematografico diceva: «e come non identificare le tenebre del cinema con le tenebre notturne, i film con i sogni?». ⁴

2. Da Rembrandt a Kafka passando attraverso specchi e labirinti

Alcuni tra i più grandi autori amano definirsi costruttori di sogni e Bessoni non è da meno. «Mi piace pensare e creare personaggi assurdi, visionari e sempre estremamente specializzati che vivono e si muovono in società popolate da altri individui con le loro stesse caratteristiche». ⁵ Questi personaggi sono catturati da Bessoni grazie alla raffigurazione su carta che costituisce il punto di partenza per quella fase di lavoro che culminerà con le riprese. Acquerelli e matite gli consentono di gettare sul foglio le idee in maniera veloce e così le cartelle si popolano di nuove creature. Quelle destinate, per scelta d'autore, a vivere oltre la carta cominciano ad esprimersi, a balbettare i loro concetti e le loro sensazioni, fino a quando non si ricorrerà alla figura dell'attore.



Rembrandt



Tulp

Le prime prove cinematografiche di Bessoni sono cortometraggi e film tv. Nel 1993 realizza *Tulp* (durata 55'), ispirato al celebre dipinto di Rembrandt *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp* (1632) e inserito all'interno del progetto *Immaginando le immagini*.

In questo lavoro ricrea un ipotetico seicento nel quale si muovono allucinati personaggi, interessati solamente all'anatomia e allo studio dei cadaveri, mentre cercano di trovare delle risposte a domande sull'esistenza.

Bessoni immortalava in video un momento storico in cui la scienza si reggeva ancora su pilastri di approssimazione e superstizioni, e rendendo vivo il quadro inventa le storie che l'opera d'arte gli suggerisce. Documentarsi sull'argomento gli serve per distaccarsi e trasformare uno di questi medici (austeri cattedratici) in un insegnante riflessivo, un filosofo intriso di strane credenze e ingenuità (para)scientifiche. Intorno a lui seguaci silenziosi che da spettatori-vittime assistono a lezioni sempre più logorroiche trasformando, nella loro mente, gli



argomenti trattati. Tutto ciò è ambientato in un mondo oscuro, avvolto in un'atmosfera intrisa di morte e in cui l'unico interesse sembra rappresentato dalla sola fonte di razionalità: l'anatomia.

Se in questo cortometraggio la cadenza è segnata da scritte che lo dividono in capitoli (una trilogia che si snoda tra nascite mostruose, accoppiamenti incestuosi, morte e decomposizione), quasi a voler tradurre il video in un libro che si sfoglia sotto gli occhi dello spettatore, il cortometraggio di poco successivo parte proprio da un celebre racconto di Franz Kafka: *La metamorfosi*.

Gregor Samsa (1993, durata 20') è, per stessa dichiarazione del regista, una liberissima trasposizione. Il Kafka rivisitato è una messa in scena che ricorda alla lontana quella di



Gregor Samsa

alcuni film di Carmelo Bene, dove l'assurda vicenda capitata al protagonista viene affrontata in modo teatrale e il processo di trasformazione è messo in scena con uno stato larvale creato da un bozzolo di lenzuola, prima, e dallo spuntare di un secondo paio di braccia, poi.

La scelta di trasformare il protagonista da commesso viaggiatore a rappresentante

ambulante di articoli per entomologia serve a Bessoni per rendere la presenza degli insetti angosciante sin dal primo fotogramma. Anche l'ambientazione concorre a sottolineare uno spazio tetto e opprimente in cui la raccolta di insetti praticata dai familiari di Gregor diviene un'ossessione maniacale. Qui i fatti sono scanditi da ritmi biologici che fanno riferimento agli stadi di sviluppo degli insetti e anche il protagonista è dapprima larva, poi crisalide ed infine adulto.

Bessoni continua a costruire microcosmi alternativi al nostro e a popolarli di personaggi nati dalla sua mente, dal bagaglio visivo legato alla storia dell'uomo, alla storia dell'arte, alle tradizioni popolari, alle paure che si annidano nel profondo dell'animo umano. Nel 1995 nasce *Grimm e il teatro della crudeltà* (durata 67'), un'incursione macabra nel mondo delle fiabe raccontata con gli occhi di un Antonin Artaud reduce da una seduta di *elettroshock*. È un mediometraggio di forte impianto teatrale dove lo 'stordito' Artaud esplica alcuni concetti di base del suo Teatro della crudeltà. Antonin, novella Alice, attraversa lo specchio ed entra in un mondo popolato da scrittori di favole e dalle loro fantasiose creature. In questo ambiente virtuale incontra Grimm che lo accompagnerà nella 'discesa agli inferi'; non si tratta però del Jacob Grimm che conosciamo, ma del suo doppio, un personaggio che odia i bambini, sadico e spietato.

GRIMM: Salve!

ARTAUD (allucinato e intontito): Salve... a voi...

GRIMM: Io sono Grimm... Jacob Grimm, lo scrittore di favulette per mociosi infanti... il maggiore dei due fratelli Grimm... Ma ora sono solo, sono il solo ed unico fratello Grimm... Non vi sembra una cosa interessante?

ARTAUD (confuso, ma più per il trattamento subito che per la situazione): Sì... interessante... estremamente interessante...



GRIMM: Il mio adorato fratellino Wilhem non c'è più, è morto...è passato a miglior vita...L'ho ucciso!!!

No...non spaventatevi è una cosa normale... normalissima, in fondo è il banale svolgersi degli eventi, è il logico modo di comportarsi da secoli... da millenni! Sono stati Caino e Abele a iniziare a dare il buon esempio... Caino disse ad Abele... "Andiamo fuori"... e quando furono lontani, in un bel campo assolato, prese un enorme pietra aguzza, spigolosa, sicuramente creata per usi cruenti e, con rara maestria per un principiante, gli fracassò la tenera testolina... Sono passati i tempi e cambiati i costumi, ma i sentimenti sono sempre gli stessi di quel primo focoso assassinio...

Grimm si sposta e si avvia verso il corpo esanime del fratello, seguito con lo sguardo da Antonin. Wilhem è coperto di sangue e sul volto è congelata una rigida smorfia di morte.

GRIMM: Che dolce... che tenerezza, sembra un inerme fanciullino che consuma il suo sonnellino... Dormi Wilhelm ... dormi... Stanotte io e Antonin attendiamo visite, ma cercheremo di non far rumore... Vedrai non ti daremo il minimo disturbo! Dormi amato fratello mio... Dormi!!!

Grimm canticchia una monotona e sinistra nenia, mentre si esibisce in una squinternata e sbalorditiva danza. Artaud lo osserva ammirato e compiaciuto.⁶

I due protagonisti, entrambi in camicia da notte (Grimm in realtà indossa anche una cuffia bianca e ha le dita della mano destra che terminano con dei grandi e affilati pennini da calligrafia), sono immersi in un ambiente appena illuminato dalla luce fioca delle candele, nel quale si aggirano come anime perse. Il



Grimm e il teatro della crudeltà

Il corpo di Wilhelm, stretto da una camicia da notte insanguinata, giace a terra, privo di sensi. Il mondo rappresentato è crudele, deviato ed esasperato; dentro questo girone infernale la lotta tra bene e male non trova mai requie mentre la morte, elemento incombente, osserva silenziosa, pronta a intervenire. Nonostante tale spessa cortina limbale, la raffigurazione non rinuncia a toni ironici e fiabeschi (si pensi alla danza fanciulesca che Jacob e Antonin fanno alla fine di questa scena), perché in fondo si tratta di un ambiente speculare alla realtà, in cui tutto è ribaltato e le regole sovvertite da forze misteriose.

Grimm e Artaud dialogheranno, nel corso di una notte di viaggio, con il reverendo Carroll, con Collodi, con Pinocchio, con la Fata Turchina, con l'affabulatrice (un'insolita narratrice di favole) e, per finire, con il marchese De Sade in tenuta sadomaso, accompagnato da due effeminati figure.

DE SADE: Salve, Grimmuccio caro... Non vi aspettavate una mia venuta questa notte, non è vero?

GRIMM (emozionato): No...ma ogni volta che vedo la vostra persona il cuore mi scoppia di infinita gioia... Non faccio Altro che leggere e rileg-



gere i vostri romanzi... il vostro sì che è un vero paese delle meraviglie e la vostra Justine ha molte cose da insegnare a quella collegiale di Alice... naturalmente con tutto il rispetto per il mio amico Lewis Carroll...

DE SADE: Quanta ammirazione mio caro ometto...

GRIMM: Come non potrei ammirare e osannare colui che ha fatto della perversione, della cattiveria, della crudeltà una ragione di vita, una forma di scrittura...una filosofia...colui che ha dato il nome a un modo maniacale di comportarsi...il sadismo...⁷

Se da una parte Bessoni comincia a guardare a quel mondo che tanto spazio avrà nelle sue illustrazioni, quello dell'infanzia e delle favole, contemporaneamente con l'entrata in scena di Sade affronta il tema della perversità e della maniacalità che si annida nel fondo dell'animo di ognuno di noi. La superficie visiva di *Grimm* richiama le atmosfere deformate di certo cinema espressionista, tra Wiene e Murnau: alcuni dei personaggi di *Grimm* ricordano infatti il sonnambulo Cesare Caligari, con il suo sguardo diabolico e malato, ma tutta la grana dell'immagine pare riprodurre i toni di un universo alterato, cromaticamente e mentalmente. Altro modello che concorre all'evidenza figurativa del film è Oskar Kokoschka, uno degli artisti più amati da Bessoni; rappresentante di una poetica dalla forte cromia che riesce a scavare l'anima, Kokoschka è presente attraverso alcune citazioni che si sommano a prestiti dalla tradizione dell'arte popolare. Le inquadrature insistono su questa materialità iconica, accentuata da sovraimpressioni e angolature insolite che conferiscono a questo mediometraggio un aspetto illustrativo e al contempo straniante.

Sempre in ambito teatrale e con un approccio simile a *Grimm e il teatro della crudeltà* si muove *Asterione*, del 1996 (durata 17'), ispirato al racconto di Jorge Luis Borges *La casa di Asterione* (1949).

Il film racconta la storia e la solitudine del Minotauro per mezzo d'inquadrature sospese tra l'arte pittorica e quella video (una donna nuda che accarezza il cranio di un bovino, un'altra che stringe al seno, avvolto in un lenzuolo, la testa sanguinante di un vitello), mentre i drammatici monologhi di Franco Mazzi (protagonista anche del lungometraggio *Frammenti di scienze inesatte*, del 2005) scandiscono la colonna visiva con un ritmo palesemente teatrale e caricato.

La struttura teatrale di *Asterione* secondo Bessoni si inserisce nel filone neobarocco aperto da Peter Greenaway con *L'ultima tempesta* e *The baby of Macon*. Tale effetto è creato ed esaltato dalla cura pittorica dell'immagine in cui la visione prevale sulla parola. Bessoni come Greenaway ambisce ad agguantare il *frame* utilizzandolo come grandiosa 'tavola' sulla quale sperimentare grazie alla convergenza di musica, letteratura, pittura, teatro e nuove tecnologie. L'uso insistito di dissolvenze incrociate trasforma ogni singolo fotogramma in un oggetto plurisignificante. Sul piano dei contenuti, poi, come nelle opere precedenti il confine tra bene e male si fa più labile mentre quello tra apparenza e realtà diventa sempre più ambiguo.

I testi fin qui analizzati rappresentano (anche) il desiderio di Bessoni di utilizzare la 'macchina' cinema for-



Asterione



zandone il limite, al fine di costruire un personale assemblaggio di visioni che ricorda più un'opera di video arte in stile Bill Viola che non un classico prodotto audiovisivo. Come nelle opere dell'artista newyorkese anche nei primi prodotti cinematografici di Bessoni si attraversa il confine del mondo corporeo, si oscilla fra vita e morte. Bisogna avere il coraggio di rompere il muro (d'acqua per Viola, della placenta per Bessoni), di oltrepassare la soglia, per rendersi conto che la nostra fisicità è solo un viaggio.

Prima di affrontare il discorso sui film che appartengono al cosiddetto cinema commerciale e all'arte della *stop motion*, è bene soffermarsi su un progetto di video-teatro rimasto nel ventre della balena.

3. *Carissimo Pinocchio*

Le avventure di Pinocchio non cesseranno mai di stupire per la loro straordinaria capacità evocativa e onirica. Nel 1997 Bessoni progetta una sua versione video-teatrale contaminando la fiaba collodiana con influenze lombrosiane e shelleyane: nasce così *Pinocchio apocrifo*.⁸

La creatura forgiata dalle mani di Geppetto si ribella e allora è facile richiamare la creazione in vitro dell'*Homunculus* di Paracelso o il perturbante *Frankenstein* di Mary Shelley.

L'anatomia, la patologia, la teratologia e altre forme di scientificità maniacale fanno da cornice a questo manipolo di personaggi, che ho cercato di riproporre secondo una logica molto vicina a quella dell'uomo tardo medievale barocco. Come se il *Pinocchio* fosse stato scritto anziché da Carlo Lorenzini, da un sanguigno commediografo elisabettiano, per poi passare nelle mani di pittori come Bosch o Bruegel...⁹

Il Pinocchio bessoniano, muto e infelice, mostra poi i tratti del 'delinquente nato' di Cesare Lombroso che lo avrebbe sicuramente bollato negativamente. Su tutti i personaggi torna ad aleggiare il fantasma di Artaud che trasmuta il mondo in un luogo crudele e spietato, fatto di dolore e *thanatos*. La Fata Turchina diventa così una fanciulla cadaverica (la ritroveremo nell'illustrazione del 2014 per i tipi Logos) e il Gatto e la Volpe si trasformano in perversi malfattori.

Il progetto finale, forse un po' troppo intellettuale e sicuramente molto sperimentale, spinge Bessoni a trovare un compromesso più commerciale. L'edizione del *Pinocchio* di Roberto Benigni (2002), la comparsa di una serie di 'pinocchietti strambi' (si veda il fumetto di Ausonia *Pinocchio. Storia di un bambino* - 2006) o del disorientante film giapponese *964 Pinocchio* (prodotto nel 1991 ma disponibile in DVD solo nel 2007) gli fanno accantonare l'idea in attesa di tempi più propizi; per fortuna ha già in cantiere un nuovo progetto: *I Galgenlieder (Canti della forca)* dello scrittore tedesco Christian Morgenstern.

4. *Di mad doctor, Wunderkammer e becchini*

Bessoni approda al lungometraggio con *Frammenti di scienze inesatte* (2005) che racconta la storia di costruttori di Wunderkammer, creatori di omuncoli, cercatori di angeli, abbinata agli studi inesatti del professor Zacchia, anatomista e scultore tassidermico, per certi versi prototipo dello scienziato pazzo il cui operato filmico però non si conclude con una folle e pericolosa creazione, ma con l'ispirare e fomentare le ossessioni di chiunque si avvicini al suo laboratorio.



Spesso i film di Bessoni sono selezionati all'interno di rassegne e festival di cinema horror, ma lui non si considera un regista di genere e con le sue opere tocca l'orrore una sola volta con quello che, probabilmente, rimane il film più conosciuto dal grosso pubblico: *Imago Mortis*¹⁰ (2008), coproduzione italo-spagnola. La pellicola segna il suo ingresso nel cinema *mainstream*, ma rappresenta anche il lavoro meno personale per l'autore, forse troppo condizionato da disposizioni produttive.

Incentrato sulla thanatografia, una tecnica fotografica che avrebbe permesso allo scienziato Girolamo Fumagalli di immortalare, asportando la retina delle sue vittime, l'ultima immagine vista in vita, il film porta avanti un'interessante riflessione sull'ossessione dello sguardo e sulla voglia d'immortalità in cui l'occhio è nello stesso tempo oggetto e soggetto della visione. Nella scuola di cinema "F.W. Murnau", tempo dopo, uno studente del corso di regia viene improvvisamente colto da strane allucinazioni e, nel tentativo di dare una risposta all'inquietante fenomeno, la sua vita finisce per intrecciarsi con la terribile storia del folle scienziato.

Al centro del racconto si situano macabre utopie barocche che hanno come padre il Greenaway de *Lo zoo di Venere*, un contributo non da poco nella riflessione su cinema-occhio-morte-sguardo. Le ambientazioni richiamano invece l'influsso della nuova ondata gothic di matrice spagnola, il cui esponente Alejandro Amenábar è stato continua fonte d'ispirazione. Convincenti sono le atmosfere che Bessoni riesce a creare grazie anche alle felici collaborazioni con Briseide Siciliano (alle scenografie), Arnaldo Catinari (alla fotografia, che potremmo definire 'pittorica'), Leonardo Cruciano (agli effetti speciali) e Bruno Albi Marini (a quelli digitali). Lo script è un po' debole (la sceneggiatura è firmata anche da Luis Berdejo) per stessa ammissione del regista, ma forse il film rappresenta la possibilità di tornare a lavorare in piena libertà espressiva.

Gli scorci verticali sulle scale, le continue variazioni di ripresa (necessarie per seguire le ricerche del protagonista Bruno), i carrelli laterali all'esterno dell'Istituto, codificano una cifra registica che, insieme alla fotografia ricca di ombre sui volti e un po' plumbea di Catinari, testimonia una spiccata abilità tecnica che troverà il punto di massima espressione in *Krokodyle*¹¹ (2010). Qui siamo di fronte a una sorta di diario personale (la didascalia che apre la pellicola chiarisce gli intenti: *Questa è una storia molto personale, stupida e senza una morale... forse macabra... e un po' paranormale*), in cui Bessoni veste i panni del *film-maker* esordiente Kaspar Toporski (Lorenzo Pedrotti), che vive in un mondo sospeso tra l'ideale e il reale, ossessionato da *wunderkammer*, omuncoli (soggetti poi di due libri illustrati sempre per i tipi Logos) e fotografi macabri. Com'è nato questo lavoro lo racconta il regista nelle pagine del suo *blog*, ma attenzione perché il racconto è ancora una volta frutto della sua fantasia:

Qualche anno fa, in un mercatino dell'usato a Berlino, acquistai per pochi soldi una vecchia cinepresa 16 mm. Nella borsa c'erano delle scatole con alcuni spezzoni di pellicola, impressionati, stando a quanto riportato sull'etichetta, da un certo Kaspar Toporski nel 1989, pochi mesi prima della caduta del muro. Li feci sviluppare e scoprii che contenevano le inquadrature di un piccolo film di animazione oscuro e perturbante. Le montai, in senso cronologico, in modo da provare a dargli un labile filo narrativo. Le animazioni erano state realizzate con la tecnica della *stop-motion* e raccontano lo strano rapporto di un bambino con un coccodrillo, che sembra filare idilliaco fino al momento in cui il rettile non tenta prima di vendere il suo piccolo amico al becchino preparatore di un museo di storia naturale, e poi una volta a casa lo divora, senza pensarci troppo. Sono sequenze in animazione scattose, grossolane, che ricordano per affinità espressiva alcune opere dell'artista praghese Jan Švankm-



ajer, o il capolavoro dei fratelli Quay "Street of Crocodiles", cosa che porta a pensare che la scelta di un coccodrillo come protagonista non sia del tutto casuale. Non ho mai trovato la minima traccia di Kaspar Toporski, né facendo ricerche nelle biblioteche e sui giornali dell'epoca e neanche spulciando i cataloghi dei festival di cinema, anche i più piccoli e misconosciuti. Toporski sembra non essere mai esistito, tranne per questo piccolo misterioso filmato di pochi minuti. La figura di questo filmmaker inesistente mi ha appassionato a tal punto da decidere di erigerlo a mio alter ego e a costruirci sopra un film completamente libero, estremamente personale, che contenesse tutti i miei appunti, le mie idee e le mie istanze espressive. Nacque così, nel 2010, "Krokodyle".¹²

Toporski-Bessoni vorrebbe riuscire a materializzare le sue idee sullo schermo, ma non riesce a trovare la strada e gli interlocutori giusti per farlo. In attesa di risposte, trascorre il suo tempo disegnando, scrivendo e inventando un mondo immaginario che giorno dopo giorno sembra diventare sempre più reale. Nutre fin da bambino un'ammirazione sfrenata per i coccodrilli, che considera esseri perfetti in grado di controllare lo scorrere del tempo, e per fissare le sue idee inizia a realizzare un film su se stesso, una sorta di taccuino di appunti cinematografici, fatto d'immagini catturate d'istinto, di disegni, di fotografie, di brevi animazioni, di suoni, di parole e di musica, di sogni e di incubi. Con il passare del tempo e il progredire del film nel film, l'allontanamento di Kaspar dal mondo reale sembra farsi sempre più insistente, fino a spingerlo a credere di essere lui stesso il frutto bizzarro della sua irrefrenabile fantasia. Anche qui, come in *Frammenti*, ritroviamo la divisione in capitoli, e un personaggio che fa da *trait d'union* (il bravo Orfeo Orlando) a colloquio con un fantomatico produttore che non comparirà mai per tutto il film.

Forte anche della splendida fotografia di Ugo Lo Pinto, *Krokodyle* può definirsi un coraggioso esperimento di cinema indipendente. Bessoni per bocca del protagonista afferma che «i registi si dividono tra quelli che sanno disegnare e quelli che non sanno disegnare», e lui, al pari dei *film-maker* che hanno influito sulla sua formazione (Greenaway, Gilliam, Burton), è un grande creatore d'immagini (non solo su pellicola) e proprio da questo suo rapporto con l'universo pittorico deriva «l'aura di fascinazione che traspare in ogni suo fotogramma». ¹³ *Krokodyle* è costellato da disegni, schizzi, creature e animazioni partoriti dalla mente di Kaspar (ovvero da quella di Bessoni), e da oggetti e pezzi di collezioni sparse un po' per tutto il film. Il racconto è ricco inoltre di citazioni fiabesche, dall'*Alice* di Carroll al *Pinocchio* di Collodi, il tutto accompagnato da una colonna sonora composta da brani classici tra cui spicca il bellissimo *Carnevale degli Animali* di Camille Saint-Saëns.

Le creature fantastiche, partorite dagli appunti di Bessoni, interagiscono con gli attori in carne e ossa e sono realizzate con animazioni semplici (burattinai che muovono sul set le creature) e con effetti digitali più complessi (grazie al lavoro di Bruno Albi Marini). Fanno parte di una fase di sperimentazione portata avanti da Bessoni sin dai suoi esordi e che culminerà nel 2013 (anche se non sappiamo in futuro il regista cosa ci riserverà) con i *Canti della forza*,¹⁴ sorta di *spin-off* di *Krokodyle*.

Era il 1993 o forse il 1994, per anni buttai giù schizzi su strambi personaggi, ispirandomi a quegli scritti che ormai avevo letto, riletto ed imparato a conoscere anche attraverso un apparato di scritti critici faticosamente racimolato in giro per biblioteche, poi nel 1999 decisi di fare una prima incursione cinematografica nell'universo morgensterniano e realizzai un piccolo rudimentale cortometraggio basato su una mia personale selezione dei canti del patibolo, sostenendolo con dei miei scritti



aggiunti per fornirgli una semplicissima ed apparente struttura narrativa. Il cortometraggio incontrò il favore di alcuni critici, che mi onorarono della paternità della scoperta e della divulgazione di un autore misconosciuto, ma sollevò le perplessità e lo sconcerto di buona parte del pubblico, sicuramente non propenso al non-sense, soprattutto se di natura macabra. Decisi comunque che prima o poi avrei continuato il lavoro, quindi pur lavorando in questi anni su progetti più *commerciali*, non ho mai smesso di pensare ai Galgenlieder e di buttare giù schizzi ed appunti.¹⁵

Nasce così un libro accompagnato dal cortometraggio (durata 15') in *stop motion* (a onor del vero va ricordato che in Italia Stefano Bessoni è uno dei maestri di 'passo uno'), in cui ritroviamo Lorenzo Pedrotti nel ruolo di un illustratore che sta lavorando su una personale trasposizione dei *Canti della Forca*, raccolta di poesie macabre dello scrittore tedesco Christian Morgenstern. Perso nelle sue fantasie, comincia a vedere il mondo da una prospettiva diversa, la prospettiva dei Fratelli della Forca: «assassini, ladri, truffatori, ma anche innocenti sognatori, che a forza di penzolare l'uno accanto all'altro decidono di unirsi in una confraternita».¹⁶ Le sue illustrazioni prendono vita e i protagonisti si animano magicamente. Il Piccolo impiccato, il ciociottello Lalula, Pauretto, un vecchietto vestito da marinaretto e Sophie, l'assistente del boia, ci accompagnano in una riflessione profonda sul senso della vita ricordandoci che non dobbiamo dimenticare quello che Nietzsche sosteneva e cioè che «in ogni adulto veramente tale si cela un fanciullo e questo fanciullo vuole giocare».

Il mondo della scienza è via via divenuto il nucleo centrale della poetica di Bessoni. I film, come i suoi libri, ruotano sempre attorno a quest'universo e in particolare all'anatomia umana, alla zoologia e a tutte le cosiddette 'scienze inesatte', o 'anomale'. Il suo altrove preferito è la *Wunderkammer*, uno spazio che lo fa sentire a proprio agio, che vede nascere nuove idee per i suoi film, per le sue storie e i suoi disegni. Contiene animaletti rinsecchiti, crani, ossa, vecchi balocchi, semi, foglie, conchiglie, denti, insetti, fossili, insomma tutto ciò che desta sorpresa e meraviglia. Oggetti che non può fare a meno di collezionare per esibirli in un suo personale museo del mondo. La *Wunderkammer*, magnifica ossessione, è un territorio che per natura riesce a esaltare il suo immaginario, che diventa affascinante nei suoi disegni e visivamente spiazzante nel suo cinema. E d'altra parte cos'è il cinema se non una camera delle meraviglie?

Come uno degli anatomisti dei suoi film, o come il Geppetto del suo macabro Pinocchio, Bessoni, moderno Prometeo, crea ogni suo personaggio su carta, prima ancora di pensare di metterlo sullo schermo. La macchina da presa diviene così una sorta di 'matita magica' che dà vita ad un microcosmo popolato da protagonisti irreali, e ci consente di andare al di là del vetro, alla scoperta di un mondo fantastico che si trova a portata di mano, oltre lo specchio.

¹ Il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari ha pubblicato un suo saggio sul lavoro intorno alla creazione di un personaggio, dal titolo *Attraverso lo specchio*. Nella pubblicazione sono inseriti la sceneggiatura e i bozzetti del film *Grimm e il teatro della crudeltà*. Cfr. S. BESSONI, *Attraverso lo specchio*, Roma, ETL, 1994-1995, p. 3.

² Da una conversazione con Stefano Bessoni, Museo Luzzati di Porta Siberia, Genova 20 febbraio 2016.

³ Sulle radici della sua immaginazione, e sui tanti riferimenti al mondo della scena, si rimanda a *Videointervista a Stefano Bessoni*, a cura di G. Barbagallo e S. Scattina, *Arabeschi*, IV, 7, <http://www.arabeschi.it/videointervista-a-stefano-bessoni/>.

⁴ S. BESSONI, *Attraverso lo specchio*, p. 3.

⁵ Ivi, p. 4.

⁶ Dalla sceneggiatura di *Grimm e il teatro della crudeltà*, citata in S. BESSONI, *Attraverso lo specchio*, p. 17.



⁷ Ivi, p. 34.

⁸ Per quest'opera ricevette anche il patrocinio della Fondazione Nazionale Carlo Collodi.

⁹ S. BESSONI, 'Il burattino e la strega', *Ciak*, maggio 1996.

¹⁰ *Imago mortis*, con Geraldine Chaplin, Alberto Amarilla, Oona Chaplin, Leticia Dolera, durata 109 minuti, distribuzione Medusa, Italia/Spagna/Irlanda 2009.

¹¹ *Krokodyle*, con Lorenzo Pedrotti, Jun Ichikawa, Franco Pistoni, Orfeo Orlando, Francesco Martino, durata 80 minuti, distribuzione Twin Film, Algemene Vereniging Radio Omroep (AVRO), Constantin Film, Twin Video e DPI. Realizzato con il sostegno di Film Commission Torino Piemonte. Vincitore in Brasile al Cinefestival 2011 come miglior lungometraggio, menzione d'onore per il miglior contributo artistico al Fantaspoa 2011, menzione speciale - Méliès d'Argento al Sitges 2011, miglior film a Puerto Rico Horror Film Fest 2011, miglior film fantasy a Cinefantasy 2011.

¹² S. BESSONI, 'Kaspar Toporski "DZIECKA I KROKODYL" (1989) Krokodyle', in <http://stefanobessoni.blog.tiscali.it/?s=krokodyle> [accessed 30 dicembre 2015]

¹³ L. RUOCCO, 'Le finte scienze di Stefano Bessoni', *InGenere Cinema*, gennaio 2014.

¹⁴ Ideazione e realizzazione burattini di Stefano Bessoni, modellazione burattini e realizzazione stampi di Gigi Ottolino presso il Leonardo Cruciano Workshop, animazioni di Claudia Brugnaletti, scenografie di Briseide Siciliano, Musiche degli Za Bùm. Produzione del cortometraggio INTERZONE VISIONS.

¹⁵ S. BESSONI, 'Canti della forca', in <http://stefanobessoni.blog.tiscali.it/?s=canti+della+forca> [accessed 30 dicembre 2015]

¹⁶ *Ibidem*.



n. 7, gennaio-giugno 2016

Videopresentazione di *Lo schermo empatico* di Vittorio Gallese e Michele Guerra
a cura di Stefania Rimini, Maria Rizzarelli



Con *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze* (Milano, Raffaello Cortina Editore 2015) Vittorio Gallese e Michele Guerra collaudano un approccio combinato a una delle questioni cruciali della cultura occidentale, il potere delle immagini in movimento, giungendo a definire e a comprendere i «meccanismi di risonanza» dell'arte cinematografica. In scia con le posizioni pioneristiche di Hugo Münsterberg, i due studiosi scelgono di partire da una domanda radicale: perché andiamo al cinema? La risposta è saldamente ancorata a un nuovo modello di percezione, la simulazione incarnata, e si articola in un discorso teorico, critico e sperimentale di rara completezza, capace di scardinare chiusi steccati disciplinari.

Lungi dal proporre un ventaglio di tesi riduzionistiche, ripercorrono ogni aspetto del linguaggio filmico (con specifici rimandi ai movimenti della macchina da presa) attraverso il principio dell'*experimental aesthetics*, che consente di esplorare «la percezione multimodale del mondo attraverso il corpo».

Il regime della visualità cinematografica trova, grazie alle ricerche incrociate di Gallese e Guerra, nuove declinazioni ma soprattutto una sintesi teorica di grande impatto che si spinge fino al confronto con i dispositivi digitali: l'ultimo capitolo è in realtà la premessa di esperimenti che verranno...

Il volume ha vinto il Premio Limina 2016 come Miglior libro italiano di studi sul cinema.

Video

Parma, 4 novembre 2015

Riprese audio-video: Maria Rizzarelli; montaggio: Salvo Arcidiacono, Simona Sortino



ELISA ATTANASIO

Goffredo Parise e Filippo de Pisis: «il colore delle cose che passano»

Focusing on the role of the visual aspect, this essay aims to compare Goffredo Parise's writing and Filippo de Pisis's painting. In both artists' poetics an itinerary that puts the senses in the first place (a synesthetic approach to the reality) and shows a feeling of deep melancholy due to the perception of the things' transience could be traced. These essential subjects are developed by an intermittent and fragmentary style, that shows that writing and painting could be considered as a sequence of instants.

The research shows that in Parise as in de Pisis the study of a reality that changes continuously leads to the attempt to chase and to reproduce on the page or on the painting an elusive rapidity related to the atmospheric agents, the light, the temperature, the perception of the reality.

*Per un attimo la felicità sono proprio
queste immagini
di bellezza solare, acquatica e subacquea,
la gioia di penetrare nei punti profondi e
caldi con gli occhi aperti
sapendo nuotare poco e faticosamente;
la vita è molto breve se appaiono nelle
sere d'inverno
senza più luce e senza più acqua
riscaldata dal sole.
Goffredo Parise, Il ragazzo morto e le
comete*

*La vita a narrarla è come voler dipingere
la luce nel suo continuo fuggire.
Giovanni Comisso, Le mie stagioni*

La particolare attenzione alla visività, in svariate forme e declinazioni, si configura come uno dei centri di tutta l'opera di Goffredo Parise. Si tratta innanzitutto di un dispositivo di scrittura che prevede un'attenta e curiosa osservazione del mondo circostante e di conseguenza una specifica modalità di riportare sulla pagina la realtà. Muovendo dunque da quella che è stata con successo definita da Mengaldo una «fenomenologia del vedere»,¹ si partirà dal ruolo privilegiato della funzione della visività nella pratica della scrittura (su cui larga parte della critica si è già soffermata), ben riassunta da un'osservazione di Ricorda:

Proprio l'attitudine a percepire la realtà visivamente, contemplandola con uno sguardo attentissimo, e quindi a rappresentarla attraverso una serie di immagini di elementi concreti, si qualifica come filo unificante di una produzione che, com'è noto, ha saputo svilupparsi e reinventarsi in tappe successive, in equilibri di volta in volta nuovi, autonomi e originali rispetto al panorama contemporaneo.²

Goffredo Parise, *Figura maschile*, 1946-1948

Da tale propensione alla visività, si tenteranno di indagare i rapporti più stretti con l'arte e con gli artisti, approfondendo in particolare la relazione con Filippo de Pisis. Va subito rilevato che Parise mostra fin da giovanissimo una forte curiosità per la pittura (inserita all'interno di un più ampio interesse 'visivo' fatto anche di altre componenti – basti il riferimento al romanzo d'esordio *Il ragazzo morto e le comete* del 1951, che mostra una naturale disposizione dell'autore a un approccio visivo basato su dispositivi cinematografici e teatrali): egli stesso tenta di dipingere negli anni tra il 1943 e il 1948³ («una pittura lirico-narrativa alla Chagall, vicentina»), per poi smettere immediatamente alla vista del «vero Chagall» alla Biennale di Venezia.

L'ambito pittorico, anche se mai più tentato personalmente, continua ad attrarre l'autore: si veda in particolare il volume *Artisti*,⁴ definito da Parise «questo mio libretto di impressioni personali sull'arte figurativa degli ultimi vent'anni (e più)», che raccoglie gli scritti (1965-1984) sugli artisti incontrati e amati, nella cui *Avvertenza* si trova un'importante dichiarazione: «non sono un critico d'arte ma uno scrittore, con una sensibilità fortemente visiva anche in letteratura. Ecco perché sono stato sempre attratto dal mondo dei pittori tra i quali conto numerosi amici». ⁵ In effetti, nella silloge non si trovano veri e propri scritti di critica d'arte, bensì racconti, interviste e ricordi dei pittori di Piazza del Popolo con cui Parise è in stretto contatto dal 1960 in poi – tra cui Mario Schifano, Franco Angeli e Giosetta Fioroni –, ma anche di altri artisti non appartenenti alla Scuola romana (de Pisis, Van Gogh e Gauguin). Di là dalla profonda eterogeneità che distingue i testi (scritti tendenzialmente descrittivi, interviste, recensioni, dialoghi immaginari, presentazioni di mostre), due idee forti sembrano comuni a tutti i brani della raccolta: la convinzione di una perfetta corrispondenza tra arte e vita (in particolare tra la persona dell'artista e l'opera), e il rifiuto dell'utilizzo di categorie astratte per avvicinarsi all'arte. Il terreno comune, più ampio, è fondato sull'esercizio di saper osservare l'esteriorità,⁶ mettendo in relazione l'esterno con l'interno. Soffermandosi rapidamente sulla prima questione, è subito da sottolineare come tale intuizione si collochi su un piano più vasto che coinvolge tutta l'opera di Parise. L'autore, riflettendo sugli esordi della sua attività, e riferendosi al clima culturale dell'epoca, afferma infatti:

avevo diciotto anni e detestavo la letteratura "tradizionale". [...] Personalmente lavorai isolato dalle scuole a un tipo di approccio letterario che vorrei 'per associazioni' o "collage" [...]. Questi tentativi, che costituiscono quasi una cineteca personale di volti, immagini e sensazioni deliberatamente priva di nessi storici (così pensavo il romanzo "odierno"), nacquero dunque in un contesto letterario, italiano e straniero, del tutto opposto. Non davo alcuna importanza al linguaggio, allora, come ora, rendendomi conto dell'eresia nei confronti dei più, degli "oi pòlloi" come li definisce Socrate. Perché sono profondamente convinto che il linguaggio scaturisce direttamente dal rapporto tra il contesto interno (microbiologia espressiva dell'autore) e il contesto esterno (macrobiologia del mondo storico-sociale e non) in armonia nei due sensi.



Cioè quando uno dei due non prevale sull'altro ma entrambi si integrano.⁷

Mi pare che siano racchiuse, in queste dichiarazioni, certe fondamentali linee della sua scrittura che saranno poi riprese e affrontate in tutta l'opera. In particolare, si tratta della curiosità per il cinema unita al tentativo (del tutto controcorrente) di lavorare per «associazioni» o «collage», più vicino in effetti ad un approccio pittorico che letterario. Tale tendenza sembra nascere non tanto da una teorizzazione, bensì dalla necessità (che inizialmente non presta nemmeno troppa importanza alla cura del linguaggio) di far emergere il «contesto interno» in equilibrio con il «contesto esterno»: solo, cioè, quando la voce dello scrittore trova spazio in modo armonico con l'ambiente sociale e storico che lo circonda, c'è la possibilità di una parola sincera. La ricerca di equilibrio tra voce intima e ambiente circostante, riscontrabile anche in alcuni personaggi autobiografici dei *Sillabari*, a partire da quell'uomo di *Amicizia* «che sapeva fare una cosa sola nella vita, cioè osservare nei particolari (sempre mutevoli) gli altri nove e il tempo, sperando e studiando il modo, senza che nessuno se ne accorgesse, che tutte queste cose fossero in armonia tra di loro», nel caso specifico del contatto con l'ambito pittorico si traduce nel rapporto metonimico tra autore e opera. La tendenza a ricercare continuamente un'armonia tra «il contesto interno (microbiologia espressiva dell'autore) e il contesto esterno (macrobiologia del mondo storico-sociale e non)» è, come si diceva, una delle idee forti di *Artisti*. Qui Parise, valendosi di dati fisici, concreti, a volte esclusivamente fisiognomici, tenta una descrizione dell'autore e un'interrogazione dell'opera in esame. Si veda *in primis* il caso di Schifano,⁸ «un ragazzo-scimmia estremamente bello»,⁹ nel cui ritratto, attraverso il formato dell'intervista, viene indagata l'opera passando per una ricerca anatomica, ricordando precisamente l'altezza e il peso dell'artista, e stabilendo equivalenze tra le caratteristiche fisiche e i quadri (si parla di un'«anatomia comparata e applicata»). Inserita nello stesso contesto è anche l'apertura del brano dedicato a Ontani: Parise ne descrive dettagliatamente le fattezze fisiche, ma soprattutto gli abiti, «fatti di stoffa multicolore e lucente, una sorta di raso-velluto», le scarpe, «di serpente, di cocodrillo, con suola enorme come quella di certi sarti zoppi di paese», e infine la casa, «strana, dall'atmosfera strana, stranissima».¹⁰ Le considerazioni sull'aspetto esteriore dell'artista, dalle caratteristiche fisiche, passando per il comportamento, fino ad arrivare agli abiti descritti nei minimi particolari, vengono prima di ogni riflessione sull'opera d'arte, che a volte dipende dalle prime impressioni (sensoriali), a volte è addirittura assente. Anche tutto il brano dedicato a Tom Corey, che non a caso farà parte dei *Sillabari* sotto il titolo *Libertà*, presenta, più che la descrizione della sua opera pittorica, piuttosto quella della sua persona (i vestiti indossati, il colore degli occhi, il modo in cui pedala sulla bicicletta, addirittura l'odore: «emanava un odore di pane crudo lievitato e pronto per essere messo al forno»)¹¹ Il processo artistico prende avvio da un elemento visivo (o comunque sensoriale), che fa poi scaturire una necessità di azione. Si tratta di un movimento all'interno del quale non solo l'opera assorbe l'esperienza esterna, ma è anche il corpo stesso dell'artista a riceverla, attraverso un'osmosi reciproca:

Gli piaceva trovare il colore delle cose che passano, soprattutto in quei momenti di luce infelice al mattino, quando il sole è alle spalle, non ha ancora scaldato i muri, gli alberi e i prati e tutto è ancora avvolto da qualche cosa di diurno che però appartiene più alla notte che al giorno. Quella totale mancanza di luce diretta, o quella lampeggiante o radente durava poco, ecco la ragione per cui andava e veniva. Allora non soltanto la carta gialla da macellaio su cui fregava i gessi assorbiva quell'umidità e quel freddo ma anche la sua pelle e i suoi muscoli, e tutto ciò veniva reciprocamente trasmesso dalla carta ai muscoli e dai muscoli alla carta.¹²



Avviene sempre un'esperienza concreta: la pittura, intesa proprio come un qualcosa che accade, manualmente, sulla tela, è d'altronde definita da Parise «questo genere di batticuore non soltanto estetico ma materiale, materico e sensuale».¹³ Come spiega Quesada nella *Prefazione* al volume, illustrando la tendenza a concentrarsi sull'artista a discapito dell'opera, si tratta di un modo di avvicinarsi alla pittura del tutto originale, basato su «un'operazione che i critici d'arte considerano non ortodossa: parlare poco o affatto dell'opera e dire tutto sull'autore dell'opera».¹⁴

L'altra tesi forte della raccolta, si diceva, consiste nel rinunciare a qualsiasi categoria teorica nell'approccio con l'opera d'arte, la quale deve mostrare solo quello che si vede, senza lasciare spazio a considerazioni di tipo psicologico, nominalistico, ma soprattutto ideologico o politico. Ciò emerge chiaramente nel brano dedicato alla *Vucciria* di Guttuso, attraverso un'immaginaria intervista al quadro stesso, il quale invita l'osservatore a elencare nel dettaglio tutto quello che vede. Di là dagli aranci maturi, dai peperoni rossi e verdi, dalle salsicce, dalla mortadella, dal pecorino col pepe, dal pesce spada, dagli uomini e dalle donne, non c'è altro: «allora, se non hai visto altro, vuol dire che non c'era altro da vedere e che l'Italia, quella che tu hai visto ed enumerato così bene attraverso i suoi prodotti, è così».¹⁵ È chiaro che secondo Parise ci si deve avvicinare al quadro (ma, più in generale, alla realtà) attraverso un approccio unicamente visivo: si tratta di osservare, e nient'altro. L'esercizio di saper guardare l'esteriorità deve dunque vincere il tentativo di cadere nell'ideologia (politica), o in categorie artistiche: «non c'è nulla da definire, né alcuna convenzione esplicativa dentro il quadro. Ci sono le cose che ci sono e che hai visto, e basta».¹⁶

Tali posizioni assunte dall'autore nei confronti dell'arte emergono anche quando è affrontata l'opera di Filippo de Pisis: in questi casi, ai temi già affrontati, si aggiungono spesso considerazioni che sembrano riflettere i meccanismi alla base dei testi stessi di Parise. Si tratterebbe cioè di un rapporto particolarmente stretto e fecondo, che permette di mettere a fuoco, passando per l'opera pittorica di de Pisis, certi movimenti della scrittura di Parise. A rendere evidente tale nesso è poi Giovanni Comisso, quale figura di forte influenza per entrambi, la cui scrittura è definita da Arbasino «una prosa sensuale tra le più affascinanti del Novecento europeo».¹⁷ Il legame sembra essere suggerito da Parise stesso, il quale afferma di non poter parlare di de Pisis senza nominare Comisso, perché «de Pisis era il pittore dello stile di Comisso e Comisso lo scrittore dello stile di de Pisis»¹⁸. Viene quindi ricordato il libro di Comisso *Mio sodalizio con de Pisis*, spia di un connubio stilistico che si spinge oltre il fattore puramente artistico: di fronte a un medesimo soggetto, il ritratto o la descrizione sono affrontati con lo stesso stile, «leggero, distratto e goloso». Questo trittico di aggettivi mi pare assolutamente rivelatorio dei dispositivi alla base della narrazione dei *Sillabari*: si tratta di una «sensualità» o «sentimento dei sensi», che Parise ritrova, secondo modalità diverse ma con la medesima intensità, in Comisso e in de Pisis, e che fa sue. Come spiega infatti l'autore a proposito dell'identità stilistica tra i due maestri:

questa identità nasceva dalla componente più forte, e comune a entrambi, del loro carattere: la sensualità. Ma si trattava di una sensualità molto particolare, per così dire priva di passione. Per dirla in due parole si trattava non tanto della passione dei sensi quanto del sentimento dei sensi. Così entrambi furono scambiati da molti per esteti: non lo erano, e bisogna dar atto a Emilio Cecchi per Comisso e a Roberto Longhi per de Pisis di aver bene inteso nelle opere dei due artisti quel «sentimento dei sensi» che li fa così italiani e musicali e così lontani da ogni estetismo. Artisti di grandissima intelligenza e non soltanto per sensibilità o intuito come si è spesso



creduto nei loro confronti, essi «analizzarono» la linfa vitale del nostro Paese, il miele dell'Italia mediterranea, con la rappresentazione e non con la didascalìa. C'è una grande differenza e lo stesso salto di qualità tra due persone distese su una spiaggia ionica a godersi la brezza: uno dei due sensualmente tace, emanando così la propria sensualità, l'altro invece sente il bisogno di dire: «com'è bella quest'aria».¹⁹

Sembra dunque che Parise abbia in mente questo modello quando scrive i *Sillabari*, o semplicemente, ammirando tali capacità in Comisso e de Pisis, le abbia in un qualche modo interiorizzate e poi espresse sulla pagina. Certo è che, di questo «sentimento dei sensi», i brani ne sono pieni; allo stesso modo, è facilmente individuabile il tentativo di descrizione opposta alla didascalìa. Parise non spiega nulla, ma tenta di mostrare quello che, proprio in quel particolare momento, accade. Spesso, nemmeno i personaggi avvertono la necessità di dire, di definire: il lettore intuisce quello che pensano o che provano per altre vie, appunto descrittive. Come afferma Siciliano, Parise «cerca ciò che è implicito o sottinteso, il sistema di relazioni sottinteso tra sentimenti e realtà. Questo non è estetismo. È in un certo senso il contrario».²⁰

Il primato dei sensi, la refrattarietà alle ideologie, la predisposizione a un contatto istintivo con il mondo, la visività (nel *Grande Ozio* Comisso afferma di essere disposto alla letteratura «non per pensare, ma solo per guardare, solo per seguire gli incanti»), la «percezione quasi ippocratica della natura» e il «costante e ossessivo senso del tempo»,²¹ della precarietà che si insinua ovunque, sono quei grandi temi che permettono di trovare il punto di incontro tra Parise, Comisso e de Pisis. Questi fondamentali motivi sono poi veicolati attraverso uno stile a volte intermittente, frammentario, rivelatore di un'opera (narrativa o pittorica) come successione di istanti. Come afferma Crotti a proposito dell'insegnamento e dell'autorità comissiane, «Parise provò nei confronti della lezione, non soltanto intellettuale e letteraria ma anche vitalistica, offerta da Comisso, un'attrazione insistita»,²² ben evidente in una lettera datata 5 aprile 1965:

Ricordati che la mia più alta meta, e lo voglio dire senza modestie, perché la posta è appunto alta, è di essere la continuazione di te, è di essere degno della tua arte e del *modo*, soprattutto, con cui l'arte deve essere afferrata e posseduta. Cioè quella qualità, quella sostanza interna, ineffabile, così difficile da dire (ma che tanti critici sciocchi e vanitosi come quegli upupa che fanno il verso bu! bu! bu! credono di poter definire) da spiegare, ma che scorre come la linfa vitale nelle vene di chi ne è degno. Tu, degnissimo, l'hai insegnata a me, e non con gli insegnamenti, ma con piccoli sguardi ammiccanti e buoni, della bontà di chi tutto capisce, fin nelle particelle più piccole dell'essere, la vastità e la grandezza delle cose e, insieme, la malinconia della loro transitorietà, del loro passaggio, della loro epifania sul mondo.²³

È mediante tale magistero, sviluppato in più direzioni e attraverso più gradi di profondità che, credo, possa essersi innestato il rapporto con de Pisis. Per tentare di capire come una certa influenza possa essersi verificata, si può partire da una suggestione di La Capria che, in riferimento ad una frase contenuta in un brano dei *Sillabari* (««Come sono felice» disse a voce quasi alta, poi aggiunse con il pensiero: «ma purtroppo so di esserlo»») afferma:

se la si esamina da vicino [...] questa frase ricorda la pennellata, anzi l'ispirato disordine dei colpi di pennello con cui de Pisis ottiene la freschezza di una marina, la vibrazione luminosa di una conchiglia o la bellezza incomparabile di un vaso di fiori. E ricorda l'immediatezza della prosa di Comisso, che sembra sempre stia per «affon-



dare nella cecità della sensazione» (come scrisse Sergio Solmi). Ma mentre in Comisso – che Parise considerava un maestro – si sente ancora il vitalismo novecentesco di un non lontano D'Annunzio e forse una tentazione gidiana all'autobiografia, qui, nei racconti dei *Sillabari* la stessa materia si è come rarefatta, ridotta a una pura essenza, «giapponesizzata» direi, e sembra che la corda pazza abbia prodotto un segno, un'astrazione, d'incantevole levità.²⁴

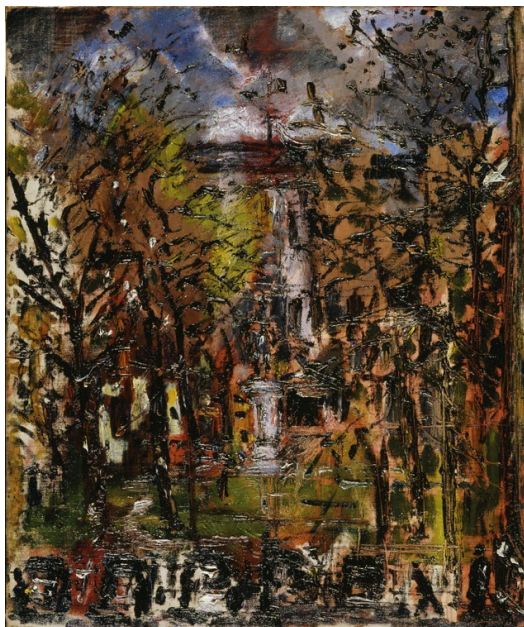
Tentando di esaminare i principali temi del lavoro di de Pisis, si può scorgere una sorta di percorso che vede da una parte i sensi (intendendo un'attenzione sinestetica alla realtà) e dall'altra la morte,²⁵ o quantomeno un sentimento di profonda malinconia dovuto alla percezione della caducità delle cose. Come nota Garboli, si tratta di una pittura che accarezza «le cose che passano e muoiono, ancora stillanti»: il critico pone l'attenzione proprio sul peso funebre che incombe nella maggior parte dei quadri. Garboli afferma infatti che si percepisce, sebbene nascosto, «l'odore acre e guasto, il sospetto di decomposizione, putrefazione, corruzione [...] come un profumo di cimitero, un profumo dolciastro, da veglia funebre, un alito religioso o un presagio di morte».²⁶ Si tratta di elementi, quelli dipinti, che presentano una certa rigidità, dovuta proprio a un processo di morte già iniziato in vita. Tuttavia, proprio a mettere in evidenza tale intuizione di precarietà e perdita, è il peso dei sensi, veicolati da una pennellata leggera, fugace, incostante. Mi pare allora che tra questi due estremi possano definirsi sia la pittura di de Pisis che la scrittura di Parise (la morte, in quest'ultima, riveste un ruolo fondamentale, fin dal *Ragazzo morto e le comete*; e, d'altra parte, è evidente la funzione dei sensi in particolare nei *Sillabari* e nei reportage).

L'attenzione precoce per l'aspetto sensuale è colta fin da subito dalla critica: Arcangeli, in un importante articolo scritto in occasione della mostra ferrarese del 1951, ripercorrendo le tappe principali del percorso artistico, rileva che, subito prima del soggiorno parigino, «già i sensi erano svegli» e che «dal crepuscolare de Pisis si sta svelando un pittore aggressivo, di sensi scoperti [...]. La tavolozza violenta spoglia le sensazioni».²⁷ Poi, proprio a Parigi la sua pittura conosce una nuova fase, influenzata soprattutto dai grandi artisti dell'Ottocento francese: come afferma ancora Arcangeli, «gli occhi di de Pisis sembrano, per ora, avere abbandonato la pietà, per vedere chiaro e illuminato nella sostanza sensuale del mondo».²⁸ Ancora, a proposito del rapporto con Matisse, il critico osserva che il fascino particolare di de Pisis risiede proprio nel lasciare affiorare sulla tela la «sostanza sensibile, terrestre», nel «non farci mai dimentichi della terra, delle impressioni mondane, facendole riemergere, ancora echeggianti dei loro aliti ed effluvi, ventilate, aperte alla luce e alla fantasia».²⁹ Come non pensare a tanti racconti dei *Sillabari*? In particolare, a quel brano dedicato a Natalia e Alessandra Ginzburg, *Estate*, dove la sostanza sensibile (gli odori, i sapori, perfino gli umori) è più che mai viva: «lei senti il profumo delle bouganvilles e vide il colore viola e morbido di quel fiore»; più avanti: «sentirono il sapore di zolfo di quel vino mischiarsi in bocca al sale amaro del mare e le labbra diventare più dure e come anestetizzate dal bordo gelido e sottile del bicchiere senza peso». Arcangeli presenta, in questo discorso, l'esempio di una natura morta marina, quella col mazzo di asparagi:

è accaduto, su questo spazio, un diluvio di luce che abbaglia i sensi. Il vento perlato, implacabile, frusta la sabbia, inclina l'uomo lontano nella fatica del passo, rapisce i gabbiani lassù dove il mare si turba, impazzisce nella sua linea cupa e trascolorante. Soltanto le ombre che scattano limpide qui accosto, dove l'aragosta, gli asparagi, la conchiglia scoprono la cruda dolcezza della materia, ci ricordano ancora che le cose

hanno un peso, almeno per un'ultima volta, prima di cedere a questa solenne rapina del cosmo.³⁰

Si noti dunque che i sensi, inondati da una luce abbagliante (e il parallelo con *Estate* pare qui particolarmente calzante, se si pensa al bianco accecante che distingue il rac-



Filippo de Pisis, *Ring Square*, 1935

conto, che si trasmette dall'ambiente a tutto il resto – i vestiti, la stanza, le lenzuola, le sedie), hanno una controparte nella presenza delle ombre: esse ricordano che il peso delle cose (percepito proprio attraverso il corpo) presuppone la loro scomparsa. Arcangeli fa a questo proposito il nome di Comisso, quale scrittore che è stato capace di rendere tale violenza, tale 'peso sensuale delle cose'. Ancora, è ricordata l'abitudine di de Pisis a lavorare all'aperto, piantando il cavalletto nelle piazze delle capitali: qui l'assorbimento della realtà che lo circonda è totale. L'occhio del pittore è definito una «spugna di sensazioni», e tutti i sensi sono coinvolti nell'atto di assimilare rumori, odori, colori, perfino microbi: il critico porta l'esempio della veduta di *Ring Square*, «così gremita, così irritata, così brulicante da produrre una specie di costipazione visiva. L'occhio non riesce quasi a farsi strada, entro questa giungla urbana. [...] "Plain air" riassorbito dunque in luce interiore, in colore di sensi altrettanto che di sentimento».³¹

L'artista mostra dunque la capacità di assimilare l'esteriorità in colore interiore, appunto di sensi: il mondo è un pretesto per indagare i moti interiori. Si tratta dello stesso principio alla base dei *Sillabari*: quel fittissimo scambio ricordato più avanti da Arcangeli, «tra ciò che crediamo sia fuori di noi e ciò che sentiamo dentro di noi»³² coincide con la già citata armonia descritta da Parise tra microbiologia interna e macrobiologia esterna. È necessario cioè un particolare accordo tra dentro e fuori per riuscire a percepire, con tutti i sensi, il mondo, ed essere poi in grado di farlo risuonare all'interno.

La modalità sinestetica di cui si serve de Pisis per lavorare mi pare particolarmente affine a quella utilizzata da Parise non solo nell'atto creativo, ma come vera e propria prassi di affrontare la realtà. Oltre al già ricordato *Estate*, si potrebbero citare tanti altri brani: restando ai *Sillabari*, la mescolanza dei sensi è ad esempio particolarmente evidente in *Dolcezza*, ambientato a Venezia, vero luogo di nascita letteraria di Parise. È in particolare a piazza San Marco che il protagonista tenta di lasciarsi assorbire da sollecitazioni visive, uditive, olfattive e gustative, e basti leggere l'incipit per trovare fin da subito tutti gli elementi sensoriali ripresi nel corso del brano:

Un mattino presto di settembre con un'aria salata e molto amara che saliva dal Bacino di San Marco un uomo con polmoni e bronchi un po' deboli uscì dall'Hôtel Danieli: fece tre «respiri profondi», guardò e ascoltò gli sciacqui del bacino, gli spruzzi di acqua e di aria attraversati dalla luce del sole, vide l'isola di San Giorgio in ombra (un po' azzurrina) e udì suoni di campane giungere da punti diversi di Venezia.

Il racconto mostra d'altronde in maniera piuttosto chiara quel percorso di cui si parlava a proposito di de Pisis, che dai sensi porta alla morte. Il tema della brevità della vita è



in effetti molto presente, e accentuato proprio dalla capacità del protagonista di assaporare quei piccoli dettagli carichi di senso: il *kipferl* imbevuto nel cappuccino, la musica dell'orchestra, i rintocchi del campanile. D'altra parte, sono proprio i sentimenti (ovvero la capacità di vivere attraverso i sensi e di far risuonare l'esterno con l'interno) a rendere la vita più corta: la morte, apertamente messa in scena nel finale (la clinica, la tristezza, il pianto), è nell'arco di tutto il racconto anticipata in più momenti, a partire dai «polmoni e bronchi un po' deboli» dell'incipit, alla riflessione sul sentimento che l'autore non riesce a nominare: «“Ma i sentimenti allungano o piuttosto accorciano la vita?” si domandò l'uomo e “senti” che, per quanto ingiusta fosse, la seconda ipotesi era la più reale se non la più probabile». Si tratta di una morte come sicurezza fisica, concreta («freddo», «ombra», «cipressi»), che deve la sua inevitabilità alla vita stessa. È quel «sentimento senza nome» provato dal protagonista di fronte alla consapevolezza di non poter vivere a lungo («“Anche lui è felice” pensò l'uomo “perché vivrà a lungo e lo sa”, e provò ancora il sentimento senza nome del mattino, perché sapeva che a lui non sarebbe toccata quella fortuna»).

L'approccio sinestetico entra nell'opera, e nel processo creativo: vale per Parise ma anche per de Pisis. Tale metodo si serve di una tecnica particolare, simile in campo pittorico e narrativo: per tentare di assorbire il mondo³³ si utilizzerà una pennellata leggera e veloce³⁴ che, come afferma Crotti, «non intende stendersi ampia e pastosa, coprendo per esteso la superficie della tela»: si tratta piuttosto di un'operazione frammentaria, «uno schizzo scagliato giù di getto, a colpo d'occhio e a lampi improvvisi, dove paiono predominare fattori connessi a velocità, instabilità e approssimazione».³⁵ D'altronde, tali caratteristiche sono fin da subito captate da Parise stesso: alcune considerazioni sul pittore sono formulate all'interno del suo primissimo scritto sull'arte, quando il 20 settembre 1947 pubblica sul *Gazzettino* di Venezia la *Nota alla mostra di pittura contemporanea*, dove le tele in esame sono definite «dal tocco rapido, vibrante»: da questa prima (e piena) intuizione dell'arte di de Pisis si innesteranno poi tutte le successive considerazioni. Se infatti si leggono le pagine dedicate al pittore, partendo dal ricordo che ne ha Parise quattordicenne, si ritrova la stessa tendenza a ricondurre la sua pittura a una dimensione dominata dall'attimo, dall'istante fuggevole. Parise ricorda un de Pisis intento a dipingere in una gondola a Venezia, nell'inverno del 1944, avvolto in uno scialle rosa su cui stava appollaiato un pappagallo, e in testa un berretto blu con pon pon rosso:

Era lui, il suo volto e il suo modo di dipingere che mi impressionarono. Sudava moltissimo e non fermava i pennelli che per pochi istanti. Guardava incessantemente la tela con una sorta di voracità erotica, con gli occhi socchiusi, la mano e i pennelli non si fermavano mai, saltellavano dalla tela alla tavolozza con qualche cosa di agilissimo, leggero e volante, che, ricordo benissimo, mi fece pensare chissà perché alla golosità e alla distrazione di un passero e di un tordo quando beccano.³⁶

Le categorie di agilità, leggerezza e volatilità ritornano ogni volta nelle descrizioni di de Pisis: si veda la chiusura del testo scritto in occasione dei venticinque anni dalla sua scomparsa, che recita: «così appare a tanti anni di distanza oggi la sua arte. Toccata, proprio niente di più che toccata e da quel tocco illuminata per sempre».³⁷

Di là da un'affinità che rischia di apparire solo descrittiva, è chiaro che ci si trova di fronte alla medesima tendenza di captare la realtà e restituirla sulla tela o sulla pagina, anzitutto attraverso lo sguardo, secondo, si è visto, una modalità di assorbimento. Da tale percezione della vita come collana di momenti dominati dalla sensorialità e da un continuo gioco di sguardi, è conseguente la consapevolezza della rapidità del tempo (come della luce o di un'ombra), e dunque l'apparire di un forte sentimento di malinconia.



Filippo de Pisis, *Natura morta col luccio, o Pesci nel paesaggio di Pomposa*, 1928

Quando ad esempio de Pisis descrive la *Natura morta col luccio*, spiega che Saba (cui l'opera era stata regalata) insiste nell'esaltazione della «gaiezza del colore». Tuttavia, precisa il pittore, è proprio quella gaiezza che serve per mettere in rilievo, per contrasto, la malinconia, la «caducità delle belle cose colorate». Solo il luccio, confessa ancora de Pisis, è studiato dal vero, ed è proprio lui a esprimere la caducità della vita, quella «grande tristezza nella serenità dell'aria appena viola». ³⁸ Questa infelicità è data proprio dalla coscienza

dell'aspetto transitorio insito nella vita stessa, magistralmente riassunta da un'osservazione di Testori di fronte alla *Natura morta con penna*: si tratta dello «splendore e lo sgoimento di una tavolozza livida, come un definitivo addio, e la percezione della condizione umana tra la luce di un giorno e il buio di una notte». ³⁹

È proprio la consapevolezza dell'addio a ri-unire, infine, la pittura di de Pisis alla scrittura di Parise: entrambe tentano di ritrarre questa fuggevolezza. Come afferma Pampaloni:

la poesia di Parise è la poesia degli addii. Nel *Ragazzo morto* era l'addio alla giovinezza, alla fantasia, e oserei dire alla certezza di futuro che è propria della giovinezza e della fantasia. Nel *Sillabario* è l'addio quotidiano, ininterrotto, inesorabile (proteiforme e improvviso come un colpo a tradimento, infinito e tacito come la sabbia della clessidra), l'addio alla vita che è nascosto nel profondo della vita. La «estranietà» riconosciuta, giustamente, dalla Ginzburg in questi racconti non ha alcuna motivazione d'ordine sociologico, o etico, o politico; è squisitamente, perdutoamente esistenziale, rientra nella fenomenologia dell'addio. La vita, come diceva Cechov, è una cosa che strazia il cuore. ⁴⁰

Più avanti Pampaloni insiste sulla natura dell'addio, in Parise, come mescolanza di memoria e solitudine, tenerezza e crudeltà. Si tratta di un'operazione che, si è detto, partendo dal magistero dei sensi porta alla consapevolezza di una forte malinconia, ma lo fa in momenti di gioia: ancora Comisso, a proposito di de Pisis, parla di un'arte «scaturita sempre rapida, come un fulmine, dai momenti di felicità suprema». ⁴¹ Sebbene Parise difficilmente utilizzi termini tanto audaci, insiste spesso sul fattore della vitalità: in una lettera a Omaira Romato (giugno 1976), afferma che per riuscire a esprimersi è necessario un particolare stato d'animo, che, sebbene non sia necessariamente felice, non può comprendere in alcun modo l'infelicità. Si tratta di una «lieve e soffusa esaltazione, in cui, nel suo complesso ti piace la vita e



Filippo de Pisis, *Natura morta con la penna*, 1953



ne hai al tempo stesso nostalgia». ⁴² Mi pare proprio il principio alla base dell'opera di de Pisis: un piacere (anche fisico) e un amore per la vita, per la quale si prova anche una tenue malinconia. Come afferma Cavicchioli, il mondo di de Pisis, sebbene «torbido» e «ancora caotico», possiede «l'energia, la forza, la purezza, la malinconia di ciò che s'illumina, di ciò che fiorisce per ricadere subito nell'ombra e sfiorire». ⁴³ Si tratta di un nostalgico tentativo di seguire e riprodurre sulla tela (o sulla pagina) quella rapidità di giochi di luce, odori, momenti, percepita in maniera così netta. Come spiega infatti Giuseppe Raimondi:

è proprio sugli anni tra il '29 e il '30 che nella mente plastica di de Pisis (la sua camera ottica) entrano un'ansia e una felicità, a rendere più veloce la sensazione e il sentimento. È come se il suo occhio si strugga di non seguire la rapidità invisibile del tempo e della luce. [...] Le forme del paesaggio sono colte di volo, repentinamente, in una corsa dell'occhio, e quasi col batticuore. ⁴⁴

In de Pisis come in Parise, l'indagine su una realtà in continua trasformazione porta come conseguenza a cercare di rincorrere e ri-proporre una rapidità per statuto inafferrabile. La scrittura e la pittura aspirano all'inseguimento di tutti quei fattori (atmosferici, di luce, di temperatura, di percezione) che implicano l'esser-ci nel mondo come esperienza. Tutto ciò dà al tempo stesso un'idea di piena conoscenza e consapevolezza di ciò che ci circonda, e una sensazione di totale instabilità, fuggevolezza e dunque precarietà della vita. Ecco che il percorso dai sensi alla malinconia pare chiudersi: come afferma Marcoaldi, «lo sguardo di colui che cerca di cogliere la vita nella sua immediatezza, nella sua ininterrotta impermanenza, nella sua incessante metamorfosi, presuppone comunque uno spossamento; un lasciarsi attrarre dal vuoto vertiginoso che si forma nell'oggetto che affascina». ⁴⁵

¹ P. V. MENGALDO, 'Dentro i *Sillabari* di Parise', in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 392-409. L'espressione è stata ripresa dalla critica; si veda in particolare G. MESSINA, «Fenomenologia del vedere» nei *Sillabari* di Goffredo Parise', *Studi novecenteschi*, 2007, 2, pp. 459-498.

² R. RICORDA, 'Gli oggetti nella narrativa di Parise', in I. CROTTI (a cura di), *Goffredo Parise*, Firenze, Olschki, 1997, p. 217.

³ Gli otto quadri di Parise, i soli che si conoscano, sono ora riprodotti in apertura al volume *Artisti* (si tratta di *L'Annunciazione*, recto e verso, 1946-1947; *Notturmo*, recto e verso, 1946-1947; *Senza titolo*, recto e verso, 1946-1947; *Paesaggio*, 1946-1947; *Autoritratto*, 1946-1947). Alcuni di questi sono ora conservati alla Casa di Cultura Goffredo Parise a Ponte di Piave, TV.

⁴ Si noti che nell'*Avvertenza* al volume Parise ritrova le cause del proprio interesse per l'arte figurativa nel suo stesso tentativo di pittura: «Perché ho scritto d'arte figurativa in modo che può sembrare critico? La risposta è semplice. A sedici anni ho dipinto anch'io, per un paio d'anni quadri che oggi, se avessi l'età, apparterrebbero alla transavanguardia. Ecco la ragione del mio debole per Chia e per Cucchi» (G. PARISE, *Artisti*, Vicenza, Neri Pozza, 1994, p. 15).

⁵ G. PARISE, *Artisti*, p. 15.

⁶ A proposito della pratica costante di osservare la realtà esteriore, come nota Rasy in riferimento al racconto *Felicità* (ma penso si possa parlare di una tendenza ravvisabile fin dal *Ragazzo morto e le comete*), si tratta di «un esercizio in cui lo scrittore, come un monaco del reale, si obbliga e ci obbliga: saper guardare l'esteriorità. Parise ci insegna come i grandi *connaisseurs* d'arte di una volta a saper guardare, cioè saper distinguere, saper riconoscere, saper attribuire, saper discriminare il vero dal falso» (E. RASY, 'Felicità', in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, Napoli, Guida Editori, 1994, p. 31).

⁷ C. ALTARocca, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 17-18.



⁸ A proposito del brano dedicato a Schifano, si vedano le osservazioni di Crotti all'interno di uno studio su Parise critico d'arte: «guardare i quadri di Mario Schifano e, insieme, soffermarsi nel descrivere il corpo, gli atteggiamenti, le scelte di vita, la personalità dell'artista rappresentano due azioni che si costituiscono come un evento unitario, impossibile, oltre che erroneo, scindere. Ecco emergere dalla duplice visione quella che si potrebbe definire la forma ritratto, cioè il calco di una figura artistica che giunge a epifanizzarsi grazie alla descrizione della sua sagoma e che trova appunto nei tratti biografici un momento interpretativo cardine» (I. CROTTI, «Rinchiudere il tutto in qualche niente»: la *Wunderkammer* di Parise critico d'arte', in ID., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 149).

⁹ G. PARISE, *Artisti*, p. 98.

¹⁰ Ivi, p. 107.

¹¹ Ivi, p. 64.

¹² Ivi, pp. 65-66. Il brano è uscito sul *Corriere della Sera* l'11 febbraio 1978 con il titolo 'Un americano a Roma veloce come il vento', con l'occhiello 'Sillabario: Libertà'.

¹³ Ivi, p. 83.

¹⁴ M. QUESADA, 'Prefazione' a G. PARISE, *Artisti*, p. 12.

¹⁵ G. PARISE, *Artisti*, pp. 38-39.

¹⁶ Ivi, p. 41.

¹⁷ A. ARBASINO, 'Flashback sull'Italia in terza classe', *Mercurio*, 14 ottobre 1989.

¹⁸ G. PARISE, *Artisti*, p. 62. Un altro riferimento alla vicinanza tra i due autori messa in luce da Parise stesso si ritrova nel brano 'Quel lieve sogno detto Comisso', uscito sul *Corriere della Sera* il 21 gennaio 1979, poi raccolto in G. PARISE, *Opere II*, a cura di B. Callegher e M. Portello, introduzione di A. Zanzotto, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1989, pp. 1438-1442: «De Pisis che toccava la tela come Comisso toccava la parola; fu il suo solo parente e si può dire che guardando de Pisis è come leggere Comisso o viceversa: l'aria circola» (p. 1440). Un ulteriore parallelo si riscontra nel brano intitolato 'I lampi creativi di Comisso', che si apre con il ricordo della pazzia dell'autore, derivata da una particolare sensibilità e attenzione a odori, visioni e gusti: «Comisso era pazzo, della pazzia dell'arte. Anche de Pisis, suo fratello d'arte ma sarebbe il caso di dire di natura, era pazzo ma la sua pazzia che organizzava un pranzo con la testa e le zampe di un gallo, veniva da molto più lontano e toccava nervi abissali e cosmici» (G. PARISE, *Un sogno improbabile. Comisso Gadda Piovene. Con quattro ritratti di Giosetta Fioroni*, Milano, Scheiwiller, 1991, p. 11. Il brano era uscito con il titolo 'I lampi creativi di Comisso' sul *Corriere della Sera* il 2 aprile 1982, poi raccolto in G. PARISE, *Opere II*, pp. 1462-1467).

¹⁹ G. PARISE, *Artisti*, pp. 62-63.

²⁰ E. SICILIANO, 'Amicizia', in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, p. 63.

²¹ R. DAMIANI, 'La sola verità dell'attimo. Introduzione' a G. COMISSO, *Opere*, a cura di R. Damiani e N. Naldini, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2002, p. XI. Si vedano anche: G. CONTINI, 'Comisso romanziere (Storia di un patrimonio)', in ID., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 146-148 e E. MONTALE, 'Comisso e «I due compagni»' [1936], in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996).

²² I. CROTTI, '1955: Parise da Parigi', in ID., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, pp. 61-62.

²³ L. URETTINI (a cura di), *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, Lugo, Edizioni del Bradipo, 1995, p. 46.

²⁴ R. LA CAPRIA, 'Il sillabario «zen» di Goffredo Parise', in ID., *Letteratura e salti mortali*, Milano, Mondadori, 1990, p. 171.

²⁵ Tale percorso sembra verificarsi in ambito sia pittorico che narrativo, in particolare negli scritti di taglio più diaristico: «il diario in de Pisis è una forma ossessiva dell'esistenza, un angoscioso fissare in parole la multiformità sfuggente della vita. È l'idea della bellezza da fermare che si ricollega al senso della morte, sempre presente come costante sottofondo in ogni pagina del diario. [...] Anche nel linguaggio interviene quindi il concetto liberatorio della sensualità, intesa come felicità dell'esistere e nello stesso tempo segno di fugacità, cioè di morte» (S. ZANZOTTO, 'Prefazione' a F. DE PISIS, *Ver-Vert*, Torino, Einaudi, 1984, pp. XII-XVII).

²⁶ C. GARBOLI, 'I merluzzi di De Pisis', *la Repubblica*, 10 dicembre 1993.

²⁷ F. ARCANGELI, 'Appunti per una storia di De Pisis', *Paragone*, n. 19, luglio 1951, p. 282.

²⁸ Ivi, p. 284.

²⁹ Ivi, p. 286.

³⁰ Ivi, pp. 286-287.

³¹ Ivi, pp. 290-291.

³² Ivi, p. 291.

³³ Si vedano le parole di Naldini: «Pippo se ne va per le strade con tele e cavalletto che piazza nei punti



preferiti, anche in mezzo alla folla più tumultuosa. Il più grande vedutista del nostro secolo lavora molte ore al giorno lasciandosi assorbire da tutto quello che gli sta intorno, forme, colori, rumori, perfino odori, mentre nel suo intimo si dipanano mirabili fenomeni medianici. Con quel suo “presto” o “eretismo visuale”, come lo chiama il suo giovane amico parigino André Pieyre de Mandiargues va avanti e indietro senza mai perdere il contatto con la tela, mettendo giù i colori con tocchi leggeri e veloci come se temesse di appoggiarsi troppo a un tasto. Di tanto in tanto pulisce il pennello sul braccio o sulla visiera del berrettino che è sempre troppo stretto per la sua grossa testa» (N. NALDINI, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 193-194).

³⁴ Come afferma Ladogana, «De Pisis concentra tutte le sue riflessioni intorno al tema della vita e della sua inesorabile fuggevolezza, riuscendo a rendere palpabile l'intensità dell'attimo e la percezione del suo imminente dissolversi» (R. LADOGANA, *Filippo De Pisis. Percorsi di vita e arte*, Cagliari, Edizioni AV, 2012, p. 8).

³⁵ I. CROTTI, «Rinchiudere il tutto in qualche niente», p. 159.

³⁶ G. PARISE, *Artisti*, pp. 60-61. Il brano è apparso sul *Corriere della Sera* il 5 febbraio 1978 con il titolo 'Quando De Pisis dipingeva in gondola'.

³⁷ G. PARISE, *Artisti*, p. 93. Il brano è apparso sul *Corriere della Sera* il 9 giugno 1981 con il titolo 'Filippo De Pisis, vivere da esteta'.

³⁸ Le citazioni sono tratte da N. NALDINI, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, p. 174.

³⁹ G. TESTORI, 'La tragica felicità di De Pisis', *Corriere della Sera*, 4 settembre 1983.

⁴⁰ G. PAMPALONI, 'Poesia d'addii', in ID., *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a cura di Giuseppe Leonelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 406.

⁴¹ G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, p. 129.

⁴² G. PARISE, *Opere II*, p. 1637.

⁴³ G. CAVICCHIOLI, *Filippo de Pisis*, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 32.

⁴⁴ Si tratta della monografia di Giuseppe Raimondi pubblicata da Vallecchi nel 1952, letta e postillata da de Pisis. Il passaggio citato è tratto da G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, p. 136.

⁴⁵ F. MARCOALDI, 'Parise e il gioco degli occhi', in I. CROTTI (a cura di), *Goffredo Parise*, p. 115.

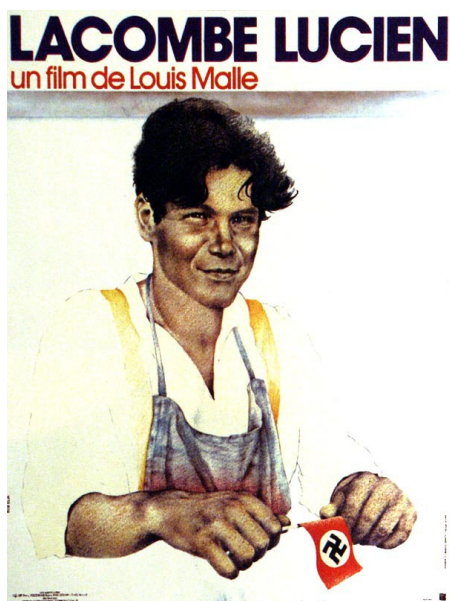


FRANCESCA DOSI

Lacombe Lucien. *Lo schermo opaco della memoria*

A masterpiece co-created by Louis Malle and Patrick Modiano in 1974, *Lacombe Lucien* summarizes the novelist's poetics of memory and shadow, and is an exemplary manifestation of the ways in which cinematic modernity relates to recent history in unexpected and disturbing ways. Avoiding declamatory and argumentative stances, the film is centred on the purely instinctive actions of a character who blocks any possible form of empathy. As such, it offers the public a visual and narrative construct that is blindingly immediate yet also raises a barrier against rational and emotional involvement. However, since all barriers arguably seek to be overcome, the constitutive opacity of *Lacombe Lucien* challenges spectator and critic alike. The resistance the film opposes to its own understanding constitutes the basis of this essay. Exploring issues from the question of authorship to the ideological debate on *retro* fashion, it examines the correspondence between two distinct forms of 'staging' of opacity, and interrogates the ambiguity inherent in acts of testimonial recovery through film in order to consider the decisive question of the relationship between the cinematic gaze, the horror of history, and individual responsibility.

Belle fonction à assurer, celle d'inquisiteur.
André Gide



Frutto della collaborazione tra il romanziere Patrick Modiano e il regista Louis Malle, *Lacombe Lucien* esce nel 1974, al termine di una complessa fase di gestazione che ha inizio più di dieci anni prima e che giunge a compimento solo con l'intervento tardivo dello scrittore. Nasce da tale incontro una magistrale opera a due mani, che è al contempo sunto della poetica di memoria e ombra del primo Modiano e manifestazione esemplare di una modernità cinematografica che si rapporta in modo inatteso e perturbante alla storia recente.

Ambientato nella provincia agricola del sud-ovest della Francia nell'estate del 1944, il film, che porta il nome del protagonista, mette in scena la collaborazione con la Gestapo di un contadino diciassettenne privo di consapevolezza politica e l'ambiguo rapporto che il giovane instaura con la famiglia di un sarto ebreo nascosto nel paese. Se il personaggio principale, la storia narrata e il contesto storico rappresentato fanno appello, nel loro insieme, all'adozione di un 'punto di vista' ideologico, sembrano, cioè, domandare al regista e allo sceneggiatore di relazionarsi in modo chiaro al passato recente, il film, nella sua forma compiuta, non risponde a tali richieste, o perlomeno non nel modo atteso. Non assertivo, né argomentativo, *Lacombe Lucien* svela brutalmente frammenti di una realtà storica scomoda e difficile da assumere, quale la partecipazione 'dal basso' alle azioni repressive dell'occupante, ma evita la formulazione esplicita di un giudizio etico e politico sui fatti narrati. Si discosta, dunque, dalla retorica verbosa delle forme più convenzionali di un cinema di denuncia – rassicuranti poiché in-



vitano a un mutuo riconoscersi nell'indignazione e nella rivolta – e resta un'opera oscura, a tratti irritante. La pellicola recupera il passato con dovizia documentaria, eppure tace l'essenziale. Blocca il fremito emozionale dei volti, riduce la parola e la sottomette ai fatti, non esplicita la ragione delle cose e la realtà psicologica che la sottende, non motiva gli atti individuali e le vicende collettive. Nessuna fede ideologica guida i protagonisti, vittime consenzienti o istintivi carnefici di una fatalità storica incarnata in una gomma bucata o in un orologio rubato.

Il percorso filmico è tracciato in modo lineare, seguendo il movimento – fisico innanzitutto – del personaggio principale, ma è disseminato di vuoti inquietanti: il regista occulta le zone oscure in cui ha origine la violenza e gioca apertamente sull'assenza, su quelli che lui stesso definisce come «*Dérapages, hiatus psychologiques*».¹ La difficoltà di fruizione e il senso di fastidio alla visione vengono dall'incapacità di colmare tali vuoti. *Lacombe Lucien* si offre al pubblico in tutta la sua accecante immediatezza visiva e narrativa, ma la 'superficie' indagata erige ostacoli alla profondità, e non offre risposte. Costruito attorno a un personaggio che blocca ogni possibile forma di empatia, il film oppone una sorta di schermatura alla comprensione razionale e all'implicazione sentimentale. Non esiste, però, barriera che non spinga al proprio superamento: proprio in quanto forma di resistenza alla comprensione, *Lacombe Lucien* ha come primo risultato quello di provocarla, chiamando in causa lo spettatore. Se lo depista, è per indurlo a tracciare percorsi indiziari. In questo senso, potremmo attribuire alla pellicola il neologismo *inquiéteur*, coniato provocatoriamente da André Gide per descrivere la propria funzione nel mondo delle lettere. Tramite un gioco di parole che viene dalla somiglianza tra i termini *enquêteur* (colui che conduce un'inchiesta) e *inquiétude* (inquietudine), lo scrittore evoca un'investigazione delle persone e delle cose da realizzarsi tramite forme di turbamento, destinata, cioè, a sollevare disagio, a colpire laddove non si può o non si riesce a capire, portando alla luce tranquillizzanti ipocrisie sociali e menzogne individuali.

Louis Malle e Patrick Modiano si pongono come *inquiéteurs* del proprio tempo, facendo di *Lacombe Lucien* lo spazio di un'ostinata 'opacità' cinematografica che sembra esigere e, al contempo, impedire ogni sforzo interpretativo.

1. Una questione di paternità

Per fare effrazione nelle zone d'ombra di *Lacombe Lucien* è necessario affrontare i presupposti 'genetici' di ambiguità del film, legati alla difficoltà di attribuirgli una paternità autoriale univoca e d'identificarne la natura. Di comprendere se il regista, Louis Malle, e il co-autore della sceneggiatura, Patrick Modiano, hanno avuto eguale incidenza sul risultato finale, oppure se una delle due figure si è rivelata dominante nel corso della gestazione del film, al punto di ricondurlo alla propria poetica. A lungo è prevalsa una lettura parziale di *Lacombe Lucien*, come opera esemplificativa – seppur elaborata in un linguaggio diverso da quello letterario – dell'estetica di Patrick Modiano, quasi si trattasse della filiazione cinematografica della cosiddetta «trilogia dell'occupazione»,² una singolare triade di romanzi d'esordio centrati sulla rievocazione della Francia occupata.

Nato nel 1945, Patrick Modiano non vive in prima persona l'esperienza della guerra, ciononostante non cessa di dipingere la rete complessa di relazioni equivocate e contraddittorie intessuta tra l'occupante e l'abitante, il persecutore e il perseguitato, in una sorta di opera-palinsesso costruita su stratificazioni successive: di romanzo in romanzo tor-



nano situazioni, figure, luoghi, reali o immaginari, costruiti su documenti precisi o su frammenti di labile memoria, ciascuno identico all'altro oppure distinto, parte di un mosaico storico dove finzione e verità non conoscono confini. La sovrapposizione caotica d'identità fittizie e veritiere, i nebulosi profili psicologici dei personaggi, le incerte barriere sociali che li separano, fanno da tela di fondo all'epoca storica su cui lo scrittore non cessa di riflettere in modi e in tempi diversi. In piena rivolta studentesca, il giovane autore sembra ignorare il fermento ideologico legato all'attualità politica e si concentra sul recupero della memoria, rovistando

instancabilmente nelle cronache degli anni Quaranta, riportando alla luce i personaggi ora loschi ora tragici che avevano denunciato (o salvato) amici ebrei, partecipato a orge e torture e praticato a volte il doppio gioco tra la Gestapo e la Resistenza nell'atmosfera sinistra di una Parigi da *Crepuscolo degli Dei*.³

Quest'attenzione esclusiva rivolta alla Francia di Pétain non cessa di destare sospetti e la prima produzione romanzesca di Modiano pare «a molti attraversata da torbide simpatie per il mondo del collaborazionismo».⁴

A Lacombe Lucien, per una sorta di 'evidenza transitiva', sono trasferite quelle ambiguità di cui lo scrittore è accusato, e, all'epoca dell'uscita del film nelle sale, il suo ruolo è sopravvalutato rispetto a quello del regista. Tale lettura, fondata sulla fama di cui gode il romanziere, perdura nel tempo e corrobora la diatriba mediatica sollevata dalla pellicola.⁵ Il film non solo attiva un acceso dibattito attorno alla responsabilità del singolo come ingranaggio del potere, ma contribuisce alla messa in discussione di quello che Jacques Sicier definisce le «mythe d'une France presque unanimement résistante»,⁶ che si afferma progressivamente attraverso il trattamento eroicizzante del periodo della liberazione nel cinema e nelle altre arti. *Lacombe Lucien* riapre una piaga non sanata e dà espressione a un senso di colpa collettivo a lungo taciuto. Louis Malle stesso parla di una «remise en cause de l'histoire officielle»,⁷ da leggersi come demistificazione di un'epica resistenziale secondo la quale «il était inconcevable qu'un membre de la classe ouvrière ait collaboré».⁸ Considerazioni di questo genere, su cui ritorneremo, provocano critiche tendenziose che sfociano in accuse di stampo ideologico rivolte agli autori.⁹ Per i sostenitori di un'idea d'opposizione che viene dalle classi popolari, Lucien è descritto con pericolosa indulgenza, troppo ambigua è la sua relazione con la famiglia ebraica degli Horn e troppo labili i confini tra carnefici e vittime. Il film, d'altro canto, non può soddisfare l'opposto schieramento ideologico, poiché mostra miserie e lugubri retroscena di una guerra ormai al suo termine ed evoca l'inarrestabile dissoluzione del potere, la sua orgiastica condanna a morte.

Non stupisce, in tal senso, che la pellicola possa essere ricondotta all'universo spettrale della trilogia dell'occupazione, dove, in toni esacerbati, talvolta grotteschi, Modiano scava nella memoria storica e familiare, tratteggiando le maschere dei suoi futuri *revenants*, in bilico tra verità e menzogna. Tale ipotesi è però smentita dai fatti, poiché lo scrittore interviene esclusivamente sulla stesura conclusiva della sceneggiatura, nella fase finale di un progetto elaborato e riproposto da Louis Malle nell'arco di più di dieci anni, in occasioni e in forme diverse, ciascuna di esse legata a una determinata esperienza di vita e alla scelta della collocazione geografica dell'azione. Questo non fa che infittire il mistero d'appartenenza autoriale e a imporre, nell'analisi, il dialogo costante tra le due componenti creative. La partecipazione di Modiano, lungi dall'essere accessoria, è evidente nella specificità della pellicola, nel suo essere recalcitrante a ogni forma di delucidazione



psicologica, nel suo sistematico incorporare la contraddizione e l'enigma. Come se all'opacizzazione dei personaggi e alla complicazione dei loro rapporti nella fase di elaborazione testuale fosse corrisposta un'opacizzazione della messa in scena e l'estetica dello scrittore avesse pervaso una forma in divenire, a lungo pensata e rimaneggiata da quello che resta il suo primo autore.¹⁰ Se *Lacombe Lucien* è a tutti gli effetti un'opera di Louis Malle, il discorso filmico del regista è modellato sulla base non di semplici indicazioni date in sceneggiatura, ma su di una più vasta percezione della storia, delle sue idiosincrasie, dei suoi fantasmi irrisolti, che appartiene specificatamente alla poetica di Modiano.

2. Una lunga gestazione

La prima fase di elaborazione del soggetto di *Lacombe Lucien* è datata all'inizio degli anni Sessanta e nasce da una riflessione sulla tortura in relazione ai conflitti coloniali¹¹ che conduce il regista a interrogarsi sul coinvolgimento del singolo nell'esercizio della violenza strutturata in un sistema. Tale riflessione partecipa di un più vasto dibattito attorno alla natura del male incentivato dall'uscita del saggio di Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*:¹² al fascino luciferino di un crimine che esce dall'ordinario ed è compiuto coscientemente da creature di eccezionale malvagità, l'autrice oppone la banalità di un male perpetrato sistematicamente per «eseguire gli ordini». Ordini che «incidentalmente» coincidono con la violenza, la tortura e la morte. In questo «incidentalmente» Louis Malle sceglierà di collocare *Lacombe Lucien*. Brutalmente calato in una realtà di cui non ha alcuna consapevolezza critica, privo di strumenti intellettuali e morali per scegliere, il protagonista della pellicola compie atti di estrema crudeltà, non prova empatia dinanzi al dolore altrui e diventa l'ingranaggio attivo di una violenta vicenda collettiva. La seconda fase, di una decina d'anni successiva, porta a una prima sinossi dal taglio marcatamente ideologico: Malle, testimone, in Messico, della repressione violenta delle manifestazioni studentesche in opposizione alla presidenza di Luis Echeverría Alvarez, scrive il soggetto di *Le Faucon*, il cui protagonista, Chucho, sottoproletario incolto, viene assoldato dagli *halcones*, uno "squadrono della morte", costituito da giovani appartenenti perlopiù agli strati più bassi della popolazione e, di conseguenza, facilmente manipolabili.¹³ Il regista riprende, in quest'occasione, la riflessione marxista sul *Lumpenproletariat* urbano, privo di coscienza di classe e destinato per questo a divenire braccio armato del potere, concetto che rielaborerà nel corso delle redazioni successive di *Lacombe Lucien* in rapporto alle diverse situazioni storiche e geo-politiche in cui deciderà di collocare l'azione. Chucho anticipa Lucien, contadino senza istruzione alla ricerca di una rivincita sociale, segnato dall'assenza della figura paterna e dalla povertà, miliziano non per scelta ideologica, ma per caso e per opportunismo. Incidentalmente, appunto. Malle stesso, ribadisce, in relazione alla versione conclusiva di *Lacombe Lucien*, di aver adottato un approccio «marxista»,¹⁴ fornendo al proprio film un sotto-testo eminentemente politico e una possibile chiave di lettura.

Nelle sei stesure successive, Malle mantiene l'impostazione iniziale, ma traspone il soggetto nella Francia rurale della seconda guerra mondiale, raccoglie testimonianze di episodi realmente accaduti¹⁵ e affronta la propria memoria personale. Il personaggio di Lucien prende forma: nelle prime versioni è il miliziano responsabile della denuncia e dell'arresto di alcuni alunni ebrei nascosti in un collegio,¹⁶ ma nell'ultimo soggetto scritto di propria mano dal regista collabora direttamente con la Gestapo (è *gestapiste*) e l'episodio del collegio è abbandonato a favore della relazione ambigua intessuta con una fami-



glia ebraica nascosta in paese. Già in queste sinossi, il coinvolgimento del singolo è l'esito fortuito di vicissitudini individuali. Il nucleo fondante della vicenda, cioè la negazione del principio ideologico come motore della storia, è presente *in nuce* prima ancora dell'intervento di Modiano nella scrittura e converge in una più vasta rilettura storica dell'occupazione che prende corpo tramite diversi linguaggi artistici tra il 1969 e il 1976.

Sono questi gli anni in cui un paese intero riflette sulla propria responsabilità storica, svelando progressivamente l'ambiguità della propria posizione fino a smentire l'idea di un'unanime opposizione all'occupante tedesco da parte della popolazione, unita alle truppe alleate in uno sforzo congiunto per la libertà. Al cinema tendono progressivamente a scomparire le epopee militari costruite attorno ai due episodi cardine della liberazione, lo sbarco in Normandia e la presa di Parigi da parte degli alleati,¹⁷ e s'impongono storie di civili, spesso di classi medie o proletarie, ambientate, sul finire della guerra, in zone rurali lontane dal fermento ideologico della capitale. La chiusura della prospettiva geografica nei confini dell'esagono permette di evitare la rappresentazione diretta dei campi di concentramento, ma interpella lo spettatore e focalizza il suo sguardo sul volto familiare della repressione, costituito da miliziani e da ausiliari francesi assoldati dalla Gestapo. La rappresentazione inconsueta di delazioni, tradimenti, omertà ha come risultato di evidenziare, per antitesi, il precedente utilizzo strumentale della mitologia resistenziale, finalizzato ad una legittimazione del potere gaullista.¹⁸ Louis Malle non è estraneo a queste trasformazioni: nel 1971 la *N.E.F. (Nouvelles Editions Des Films)*, società di distribuzione del regista e del fratello Vincent Malle, porta nelle sale il documentario di Marcel Ophüls *Le chagrin et la pitié*, che avvicenda testimonianze e immagini di repertorio per evocare frontalmente il periodo dell'Occupazione in una città di provincia, Clermont-Ferrand. Il film mostra una collettività che sopravvive in uno stato di attesa, di passiva accettazione degli eventi, e riporta l'orrore alla partecipazione quotidiana del singolo, che va dalla collaborazione diretta al silenzio, costringendo lo spettatore comune a fare i conti con se stesso.

Malle prende la stessa strada sul fronte della finzione. Circoscrive la vicenda di *Lacombe Lucien* nello spazio («une petite préfecture du sud ouest de la France», come indica il cartello d'apertura del film) e nel tempo (lo stesso cartello designa come data d'inizio il giugno del 1944 mentre quello conclusivo decreta l'esecuzione di Lucien nell'ottobre dello stesso anno), allo scopo – esplicito – di svelare il fenomeno di «collaboration ordinaire, en province dans les petites villes».¹⁹ Il regista inizia, dunque, la ricerca di un co-sceneggiatore che lo aiuti a trascrivere l'atmosfera sordida del collaborazionismo provinciale e sceglie di collegare il proprio progetto, già in fase avanzata, alle istanze culturali del presente, etichettate in seguito, per facilitarne la lettura complessiva, come «moda rétro».²⁰ Il termine, che sarà poi esteso al cinema, non designa una vera e propria corrente letteraria, ma definisce la proliferazione, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, di romanzi e di film²¹ che abbandonano la lettura eroica data in precedenza al conflitto mondiale per assumere le contraddizioni implicite della storia e rievocare frammenti di memoria occultata poiché ontosa. Collocata sulla nebulosa linea di confine che si disegna tra colpa e innocenza, centrata sui morbosi rapporti che uniscono carnefici e vittime, e sulle reazioni inattese che scaturiscono dalla violenza e dalla paura della guerra, tale voga narrativa conduce a una rappresentazione della storia che incorpora e supera la rievocazione documentaria. Lo sguardo che cinema e letteratura rivolgono a un passato doloroso si apre al 'disturbante' e rappresenta l'irrepresentabile, colloca la sofferenza e la perdita nello spazio ambiguo dell'ossessione individuale e della decadenza collettiva, urtandosi all'opacità delle intenzioni e all'impossibilità di designare colpevoli.²²



È all'interno di questo clima culturale che Louis Malle cerca di portare a termine il proprio progetto.²³ Patrick Modiano, considerato, suo malgrado, uno dei maggiori esponenti della moda *rétro*, accetta d'intervenire nella scrittura, restringe la vicenda attorno al nucleo dei personaggi principali, elimina l'episodio del collegio a favore di una più forte presenza della famiglia ebraica, della caratterizzazione di France Horn e del rapporto che la lega a Lucien. Il titolo del film passa da *Le Petit Lucien* a *Lacombe Lucien*, prendendo a prestito una battuta del protagonista.²⁴ Viene inoltre aggiunta, in esergo, la traduzione francese di una citazione dallo scrittore e filosofo americano George Santayana²⁵ che esplicita la portata allegorica del film e lo collega ulteriormente alle teorie marxiste: «ceux qui ne se souviennent pas du passé sont condamnés à le revivre».

La condanna a rivivere un passato incerto, a farne memoria filmica e letteraria è, se vogliamo, la necessità d'origine di *Lacombe Lucien*. Il cognome e il nome del protagonista ne riassumono la natura specifica, la sostanza. Tutto, in un certo senso, è già detto dall'inizio.

3. *Cognome e nome Lacombe Lucien*

L'esergo pone l'accento sul rischio dell'oblio e sulla condanna storica alla ripetizione. Aprendosi sull'evenienza inquietante di un Sisifo deprivato di memoria – e per questo colpevole – *Lacombe Lucien* immette da subito lo spettatore entro la riflessione di Modiano sul manifestarsi del passato nel presente, sulla nebulosa circolarità delle cose e dei volti e sulla necessità del recupero indiziale della memoria storica e personale.

L'intera produzione dello scrittore affronta le varianti di una tematica binaria. È centrata sulla ricerca di un'identità (individuale e collettiva) che si percepisce – e si legge nelle scelte di scrittura e di costruzione dell'intreccio – come indefinita, frammentaria e incompiuta. Talvolta perduta nel nulla, oppure occultata, mascherata dietro identità fittizie, talvolta solo 'fantasmata' e ritrovata laddove non la si cercava. Tale ricerca partecipa dell'impossibilità di comprendere appieno il movimento della società e i disordini della storia, le intermittenze e le idiosincrasie del passato e di un presente a esso speculare, disseminato di tracce che invitano a percorrere sentieri già battuti. Questo fa spesso del narratore uno spettatore che invece di provocare situazioni ed eventi ne subisce gli effetti, una 'presenza' in scena che si limita ad osservare i fatti cercando di dar loro un senso per procedere a un'investigazione della memoria e giungere a una delucidazione che è destinata, nella quasi totalità dei casi, a restare tentativo, e a reiterare la condanna alla ripetizione. Già nella trilogia dell'occupazione, Modiano inserisce, come figure chiave di un grottesco teatro urbano, gli spettri 'finzionalizzati' del proprio passato: un padre di origine ebraica, misterioso e assente, che vive di traffici oscuri ed entra in contatto con i *gestapistes* francesi della rue Lauriston a Parigi e una madre *starlette* di cinema alla ricerca di brandelli di notorietà. Il tema dell'identità paterna occultata e l'ambigua posizione dei genitori nel corso del conflitto, sviluppati all'interno di una narrazione-inchiesta che alterna occultazione e svelamento, sono il cuore di tutta una rete di motivi secondari, quali il tradimento, l'assenza e il dualismo ideologico e morale, motivi questi che, nel loro insieme, vengono a convergere in *Lacombe Lucien*.²⁶

Il titolo del film è asserzione di appartenenza alla tradizione del ritratto e del romanzo di formazione: la narrazione si concentra attorno al personaggio principale, vettore dell'azione e specchio riflettente la realtà circostante, e ne racconta l'esperienza di accesso alla – breve – vita adulta. È inoltre rimando esplicito alle modalità di scrittura di



Patrick Modiano, come, in un certo senso, spiega il titolo italiano dato al film: *Cognome e nome Lacombe Lucien*. La pellicola si definisce tramite una dichiarazione d'identità declinata con ufficialità burocratica attraverso il cognome seguito dal nome proprio. Modiano moltiplica, nei suoi scritti, i dati anagrafici e topografici con un'attenzione al dettaglio e uno scrupolo di attinenza al dato oggettivo che potrebbe leggersi come scelta di scrittura iperrealista: descrive designando in maniera precisa e introduce costantemente nella narrazione indirizzi e numeri di telefono, targhe automobilistiche e cartelli stradali, documenti d'identità e nomi di vie. L'enumerazione reiterata, l'attenzione rivolta alla realtà nominale e la puntuale e precisa referenzialità non devono però trarre in inganno: se da un lato ancorano la narrazione a quelli che sembrano essere punti di riferimento riconoscibili, dall'altro moltiplicano i referenti fittizi – gli indirizzi sbagliati, i dettagli mancanti, i nomi propri su documenti falsi, gli angoli inventati, tutta una geografia dell'inganno e delle identità celate – e «aprono su prospettive sfuggenti, estranee, vertiginose, irreali».²⁷ Se lo scrittore 'nomina' lo fa perché ricerca «un'intima compenetrazione tra passato e presente», una «fitta circolazione di figure fantasmatiche che ripetono il loro destino in un tempo sospeso».²⁸ Modiano non accumula dati ma indizi per preservare l'esistenza di creature che vivono nel ricordo o nell'immaginazione, la propria, quella del narratore, quella del lettore. Nomina, per dar loro una legittimazione, gli spettri di un'esistenza che l'ha preceduto, ma sembra abitarlo. Dà forma 'anagrafica' alle ombre.

Louis Malle agisce con la medesima accortezza referenziale, per poi dare, a sua volta, corpo filmico a un passato spettrale. Intraprende una vera e propria investigazione geografica e documentaria nel Figeac, dove ha acquistato una residenza secondaria che verrà in parte utilizzata per le riprese, e procede a un'accurata ricostruzione filologica degli ambienti tramite l'introduzione di oggetti e di costumi d'epoca e l'utilizzo di documenti sonori del tempo. Durante le riprese, la manipolazione scenografica e luminista dello spazio – in particolare degli esterni – è ridotta al minimo e la prossimità al reale è alimentata dalla frequenza del piano sequenza e dalla scelta della presa diretta. L'impressione di realtà è accentuata dalla presenza fisica del protagonista, Pierre Blaise, giovane contadino alla prima esperienza cinematografica, che, nella totale assenza di una formazione attoriale, si limita a essere in scena e a ripetere le battute con un riconoscibile accento della zona.²⁹ Già dalle prime scene del film, Pierre/Lucien è inserito, come blocco fisico in movimento, all'interno di un contesto rurale aspro, rozzo, incolto, e verosimilmente mostrato attraverso sequenze poco dialogate centrate sulla ripetizione di un'attività ludica (la caccia), di un lavoro fisico (all'ospizio e nei campi) o della violenza legata alla guerra.

Al pari, però, delle modalità di scrittura di Modiano, le scelte di regia di Louis Malle fanno sì che la precisione documentaria, l'attinenza al vero storico e la prossimità al vero geografico, così come la veridicità fisica, non attoriale, del protagonista, non siano vettori di un «foto-realismo»³⁰ filmico destinato allo svelamento puntuale del reale e alla comprensione esaustiva dello spettatore, ma contribuiscano all'exasperazione dell'inquietudine e all'immissione del dubbio nella ricezione.

In *Lacombe Lucien*, l'identità assunta nel titolo con precisione 'amministrativa' viene negata in tutto il corso dell'azione filmica, poiché l'individualità psicologico-affettiva di Lucien, quella destinata a fare di lui una persona, non si manifesta mai in modo intelligibile, è offuscata dalle scarse parole che pronuncia e dai primi piani neutri che gli sono dedicati. Come se l'identità sostanziale fosse taciuta a vantaggio di quella nominale. Si tratta del paradosso di una pellicola che, in termini zavattiniani, segue il personaggio principale 'dal buco della serratura', coinvolge i sensi del fruitore, ma non gli permette di assumere intellettualmente ed emotivamente una visione mantenuta passiva e neutra,



e finisce col provocare nello spettatore sensazioni contraddittorie di estraneità morale e d'inquietante implicazione nelle azioni rappresentate. Nonostante la scarsa frequenza dell'ocularizzazione interna, il regista riesce a imporre costantemente la presenza fisica di Lucien, facendone non una fonte di svelamento, ma un blocco 'ottuso' e 'ottundente' sul reale.

4. *Lo sguardo 'ottuso'*

La pellicola si apre sul vuoto alienante di una corsia d'ospizio (alcuni letti con anziani sdraiati, due suore sedute), la cui connotazione funerea, implicita, a prescindere dalla contingenza storica, anticipa la fatalità mortuaria che scandirà la storia a venire. Due giovani entrano in scena e una panoramica segue lo spostamento del secondo da sinistra, Lucien. Da questo momento, la cinepresa resterà a ridosso del personaggio, pedinandolo e imponendo allo spettatore la condivisione dei suoi tempi d'azione, degli spazi che attraversa e dei personaggi che incrocia. Il movimento di macchina permette la focalizzazione di alcuni dettagli tra cui la fotografia del maresciallo Petain posta su di un comodino e accompagnata dal discorso che Philippe Henriot, segretario di stato a Vichy per l'informazione e la propaganda, sta facendo alla radio, mostrata in piano ravvicinato pochi istanti prima. Non si tratta, però, del punto di ascolto di Lucien: la voce di Henriot passa presto in secondo piano sonoro rispetto al cinguettio che si ode dalla finestra (in fuori campo) e che distrae il giovane, inducendolo a guardare fuori (soggettiva) e a colpirlo con una fionda. La soggettività è marcata sottilmente dal dosaggio sonoro. Lo sguardo del ragazzo, il suo gesto violento e il brusio della natura si sovrappongono alla parola radiofonica, quasi a volerla mettere a tacere, ed evocano, in tal modo, l'indole di un personaggio impermeabile al discorso ideologico così come ad ogni altra forma di concettualizzazione. Nulla spiega per quale ragione Lucien uccida – se per crudeltà infantile, per rabbia o per gioco – e in quest'assenza di motivazioni è anticipata la logica di una pellicola che affronta la problematica del male scavando in pulsioni ancestrali. Una scena costruita in modo simile a quella d'apertura vede Lucien partecipare, con altri miliziani, all'attacco di una postazione partigiana, per poi distrarsi all'apparizione di un coniglio e sparare all'animaletto senza riuscire a colpirlo. La cinepresa segue, ancora una volta, la 'distrazione' di Lucien che esercita la violenza in modo del tutto casuale, senza distinzioni tra uomo e natura e senza ragioni che non siano puramente istintive. Impermeabile al linguaggio come a un discorso sociale (maniere e senso civico), incolto e disinformato politicamente, il giovane agisce o reagisce agli eventi in modo maldestro o inatteso e, di conseguenza, spiazzante. Non utilizza la parola se non costretto e riassume la sua presenza scenica nell'esercizio congiunto dello sguardo e della forza fisica, in un contesto rurale di cui sembra incarnare l'asprezza e la chiusura. Lo spettatore è immesso, suo malgrado, all'interno di una zona oscura della conoscenza, dove prevalgono l'assenza di empatia e il silenzio.

I due casi citati sono tra le rare soggettive che Malle concede al suo personaggio, ciononostante, ad eccezione di due brevissime scene, lo inserisce sempre all'interno dell'inquadratura, anche come semplice figurante. Benché non introduca, quindi, un'esplicita focalizzazione interna, egli impone allo spettatore una prossimità inquietante con un personaggio inintelligibile che prende parte a eventi cruenti per effetto di un'agghiacciante casualità. A guidare le scelte di Lucien, e con esse il movimento narrativo, non è il fato, espressione di una necessità sconosciuta che guida il susseguirsi degli eventi, e nemmeno il destino, inteso in senso cristiano come intervento divino sulle sorti umane,



sono i banali esiti di una serie di percorsi fisici. Due guasti meccanici – la ruota della bicicletta forata e l'arresto del motore – concorrono all'apertura dell'azione filmica e alla conclusione agreste; nei due casi, uno spostamento in atto subisce un brusco arresto e provoca una svolta narrativa. La concatenazione 'casuale' e non 'causale' della vicenda e l'ermetismo psicologico del personaggio attorno a cui l'azione filmica è costruita sono i principali vettori della sua ambiguità.

L'opacità cognitiva che caratterizza la visione di Lucien tocca inevitabilmente la visione del pubblico: se spettatore e personaggio condividono l'apprensione della realtà diegetica, il primo possiede un sapere critico (strumenti d'analisi e riferimenti storico-culturali legati ai fatti narrati) che il secondo ignora, e una sorta di 'disproporzione' nella conoscenza viene ad instaurarsi. Tale distanza disorienta, poiché spettatore e personaggio sono inseparabili nella progressione finzionale ma assolutamente estranei l'uno all'altro. L'estraneità è rinforzata dall'accesso negato a un'intimità non esclusivamente fisica.

Il corpo massiccio di Lucien è il centro gravitazionale delle inquadrature, 'determina' l'organizzazione del piano, il movimento scenico e lo sguardo sul fuori campo, ma non fornisce loro una 'determinazione' psicologica. Prevalgono, nelle scelte di campo, le figure intere e i primi piani, intesi però in un'accezione moderna che li svincola dal retaggio dello psicologismo tardo ottocentesco. Il volto non è espressione visiva di un'interiorità preclusa alla parola, ma la traccia di un'impressione sensibile e non razionale che rende difficoltoso ogni tentativo aprioristico di costruzione di senso. Non una geografia di sentimenti, emozioni e tratti caratteriali che un battito di ciglia può svelare, ma una cartografia del dubbio. Tale assenza partecipa tanto della lingua essenziale e oggettivante di Modiano, che indaga la superficie e il dato lasciando indovinare un'interiorità celata, quanto della messa in discussione delle convenzioni filmiche da parte del cinema della modernità. La scelta di un attore non professionista ricorda quella del 'modello vergine' nel cinema di Bresson:³¹ Lucien 'apprende' e riflette la realtà in senso fisico, ma non la rielabora e non la esprime, è superficie che non si lascia indagare, schermo posto alla comprensione. È fatto filmico che agisce e reagisce perché immesso nello spazio e confrontato ad altri, secondo schemi non immediatamente comprensibili o condivisibili. È dialetto del posto e assenza di verbalizzazione del pensiero, è gesto pesante, movimento compulsivo e lenta traiettoria sullo schermo.

Negli sguardi insistiti che Lucien scambia con gli altri personaggi, resi attraverso la frequenza di lunghi primi piani in assenza di dialogo, leggiamo un rapporto di forze altalenante. Il giovane approfitta del potere che la contingenza storica gli permette di esercitare, e tenta, al contempo, di trovare consenso e familiarità presso gli Horn, cogliendo l'occasione di introdursi impunemente nel loro privato. Ragioni distinte possono indurre il giovane a stabilire un contatto privilegiato con France e il padre (la frustrazione sociale, l'occasione di colmare, con la forza, un divario di classe, di cultura e di ricchezza, l'ebbrezza del potere sulle sorti altrui, il desiderio sessuale verso la ragazza, l'attrazione che il sarto, come possibile padre sostitutivo, esercita su di lui) ma, di fatto, nessuna di queste è mai resa esplicita. Una lettura analitica del personaggio, deprivato socialmente e segnato dall'assenza paterna, è plausibile, ma accessoria: Lucien, fulcro della pellicola, resta un personaggio opaco, la sua interiorità un enigma. La frequenza di piani ravvicinati su di un volto respingente, il pedinamento di gesti e di azioni che si sottraggono alla comprensione e l'assenza di esplicazioni verbali compensatorie, modificano radicalmente la visione dello spettatore, interpellandolo specularmente, ma impedendo i movimenti psichici che producono la sua implicazione emozionale.



5. *Barriere e corpi*

I rapporti interpersonali nel film, che tanto devono all'intervento di Modiano nei pesanti 'vuoti' di sceneggiatura, sono fondati essenzialmente sul non detto e sull'ambiguità. I personaggi principali, benché incarnati da attori professionisti in grado di esprimere sentimenti ed emozioni attraverso la recitazione, sono caratterizzati dal medesimo ermetismo psicologico che connota Lucien. Presenze silenziose, compiono azioni che non trovano spiegazioni univoche e non manifestano mai la propria intimità sentimentale. La rappresentazione della famiglia ebraica degli Horn, costretta a celare la propria identità e a patteggiare con l'occupante, è inattesa e, per questo, destabilizzante: non c'è in *Lacombe Lucien* una partecipazione accorata alla condizione delle vittime, non una denuncia specifica dell'ingiustizia che conduce alla loro persecuzione, non una possibile intesa tra lo spettatore e il perseguitato. La presenza di Lucien a casa Horn provoca forme tacite di dissenso o di ostilità (l'insistenza e la ripetizione del gesto di chiusura della stanza di France da parte del padre, gli scambi verbali di circostanza, gli sguardi muti carichi di tensione), ma lascia intravedere aperture verso forme di complicità e di scambio che potrebbero essere ricondotte al tiepido nascere di un sentimento d'affetto, al tentativo di farne un alleato e un complice in grado di assicurare loro la salvezza o addirittura a una sorta di passività nei confronti dei persecutori (in questo senso si potrebbe leggere la scena in cui Albert Horn decide di denunciarsi). Le frequenti irruzioni di Lucien all'interno dell'appartamento, da una stanza all'altra o da un luogo all'altro, spesso introdotte da una doppia inquadratura che lo vede incorniciato da una finestra o da una porta, drammatizzano, da un lato, l'immediatezza istintiva di ogni suo gesto, e dall'altro esemplificano la facilità e la rapidità del passaggio da un campo all'altro, da una situazione all'altra. Rappresentano, in senso lato, la deriva contingente delle scelte etiche e la vanità delle ragioni che spingono l'individuo, in situazioni estreme, a passare da uno schieramento all'opposto. La fragilità della frontiera che separa il bene dal male è evocata da numerose inquadrature in profondità di campo dove la visione prospettica è realizzata attraverso una serie di barriere manovrate in scena dagli attori (le porte semichiusure, le finestre, il gesto reiterato di apertura e di chiusura) o scelte precise di costruzione spaziale (il bagno destinato alla tortura di fianco alla camera di Marie), che provocano una vicinanza contrastiva, specchio della connivenza inquieta con il nemico. È emblematica, in tal senso, la singolare simmetria tra la figura di Lucien, ermetico al mondo circostante, e quella della nonna, chiusa in un mutismo che è probabile espressione di disprezzo e di opposizione, ma che resta fondamentalmente inspiegato (simmetria resa esplicita dal solitario del giovane con le banconote, analogo al gioco di carte dell'anziana signora). Lungo il binario scenico su cui corrono distanza e prossimità, si muove la protagonista femminile, France, spesso 'presente' in 'assenza' visiva, nell'atto di suonare il piano dietro una porta chiusa. Quando entra in scena, la giovane sembra a sua volta subire passivamente la situazione esterna, fino ad accettare una relazione ambigua con il nemico. L'origine del suo avvicinarsi a Lucien, mai verbalizzata o esplicitata, permane oscura (potrebbe trattarsi di un'attrazione fisica o di un innamoramento che supera le barriere sociali, del tentativo di farne un alleato per fuggire la persecuzione o della sfida lanciata alla propria identità ebraica). Come a Lucien, a France sono dedicati numerosi primi piani, nessuno dei quali sembra esprimere sentimenti di amore, paura, complicità, disgusto, attrazione. Si tratta ancora una volta, di un volto liscio e di un corpo che esiste di per sé, a prescindere da un'interiorità mai palesata e da una collocazione sociale-religiosa attribuitagli dall'esterno (nella sequenza del ballo cui viene invitata da Lucien rinnega un giudaismo che le viene rinfacciato come un'inf-



mia). Il parallelismo con Lucien è presente anche in una realtà 'nominale' che emerge per la sua incongrua specificità: il nome proprio della ragazza corrisponde a quello del paese che la perseguita come straniera ed estranea, al quale, di certo, ella non può riferirsi per affermare un'appartenenza identitaria.

La scena della notte d'amore tra Lucien e France, che ha luogo nella vasca da bagno utilizzata per le torture ai resistenti cui il giovane ha assistito senza intervenire, è esemplificativa di quella che abbiamo definito come prossimità contrastiva (tra luoghi, oggetti, personaggi e opposti schieramenti) e di una fisicità trionfante che provoca fastidio e ambiguità interpretativa. Sola la giovinezza anagrafica di France e Lucien sembra permettere il loro incontro fisico, malgrado il silenzio affettivo in cui entrambi sono chiusi e la distanza intellettuale che li separa.

Il corpo – diversamente sottoposto a un'azione filmica che ha la violenza come punto d'incontro (corpo denudato nelle scene erotiche e in quelle di tortura, inseguito e ucciso in analogia con le scene di caccia animale) – è dunque centro gravitazionale di forze e di direzioni nello spazio. Lucien è principalmente forza e giovinezza, è legato dalle prime inquadrature alla terra, alla natura e al mondo animale. Partecipa alla caccia come prende parte alle rappresaglie armate, per emulazione e per sete infantile di sangue e di sopraffazione. Risponde, allo stesso modo, a un istinto di protezione e alle meccaniche dell'attrazione.³²

L'emergenza della corporeità a discapito di fattori psicologico-emozionali, radicalizza l'espressione filmica, eccede la ricostruzione storica, vanifica la denuncia ideologica diretta e la narrazione empatica. Offusca, in tal modo, la dimensione interpretativa, ma concede al fruitore la possibilità d'accesso a una dimensione allegorica.

6. *La veste allegorica della provincia*

La brutalità visiva che accompagna la presenza in scena di Lucien si estende agli altri personaggi e agli ambienti, agendo come "marcatura" di realtà e parallelamente come fonte di turbamento, come se la verità esteriore, la contestualizzazione arida e diretta dello spazio e degli esistenti, soppiantasse ogni forma di verità interiore. L'attendibilità documentaria della pellicola non le garantisce, infatti, quella credibilità narrativa che lo spettatore cerca essenzialmente in termini psicologici. Il trattamento realistico dello spazio in *Lacombe Lucien*, al pari della fisicità trionfante dei personaggi-attori, è volto a una scarnificazione emozionale e ideologica.

Tradizionalmente legata all'immagine della solidità della terra nel perenne ripetersi dei cicli naturali, la provincia francese non è rappresentata nel film come luogo di ordine e di stabilità, ma come spazio confuso di un'inutile attesa, segnato dall'incombere di un'ineluttabilità mortuaria. Se si esclude la pronuncia marcata del protagonista, la provincia di *Lacombe Lucien* non possiede nemmeno una caratterizzazione regionale forte, è il fantasma di una Francia rurale arcaica tendente alla soppressione dell'altro e alla paura dell'esterno, è luogo di crisi d'identità e di disgregazione di una comunità in preda alla disinformazione e alla propaganda radiofonica. L'occupazione tedesca e la guerra che volge al termine sono le varianti che fanno esplodere tensioni latenti ancorate nel tessuto sociale. Povera, insospitale, la provincia contadina è lo spazio in cui si cristallizzano mali arcaici, è il territorio di un antisemitismo viscerale, atavico (incarnato dalla serva Marie, che, tradita da Lucien, accusa France di essere ebrea) ed incorpora un orrore normalizzato, addomesticato nel quotidiano (M. Tonin, che mostra benevolenza paterna verso



Lucien, si appresta fischiando a torturare il maestro di scuola, la segretaria, Mlle Chauvelot, legge diligentemente lettere di delazione ogni mattina). È il palcoscenico su cui la vecchia nobiltà, simboleggiata dal medico, assiste passivamente all'esercizio esasperato della forza. È infine l'universo grottesco dell'*hotel des grottes* dove vittime e carnefici sopravvivono in uno stato di attesa, prigionieri gli uni e gli altri di un *huit clos* inquietante dove nessuna forma di liberazione potrà arrivare.³³ Nonostante l'aderenza della pellicola al dato reale, a una realtà geografica ben determinata, lo spazio di *Lacombe Lucien* è, dunque, il luogo simbolico della prigionia e dell'attesa, come si evince dagli interni soffocanti e claustrofobici, dalle porte chiuse di casa Horn, dove i tendaggi spessi lasciano entrare una luce di fascio e il suono ossessivo del piano di France scandisce un tempo uguale a se stesso. Il regista evoca l'esasperazione irrazionale delle tensioni interpersonali e razziali in uno stato di sospensione e di stagnazione.

Eppure, gli esterni sono filmati nel pieno della vitalità estiva, fotografati da Tonino Delli Colli nella luce accecante del mese di giugno e nei toni crepuscolari dell'imbrunire nelle campagne. L'apparente dicotomia tra una natura rigogliosa, un mondo animale in movimento, brulicante di vita e di suoni propri (il cinguettio dell'uccellino, il canto dei grilli) e lo spazio umano cruento, statico e semi-deserto, sopraffatto dal calore estivo e da una guerra di cui si hanno rare avvisaglie (le strade vuote a parte qualche raro convoglio, la coda per gli acquisti alimentari, i gruppi di deportati verso la conclusione) è negata dalla percezione di una morte imminente, sempre associata alla presenza di Lucien, artefice o spettatore di una violenza distruttrice (l'uccellino ucciso, il cadavere del cavallo, la strage di conigli). Se gli interni, stagnanti, chiusi, portano in sé il marchio della dissoluzione, gli esterni sono legati tra loro dal comune denominatore della crudeltà umana che agisce nell'indifferenza del creato. L'immagine limpida, semi-documentaria, del mondo naturale, da un lato sembra mantenere una significazione primaria insita nella sua stessa materialità, dall'altro pare accogliere un presagio mortuario che ha il suo apice nella sequenza conclusiva.

Il sentore di morte prende forma, il gioco di sguardi e la problematica del punto di vista nella pellicola si fanno più complessi. La portata allegorica del film si fa evidente e rimanda, per opposizione, nell'oblio della realtà storica in cui s'immergono i protagonisti, all'esergo voluto da regista e sceneggiatore.

7. *L'irrealtà di un altrove bucolico*

Le riprese semi-documentarie in esterni, conducono a un finale paradossalmente irrealistico, che risponde alle medesime scelte di regia (luci naturali entro spazi non modificati filmati in presa diretta) ma è girato in un eden bucolico privo di coordinate geografiche che sembra ridefinire la situazione dei personaggi principali, immettendoli in uno spazio-tempo dell'immobilità, slegato dalla contingenza storica. Ricrea "dal vero" un'atmosfera impalpabile, onirica, senza alcuna pretesa di verosimiglianza.

Non a caso, l'altrove che chiude il film è introdotto da una delle sequenze più controverse della pellicola, quella dell'arresto di France e della nonna da parte di Lucien, che si converte repentinamente nell'aiuto offerto alle due donne nella fuga. Rappresentativa dell'ambiguità costitutiva della pellicola, la sequenza pre-conclusiva vede il protagonista confrontato a una scelta essenziale costruita, ancora una volta, sul silenzio degli sguardi insistiti e su di un'azione rapida, apparentemente irriflessa, che precipita l'azione e dà una svolta narrativa. La prima parte della sequenza, giocata sul ritardo dell'entrata in



scena di Lucien, ha un apice di tensione nel momento in cui France scopre l'implicazione dell'amante nel proprio arresto ed è sintetizzata nel lungo, pesante, sguardo che la ragazza rivolge al fuori campo dove lo spettatore colloca il giovane. L'impassibilità dei volti esaspera l'attesa e rende ancor più enigmatico il rapido capovolgere della situazione. I piani ravvicinati sull'orologio regalato da Lucien ad Albert Horn (che passa dalla valigia di France alle mani del ragazzo e infine all'ufficiale tedesco che dirige l'operazione) sembrano individuare nel possesso dell'oggetto la ragione che spinge il protagonista all'uccisione del proprio superiore, realizzata compulsivamente e di contro ad ogni attesa (la discesa di Lucien sulle scale, i colpi di mitraglia, il recupero dell'orologio). La rapida risalita, il braccio di France afferrato per portarla con sé e l'aiuto offerto alla nonna nella discesa – sempre in assenza di verbalizzazione e nella velocizzazione dei movimenti scenici – inducono a congetture opposte, a presumere un desiderio di protezione delle due donne da parte di Lucien. Lo scarto tra la conoscenza completa dei fatti rappresentati e l'ignoranza delle ragioni che governano l'agire di Lucien accresce la frustrazione dello spettatore e avalla l'impossibilità ideologica della pellicola, introducendo l'inquietante sequenza conclusiva che è somma ed epilogo del "disturbante" rappresentato da *Lacombe Lucien*.

Malle non mette in scena l'immoralità, ma l'amoralità istintiva di Lucien, la tendenza alla crudeltà fisica in assenza di coscienza critica ed etica.³⁴ A questo corrisponde la *robinsonade*³⁵ finale, che vede il ragazzo, France e la nonna rifugiarsi in una fattoria abbandonata risparmiata dalla guerra, per ricostituire un anomalo nucleo familiare in un ritrovato stato di natura, nella vittoria della spontaneità animale sull'etica, sulla ragione e sul sentimento. L'introduzione musicale di un brano mistico di flauto del Bengala, registrato da Malle durante le riprese di *L'inde fantome*, fa da corollario sonoro al rigoglio estivo di una pacifica campagna che risulta innaturale in una situazione di guerra e contribuisce ad alimentare una sensazione di tempo sospeso in uno spazio favoloso. Sembra esprimere la regressione a uno stato d'innocenza primigenia, in contrasto con la storia narrata e con l'ambientazione del film, fino a prospettare aperture inattese sugli eventi (un lieto fine amoroso e la ricomposizione di una famiglia) smentite, però, dall'introduzione di due inserti altamente enigmatici e dalla brusca, inattesa, conclusione. Lucien è pericoloso poiché cieco e imperscrutabile. La sua vicenda porta in sé il marchio dell'irrisolto e del bivalente, e non può concedersi una chiusa sentimentale, come se il male non lasciasse traccia e fosse sufficiente allontanarsi dal consorzio umano per convertire positivamente l'energia individuale.

L'irrealtà bucolica si tinge di mistero nel corso di due scene girate da punti di vista vivi e cognitivi opposti, destinate a creare una sempre maggiore inquietudine attraverso l'alternanza di sguardi che i due personaggi principali posano l'uno sull'altro. Un'inquadratura oggettiva mostra France nell'atto di brandire una pietra sopra il capo di Lucien, ignaro del gesto accennato alle sue spalle. Lo spettatore, per la prima volta, non è al fianco del protagonista nell'apprendere la realtà e attende un gesto violento che non avrà luogo. In seguito, viene mostrato il giovane che sorveglia la ragazza, seduto in silenzio in cima a un albero, mentre lei, che non sa di essere osservata, è ripresa presso il torrente, in primo piano nella linea prospettica disegnata dall'inquadratura. Il sapere spettatoriale è maggiore rispetto a quello dei personaggi, ma viene frustrato: entrambe le scene non portano a nulla di concreto, non determinano svolte, aprono solo prospettive che si perdono nel nulla, definiscono inquietanti possibilità che non hanno seguito. Espressione cinematografica della parte buia, funerea, dei due giovani, tali scene rappresentano il corrispettivo negativo della serenità bucolica che sembra chiudere il film. Appartengono al non detto e al non compiuto, ai nodi misteriosi che legano il desiderio amoroso alla pulsione vio-



lenta, che apparentano il carnefice alla vittima. Forniscono allo spettatore un assaggio di conoscenza che non lo porterà a nessuna conclusione e non farà che alimentare la sua compulsione interpretativa.

Questa sequenza è una delle maggiori espressioni di quel che Deleuze definisce, a proposito del cinema di Malle, come un trattamento favolistico, o fiabesco, del reale³⁶ (lo studioso usa il termine *féerie*, riferito alla fiaba) ovvero la propensione ad abbandonare per istanti i cardini rassicuranti di una narrazione realistica – o perlomeno verosimile – per ascrivere il destino delle sue creature a un movimento naturale che le trascende. Si tratta della possibilità che il regista si concede di raggiungere in modo imprevedibile, più lirico e istintivo che non esplicativo o psicologizzante, le zone più intime dei personaggi, nel loro rapporto con gli altri, con se stessi e con lo spazio che li circonda. Il movimento naturale che fagocita i personaggi può condurre all'inatteso, all'orrore come alla fiaba. In questo caso subisce un brusco, imprevedibile, arresto. Le didascalie finali riportano la notizia dell'esecuzione di Lucien da parte delle forze partigiane e liquidano bruscamente, in poche righe scritte, il destino di colui che ha abitato e forgiato la narrazione.

La *féerie* finale e la brutale irruzione della realtà tramite la parola, pongono un termine inatteso alla concatenazione enigmatica della vicenda ed esprimono la sostanziale impossibilità di ricondurre l'azione individuale a scelte volontarie e a logiche razionali (etiche, ideali, politiche). Ribadiscono, inoltre, la difficoltà nel rendere intelligibile il linguaggio interiore, la vittoria dei silenzi e degli iati narrativi, riconducendo la pellicola alla poetica delle ombre di Patrick Modiano.

In *Lacombe Lucien* la bellezza emerge per poi essere cancellata. L'amore e la tortura si alternano in una vasca da bagno e la natura nel suo fulgore estivo è toccata dalla morte. L'eroismo è sconfitto nel corpo martirizzato del resistente che chiede inutilmente aiuto a Lucien, la fede ideologica non sopravvive ai bisogni contingenti. Resta solo l'appello alla memoria, che forse è solo necessità individuale d'introspezione e di trasfigurazione del passato.

¹ L. MALLE, *Louis Malle par Louis Malle*, Paris, éditions de L'Athador, 1979.

² *La place de l'étoile* (1968), *La ronde de nuit* (69), *Les boulevards de ceinture* (72).

³ M. BERTINI, *Tra oblio e memoria, la Parigi segreta di Patrick Modiano*, p. 2.

⁴ *Ibidem*.

⁵ L'accoglienza del film è importante e globalmente favorevole (più di trecento contributi, tra articoli e trasmissioni radiofoniche e televisive) ma induce a reazioni discordanti basate su convinzioni aprioristiche che lo spogliano della sua veste allegorica, facendone un oggetto di controversa ideologica (addirittura all'interno di un'unica testata: *Le Monde*, inizialmente positivo nei confronti del film, ne sostiene a distanza di pochi giorni la 'pericolosità' etica e politica).

⁶ J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Ramsay, 1990, p. XVI.

⁷ In P. FRENCH, *Conversations avec Louis Malle*, trad. fr. di M. Leroy-Battistelli, Paris, Denoël, 1993.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Delmas in *Jeune Cinéma* di marzo del '74, definisce il personaggio di Lucien «salaud» e «pauvre type» e denuncia la simpatia degli autori nei suoi confronti.

¹⁰ «Rudy, Albert, Patrick, une starlette qui travaille pour la Continental: Lacombe Lucien a beau être avant tout une oeuvre de Louis Malle, la famille Modiano s'y trouve au complet! Et l'écrivain reconnaît que ce qui lui tenait à coeur dans cette histoire, c'est "cette espèce de chaos de l'Occupation" qui fit se rencontrer des gens qui n'auraient jamais dû se croiser: un jeune paysan du Sud-Ouest et des juifs réfugiés comme ici, mais aussi son père et sa mère» (D. COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2011).

¹¹ Nel '61, Louis Malle pensa di adattare al cinema il romanzo *La Grotte* di George Buis, militare e scrittore francese nato a Saigon; l'anno successivo, incaricato di un reportage con Volker Schlöndorff in Algeria,



passa un paio di giorni al commando V13, dove ha modo di conoscere personalmente il responsabile della tortura, un giovane timido che scrive quotidianamente lettere alla fidanzata. Inizia allora la riflessione del regista sull'assenza di coinvolgimento emozionale del singolo nel perpetrare la tortura in situazioni di guerra, riflessione che proseguirà in relazione alla strage di My Lai (1969), un villaggio vietnamita dove un giovane marine, massacro quasi seicento civili, per lo più bambini, e, solo dopo essere stato decorato come eroe, è accusato di crimini di guerra.

¹² Il testo, edito nel 1963, apre una pagina decisiva sul tema della responsabilità dell'individuo comune in un sistema d'orrore normalizzato ed è l'occasione di un acceso dibattito mediatico sulla natura stessa del male. Il saggio riprende i resoconti del processo ad Adolf Eichmann, gerarca nazista catturato nel 1960 e condannato a morte il 15 dicembre 1961 dal tribunale di Gerusalemme. L'atteggiamento di difesa dello stesso Eichman, che afferma più di una volta nel corso del processo di essersi occupato esclusivamente di trasporti e si mostra profondamente convinto di aver semplicemente fatto il proprio lavoro e di star pagando per le colpe degli altri, permette alla Arendt di approfondire i precedenti studi sui totalitarismi e di sviluppare la teoria secondo cui il male non sarebbe mai 'radicale', poiché non possiede né profondità né una dimensione demoniaca, non è 'radicato' in mostruosi impulsi o in sadiche tentazioni, rientra in un'agghiacciante normalità.

¹³ Il 10 giugno del 1971, uno squadrone della morte, quello degli *Halcones* (Falconi) compie la strage detta del 'giovedì di Corpus Domini', in cui trovano la morte decine di giovani universitari. A ridosso degli eventi, Malle scrive il soggetto di *Le Faucon*.

¹⁴ «Lacombe Lucien est peut-être le seul de mes films où j'ai adopté un peu une approche marxiste. Vous savez, la réflexion de Marx concernant les membres du lumpenprolétariat qui collaborent avec les forces de la répression parce qu'ils n'ont aucun bagage politique... [...] Lucien Lacombe fait partie de cette sous-classe qui finit par trouver une revanche sociale et des satisfactions de toute sorte en collaborant avec les Allemands et la Gestapo», in P. FRENCH, *Conversations avec Louis Malle*, p. 122.

¹⁵ Tra le tante testimonianze riportate da Malle: la vicenda del fratello del comandante Cousteau, che, a differenza di quest'ultimo, si schiera con i collaborazionisti e l'aneddoto raccontato da Melville, il quale, in un tragitto in treno convince uno sconosciuto partito ad arruolarsi come ausiliario della Gestapo ad entrare nella resistenza (L. MALLE, P. MODIANO, *Lacombe Lucien texte intégral*, Folio plus, Paris, Gallimard, 2008, dossier pp. 144-145).

¹⁶ L'episodio rammenta un traumatismo d'infanzia vissuto realmente dal regista, che sarà all'origine del film *Aurevoir les enfants* (1987).

¹⁷ *L'Armée des ombres* (1969) è l'ultimo film ad associare la lotta dei resistenti alle direttive del governo di Londra ma gli eroi del film esprimono già contraddizioni interne. Vedi J.F. DOMINÉ, 'Les représentations successives de la Résistance dans le cinéma français', *Revue historique des armées*, 252, 2008, <http://rha.revues.org/3173> [accessed 10 gennaio 2016].

¹⁸ «En même temps qu'elle purge les écrans de l'idéologie vichyssoise, la censure de la Libération révisé l'Histoire, renouant avec les pratiques anciennes de la damnatio memoriae, ses traîtres débaptisés, ses criminels privés de nom, ses vaincus rayés des mémoires. [...] Le cinéma institutionnel cicatrice les blessures narcissiques de la nation. Il réinscrit la Seconde Guerre mondiale dans la grande tradition d'une France victorieuse sur l'ennemi d'Outre-Rhin. Il érode les singularités du conflit et tente d'effacer des mémoires le régime de Vichy». In S. LINDEPERG, *Les Ecrans de l'ombre, la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, Editions du CNRS, 1997.

¹⁹ Louis Malle precisa: «J'hésitais à m'attaquer à cette période, parce que le cinéma français s'y était déjà intéressé à plusieurs reprises. Mais dès l'instant où j'ai commencé mes recherches, je me suis aperçu que cet aspect-là n'avait jamais vraiment été abordé, sauf dans *Le Chagrin* et *la Pitié* de Marcel Ophuls qui venait de sortir», in P. FRENCH, *Conversation avec Louis Malle*, p. 116.

²⁰ «1974. Trois ans après le Chagrin, la France est de nouveau "occupée": des films, des livres, des disques, des reportages et des croix gammées à la une des journaux. C'est le temps d'une mode dite "rétro" [...] Elle est une rencontre datée entre des auteurs, cinéastes ou écrivains, et un public, entre une offre et une demande potentielles: les conditions idéales d'un marché. Les signes avant-coureurs n'avaient pas manqué dans les années précédentes. Patrick Modiano, un des écrivains phares de ce courant, a publié *La Place de l'Etoile* (chez Gallimard) en 1968». H. ROUSSEAU, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, p. 149. Rousseau analizza la moda rétro come manifestazione della terza fase della 'sindrome', quella che definisce come «miroir brisé», espressione del «retour du refoulé».

²¹ Tra i romanzi: P. JARDIN, *La Guerre à neuf* / *La guerre à 9 ans* (1971), M. CHAIX, *Les Lauriers du Lac de Constance* (1974), Jean-Luc Maxence, *L'Ombre d'un père* (1978), che assumono la difficile eredità della collaborazione, e, in relazione alle vittime, il libro di Joseph Joffo, *Un sac de billes* (1973). Analizzata al cinema in: G. AUSTIN, *Contemporary French Cinema: An Introduction*, Manchester, Manchester Universi-



- ty Press, 1996, pp. 28-32; S. LINDEPERG, p. 34; *Histoire et temps présent France*. Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, Centre national de la recherche scientifique (France), 1981; P. MAILLOT, *Le cinéma français: de Renoir à Godard*, Paris, Solar, 1988, p. 144; M. JACQUET, *Travelling sur les années noires. L'Occupation vue par le cinéma français depuis 1945*, Paris, Alvik, 2004.
- ²² Non a caso, la cosiddetta «moda *rétro*» sarà sancita dall'uscita contemporanea di *Lacombe Lucien* e de *Il portiere di notte* di Liliana Cavani, somma psicanalitica sul rapporto carnefice-vittima. Film oscuro e a tratti morboso sulle pulsioni e sulle ossessioni, sulla ripetizione e sull'ambiguità dell'attrazione e della sessualità, *Il portiere di notte* narra l'incontro, a tredici anni dalla fine della seconda guerra mondiale, di una sopravvissuta al campo di concentramento e del suo aguzzino, che sotto falsa identità lavora come portiere di notte in un albergo di Vienna.
- ²³ Nel '72, dopo aver letto *Pompes funebres*, Malle si rivolge, senza successo, a Jean Genet, e in seguito contatta, sempre infruttuosamente, Pascal Jardin, di cui è appena uscito *La guerre à 9 ans*, e solo nel '73 invia il soggetto a Patrick Modiano.
- ²⁴ «France : Tu ne me présentes pas ? / Horn (gêné, à Lucien) : Ma fille. / Lucien : Comment elle s'appelle ? / Horn : France... / Lucien : Lacombe Lucien...», in L. MALLE, P. MODIANO, *Lacombe Lucien, texte intégral*, p. 57.
- ²⁵ «Those who cannot remember the past are condemned to repeat it». G. Santayana, *The Life of Reason*, Vol. I, *Reason in Common Sense* (1905-1906) <<http://www.gutenberg.org/files/15000/15000-h/vol1.html>>. Si tratta della ripresa del concetto già espresso da Karl Marx nel *Manifesto del partito comunista* nel 1847 in relazione alla circolarità della storia che chi non conosce è condannato a rivivere, concetto a sua volta ripreso con varianti da Primo Levi.
- ²⁶ Lucien vive di pesanti assenze che ne fanno un 'colpevole - inconsapevole' attore della storia. Vive con la madre, amante del padrone della fattoria, mentre il padre è assente, prigioniero dei tedeschi. È 'Deprivato' della figura paterna, della possibilità di riscatto data dalla partecipazione alla resistenza partigiana, della coscienza politica ed etica che solo una formazione culturale gli potrebbe fornire.
- ²⁷ M. BERTINI, *Tra oblio e memoria, la Parigi segreta di Patrick Modiano*, p. 8.
- ²⁸ Ivi, p. 7.
- ²⁹ Quella di *Lacombe Lucien* resterà la sua unica esperienza cinematografica.
- ³⁰ Con il termine «foto-realismo» s'indica un movimento pittorico che nasce negli anni Settanta, e si diffonde in Europa nel decennio successivo, ed è all'origine dell'iperrealismo contemporaneo. Derivato della pop art, si contraddistingue per la maniacalità nella riproduzione dei dettagli e per lo straordinario effetto di fedeltà nei confronti della realtà (tra i pittori più famosi, ricordiamo gli americani Chuck Close, Richard Estes, Ralph Goings).
- ³¹ Si tratta della scelta di portare in scena un volto e un corpo non connotati, privi di un passato filmico e liberi da precedenti incarnazioni, capaci non di esprimere emozioni, sentimenti, stati d'animo, ma di creare una rete di direzioni nello spazio e un susseguirsi di gesti nel tempo, un incrocio di realtà fisiche, fattuali.
- ³² In una video-intervista il regista racconta: «le personnage principal, qui s'appelle Lucien Lacombe, c'est un garçon très jeune, qui a 17 ans, et qui a en lui cette violence, cette révolte, cette brutalité, cette envie d'exploser d'un adolescent ...qui a pied dans l'âge adulte, mais qui se conduit comme un enfant, et souvent d'une façon cruelle, comme un enfant, c'est un aspect très important du personnage...». Ribadisce, poi: «c'est un personnage qui est vraiment regardé, qui n'est pas expliqué dans le film, ni jugé... c'est un personnage très opaque ... qui a des zones d'ombre et des zones de lumières» <<http://www.ina.fr/video/I04321481>> [accessed 15 gennaio 2016].
- ³³ L'evocazione del mondo grottesco del collaborazionismo è principalmente frutto del lavoro di scrittura di Modiano che trasfigura in senso espressionista l'universo dell'*Hotel des Grottes*, dove un ispettore di polizia revocato dal suo mandato, un ciclista fallito, un nobile truffatore ricercato e una *starlette* senza gloria sembrano attendere, senza saperlo, la fine vicina e brindare ad una condanna a morte a venire.
- ³⁴ «Comme presque toujours je n'ai pas voulu porter de jugement. Je n'ai pas voulu simplifier, je n'ai pas voulu faire seulement le portrait d'un traître» (P. FRENCH, *Conversation avec Louis Malle*, p. 122). «J'évitais, dira-t-il encore, de porter un jugement sur Lucien, je préférais monter le comportement d'un personnage avec toutes ses contradictions et même d'une certaine manière tenter de le comprendre. C'était plus intéressant, plus utile, que de le jeter sans appel dans les bas-fossés de l'Histoire» (in L. MALLE, *Louis Malle par Louis Malle*, Paris, éd. de l'Athéna, 1979, p. 49).
- ³⁵ La critica Jacqueline Nacache definisce in tal modo la sequenza conclusiva nel saggio che dedica alla pellicola. Si veda J. NACACHE, *Lacombe Lucien*, Paris, Atlande, 2008, p. 141.
- ³⁶ «Dans la plupart de ses films, Louis Malle a procédé plus ou moins évidemment par mouvement du monde, d'où la féerie de cette œuvre [...]. Chez Malle, c'est toujours un mouvement du monde qui porte le



personnage jusqu'à l'inceste, à la prostitution ou à l'infamie [...]. Dans l'ensemble du cinéma féérique, ces mouvements mondialisés, dépersonnalisés, pronominalisés, avec leur ralenti ou leur précipitation, avec leurs inversions, passent aussi bien par la Nature que par l'artif». G. DELEUZE, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Collection «Critique», Paris, Les éditions de minuit, 1985, pp. 81- 82.



BEATRICE SELIGARDI

Narrazioni mute: Pathosformeln dell'inespressività femminile nelle arti visive e in letteratura

This article aims at investigating the narrative potential of the female expressionless across painting, cinema, literature and photography. A specific iconography will be retraced: the representation of a female subject characterized by an expressionless gaze. Usually accompanied by a repetitive gesture, the expressionless gaze becomes the very core of the representation, thus conveying narrative and emotional components. In light of this, the iconography of female expressionless will be defined as a *Pathosformel*. The article will provide an overview of the representation of female expressionless between two different paradigms: the first is a pictorial one, and it established in Impressionist and Post-impressionist paintings; the second is a more cinematic one, and it will be the major focus of the article. The narrative use of cinematic frames will be related to the representation of female expressionless in non-cinematic media, such as painting, literature and photography. The analysis will focus on three case studies: Edward Hopper's works of art, the novel *Tra donne sole* by Cesare Pavese, and the photographic series *Untitled Film Stills* by Cindy Sherman.

All'interno di questo articolo intraprenderemo un percorso di indagine sulle potenzialità narrative di un'immagine diffusa in mezzi artistici differenti: la raffigurazione di un soggetto femminile dallo sguardo generalmente inespressivo, in cui proprio l'inespressività del volto diventa fulcro nevralgico della rappresentazione. Caratterizzata da una gestualità ripetitiva, questa immagine si carica di tratti narrativi ed emotivi tali da condurci alla definizione di un'autentica *Pathosformel*.

Attraverso un excursus sull'evoluzione di questa immagine, ci muoveremo a partire da un paradigma pittorico, affermatosi con la pittura impressionista e post-impressionista del secondo Ottocento, per arrivare ad uno più propriamente cinematografico. Ci concentreremo soprattutto su questa seconda fase, in cui emergono le potenzialità narrative dell'inquadratura cinematografica all'interno di linguaggi non cinematografici, come la pittura, la letteratura e la fotografia. Verranno presi in esame alcuni case studies, in particolare l'opera pittorica di Edward Hopper, il romanzo *Tra donne sole* (1949) di Cesare Pavese e la serie di fotografie *Untitled Film Stills* (1977-80) di Cindy Sherman.

L'analisi degli elementi compositivi delle immagini avverrà in un'ottica culturale, con l'obiettivo di farne emergere le componenti narrative. Un discorso sulla rappresentazione del femminile all'interno della modernità accompagnerà tutta la riflessione: metteremo in relazione le immagini analizzate con i processi di emancipazione femminile in atto fra la fine dell'Ottocento e il Novecento, rintracciandone i diversi paradigmi rappresentativi.

1. Il valore narrativo dell'inespressività: bevitrici in interno fra Otto e Novecento

L'attenzione crescente nei confronti del quotidiano è uno dei tratti peculiari delle poetiche artistiche che si sviluppano in Europa nella seconda metà del XIX secolo, soprattutto per quanto riguarda il contesto francese. Acquista una nuova centralità la rappresentazione di attività domestiche, intime, private, che ritraggono una vita quotidiana spesso dimessa, vicina a classi sociali marginali. È all'interno di movimenti quali il Naturalismo in letteratura e l'Impressionismo in pittura che il soggetto femminile viene colto secondo



Édouard Manet, *Olympia*, 1863, olio su tela, Musée d'Orsay

una nuova luce: lontano dalle Veneri classiche e rinascimentali, o dalle damine settecentesche e rococò, ci troviamo di fronte a prostitute, demi-monde, donne del popolo.

Uno dei punti di riferimento di questa nuova attitudine dello sguardo rivolto al femminile è costituito dal celebre quadro *Olympia* di Édouard Manet (1863).

Novella Venere della modernità, di cui la giovane ragazza ricalca la classica posa distesa fra cuscini e lenzuola (pensiamo alle Veneri del Giorgione o di Tiziano), ne demistifica tuttavia l'aura di sacralità, proponendo una narrazione alternativa. Come ha osservato Bataille, si può parlare infatti di un vero e proprio «orrore del sacro»:

Lo schema dell'*Olympia* è la Venere di Urbino del Tiziano, che Manet nel 1865 copiò agli Uffizi di Firenze. [...] vi manca la dolcezza irrealistica – e perduta – della figura divina rappresentata da Tiziano. Ormai la tecnica di Manet, rabbiosa, precipitosa, la riporta al mondo degli esseri prosaici, sottomessi alla povertà della loro condizione. [...] Il mondo della mitologia aveva conservato quella nobiltà che poteva assimilarlo, malgrado tutto, al mondo della teologia. [...] *L'Olympia*, come la poesia moderna, è la negazione di questo mondo: è la negazione dell'Olimpo, del poema e del monumento mitologico.¹

Ancora Foucault mette a confronto il quadro di Manet con il modello di Tiziano, sottolineando le differenze a proposito del rapporto fra nudità, luce e l'occhio dello spettatore: se la Venere rinascimentale diventa visibile grazie alla fonte luminosa laterale che abbraccia dolcemente le membra del corpo femminile, nel caso dell'*Olympia* la luce proviene direttamente dallo spazio che si trova, idealmente, di fronte alla tela, quello cioè occupato dallo spettatore, che diventa così 'responsabile' della visibilità e della nudità della giovane.²

Vale la pena soffermarsi soprattutto sullo sguardo della protagonista, che costituisce in effetti il fulcro narrativo del quadro: si tratta di un viso marcato da un'intensa inespressività, molto diverso dall'algida placidità espressa dalle statue classiche, o dal sottile gioco di seduzione delle Veneri rinascimentali, più vicino, ci sembra, allo sguardo perso nel vuoto tipico dell'iconografia della malinconia, resa celebre a partire dalla raffigurazione di Dürer. Proprio questa inespressività induce l'osservatore a considerare la condizione della giovane donna: rassegnata al proprio ruolo di demi-monde, costretta a subire lo sguardo maschile che entra anche nella composizione attraverso i fiori (di un ammiratore? Di un amante? Di un cliente?) portati dalla serva. Se gli occhi della giovane sono sì rivolti allo spettatore, il che pare conservare un tratto in comune alle rappresentazioni rinascimentali di Venere (ancora Tiziano, ma prima di lui Botticelli), tuttavia lo sguardo è differito rispetto all'oggetto che le viene porto, i fiori appunto, sui quali avrebbe dovuto concentrarsi la sua attenzione. L'indifferenza marcata nei confronti del dono, unita alla vacuità dello sguardo e all'espressione per nulla simpatetica delle labbra, ci porta a leggere nell'inespressività del volto una meditazione stanca e leggermente sprezzante sull'esistenza, e sulle condizioni materiali di vita.

Proprio l'inespressività dello sguardo e la sua connotazione in chiave malinconica diventano elementi caratteristici di un topos della rappresentazione femminile che si svi-



Edgar Degas, *Dans un café*, 1873, olio su tela, Musée d'Orsay

luppa nella pittura impressionista e post-impressionista: la bevitrice di assenzio. Il quadro che inaugura una serie di ritratti che si snoda negli ultimi decenni dell'Ottocento ad opera di diversi artisti è *Dans un café* (noto anche come *L'Absinthe*) di Edgar Degas (1873).

Osserviamo una donna all'interno di un caffè, seduta in prossimità di uno sconosciuto con il quale non interagisce, a parte condividere il tavolo di bevuta. Di fronte a lei, un bicchiere colmo di assenzio, sul quale tuttavia non si posa il suo sguardo del soggetto, che si perde invece inesprensivamente nel vuoto. La connotazione dello spazio circostante e dell'abbigliamento, la cromia limitata ai toni del marrone, e la situazione descritta nel dipinto rafforzano ciò che lo sguardo della donna, nella sua malinconica inesprensività, racconta allo spettatore: una vita ai margini, al di fuori del consueto modello di moglie e madre borghese; forse una prostituta, forse una storia che si può sola-

mente immaginare, e che tuttavia viene suggerita inequivocabilmente. Come nel quadro di Manet, anche in quello di Degas l'inespressività del volto convoglia un senso narrativo anche e soprattutto grazie all'atmosfera di sospensione spazio-temporale che emerge dalla composizione. Si tratta di una narrazione che scaturisce, paradossalmente, proprio dall'assenza di un impianto scenico ben definito, e che si fonda su di un paradigma che, seguendo Svetlana Alpers, possiamo definire 'descrittivo'. La stessa Alpers, tuttavia, ha sottolineato la qualità anti-narrativa di questa modalità di rappresentazione. Se la pittura italiana del Rinascimento è per la studiosa un'arte narrativa, in quanto fonda la propria composizione sulla struttura di una messa in scena teatrale pregnata di influenze poetiche, di ben altra natura sarebbe la pittura olandese, modello per il paradigma 'descrittivo', che cristallizza i momenti secondo il modello della natura morta:

L'arte italiana e la sua retorica hanno non solo plasmato la grande tradizione dell'arte occidentale, ma hanno anche condizionato lo studio delle opere d'arte. [...] Nel Rinascimento questo mondo era un palcoscenico su cui figure umane recitavano azioni significanti basate su testi poetici. È un'arte narrativa. [...] Nel Seicento, come pure nell'Ottocento, alcuni degli artisti più innovatori e più dotati – Caravaggio, Velasquez e Vermeer, poi Courbet e Manet – adottano un modo pittorico essenzialmente descrittivo. Il termine "descrittivo" è in realtà un modo per caratterizzare molte di quelle opere che siamo soliti definire *realistiche*, e che abbracciano, come sostengo in vari punti della mia ricerca, il modello figurativo della fotografia. [...] le figure sono fermate nell'azione per poter essere ritratte. La qualità immobile o sospesa di queste opere è indice di una certa tensione fra gli assunti narrativi e l'attenzione per l'immediatezza descrittiva. Tra azione e attenzione descrittiva sembra esserci un rapporto di proporzionalità inversa: l'attenzione per la superficie del mondo descritto comporta il sacrificio dell'aspetto narrativo della rappresentazione.³

Ciò che per Alpers si sacrifica all'interno del modello descrittivo sarebbe la rappresentazione dei moti dell'animo, fautrice del carattere narrativo di un'opera. L'analisi del-



la funzione dell'inespressività del volto nell'*Olympia* e della bevitrice di assenzio e delle relative implicazioni narrative (la capacità di suggerire allo spettatore una 'storia', un significato altro che si cela sotto la superficie) e culturali (le significazioni, in questo caso del ruolo femminile, che provengono dall'immaginario culturale collettivo) propone un punto di vista esattamente opposto a quello espresso da Alpers: viene trasmessa una forma di narrazione demandata allo spettatore, il quale, non potendo fare a meno di interrogarsi sulla storia che si cela dietro l'apparente vacuità dell'occhio femminile, dovrà interpretare, e non leggere apertamente, la storia del soggetto.

L'immagine della bevitrice di assenzio diventerà un tema ricorrente all'interno della produzione artistica di fine secolo: in particolare, Toulouse-Lautrec e Picasso sono i principali interpreti di questo motivo nell'ambito delle tendenze post-impressioniste. Se Toulouse-Lautrec sfrutta per le sue composizioni l'ambientazione tipicamente parigina dei caffè, in Picasso, che realizza svariati dipinti intitolati alla *beveuse d'absynthe* tutti datati 1901, è evidente il richiamo ancora più esplicito alla classica posa dell'atteggiamento malinconico, con la mano che sorregge un viso inespressivo.

In tutte queste raffigurazioni è evidente che il punto di vista rappresenta un'espressione del *male gaze* borghese dominante nell'Ottocento sino agli inizi del Novecento: una donna che si trovi sola in un caffè, specie se colta nell'atto di bere una bevanda stupefacente nota fra gli artisti, non può essere certamente una donna rispettabile. Per questo, l'inespressività dello sguardo si carica anche di una componente sociale nel caratterizzare un determinato tipo di donna *borderline*, a cavallo fra povertà, prostituzione, disagio sociale e mentale.

Dal punto di vista compositivo, è interessante osservare come il taglio prospettico delle opere dei pittori analizzati si avvicini sempre di più proprio a quello della neonata fotografia. Se guardiamo soprattutto alle opere di Degas e di Toulouse-Lautrec, notiamo come l'assenza di centratura del soggetto femminile rispetto all'ambiente circostante, il taglio delle figure di contorno spesso inserite all'interno della scena in modo parziale, la quotidianità e apparente insignificanza dei gesti, nonché la stessa inespressività dello sguardo delle protagoniste contribuiscono a creare un senso di sospensione, di congelamento, esattamente quell'«è stato» che Barthes ha identificato come il noema della fotografia:⁴ un aspetto già affrontato dalla critica (fra cui la stessa Alpers nel brano citato sopra), ma del quale erano state evidenziate meno le implicazioni narrative legate proprio all'inespressività dello sguardo.

2. Dalla pittura al cinema: il linguaggio dell'inquadratura in Edward Hopper e Cesare Pavese

Il passaggio dal XIX al XX secolo è segnato dall'avvento di una nuova arte che modifica significativamente il rapporto fra pubblico, immagine e narrazione: il cinema. La nascita del cinematografo comporta un nuovo modo di osservare il mondo esterno così come l'interiorità, nel momento in cui il movimento, lo spazio, il gesto assumono un rinnovato valore espressivo. Inoltre, come ha sottolineato Veronica Pravadelli, il cinema, inteso sia come pratica artistica che come spazio pubblico, conferisce una nuova dignità allo sguardo femminile, non più semplice oggetto della visione, ma anche soggetto. Tutto ciò accade in corrispondenza dei profondi mutamenti socio-economici che dalla seconda metà dell'Ottocento si inoltrano verso la fine del Novecento, segnando un momento sociologicamente importante per la storia delle donne



Con l'urbanizzazione del secondo Ottocento le donne cominciano ad acquisire uno statuto nuovo, grazie in particolare a rinnovate possibilità lavorative e a una maggiore autonomia, quando si allontanano dalla famiglia di origine. [...] La modernità attiva un processo orientato verso una «cultura del piacere» che mette in crisi l'*ethos* vittoriano della domesticità e della purezza sessuale. In questo contesto il consumo culturale, e in particolare il cinema, rappresentano una pratica fondamentale del quotidiano femminile.⁵

Alla luce di questo cambiamento artistico e sociale, l'inespressività del volto acquista una nuova valenza in due autori che si sono fatti interpreti privilegiati della solitudine femminile nella prima metà del Novecento: Edward Hopper e Cesare Pavese. Entrambi hanno fatto dell'aderenza alla realtà un principio di poetica, attenti al dato sensibile, perché è nel rispetto dell'esperienza che essi ritrovano una manifestazione di onestà intellettuale. Entrambi hanno saputo dar forma al tema della solitudine, una solitudine esistenziale, metafisica, che non appartiene solamente ai singoli, ma anche alla natura delle cose e dei luoghi. E infine, entrambi hanno saputo guardare alla solitudine femminile con un occhio che ha assunto sempre più le sembianze di una macchina da presa.

Hopper nasce negli Stati Uniti, vi studia, vi risiede per la maggior parte della vita, e se ne fa un'interprete d'eccezione, dando forma ad una serie di scene che diventeranno icone inconfondibili del mondo americano. Il rapporto fra Hopper e il cinema è già stato affrontato da numerosi studiosi, che hanno evidenziato il mutuo scambio fra l'immaginario pittorico dell'artista e le inquadrature dei film hollywoodiani degli anni Trenta e Quaranta. Orietta Rossi Pinelli, nell'analizzare il ruolo della luce all'interno delle acqueforti e dei quadri di Hopper, ha giustamente messo in relazione la costruzione prospettica delle immagini dell'artista con quelle di molti registi e direttori artistici del tempo, segnalando una forte influenza da parte degli emigrati tedeschi (Lubitsch, Fritz Lang, Dreider):

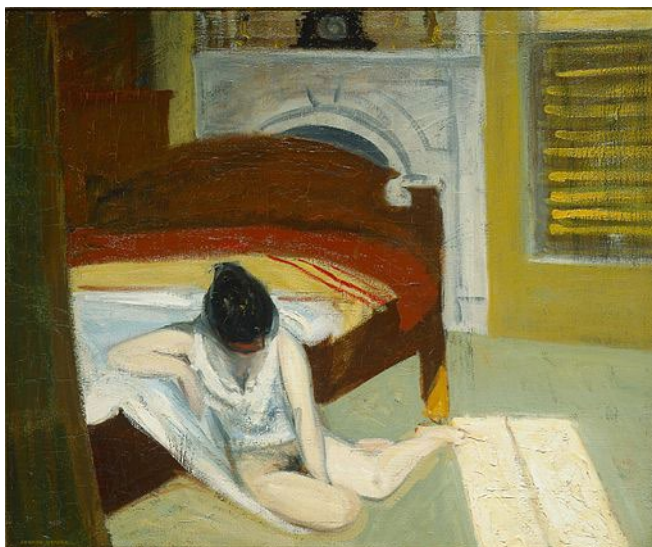
Hopper diede ai suoi quadri la perentorietà, la costruzione mitica delle immagini cinematografiche e più i soggetti erano comuni e tipici, più le sue immagini furono evocative e universali [...]. La sua aspirazione all'universalità trovò nel linguaggio cinematografico chiare sollecitazioni: proprio i forti contrasti luci e ombra, cari al cinema in bianco e nero di quegli anni, lo soccorsero nell'intento di arrivare a un linguaggio universale, lo aiutarono a costruire delle icone.⁶

Rossi Pinelli si sofferma ad esempio sulle somiglianze fra le scelte di Dreider in materia di luce e pareti per i set della Paramount e le angolazioni di alcuni quadri di Hopper ambientati negli uffici,⁷ oppure sulla reciproca influenza fra alcune tematiche affrontate dall'artista con le atmosfere dei film di Hitchcock. L'attenzione dei critici si è concentrata soprattutto sulle affinità fra la costruzione geometrica di linee, colori, luci e ombre dei quadri di Hopper rispetto a quelle dei film dell'epoca, testimoniata fra gli altri dalla presenza di superfici bianche o riflettenti, o dall'utilizzo di linee e campiture di colore nette, che creano elementi di demarcazione insieme alle ombre prodotte da persone e oggetti.⁸ I soggetti umani rappresentati nei quadri di Hopper sono stati letti meno in senso cinematografico, e più da un punto di vista prettamente tematico.

Gary Levin ha messo in luce un tema ricorrente nei quadri dell'artista, quello della *solitary female figure*:⁹ una figura femminile solitaria immersa all'interno di uno spazio deserto (come una camera d'albergo) oppure di uno spazio pubblico in cui tuttavia il soggetto è appartato, dislocato in senso tangenziale e talvolta marginale. Se scorriamo la produzione pittorica di Hopper, ci rendiamo conto di quanto effettivamente questo tema pervada la sua opera sin dall'i-

nizio della sua attività, caratterizzandone i quadri più noti: *Summer Interior* (1909), *Automat* (1927), *Hotel Room* (1931), *New York Movie* (1939), *Morning Sun* (1952), *A Woman in the Sun* (1961), *New York Office* (1962), solo per citare i più famosi.

Se guardiamo tuttavia con attenzione al volto dei soggetti femminili rappresentati, diventa chiaro come la cifra dell'inespressività sia una chiave di lettura efficace per leggere una serie di fenomeni: il passaggio dal paradigma pittorico a quello cinematografico, il binomio solitudine femminile-malinconia, e soprattutto la rappresentazione di un nuovo soggetto femminile che



Edward Hopper, *Summer Interior*, 1909

si muove in un modo nuovo all'interno dello spazio urbano e intimo, rappresentazione, questa, che ha nei confronti del cinema un rapporto di biunivoca reciprocità.

Inizialmente Hopper guarda alla donna colta nella sua solitudine e intimità secondo una modalità ancora profondamente debitrice nei confronti dell'Impressionismo e del Post-Impressionismo. In un quadro relativamente giovanile di Hopper come *Summer Interior*, vediamo una giovane donna che giace seminuda ai piedi del proprio letto.

Tanto il soggetto quanto lo schema compositivo si rifanno alla lezione degli impressionisti e post-impressionisti che Hopper ebbe modo di ammirare durante il suo soggiorno parigino. È a Degas e Toulouse-Lautrec che si deve la rappresentazione di donne intente alla propria toilette personale: che siano in tinozze, nude davanti allo specchio, o di spalle, i soggetti femminili vengono colti in atteggiamenti di intimità da un occhio eminentemente voyeristico¹⁰ che, tanto nei maestri francesi quanto nell'Hopper giovanile, oblitera completamente lo sguardo femminile al punto di non rappresentarne nemmeno il volto.

Se analizziamo l'evoluzione della rappresentazione femminile in Hopper, assistiamo ad un progressivo cambiamento verso un paradigma sempre più cinematografico. Le figure femminili sono colte in caffè, tavole calde, cinema, uffici, stanze d'albergo, vagoni di treni. L'intimità voyeristica della camera da letto lascia il posto a luoghi sempre più rarefatti, metafisici, impersonali, dominati da architetture squadrate. Si tratta di uno stile secco, asciutto, lineare, che rimanda ad una dimensione sospesa, congelata dell'azione. E tuttavia si lascia presagire la presenza (*in absentia*) di un movimento, quasi ci si trovasse di fronte al fermo immagine di una ripresa più complessa, di cui non vediamo altro che un frammento. In questa prospettiva, l'inespressività dei volti delle giovani donne acquista un ruolo fondamentale. Non ci troviamo più di fronte a quell'atteggiamento puramente malinconico delle prostitute o popolane di Degas, colte in un momento di trance. Qui assistiamo alla rappresentazione di quei momenti interstiziali che si colgono fra una scena e l'altra, poco prima o poco dopo il momento dell'azione: apparenti (ma solo tali) vuoti narrativi, catalisi che in realtà si caricano di una valenza narrativa ulteriore, dal momento che sollecitano le capacità interpretative dello spettatore.

L'iconografia della malinconia, mediata attraverso le icone femminili di Degas e Toulouse-Lautrec, è ancora persistente nei quadri di Hopper:¹¹ pensiamo alla testa sorretta dalla mano della donna protagonista di *New York Movie*, agli sguardi estatici di fronte alla finestra delle donne in *Morning in a City*, *Sitting Alone* o *A Woman in the Sun*, ai volti



Edward Hopper, *Hotel Room*, 1931, Madrid © Museo Thyssen-Bornemisza

assorti delle lettrici di *Hotel Room* o *Hotel Lobby*.

Eppure il loro modo di stare all'interno dello spazio è decisamente mutato: si tratta di donne che hanno pieno diritto di occupare una dimensione pubblica dei luoghi, donne che escono la sera, che viaggiano sole, che lavorano. Proprio per questo motivo le narrazioni trasmesse dai loro sguardi sono dinamiche, implicano un movimento, un'azione, una gestualità che il quadro ha bloccato, proprio come un fermo immagine sullo schermo. Il senso del movimento è dato, paradossalmente, proprio dalla tipologia di inquadrature proposte da Hopper, e dalla traiettoria dello sguardo: il pittore predilige in-

fatti angolazioni eminentemente cinematografiche, come il campo medio, il piano americano e l'angolazione laterale. Soprattutto quest'ultima conferisce un maggior senso del movimento, come se lo spettatore stesse affiancando la figura, ma anche una maggior incisività, una secchezza e una durezza al volto colto di lato. Non si tratta, dunque, di sguardi che sondano vacuamente il vuoto, ma di occhi che si rivolgono in modo fermo e diretto verso il mondo esterno, sia esso la città che si scorge dalla finestra con i suoi cieli di cemento, la tazza di caffè in un bar o il pavimento di un'anonima stanza d'albergo.

Città, caffè, negozi, una stanza d'albergo sono anche le ambientazioni del romanzo *Tra donne sole* di Cesare Pavese, pubblicato nel 1949 all'interno della raccolta di romanzi brevi *La bella estate*. Clelia, una giovane donna, torna nella natale Torino, dopo una lunga assenza, per aprire un negozio di abbigliamento. Il romanzo si concentra sulla sua attività lavorativa, così come sul rapporto che la protagonista instaura con alcuni personaggi femminili della Torino bene. All'interno di questo variegato gruppo spicca la figura tragica di Rosetta, giovanissima e infelice, segnata fin dall'inizio del romanzo da un presagio di morte.

Di Pavese è noto il suo legame con la letteratura americana, così come il suo impegno insieme a Vittorini per diffondere lo stile americano quale modello di rinnovamento per una nuova narrativa italiana. Ma forse meno noto è il suo rapporto con il cinema, e proprio *Tra donne sole* ne è un esempio, manifestando diversi punti di contatto con in linguaggio cinematografico. Quello più famoso riguarda l'adattamento cinematografico che ne fa Antonioni nel film *Le amiche* (1955), in cui il regista rielabora liberamente le vicende del romanzo. Più interessante è invece il rapporto fra numerosi nuclei fondamentali di *Tra donne sole* e le scene base di alcuni soggetti cinematografici scritti da parte dello stesso Pavese.¹² Le ambientazioni del romanzo, fra caffè, locali notturni e gite in macchina, ritornano ad esempio in *Il serpente e la colomba* e *Gli innocenti*; sulla figura della donna sola e lavoratrice è costruita Natalia, una delle protagoniste di *Amore amaro*; la scena del tentato suicidio in albergo di Rosetta apre anche lo script di *Suicidarsi è un vizio*.

La struttura stessa di *Tra donne sole* tradisce questa fascinazione cinematografica. La suddivisione in brevi capitoletti sembra ispirarsi ad una scansione per scene che assumono i tratti di veri e propri piani-sequenza: qui la continuità della visione è garantita dal



particolare punto di vista utilizzato all'interno del romanzo, una focalizzazione interna data da un narratore omodiegetico in prima persona. L'uso massiccio di sequenze dialogiche fra i personaggi imprime un ritmo agile, secco e paratattico alla narrazione, dando l'impressione di trovarsi di fronte alla scena di un film. Benché la storia sia raccontata in prima persona, il punto di vista di Clelia è per molti tratti simile a quello di un narratore esterno, che registra senza pietà o condiscendenza gli stili di vita della Torino borghese. L'interiorità del personaggio, soprattutto quando si trova sul luogo di lavoro o nelle feste mondane, trova spazio in poche battute efficaci, che lasciano un maggiore spazio ai dialoghi e a rapide osservazioni sull'ambiente circostante, come se ci trovassimo in una ripresa cinematografica. L'occhio vigile della narratrice/protagonista si muove con rapida precisione, così come la voce narrante è capace di creare un ritmo serrato e calcolato fra battute di dialogo e discorsi indiretti, frasi brevi e giustapposte taglienti e incisive che conferiscono anche un senso di estraneità alla narrazione:

Quando uscii dal portico e mi riaccostai alla macchina, Momina fumava una sigaretta e guardava innanzi nel buio. Mi aprì lo sportello. Andammo a prendere l'aperitivo in piazza San Carlo. Ci sedemmo in due poltroncine in fondo a un nuovo caffè dorato [...]. Un posto elegante. Momina rovesciò la pelliccia e mi guardò. – Lei ormai conosce tutti i miei amici, – mi disse. – Da Roma a Torino è un bel salto. Dev'essere bello lavorare come fa lei... [...] Parlammo un poco di Torino e di Roma – e mi guardava stringendo gli occhi nel fumo – delle case che non si trovano, di quel nuovo caffè; [...] dissi che a Torino mi ci avevano mandato. – Sono nata, a Torino – Anche lei era nata a Torino, mi disse, ma cresciuta in Svizzera e sposata a Firenze. – Mi hanno allevata da signora, – disse. – Ma che cos'è una signora che non può prendere il treno domattina e andare in Spagna, andare a Londra, andare dove le pare?¹³

L'impersonalità è accresciuta dal complesso rapporto fra personaggio e narratrice: lo sguardo disincantato della Clelia personaggio viene infatti acuito dalla mediazione della Clelia narratrice, che ricorda retrospettivamente le vicende con un rinnovato distacco.

Tuttavia, i momenti di maggiore interesse sono quelli in cui la protagonista è sola: qui ci troviamo di fronte a vere e proprie inquadrature, in cui emerge uno stile cinematografico tanto sul piano diegetico quanto su quello della caratterizzazione dello sguardo del personaggio, molto simile a quello che osserva le scene di vita urbana e domestica nei quadri di Hopper. Che la solitudine femminile costituisca il tema principale del romanzo è reso palese sin dalla scelta del titolo. La prima solitudine, quella che si fa portante dell'intero racconto, è proprio quella di Clelia, presentata sin dall'incipit del romanzo come una donna che riesce ad essere pienamente se stessa solo quando è sola. Proprio la scena iniziale rivela già tratti eminentemente cinematografici. La prima sequenza è costruita come una panoramica, in cui lo sguardo della narratrice/protagonista si posa in carrellata su di una serie di elementi (bancarelle, saltimbanchi, vetrine etc.) della città. Arrivati nella stanza d'albergo, che costituirà il rifugio di Clelia per tutto il romanzo, compaiono due elementi che accompagneranno come *leitmotiv* i momenti di solitudine del personaggio, il bagno e la sigaretta:

Quando fui sola, dentro l'acqua tiepida, chiusi gli occhi irritata perché avevo parlato troppo e non ne valeva la pena. Più mi convinco che far parole non serve, più mi succede di parlare. Specialmente fra donne. Ma la stanchezza e quel po' di febbre si disciolsero presto nell'acqua [...]. Un bagno e una sigaretta. Mentre fumavo con la mano a fior d'acqua, confrontai lo sciacquío, che mi cullava, coi giorni agitati che avevo veduto, col tumulto di tante parole, con le mie smanie, coi progetti che avevo sempre realizzato eppure stasera si riducevano a quella vasca e quel tepore. [...] Squillò il te-



lefono. Non mi mossi dalla vasca, perché ero felice con la mia sigaretta e pensavo che probabilmente proprio in quella sera lontana m'ero detta la prima volta che se volevo far qualcosa, ottenere qualcosa dalla vita, non dovevo legarmi a nessuno, dipendere da nessuno.¹⁴

Lo stile è dominato dalla paratassi, dalla concretezza dei sostantivi, da frasi brevi che si accostano le une alle altre, dando un ritmo serrato a quella che, narratologicamente, è in realtà una pausa narrativa. La scena si compone come un'inquadratura in soggettiva (tecnica usata in diversi film del periodo classico hollywoodiano) in cui vengono messi a fuoco pochi dettagli precisi (la mano, l'acqua della vasca, la sigaretta, il telefono). La stessa narratrice ci riporta tuttavia un dettaglio inequivocabile sulla posa da lei assunta: mentre fuma la sigaretta nella vasca, il suo sguardo si posa sulla superficie dell'acqua mentre comincia a meditare sulla propria esistenza. Un vero e proprio fermo immagine, in cui l'inespressività dello sguardo che distrattamente si rivolge all'ambiente circostante schiude una riflessione che rimane voce muta della protagonista.

Come i quadri di Hopper sembrano evocare attimi di passaggio apparentemente insignificanti, anche i momenti solitari di Clelia costituiscono, dal punto di vista della trama, delle pause, in cui l'avanzamento dell'azione si sospende. Eppure, è proprio in queste pause dominate dal silenzio che il lettore entra in contatto con la narrazione più profonda di cui si fa portatrice il personaggio: una donna che ha vissuto in condizioni di difficoltà, che ha imparato a vivere lontano dagli affetti, che si è fatta da sé traendo forza dalla propria solitudine. In un romanzo in cui i dialoghi occupano uno spazio considerevole del testo, Clelia si rivela al lettore nei punti di raccordo fra una scena e l'altra, lasciandosi misteriosa agli occhi degli altri personaggi, ai quali, nonostante le feste e le gite, rivela ben poco di sé.

Oltre alla camera d'albergo, lo sguardo inespressivo di Clelia si manifesta anche durante le passeggiate che la protagonista compie per spostarsi da una parte all'altra di Torino. I verbi della vista dominano questi passaggi, in cui la protagonista cammina per le strade della città in un gioco di flash back fra presente e passato, tra familiare e straniente. Quella di Clelia è una *flânerie* decisamente attenta, che dietro lo sguardo indifferente e inespressivo tradisce l'analisi acuta dei cambiamenti che la città ha subito nel corso del tempo:

Per le strade era freddo e sereno, nella notte aveva piovuto sulla fanghiglia, e adesso il sole entrava sotto i portici. Sembrava una città nuova, Torino, una città finita allora, e la gente ci correva ci si ritrovava casualmente come occupata a darle gli ultimi tocchi e riconoscersi. Passeggiai sotto i palazzi del centro, guardando i grandi negozi che aspettavano il primo cliente. Nessuna di quelle vetrine e quelle insegne era dimessa e familiare come la ricordavo, non i caffè non le cassiere non le facce. Soltanto il sole obliquo e l'aria gocciolante non erano cambiati.¹⁵

C'ero andata [in via della Basilica]; avevo prima girato i paraggi. Conoscevo le case, conoscevo i negozi. Fingevo di fermarmi a guardare le vetrine, ma in realtà esitavo, mi pareva impossibile d'essere stata bambina su quegli angoli e insieme provavo come paura di non essere più io.¹⁶

È la stessa Clelia narratrice a connotare lo sguardo della Clelia personaggio come inespressivo: gli occhi vagano sulle strade, si appoggiano distrattamente sulle vetrine dei negozi. Ma il senso profondo che l'inespressività protegge e nasconde viene svelato pro-



prio dalla voce narrante, che parla solo al lettore, e che rimane muta nel mondo finzionale della storia. Lo sguardo vacuo apre infatti spesso a ricordi fondamentali del passato di Clelia: se nella vasca da bagno dell'albergo la protagonista ricorda la notte di carnevale in cui muore il padre, primo vero sentimento di solitudine, in un altro brano la passeggiata che la porta dal negozio all'albergo riporta alla luce il momento in cui Clelia decide di abbandonare Torino al seguito di Guido, sapendo che in realtà non si tratta di un gesto d'amore, bensì di un primo passo verso la propria indipendenza:

Passai mezz'ora tra la folla. Non camminai verso Piazza Vittorio, fragorosa di orchestre e di giostre. Il carnevale mi è sempre piaciuto fiutarlo dalle viuzze e nella penombra. [...] M'accorsi, camminando, che ripensavo a quella sera diciassette anni prima, quando avevo lasciato Torino, quando avevo deciso che una persona può amarne un'altra più di sé, eppure io stessa sapevo bene che volevo soltanto uscir fuori, metter piede nel mondo, e mi occorreva quel pretesto, per fare il passo. [...] Diciassette anni. Me ne restavano almeno altrettanti. Non ero più giovane e sapevo quel che un uomo - anche il migliore - può valere. Riuscii tra i portici e guardai le vetrine.¹⁷

Queste epifanie rispecchiano, nelle ambientazioni, nelle pose dello sguardo, nella prossemica e nella gestualità della protagonista, le medesime situazioni ritratte dai quadri di Hopper:

Da una vuota finestra dell'ammezzato intravidi via Po, festosa e affollata a quell'ora. Era quasi il crepuscolo. Mi ricordai della finestretta del mio primo atelier, da cui si spiava la sera dando gli ultimi punti, con la smania che veniva quell'ora e uscir fuori felici.¹⁸

Davvero le sere quando riuscivo a cacciarmi sola in un cine, o il mattino quando mi trattenevo a prendere il caffè dietro una vetrina in via Roma, e nessuno mi conosceva, e facevo progetti immaginando di aver messo insieme chissà che negozio, erano i soli momenti belli di Torino. Il vero vizio, quello che Morelli non aveva detto, era questo piacere di starmene sola.¹⁹

Sono volti che guardano la città dalle finestre di stanze e uffici, che attraversano strade, che si chiudono nei cinema o che osservano il mondo dai vetri di un caffè. Volti apparentemente anonimi, che si confondono, che non vengono riconosciuti. Occhi apparentemente opachi dietro alle vetrine, che nella loro fissità celano tuttavia un racconto denso, complesso, che nel caso di Clelia solo la narrazione in prima persona è in grado di svelare parzialmente al lettore, ma che rimane inconoscibile e sconosciuto agli altri personaggi del romanzo.

3. *Memorie cinematografiche postmoderne: Untitled Film Stills di Cindy Sherman*

All'interno della cosiddetta epoca postmoderna tanto la rappresentazione del femminile quanto il linguaggio cinematografico hanno subito un processo di ridefinizione. L'insorgenza dei movimenti femministi negli anni '60 e della corrispettiva critica femminista in diversi ambiti della cultura ha fatto sì che si sviluppasse, anche da un punto di vista artistico, una riflessione sulle diverse modalità con cui il femminile è stato ed è rappresentato all'interno di diversi linguaggi, anche e soprattutto in quelli di maggior impatto sul pubblico, come il cinema, la pubblicità, la televisione. Inoltre, il postmodernismo è



stato immediatamente caratterizzato da una propensione al recupero, in senso ora nostalgico, ora parodico, ora intellettuale, di elementi formali del passato, secondo un gusto per la citazione più o meno esplicita, e all'interno di una commistione giocosa fra registri della cultura alta e bassa dal quale non è rimasto esente il cinema. È all'interno di questo contesto che si colloca l'opera di un'artista che gioca coi paradigmi rappresentativi che abbiamo analizzato sino ad ora attraverso un recupero memoriale tutto postmoderno dell'immaginario cinematografico: parliamo della serie di fotografie *Untitled Film Stills* di Cindy Sherman.²⁰

Untitled Film Stills, unica opera sino ad ora pubblicata come corpus concluso da parte dell'artista, consiste in settanta²¹ scatti fotografici in bianco e nero operati fra il 1977 e il 1980. La serie comprende immagini ispirate allo stile, alle atmosfere, ai personaggi di una certa tipologia di film, come è la stessa Sherman a dichiarare:

I was mostly going for the look of European as opposed to Hollywood types. Some of the characters were consciously influenced, for example #13 by Brigitte Bardot. But she's more a Bardot type than a Bardot copy. When I look at #16, I think of Jeanne Moreau, though I'm not sure I had her specifically in mind while shooting. Others were Sophia Loren inspired, in her more earthly roles like *Two Women* (#35). And of course Anna Magnani was somewhere in there. [...] books about the movies – whole books on Garbo, Eastern European films, silent films, horror films, film fads. These books were my textbooks, my research. [...] I liked the Hitchcock look, Antonioni, Neorealist stuff.²²



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #48*, 1979, reprinted 1998, © Cindy Sherman

Le fotografie colgono una varietà di soggetti femminili (ovvero la stessa Sherman di volta in volta diversamente abbigliata e truccata) all'interno delle più svariate situazioni: ci sono ambientazioni in esterno, per strada o di notte (#64, #55, #83, #42, #18, #25, #44, #23, #24, #63, #48 etc.), altre, invece, si concentrano in interni, con una predilezione per le camere da letto e le toilette (#10, #15, #11, #14, #82, #52, #3, #16, #2, #12, #34, #37 etc.), insieme ad alcuni primi e primissimi piani sia in interno che in esterno (#31, #58, #45, #53, #30, #17, #56, #21, #32, #13).

Alcune fotografie numericamente consecutive ritraggono il medesimo personaggio in pose e momenti diversi: proprio per evitare questo tipo di narrazione soggettiva, così come un ordine cronologico, la pubblicazione curata da Sherman per il MOMA mescola volontariamente le fotografie.

La maggior parte della critica si è focalizzata principalmente su due aspetti dell'opera. Da un lato, c'è chi ha insistito sulla preminenza del significante, nel riferimento formale da parte dell'artista a specifici stili cinematografici, secondo una riflessione critica in senso mitografico sottolineata da Rosalind Krauss.²³ Dall'altro, l'attenzione soprattutto della critica femminista si è concentrata sull'analisi degli stereotipi della femminilità messi in scena in modo ambivalente da Sherman, fra critica parodica, come suggerisce Elizabeth Bronfen²⁴, e simulata approvazione. Il che ha condotto a rintracciarvi la presenza



di uno sguardo eminentemente maschile e voyeristico, già identificato da Laura Mulvey²⁵ come dispositivo dominante dell'esperienza cinematografica. Il femminile non potrebbe che riconoscersi dunque come oggetto di visione, depauperato di un'autonoma capacità scopica. Questo procedimento è stato riconosciuto sia da Mulvey²⁶ che da Krauss all'interno di un certo sistema di inquadrature delle *stills*: in particolare in alcune ambientate in interno, in cui il soggetto femminile è colto nella toilette o nell'atto di spogliarsi, o in altrettante in esterno in cui l'inquadratura, in campo lungo e sfuocata, pare simulare l'occhio di un inseguitore.

Eppure, forse è possibile leggere una versione alternativa, una possibilità di narrazione che in qualche modo demistifichi il ruolo attribuito al potere del *male gaze*. Questa possibilità ci è offerta proprio dall'inespressività dello sguardo. Nell'introduzione all'edizione completa delle *Film Stills*, Sherman ha sottolineato il suo desiderio di mettere in scena soggetti il più possibile inespressivi:

In a lot of movie photos the actors look cute, impish, alluring, distraught, frightened, tough etc., but what I was interested in was when they were almost expressionless. Which is rare to see; in film stills there's a lot of overacting because they are trying to sell the movie. [...] It was in European film stills that I'd find women who were more neutral, and maybe the original film were harder to figure out as well. I found that more mysterious. I looked for it consciously.²⁷

Dunque, l'attenzione dell'artista è meno concentrata sulle immagini più stereotipate che hanno maggiormente influenzato lo sviluppo dei modelli di femminilità noti al grande pubblico, come quelle del cinema hollywoodiano o delle locandine pubblicitarie. Al contrario, sono le immagini di donne sospese all'interno di una quotidianità perturbante ad aver sollecitato la volontà dell'artista di cogliere una specifica aura visiva, una femminilità alternativa rispetto a quella dominante del divismo proposto dall'industria cinematografica:

I'm not sure if I was yet aware of the fact that in most early films, women who don't follow the accepted order of marriage and family, who are strong, rebellious characters, are either killed off in the script or see the light and become tamed, joining a nunnery or something. Usually they die. I think I must have been unconsciously drawn those types of characters.²⁸

Come Sherman sottolinea a proposito dei propri scatti:

The characters weren't dummies; they weren't just airhead actresses. They were women struggling with something but I didn't know what. The clothes make them seem a certain way but then you look at their expression, however slight it may be, and wonder if maybe "they" are not what the clothes are communicating.²⁹

L'impressione che traiamo dalla visione in serie delle *Untitled Film Stills* è quella di trovarsi di fronte a qualcosa di molto simile alla rappresentazione delle figure solitarie che abbiamo osservato nei quadri di Hopper, e che abbiamo riscoperto anche nella caratterizzazione della protagonista del romanzo pavesiano, con interessanti parallelismi formali: ad esempio in *Untitled #4* la posa assunta dalla donna, appoggiata alla parete con la testa reclinata, il braccio destro alzato, gli occhi semichiusi, la dislocazione appartata che lascia intravedere in campo medio-lungo una profondità di spazio richiamano alla memoria la

figura che occupa malinconicamente la parte destra dell'inquadratura nel quadro hoppeiano *New York Movie*; la lettura di una lettera da parte di un soggetto femminile all'interno di una stanza per lo più spoglia accomuna *Hotel Room* e *Untitled #33*; il *Leitmotiv* della sigaretta come momento vissuto in solitudine in *Tra donne sole* ricorre in una serie di scatti (#32, #61, #16, #37, #60), così come quello della passeggiata in solitaria (#55, #18, #63, #54).

Se si osservano soprattutto gli scatti in piano americano, primo piano e primissimo piano, si nota come lo sguardo sia costruito in modo volontariamente dinamico, rivolgendosi non allo spettatore bensì ad un punto (che sia un mero spazio oppure un possibile, fittizio, interlocutore) che rimane sempre fuori campo. L'allusione al fuori campo, così come la sospensione che caratterizza una gestualità colta comunque in movimento ripro-



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #53*, 1980, reprinted 1998, © Cindy Sherman

pone il carattere frammentario del fermo immagine. Quanto più l'immagine sembra essere un interstizio fra momenti salienti, un *in-between-actions*, tanto più essa si fa perturbante e indiziaria, sollecitando la curiosità narrativa dello spettatore che cerca di colmare autonomamente i vuoti narrativi. Questo effetto narrativo metafisico e inquietante allo stesso tempo si mostra in tutta la sua potenza negli scatti in primissimo piano, in particolare in *Untitled #56*, #17, #53 e #13, in cui l'inespressività dello sguardo gioca come sospeso fra fissità

e dinamismo, fra il vuoto imprecisato e un punto specifico del fuori campo. La scelta di questa inquadratura, più che simulare il voyeurismo dello sguardo maschile, sembra mettere in scena un'indagine sul femminile condotta per sottrazione, basata sul non detto,³⁰ su di una lacunosità visiva che gioca con la precisione della costruzione formale, privata però proprio dallo sguardo inespressivo del suo carattere puramente citazionale, e resa pertanto portatrice di una nuova storia.

4. *L'inespressività come Pathosformel*

In questo percorso ci siamo mossi all'interno di media diversi (pittura, cinema, letteratura, fotografia) alla ricerca delle forme dell'inespressività femminile. Ne è emersa l'evoluzione attraverso paradigmi epistemologici differenti, eppure sembra che in tutte le sue manifestazioni la rappresentazione dell'inespressività porti con sé una volontà di rottura con i sistemi di riferimento, siano essi compositivi, figurativi, sociali o narrativi. In tutti i casi che abbiamo analizzato, le forme assunte dall'inespressività sono accomunate da due aspetti fondamentali: da un lato, la lacunosità, ovvero il rimando (per sottrazione) ad una dimensione ulteriore rispetto alla superficie del testo; dall'altro l'idea di movimento che accompagna, seppur in modo diverso, tutti gli esempi che abbiamo osservato. Si tratta spesso di movimenti congelati, un braccio alzato con una sigaretta in mano, o movimenti semplicemente accennati, la tensione dinamica di uno sguardo rivolto al fuori campo. Ciascuna di queste idee di movimento rimanda proprio alla dimensione interiore del personaggio di cui l'inespressività, più che nascondere, marca la presenza, lasciandola tuttavia avvolta in un'aura di mistero. È per questo motivo che forse l'espressione migliore per



indicare la funzione narrativa delle forme dell'inespressività è il termine warburghiano di Pathosformel, quell'«indissolubile intreccio di una carica emotiva e di una formula iconografica»³¹: una modalità cioè di rappresentazione simbolica che assume tratti iconici ben rintracciabili, e che si associa ad un significato riconoscibile sul piano emotivo e psicologico, e dunque narrativo, del personaggio.

Così l'inespressività delle bevitrici di assenzio di Degas o Toulouse-Lautrec già indicava, pur mantenendosi all'interno di un regime di visione maschile e alle volte voyeristico, la possibilità di dar forma ad una dimensione altra della femminilità, che, per quanto relegata nell'emarginazione di prostitute e creature notturne, inizia a dar spazio alla psicologia femminile attraverso il recupero dell'iconografia malinconica.

In Hopper e Pavese, questa possibilità si fa concretezza della raffigurazione e della narrazione: le donne ritratte dal pittore americano, così come la Clelia del romanzo pavesiano, sono creature sole, che entrano nel mondo del lavoro, e la loro inespressività cela (ma forse anche sottolinea) la tensione che intercorre fra la loro solitudine e la dimensione spaziale, dura e rarefatta, che le circonda. Il cinema offre un nuovo paradigma figurativo, ma anche semantico, che ben si presta dunque all'indagine del rapporto fra individuo e città.

Ma anche quando l'immaginario cinematografico inizia ad essere mercificato, e il richiamo alle sue forme non può che avvenire sotto le spoglie dell'artificialità come nelle fotografie di Cindy Sherman, proprio l'analisi dell'inespressività può aprire degli spiragli verso nuove possibilità narrative, dando un senso di maggior profondità alle attrici bidimensionali dell'artista.

¹ G. BATAILLE, *Manet*, a cura di A. Cartoni, Firenze, Alinea Editrice, 1995, pp. 97-99. In un'interessante riflessione Didi-Huberman compara proprio la lettura che Bataille fa dell'*Olympia* con la rappresentazione di un modello alternativo di Venere in età umanistica: non più la Venere celeste e pudica così tipica nell'immaginario quattrocentesco e oltre, bensì quella *naturalis* e 'impura', incarnata dalla giovane fuggitiva del ciclo di Botticelli ispirato alla novella del Boccaccio su Nastagio degli Onesti: «Non vi è forse nella nudità della fuggitiva e sacrificata di Botticelli il "sacro orrore" che Bataille riconoscerà più tardi nella *Olympia* di Manet, donna "impura", "nuda e fredda", donna che "non è nulla", nel senso in cui l'apparizione della sua nudità le procura "il potere di non essere in nessun luogo", esattamente come nell'improbabile pineta dell'incubo botticelliano? [...] così come Manet avrebbe dipinto in *Olympia* la "negazione dell'Olimpo", Botticelli ha voluto dipingere una donna maledetta, una reprobata, un'antidea» (G. DIDI-HUBERMAN, *Aprire Venere: nudità, sogno, crudeltà* [1999], Torino, Einaudi, 2001, p. 75).

² M. FOUCAULT, *La peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004, pp. 39-40.

³ S. ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* [1983], Torino, Bollati Boringhieri, 1984, pp. 5-7.

⁴ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003.

⁵ V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 5.

⁶ O. ROSSI PINELLI, 'Hopper', *Art Dossier*, Firenze, Giunti, 2002, pp. 16-17.

⁷ Sulla particolare costruzione architettonica della luce nei quadri di Hopper, soprattutto per quelli in interno e ambientati negli uffici, si veda S. WAGSTAFF, 'The Elation of Sunlight', in EAD. (a cura di), *Hopper*, London, Tate, 2004, pp. 21-23.

⁸ Sull'importanza del modello del *cinema theatre* come spazio di illusione, luce, buio, desiderio e sospensione del tempo in Hopper ha riflettuto David Anfam, che paragona la poetica del pittore americano con quella di Rothko e del regista Ingmar Bergman (D. ANFAM, 'Rothko's Hopper: A Strange Wholeness', in S. WAGSTAFF (a cura di), *Hopper*, pp. 46-47).

⁹ L. AQUINO, *Hopper*, Milano, Skira, 2009, p. 24.

¹⁰ Sulla costruzione della rappresentazione del soggetto femminile come oggetto di visione passivo da parte di un occhio agente maschile, si veda J. BERGER, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 1972. A proposito dell'influenza dei pittori francesi (in particolare Degas) su Hopper, si veda anche S. WAGSTAFF, 'The Elation of Sunlight', pp. 17-20.

¹¹ Un'interpretazione di Hopper come artista malinconico viene proposta da M. IVERSEN, 'Hopper's Melancholic



- Gaze', in S. WAGSTAFF (a cura di), *Hopper*, pp. 52-63.
- ¹² C. PAVESE, *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di M. Masoero, introduzione di L. Ventavoli, Torino, Einaudi, 2009.
- ¹³ Ivi, p. 479-480.
- ¹⁴ Ivi, p. 450.
- ¹⁵ Ivi, p. 453.
- ¹⁶ Ivi, p. 458.
- ¹⁷ Ivi, pp. 464-465.
- ¹⁸ Ivi, p. 464.
- ¹⁹ Ivi, p. 519.
- ²⁰ C. SHERMAN, *The Complete Untitled Film Stills*, New York, The Museum of Modern Art, 2003.
- ²¹ Il settantesimo scatto, che corrisponde alla *Untitled Film Still #62*, è stato aggiunto all'interno della pubblicazione della serie curata dalla stessa Sherman nel 2003.
- ²² Ivi, p. 8.
- ²³ R. KRAUSS, *Celibati* [1999], Torino, Codice, 2004.
- ²⁴ E. BRONFEN, 'Des femmes regardent des femmes', in E. BRONFEN, L. SCHIRMER (a cura di), *Photos de femmes: une histoire en image de la photographie féminine*, Paris, Plume, 2001, pp. 9-34.
- ²⁵ L. MULVEY, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in L. BRAUDY, M. COHEN (a cura di), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 833-844.
- ²⁶ L. MULVEY, 'A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman', *New Left Review*, luglio-agosto 1991, n. 188, pp. 137-150.
- ²⁷ C. SHERMAN, *Untitled Film Stills*, p. 8.
- ²⁸ Ivi, p. 9.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ Sulle potenzialità espressive del non detto, si veda N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.
- ³¹ G. AGAMBEN, 'Aby Warburg e la scienza senza nome' [1975], in ID., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, p. 125.



LAURA PERNICE

Il profondo, non l'avventura. Intervista a Vanna Vinci



La bambina filosofica. No Future – Bao Publishing © Vanna Vinci

Nel panorama tradizionalmente maschile del fumetto italiano, negli ultimi decenni hanno acquisito uno spazio significativo anche le donne, autrici e disegnatrici di tavole e *strips* di successo.

Apripista della nuova generazione di matite femminili è certamente Vanna Vinci: nata a Cagliari nel 1964, esordisce nel mondo dei comics nel 1990 su *Fumo di China*, per approdare poi alla storica rivista bolognese *Nova Express*, e in seguito pubblicare le sue graphic novels per le migliori case editrici italiane e straniere (24 Ore Cultura, Bao Publishing, Rizzoli Lizard, Kodansha, Kappa Edizioni, etc.). Forte di uno stile altamente espressivo, dal tratto semplice e facilmente memorizzabile, Vinci è riuscita a conciliare i modelli nipponici con gli amati maestri Pratt, Crepax, Shulz e Searle, e a raggiungere nel tempo risultati solidi. L'originalità della sua 'narrativa disegnata' non sta soltanto nella tecnica visiva,

ma anche nei temi trattati (la crescita, la malattia, la decadenza spirituale e fisica), e nella caratterizzazione dei personaggi (contraddittori e sempre ben distanti dai luoghi comuni).

Dopo aver vinto nel 1999 il premio Yellow Kid come miglior disegnatrice di fumetti, nel 2005 il premio Gran Guinigi di Lucca Comics & Games, nel 2015 il premio Boscato, e dopo aver pubblicato una raccolta omnia delle strisce del suo personaggio più celebre, l'irresistibile e sulfurea bambina filosofica, Vinci è ormai affermata a livello internazionale come una delle autrici più brillanti della graphic novel contemporanea.

In quest'intervista appassionata ci parla della sua pratica artistica, del suo eclettico universo poetico e dei suoi progetti futuri.

D: Per quanto riguarda l'iter di lavorazione dei tuoi fumetti, hai dichiarato di dare molta importanza alla ricerca di materiali letterari e di iniziare sempre dal testo scritto. Il fumetto in fondo è il contenuto di una narrazione in cui il segno ospita la parola, per cui ti chiedo: quanto conta l'aspetto testuale nei tuoi lavori, e in che modo questo interagisce con l'immagine visiva?

R: L'aspetto del testo scritto per quanto mi riguarda è fondamentale. C'è da dire che non è detto che lo sia per tutti i fumetti, perché il fumetto è fondamentalmente sequenza e può anche essere muto. Certo, nel mio caso, lo scritto è il punto di partenza. Direi che vengono prima i testi, come dialoghi, didascalie, etc., del disegno, e anche della struttura della sequenza. Io inizio scrivendo e immaginando, non disegnando, e le immagini, le vignette e le sequenze, in gran parte seguono questo fluire di parole. Diciamo che creo la sequenza narrativa e i disegni seguendo la traccia, il filo delle parole.



D: La tua poetica sembra alternare due livelli espressivi molto diversi: da una parte il fumetto umoristico con il personaggio irriverente e cinico della bambina filosofica, dall'altra quello realistico con le graphic novel, ultimamente soprattutto biografiche. Poiché tra loro si notano un collegamento e uno scambio (espressi, ad esempio, dallo humor nero della bambina filosofica, o dagli accenti ironici del personaggio della marchesa Casati), come convivono questi due aspetti nella tua produzione artistica, e in te stessa in quanto autrice?

R: Ho iniziato a fare fumetti con una storia di vampiri un po' autobiografica, e per anni ho lavorato su romanzi a fumetti che adesso si chiamano graphic novel. Certo si trattava di storie di fiction, con una componente autobiografica forte, ma abbastanza nascosta, anche perché io non sono mai stata interessata alla biografia vera e propria. Parlo di Sophia, Aida etc. Poi, a un certo punto, è nata la bambina filosofica. E posso dire che ha un po' fatto tutto da sola. Proveniva da letture di fumetto umoristico che io ho prediletto sin da bambina. Penso a Pino Zac, Charles Schulz, Quino, ma anche a *La tremenda Lulù* di



Sophia – Bao Publishing © Vanna Vinci

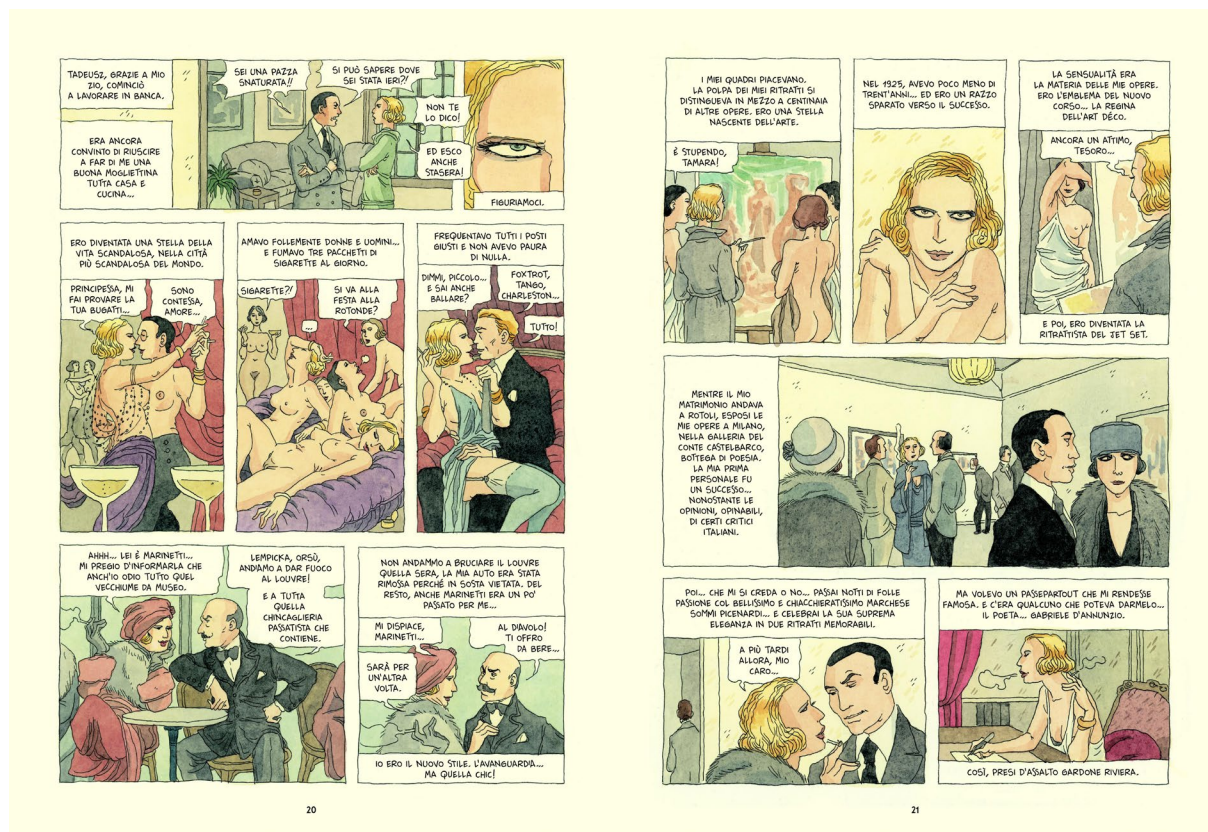


La bambina filosofica. No Future – Bao Publishing © Vanna Vinci

Yves Saint-Laurent, *Marcellina il mostro* di Lystad e Chess, ma soprattutto e prima di tutto, le bambine assassine del St. Trinian's di Ronald Searle.

Quando ho cominciato a lavorare sulle strisce e le vignette della bambina ero molto insicura, e tuttora lo sono. Molto hanno contato i consigli e il supporto di Daniele Brolli e Giovanni Mattioli. Nonostante questo stato costante di dubbio, posso sinceramente dichiarare che la bambina filosofica è un po' la mia autobiografia. Per il resto, questo tipo di humor, che è tipico mio, fa parte del mio carattere, della mia educazione e della mia famiglia, rientra di forza anche negli altri fumetti, che tutto sono fuorché umoristici. Per questo il lato sarcastico, sardonico e anche demenziale scaturisce qui e lì anche in tutte le altre storie. E risulta una sorta di filtro, di setaccio, una cifra che si infila e caratterizza un po' tutto quello che scrivo. Quindi compare a tratti in Sophia e nelle altre storie di fiction, come del resto anche nelle biografie. In questo caso, parlando della Casati, che ormai è il mio nume tutelare, non si può certo dire che non avesse degli aspetti ironici e sopra le righe. Escludo avesse però un senso dell'autoironia... Ma ci ho messo del mio, e ho cercato di filtrare la vita e il carattere di questa donna strabiliante con un occhio disincantato e sarcastico. Stando sempre molto attenta che il personaggio non si svilisse in una macchietta o diventasse grottesco. Stesso discorso anche per la monolitica Tamara de Lempicka, che ho deciso dovesse parlare in prima persona. Se la Casati esiste perché raccontata da chi l'ha conosciuta, o solo vista, Tamara ha parlato e straparlato di se stessa. La soluzione, infatti, era lasciarla parlare, e riportare anche bugie, stravolgimenti, esagerazioni, lasciando che fosse lei stessa ad alterare e riportare sarcasticamente i vari avvenimenti della sua vita senza scrupoli.

Ecco, diciamo che sì, c'è un modo dissacrante, individualista e un po' punk in tutti questi personaggi... Certo, se la bambina, Tamara e la marchesa a tratti si possono assomigliare, in quanto esseri fuori dalle regole, lontane dai luoghi comuni e allergiche a un



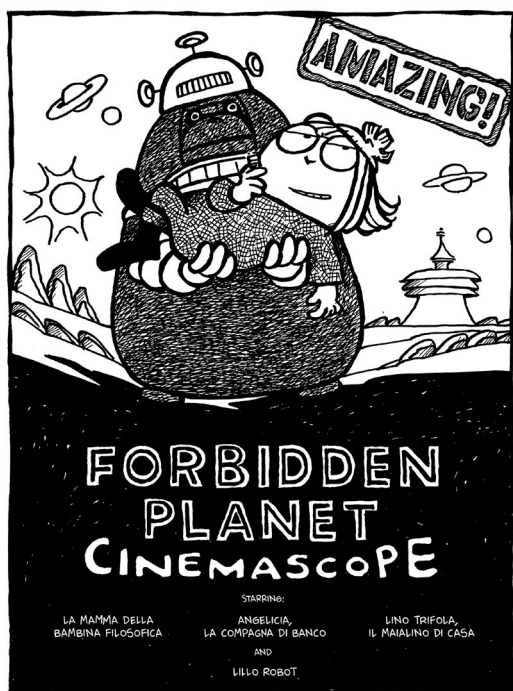
Tamara de Lempicka. *L'icona dell'Art Decò* – 24 ORE Cultura © Vanna Vinci (20-21)

certo buon senso, le ultime due si guarderebbero bene da invitare a cena un elemento poco educato e imbarazzante come la bambina.

D: Dalla bambina filosofica alla marchesa Casati, da Tamara de Lempicka a Frida Kahlo, le tue figure femminili spesso sono fuori dagli schemi e allergiche alle convenzioni sociali. Pensi che il sistema di rappresentazione altamente grafico del fumetto sia particolarmente congeniale alla 'messa in figura' di questa insofferenza e ribellione o, detto in altri termini, che i comics possiedano un certo 'potere sovversivo'?

R: Il fumetto possiede secondo me un potere narrativo particolare, connesso con la sua caratteristica di linguaggio a sé. Il fumetto, con poche vignette e a volte pochi tratti, ha il potere di ricostruire storie, personaggi, universi, ambienti. Ma a differenza del cinema, la durata, il tempo e anche il luogo di fruizione sono personali e legati al lettore, come per i libri scritti. Come nel cinema, anche nel fumetto le immagini sono di una rilevanza formidabile perché costituiscono il tessuto stesso della narrazione. Quindi sì, credo che il fumetto sia un bel linguaggio per raccontare storie, persone, fatti e luoghi. Certo il fumetto, soprattutto quello non *mainstream*, cioè popolare, ha una libertà maggiore anche rispetto al cinema. È un linguaggio che prevede pochissime risorse, e anche poco spazio; le regole tutto sommato se le impone l'autore stesso, quindi credo ci possa essere una grande libertà. E forse per questo si possono raccontare anche storie e personaggi che al cinema non si vedrebbero mai, o che in letteratura potrebbero risultare incredibili e forse paradossali. Non so se il fumetto abbia un potere sovversivo, ma se così fosse... be', mi sembrerebbe galattico!

D: Poiché al centro delle tue storie troviamo sempre ragazze o giovani donne, si potrebbe pensare che il tuo *habitus* mentale e culturale sia molto vicino alla sensibilità



La bambina filosofica. No Future – Bao Publishing © Vanna Vinci

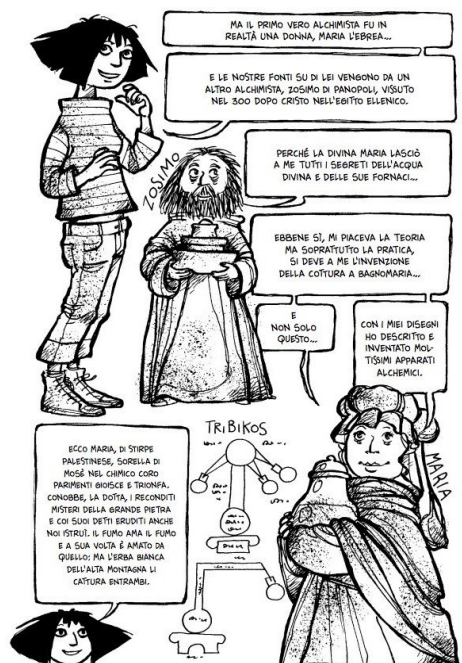
vuol dire... Boh... Io, per cultura e educazione, sono abbastanza disinteressata ai generi, alle catalogazioni, alle definizioni; cioè credo che siamo tutti di genere umano e tutti cangianti e variabili, e anche insoliti e a volte incomprensibili anche a noi stessi. Così penso e voglio che siano i miei personaggi. Del resto citerò una frase galattica di Alice Cooper rilasciata in un'intervista per una rivista di diversi anni fa, in cui la parola queer e il genere non erano di moda come ora: «In ognuno c'è una parte femminile e una maschile. Il fatto è che gli americani non se ne sono ancora accorti». Io direi che non solo gli americani. Per il resto, non saprei cos'altro dire, se non che non sento nessuna spinta a definire i miei personaggi; mi piace raccontarli, pertanto lascio al lettore decidere cosa ci vede e cosa sente. Ci penseranno i critici e i giornalisti, se vorranno, ad analizzarli.

D: Sia le tavole delle graphic novel che le *strips* della bambina filosofica sono innervate da una fitta trama di riferimenti variegati: una sorta di 'melting pot' culturale in cui spazi tra arte pittorica, cinema, musica (soprattutto punk), teatro, design, filosofia e perfino alchimia. Insomma, il tuo fumetto stimola costantemente la curiosità dei lettori; c'è in questo una precisa volontà comunicativa, o è semplicemente il risultato dei tuoi interessi e delle tue diverse passioni?

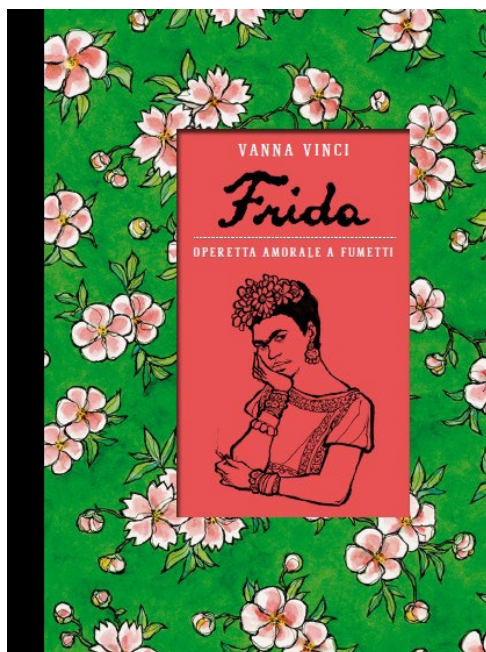
R: Dipende... Di sicuro prima di tutto sono fissazioni o amori che mi appartengono, e quindi mi sento spinta a infilarli all'interno delle storie che rac-

femminile; in realtà le tue protagoniste hanno caratteri e comportamenti che rinviano maggiormente agli stereotipi maschili (sono figure forti, indipendenti, etc.), e viceversa i tuoi personaggi maschili presentano spesso connotati femminili. Alla luce di questa loro tendenza alla fluidità di genere, è possibile leggere in chiave queer i tuoi personaggi?

R: Ho sempre raccontato di personaggi femminili in momenti di grande cambiamento, di dubbio e di sbandamento. E lo stesso vale per i personaggi maschili. Per citare Salinger, non amo i personaggi splendidi e dalle idee chiare. In poche parole, i miei protagonisti non sono eroi o antieroi come in molti fumetti, si tratta piuttosto di persone che non sanno bene chi sono e cosa devono fare, si tratta di gente non proprio in equilibrio... Da donna mi sento più vicina ai personaggi femminili, faccio meno fatica a raccontarli nel profondo, perché è il profondo che mi interessa raccontare, non l'avventura. «Queer»: non so bene nemmeno cosa



Sophia – Bao Publishing © Vanna Vinci



Frida. Operetta amorale a fumetti – 24 ORE Cultura
© Vanna Vinci (Cover)

e per la precisione di John Wayne e John Ford. Beh... è innegabile che qui ci sia molto di me: io amo il western! E spero che lettrici e lettori mi perdoneranno questi scantonamenti... culturali!

D: Parlando del tuo ultimo *work in progress*. La biografia illustrata di Frida Kahlo è una sfida sotto diversi punti di vista: per la complessità del personaggio multi-sfaccettato, e per la difficoltà di raccontare un vissuto così travagliato all'interno della misura, rigorosa e sintetica, della sequenza visiva del fumetto. Come stai conducendo questo lavoro non facile?

R: Diciamo che ho appena iniziato, sto inchiostroando le seconde venti pagine. Dall'inizio mi sono subito posta il problema di come raccontare un personaggio e un carattere così intenso e complesso come quello di Frida Kahlo. Un universo individuale completamente diverso dalla Casati e da Tamara, che sono due monoliti inamovibili dalle loro posizioni. Frida è contraddittoria, cangiante, mobile, appassionata. La cosa che di sicuro ho deciso da subito è che non si sarebbe trattato né di una specie di documentario, come per la Casati, né di un monologo, come per Tamara. Sarà un dialogo, come le *Operette morali* di Leopardi, o i dialoghi di Paul Valéry: *L'anima e la danza*, *Eupalinos o l'Architetto*, *Dialogo sull'albero*. Saranno tavole libere, con un impaginato senza regole. Sarà forse un libro di molte parole e di grandi immagini, forse un po' più letterario. Ecco quello che posso dire ora... E il titolo: *Frida, un'operetta amorale a fumetti*.



MARCO ARNAUDO

Il mondo reale riflesso nel Dylan Dog delle origini

The essay discusses the representation of the Italian society of the 1980s in the early installments of the comics series *Dylan Dog*. More specifically, the essay analyzes the representation of themes of consequence at the time such as the relativism behind the conventional categories of monstrosity and normality, the absence of ideological referents, the diffusion of middle-class conformism, and the incomprehensible nature of reality. These themes are connected in the discourse with the unique expressive possibilities the horror genre offers. The essay also shows the relevance of such themes for the original readers of the series. In so doing, the early installments of *Dylan Dog* are described as an allegorical, yet accurate, representation of the world outside of the stories.

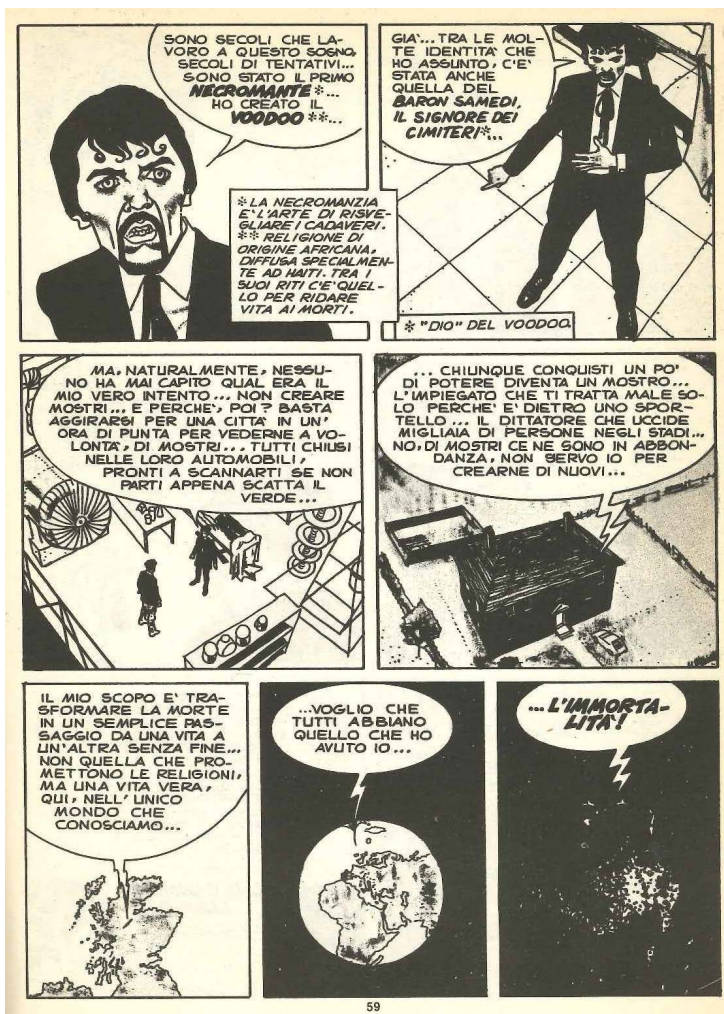
Discutere di *Dylan Dog* e del mondo reale non è solo cosa che riesce naturale, ma forse anche inevitabile, perché uno dei principali motivi di interesse della serie risiede proprio nella sua capacità, soprattutto nella fase iniziale, di riflettere lo *Zeitgeist* del momento, con le sue ansie, perturbamenti, insoddisfazioni e amari disincanti. Erano, i lettori del 1986 in cui uscì inizialmente *Dylan Dog*, soprattutto adolescenti e giovani adulti che non si sapevano più identificare nei grandi movimenti politici degli anni '60 e '70, che si sentivano culturalmente ed emotivamente estranei a quella classe piccolo- e medio-borghese a cui spesso appartenevano, e che pure rifiutavano di adeguarsi ai gruppi edonistici che erano diventati i nuovi referenti di identità e associazione (metallari, punk, paninari, dark...). Si trattava di una condizione di crescente nichilismo che pochi hanno descritto con tanta perspicuità quanto i testi dei CCCP nel loro album del 1985: «Io sto bene, io sto male, / io non so come stare; / io sto bene, io sto male, / io non so cosa fare»; «Mi annoio mortalmente normalmente, / non so bene, non so cosa, / non so quando, non so dove, / non so più, non so, non so».¹ Per restare in ambito musicale, qualche anno dopo l'assenza di un significato generale e la riduzione dell'esperienza umana a una congerie di gesti insignificanti sarebbe stata ben captata anche da Elio e le Storie Tese: «Sono uno abitudinario, leggo la targhetta sopra l'ascensore: / qual è la capienza, quanti chili porta, / poi si apre la porta, e non lo so già più».² Era questa una diffusa percezione della realtà in cui si riusciva a identificare soltanto quello che non andava e che non si voleva essere, mancando un fine altro a cui tendere.

Appare chiaro fin dal primo numero di *Dylan Dog* che la rappresentazione di questo tipo di contesto e la riflessione critica sul medesimo saranno elementi portanti nella serie. Ciò avviene in maniera altamente programmatica per bocca dell'antagonista, Xabaras. Siamo alla scena classica nella narrativa popolare del monologo finale del cattivo, e qui, a sorpresa, tale scena diventa invece un'occasione per veicolare idee che il lettore medio poteva facilmente condividere:

Nessuno ha mai capito qual era il mio vero intento... non creare mostri... e perché poi? Basta aggirarsi per una città in un'ora di punta per vederne a volontà, di mostri... tutti chiusi nelle loro automobili, pronti a scannarti se non parti appena scatta il verde... chiunque acquisti un po' di potere diventa un mostro... l'impiegato che ti tratta male solo perché è dietro uno sportello... il dittatore che uccide migliaia di persone negli stadi.... No, di mostri ce ne sono in abbondanza, non servo io per crearne di nuovi.³

A volerlo leggere come pura espressione psicologica del personaggio, il monologo contiene diverse debolezze, in quanto è davvero difficile immaginare il genio diabolico di Xabaras seduto in un'automobile imbottigliata nel traffico di Londra, o in coda allo sportello di un ufficio postale. La situazione farebbe ridere come Darth Vader col vassoio di plastica in sala mensa, e aggiungerebbe una stonatura alla figura dell'affascinante *villain*. Il monologo piuttosto va visto come momento di comunicazione diretta dall'autore reale al lettore reale, i quali, loro sì, si trovano a dover affrontare quotidianamente la sgarbattezza del prossimo e le notizie di violenza sui giornali.

Soprattutto si pongono qui le basi per la chiave di volta della filosofia sul mondo in *Dylan Dog*, fatto che viene indicato visivamente dall'ampliarsi graduale della prospettiva



Dylan Dog #1, china su carta, 1986

di questa sequenza di vignetta in vignetta, con l'inquadratura del particolare della stanza all'inizio che arriva poi a includere il pianeta Terra e l'universo, in modo che la costruzione propriamente fumettistica del passaggio suggerisca la portata e il significato generale del discorso.

È questo il primo e chiaro manifestarsi di una filosofia al cuore del mondo di *Dylan Dog* come si andrà chiarendo e sviluppando lungo i numeri successivi, e che nella sua componente sociologica si può rozzamente riassumere con l'idea che sono le convenzioni sociali a definire ciò che è normale e ciò che non lo è, e a emarginare il non-normale etichettandolo come mostro. Ciò che per accordo della classe dominante viene visto come normale non è dunque intrinsecamente buono o desiderabile, poiché rappresenta soltanto il risultato del processo con cui tale classe rispecchia e celebra se stessa; parallelamente, ciò che

per convenzione è mostruoso si rivela essere la vittima sacrificale di cui la cultura al potere ha bisogno per razionalizzare tutto quello che non rientra nei propri parametri.

La serie di *Dylan Dog* spiegava fin dalle origini che nella società extra-fumettistica in cui viviamo, l'etichetta di mostro non è applicata necessariamente al criminale che danneggia il corpo, la libertà o le proprietà altrui – anzi, un individuo che compisse tali azioni celandole dietro i parametri di rispettabilità accettati resterebbe comunque ben visto, quando non addirittura ammirato. Mostro, piuttosto, diventa chi non può o non vuole partecipare delle norme e dei valori borghesi stabiliti, e dunque il povero, il malato, il brutto, l'artista, l'eccentrico, il tossicodipendente, l'omosessuale, il migrante, insomma il diverso in senso ampio, colui che pur quando non contravviene alla legge compie un cri-



mine culturale nei confronti dei valori imperanti. In forma narrativa questa idea trova un contenitore perfetto nel genere horror, nel quale la differenza tra normale e mostruoso si può concretizzare nella rappresentazione perspicua di figure spaventose e ripugnanti, che rendono la metafora di base più efficace e la fanno giungere più a fondo nella sensibilità del lettore.

Quando poi, come avviene nel fumetto o nel cinema, il mostro dell'horror ci viene messo davanti agli occhi, visualizzato nelle sue fattezze terrificanti, il senso di repulsione che si forma in noi assume forme più viscerali e profonde; ci si attacca addosso ineluttabilmente, e proprio per questo proviamo poi una scossa più forte se ci viene rivelato che quel mostro orripilante è in realtà la vittima impotente di una società egoista. La scoperta dell'innocenza di fondo del mostro è così sconvolgente proprio perché la visione diretta di quel mostro ci ha ormai costretti a metterci in gioco emotivamente. Noi non abbiamo soltanto letto di un gruppo di persone che trova il mostro ripugnante, ma siamo stati obbligati dal medium visivo a provare ripugnanza, e quando scopriamo di esserci sbagliati ci troviamo a dover ridiscutere le nostre posizioni e a dover ammettere che anche noi ci siamo lasciati influenzare dalla trappola degli stereotipi e dei pregiudizi. Nel *Dylan Dog* delle origini esempi lampanti di questo processo si trovano nei bellissimi episodi *Alfa e Omega* (#9), *Il ritorno del mostro* (#8) e *Dal profondo* (#20).

Una variante di questo processo si ha quando il mostro è effettivamente crudele e pericoloso, ma il suo comportamento viene impiegato nel testo per assottigliare la distanza tra il mostruoso e il non-mostruoso, per dimostrare cioè che tra in entrambi i campi vi sono individui che compiono azioni di analoga efferatezza, e che questi campi sono, in ultima analisi, artificiali e ugualmente problematici. Il monologo di Xabaras visto sopra operava un rovesciamento tra normale e mostruoso, come se si dicesse: «Io non sono davvero un mostro, i mostri sono i cosiddetti normali». Questa seconda modalità stabilisce invece un'equivalenza, come a dire: «D'accordo, io sono un mostro, ma mostri sono anche i cosiddetti normali». Di questo tipo di critica sociale e problematizzazione della distinzione tra normale e diverso si trova un bell'esempio già al terzo episodio di *Dylan Dog*, quando una strega, che crea licantropi adoperando le sue arti su lupi ed esseri umani, spiega: «Chiamali esperimenti... e ti assicuro che non sono più orribili di quelli che fate voi vivisezionando gli animali o facendo esplodere bombe nucleari». ⁴ Si rivela così che il genere horror, a cui si può facilmente pensare come a un genere conservatore che esorcizza il diverso e protegge il dominante, ha invece la possibilità, nelle mani di autori creativi, di aprirsi a messaggi di segno radicalmente opposto, in cui è proprio lo statuto della normalità a venire messo in discussione.

Questa visione del mondo, che si sostanzia finzionalmente nel mondo rappresentato nelle storie ma che intende riflettere i meccanismi del reale, viene riproposta con grande regolarità lungo l'arco di episodi iniziali di *Dylan Dog*. Ne è complice il fatto che l'autore dei testi e il delineatore della filosofia di fondo sia uno solo, Tiziano Sclavi, che sa fornire alle pur numerose modulazioni dell'idea portante una forte e riconoscibile coerenza.

Nel primo numero di *Dylan Dog*, come abbiamo visto, questo discorso è dichiarato già nel monologo di Xabaras, ma il lettore dell'epoca, che prendeva in mano questo fumetto per la prima volta e ancora non sapeva che cosa ci stesse dietro, poteva facilmente dare poca considerazione a quel passaggio, senza garanzie che quel riferimento al mondo reale si dovesse ripetere. Il numero 2, *Jack lo squartatore*, ritorna sull'idea, ma lo fa in maniera ancora abbastanza convenzionale. Nella storia, un gruppo di persone dell'alta società viene perseguitato da quella che sembra essere una reincarnazione di Jack lo Squartatore, e dunque il serial killer per eccellenza, lo stereotipo e archetipo dell'intera categoria.



Gustavo Trigo, *Dylan Dog #2*, china su carta, 1986

ne Dylan Dog sotto tiro con la pistola, la mano di una delle statue mostruose si trova piazzata direttamente davanti a Dylan, come se lo stesse tenendo prigioniero: simbolicamente, la ragazza e il mostro stanno collaborando, compiendo la stessa azione.⁶ La 'svanita' si associa così alle grandi icone del cinema horror; anzi, le viene in un certo senso a sostituire e aggiornare. Se una volta a fare paura erano King Kong, il Frankenstein di Karloff, o il Dracula di Christopher Lee (tutti riconoscibili nelle statue in questa sequenza), oggi a doverci spaventare è l'orrore assai più insidioso che può stare nel cuore di una ragazzina dall'aspetto perbene e dagli impulsi omicidi.

Questo discorso si ripete con sempre nuove variazioni in *Dylan Dog*, ma non solo lì. Nello stesso mese in cui esce l'episodio *Jack lo squartatore*, la serie di *Mister No* ospita una storia scritta da Sclavi che rientra perfettamente nella visione che stiamo descrivendo, e che anzi anticipa temi che saranno cruciali in *Dylan Dog*. In *Mister No #138*, del novembre 1986, leggiamo la prima parte di una storia di Sclavi dal titolo *La notte dei mostri*, una vicenda tratta dal famoso film *Freaks* di Tod Browning, che sarà poi l'ispirazione anche di alcuni degli albi più apprezzati di *Dylan Dog*. *La notte dei mostri* racconta di un gruppo di reietti sociali dall'aspetto grottesco, di *freaks* insomma, che agiscono da antagonisti di *Mister No* nella storia, ma che alla fine si scoprono essere sotto il controllo completo di uno scienziato folle, e dunque non responsabili delle loro azioni criminose. Non solo abbiamo già qui il *freak* e l'idea del mostro innocente, ma troviamo anche pienamente sviluppata la connessione allegorica tra il tema horror e il significato sociale. Questi *freaks*, infatti, sono dei membri della comunità di emarginati e disperati delle *favelas* brasiliane, entro la quale infatti si mimetizzano benissimo:

Certo la persona che sta dietro i delitti si rivela alla fine essere il personaggio più insospettabile, cioè una ragazza attraente e vitale che sta recitando la parte della «stupida in buona fede»⁵ per sviare i sospetti. Ma questa è una sorpresa che non si allontana di molto dalla convenzione del giallo anglosassone classico del *least likely suspect*, secondo la quale il colpevole deve essere il personaggio meno prevedibile, e in cui è infatti comune che le convenzioni sociali risultino rovesciate nel finale. Più originale è il fatto che in questo albo l'idea del *least likely suspect* venga associata visivamente e simbolicamente a quella della mostruosità, come avviene nella sequenza finale ambientata al museo delle cere. Qui l'inquadratura delle vignette ci mostra come adiacenti le figure dei mostri tradizionali del cinema horror e quella della ragazza che si è rivelata essere un'assassina.

Nell'ultima vignetta, in cui lei tie-

Sono i bassifondi, dove la gente vive in condizioni estreme. Non c'è acqua corrente, non ci sono fognature, nessun servizio sanitario. [...] Rifiuti miserabili di una umanità esclusa dalla vita civile. Una umanità di poveri, di reietti, di dannati, di uomini e donne senza speranza, tra i quali quegli infelici, "diversi" e strani che la gente chiama "mostri", quasi non si distinguono neppure.⁷



Gustavo Trigo, *Dylan Dog* #6, china su carta, 1987

Nel numero 6 il discorso si sposta sul piano dell'immaginario cristiano. Quel diavolo che ci viene annunciato nel titolo (*La bellezza del demonio*) e che ci appare così classicamente spaventoso nell'immagine di copertina, si scopre essere in realtà una donna bellissima che proviene da un'altra dimensione, che fu trascinata sulla nostra Terra contro il proprio volere, e che vive ora come malinconico esule tra gli umani.

L'idea non è del tutto nuova in casa Bonelli, se nella storia di Martin Mystère *Il flauto di Pan* (del 1985) Alfredo Castelli aveva già immaginato che quello che noi chiamiamo diavolo sia in realtà un alieno dall'aspetto semicaprino proveniente dal pianeta E'D'N, approdato sul nostro mondo millenni addietro, e trasformato in simbolo del male dall'incomprensione degli umani. La storia cristiana del diavolo e della cacciata dall'Eden, dunque, non sarebbe altro che una vicenda di viaggi interstellari tramandata incorrettamente attraverso i secoli, e sotto il segno della paura del 'diverso'.⁹ In un caso come nell'altro una spiegazione fantastica ma laica, non sovranaturale, viene a sostituire il portato della tradizione religiosa.

In *Dylan Dog* questa idea va però anche a consuonare con l'intera filosofia della testata, ed è resa con un tratto tanto più elegiaco e toccante di simpatia verso l'esule, finendo per dare alla vicenda del diavolo come innocente emarginato un significato diverso e più profondo. Anzi, se in *La bellezza del demonio* il diavolo in un certo qual modo si normalizza, il nostro mondo a sua volta si de-normalizza quando veniamo a scoprire che esso è in tutto e per tutto simile alla dimensione 'infernale' da cui proviene la 'diavolessa':

Per tornare a *Dylan Dog*, nel terzo albo troviamo una prestigiosa e rispettatissima scuola tedesca che si rivela poi essere un covo di streghe e un laboratorio di esperimenti licanthropici; nel quarto numero, specularmente, è quello che pareva mostruoso a essere normale, quando il fantasma di una donna misteriosa si scopre essere niente altro che un'allucinazione ipnotica rappresentante una donna viva e vegeta. Nel numero 5 arriva nella testata di *Dylan Dog* quell'esplicita connessione tra mostruoso e sociale che aveva appena avuto un suo test di prova in *Mister No*. Adesso la mostruosità è nei cittadini londinesi di ceto medio e basso, che sono stati trasformati in folli uccisori dai ricchissimi dirigenti di una corporazione; mostruosità, insomma, in cui gli uccisori sono vittime ed esecutori involontari. Emblematico in tal senso il commento di un personaggio dell'alta società: «Finché i pezzenti si ammazzano tra di loro, meglio per noi».⁸



La mia Terra è reale, e da qualche parte esiste. Anzi direi che grosso modo può somigliare a qui. Anche noi abbiamo pubblicità e burocrazia, automobili e dittatori, guerre e inflazione... E naturalmente vendiamo mobili e cosmetici per televisione. Abbiamo rate da pagare e delinquenza minorile, impiegati prepotenti dietro gli sportelli e gente che abbandona i cani quando va in vacanza... L'unica differenza è che tutto ciò, all'Inferno, non avrà mai fine. Esisterà per sempre. Oltre i secoli dei secoli, per l'eternità.¹⁰

E come avveniva nel primo episodio di *Dylan Dog*, un monologo verbale che intende avere significato universale viene enfatizzato e fornito del corretto contesto da uno scioglimento di inquadratura di vignetta in vignetta, finendo con l'abbracciare la città, la Terra, e una visione del cosmo.

È comunque nei numeri 7 e 8 di *Dylan Dog* che il cupo ritratto sclaviano del nostro mondo e della nostra società raggiunge la sua piena maturità. In questi cruciali episodi ci viene mostrata magistralmente la relatività dei concetti di normale e aberrante, e lo si fa in due variazioni speculari: l'una che descrive l'ingiustizia di chi impone al diverso l'omologazione forzata e l'assorbimento nel gruppo dominante (in *La zona del crepuscolo*), l'altra incentrata sull'esilio sociale del diverso che non si possa omologare (in *Il ritorno del mostro*).

Come molte altre storie di *Dylan Dog*, *La zona del crepuscolo* è riscrittura originale a partire da una fonte precedente, in questo caso il romanzo del 1966 *Lest Earth Be Conquered* (rititolato poi *The Androids*; in Italia *In una piccola città*) di Frank Belknap Long, e sono un omaggio a questo scrittore i cognomi di diversi personaggi del racconto di Sclavi. Entrambe le storie vertono su di una cittadina in cui il quotidiano senso di tranquillità incomincia a vacillare quando alcune presenze inquietanti sembrano sostituirsi, sottilmente e quasi impercettibilmente, ai normali abitanti del paese. Nella *Zona del crepuscolo* facciamo la conoscenza della cittadina lacustre di Inverary, dove l'esistenza scorre pacifica e ripetitiva, e dove gli abitanti sembrano assomigliare più a stereotipi narrativi che a personaggi ben individuati, con la ragazzina studiosa, il belloccio con la decapottabile, la mamma in sovrappeso, il bibliotecario di paese, il pastore protestante, e via dicendo. Ciò non è però un difetto di sceneggiatura, ma serve a rappresentare appunto una realtà in cui l'abitudine, la convenzione, e l'ordinarietà dominano su tutto. Altrimenti detto: non è questa la rappresentazione malriuscita e stereotipata di una vivace realtà umana, ma piuttosto è l'immagine accurata di una realtà abitata da persone abitudinarie che ripetono di continuo le stesse azioni e gli stessi riti, illudendosi così di poter arginare gli aspetti più problematici dell'esistenza e l'inevitabile certezza della morte. A questo ritratto caricaturale ma fedele Sclavi non fa che aggiungere un elemento horror, anch'esso con intento di critica – e così indagando su questa cittadina *Dylan Dog* scopre che tutti i suoi abitanti sono degli *zombies*, o meglio dei morti viventi che si ostinano a credere di essere vivi. Per molte persone un tale mondo ripetitivo e immobile, circoscritto e prevedibile, può essere un'autentica utopia. Per Sclavi, e per il lettore adolescente che sta formando la propria identità adulta mettendo in dubbio la cultura ricevuta, e in generale per il lettore scontento del presente ma incerto sulla possibilità o sui modi di cambiarlo, Inverary è invece l'orrore assoluto. Inverary è il trionfo di una non-vita che non si limita più a minacciare il reale dall'esterno (come farebbe un nemico in una classica storia di mostri), ma che ha ormai completamente sostituito il reale. Lo stesso nome della cittadina, Inverary, porta all'orecchio del lettore l'idea di 'vero' e 'inverare', a indicare che questo luogo è in qualche maniera allegoria di cose vere.

Il rapporto di connessione tra il contenuto della storia e il mondo reale si salda poi

ulteriormente quando ci si accorga che non solo Inverary 'suona' come vera, ma anche è 'vera', cioè basata su un'autentica cittadina della Scozia, Inveraray, a cui il fumetto fa riferimento con precise indicazioni storiche e geografiche. Proprio come l'Inverary di Sclavi, l'Inveraray reale è una cittadina scozzese di piccole dimensioni (con meno di mille abitanti), si affaccia sul Loch Fyne (menzionato nella storia), ed è sede tradizionale dei duchi di Argyll, ai quali si fa riferimento nella storia menzionando un volume dal titolo *La storia dei duchi di Argyll*. E se la Inverary di cui leggiamo ha un corrispettivo nella autentica Inveraray, allora anche l'invenzione nel fumetto di una comunità zombificata dall'abitudine ci appare d'un tratto come più autentica, e ci troviamo a domandarci se anche noi non stiamo abitando in una simile comunità di non-morti senza saperlo. Noi lettori di *Dylan Dog* ci scopriamo sull'orlo di un'intuizione, proprio come lo è la protagonista della storia, Mabel, che ingaggia Dylan per indagare sui morti viventi del suo paese ignorando di essere, lei stessa, uno di loro.

L'orrore di Inverary è infatti un orrore subdolo, che a prima vista non si vede. Esso si cela sotto l'apparenza di una assoluta rispettabilità e di un sistema di meccanismi sociali congegnati a perfezione. Emblematica di tale messaggio è l'immagine iniziale del fumetto.

La storia si apre in una sala di lettura di una biblioteca, e vi predomina l'idea di una rigidità geometrica che ingabbia in sé la complessità del reale, ove tutto appare perfetto e ordinato, e al contempo ineluttabilmente statico e soffocante. Contribuiscono a creare questa impressione la cornice quadrata della vignetta che si estende nella rigorosa proiezione prospettica della stanza, come pure la netta griglia visiva delle grate sulla destra che si corrisponde con l'analoga griglia di libri allineati sugli scaffali a sinistra, e la simmetria compositiva dell'immagine, enfatizzata dalle due finestre sul fondo e sottolineata dalla presenza perfettamente al centro del tavolo di consultazione e delle lampade sul soffitto. Ad alterare il nitore delle geometrie visive ci sono Mabel, che legge sulla sinistra, e soprattutto il signor Belknap, in primo piano. Con la sua posa composta, la calma naturalezza del suo atteggiamento, il suo abbigliamento professionale, Belknap ci dà il senso di una situazione perfettamente normale, e compiaciutamente tale, che nella vignetta seguente vedremo diventare orgoglio per il piccolo mondo di provincia («Eh, la nostra non sarà la biblioteca del British Museum, ma ci si trova tutto!»).¹¹ A rovinare l'insieme e a rivelarci la presenza di un orrore inquietante vi è uno squarcio slabbrato e ripugnante



Montanari & Grassani, *Dylan Dog* #7, china su carta, 1987



che attraversa tutto il volto di Belknap, lasciando chiaramente vedere carne e tendini, ma di cui egli incredibilmente non pare accorgersi. L'orrore della non-vita dunque è sempre presente, e non importa se nascosto sotto un volto convenzionale o se la persona che ne è vittima non ne è consapevole. Per quanti sforzi si faccia per mascherarlo o dimenticarlo, l'orrore rimane percepibile, anche se magari solamente a brevi tratti che l'osservatore accorto deve saper cogliere. Lo squarcio sul volto di Belknap è, soprattutto, uno squarcio sulla normalità e convenzionalità di cui il personaggio si fa rappresentante, e in cui gli abitanti di Inverary hanno scelto di esistere. Conta solo relativamente che questa immagine abbia un precedente nell'illustrazione di Karel Thole per l'edizione Urania di *Lest Earth Be Conquered*,¹² la quale a sua volta sembra rifarsi alla copertina dell'edizione originale,¹³ e richiamare anche la precedente copertina di Thole per *Il robot che sembrava me* di Sheckley, in Urania nel 1979.¹⁴ Come avviene sovente in questi casi, le somiglianze e i debiti palesi servono soprattutto a mettere in risalto il lavoro originale che l'autore ha compiuto sul modello, l'illustratore americano rappresentando un volto metà umano e metà artificiale per visualizzare la compresenza di normale e spaventoso; Karel Thole imponendo a quella idea un tono spiccatamente horror e aggiungendo un ulteriore contrasto tra mostruoso e normale con l'introduzione di una biblioteca sullo sfondo; Scavi, con i disegnatori dell'episodio, Montanari e Grassani, dando a quello sfondo una piena consistenza scenica (da copertina ad ambientazione di vignetta), che i precedenti non avevano, e creando un rapporto dinamico tra sfondo e primo piano. Nella vignetta in esame l'orrore esplicito in primo piano entra in circuito con l'orrore sociale implicito, quello che è trattenuto e represso nelle opprimenti geometrie della stanza. È proprio questa adiacenza spaziale che permette alle due modalità dell'orrore di valere l'una da segno per l'altra, con l'orrore visibile in primo piano come manifestazione temporanea e perspicua dell'orrore inespresso che pervade l'intera stanza, e da lì l'intera cittadina (e, ci viene da sospettare, il mondo).

Ma se la torpida e sotteraneamente orribile non-vita di Inverary è diventata la normalità, in quanto è condivisa da tutti i cittadini, allora l'individuo che abbia la sfortuna di essere sensibile e intelligente abbastanza da accorgersi dello stato delle cose diventa il reietto e l'emarginato, secondo una lezione che Scavi ha imparato dal Matheson di *I Am Legend*: in una società di vampiri, l'essere umano è il mostro leggendario; in una società di zombificata mediocrità, la persona che vuole capire e che pone domande diventa presenza preoccupante e indesiderabile. È questo il ruolo di Mabel nella storia, in quanto personaggio che comincia a essere consapevole dell'orrore che sta appena sotto l'epidermide della convenzionalità, e che sente questo orrore *come tale*. Il rapporto tra Mabel e gli altri non-morti di Inverary è uno dei punti più forti della storia. Praticamente tutti gli abitanti di Inverary fanno di essere dei morti viventi, ma in qualche maniera sono riusciti a negarlo a se stessi, scegliendo di ignorare questo 'dettaglio' pur di continuare a godere della stessa esistenza vuota e insignificante che conducevano da vivi. Mabel, che è giovane, intelligente e curiosa, d'un tratto raggiunge invece piena coscienza della falsità della propria esistenza e di tutti coloro che la circondano. La storia sarebbe stata già abbastanza interessante se il contrasto fosse stato tra un personaggio consapevole e una società inconsapevole, ma il discorso si precisa e risulta ancora più potente per il suo impennarsi sul contrasto tra un individuo consapevole che ha orrore per la non-vita, e una comunità che è altrettanto consapevole, ma che decide di chiudere gli occhi e adattarsi in una mortuaria sonnolenza.

Il discorso sull'inganno e sulla relatività dei concetti di normale / mostruoso raggiunge il suo punto di chiarezza massima, quasi da manifesto poetico, all'ottavo albo della

Luigi Piccatto, *Dylan Dog* #8, china su carta, 1987

privata crudelmente della propria famiglia e dei propri affetti, forse ancora in pericolo (dov'è adesso l'assassino?), suscitando di conseguenza un moto di simpatia e un istintivo desiderio di protezione.

Nel procedere della storia ci viene poi presentato Damien, il presunto assassino, un uomo dal fisico enorme, automaticamente minaccioso ai nostri occhi, che sembra essere mentalmente ritardato e che ha trascorso molti anni nel manicomio di Harlech, in Galles. Per la maggior parte della storia gli autori non ci mostrano il viso di Damien con chiarezza e negano al personaggio di partecipare a un dialogo diretto, chiudendolo nell'isolamento del silenzio. Senza voce e senza volto, Damien rimane così figura massimamente misteriosa, di cui si sottolinea continuamente l'alterità (nel senso di essere 'altro'), e con la quale dunque ci viene impedito di formare un qualsiasi rapporto di empatia. Quando a questa figura che non possiamo che percepire come mostro viene addossata la colpa degli omicidi visti all'inizio, la dicotomia tra damigella in pericolo e mostro cattivo non potrebbe essere delineata più chiaramente.

Tra la damigella e il mostro, Dylan viene a fare la parte del cavaliere errante, e come tale appare nella sequenza in cui egli esplora i sotterranei della casa di Leonora impugnando una spada (unica arma che ha trovato sul posto), muovendosi per un misterioso labirinto di cunicoli ed evitando trappole mortali – in un *setting* che richiama un po' l'eroe del mito classico (da Ercole a Lancelot) e un po' *Dungeons & Dragons*. Se non che poi, al momento in cui tutto ci ha portati a credere che assisteremo al duello finale tra un eroe e un *villain*, arriva la scoperta che noi, come Dylan e gli altri personaggi, abbiamo sbagliato

serie, *Il ritorno del mostro*. In questa storia veniamo sin dalle prime mosse manipolati dagli autori, scrittore come disegnatore, riguardo alla maniera in cui dovremo gestire i nostri investimenti emotivi nei confronti dei personaggi. L'albo si apre con una lunga sequenza che ha per protagonista Leonora, una ragazza slanciata, bionda, attraente, appena coperta da un mini-kimono che lascia ben vedere i seni e le gambe.

Nell'arco di poche vignette scopriamo che la ragazza è cieca, e la vediamo aggirarsi in stato di apprensione e confusione in una grande casa; con orrore, scopriamo che la casa è piena di corpi di persone uccise brutalmente, e della cui presenza lei non si accorge.¹⁵ Nell'instaurare un rapporto emotivo col lettore, tutto gioca a favore di questo personaggio femminile: la sua figura basta a generare attrazione per via dell'elemento erotico, mentre la situazione in cui essa si trova la fa apparire come vittima indifesa,



tutto; che cioè il presunto mostro, che sembra un mostro, che viene etichettato come mostro, è il realtà la vittima innocente di un complotto di cui è responsabile soltanto quella donna bellissima per la quale avevamo ingenuamente parteggiato.

Ma se nel mondo del primo *Dylan Dog* (specchio dell'universo in cui il personaggio fu creato) è così facile ingannarsi su chi è il mostro e chi è la vittima, ciò non avviene per caso né in conseguenza di un'ambiguità localizzata a questo argomento. L'ingannevolezza delle etichette attribuite o attribuibili ai personaggi in *Dylan Dog* rappresenta piuttosto il sintomo di un'inquietudine molto più ampia e profonda. È il tessuto stesso della realtà, in *Dylan Dog*, a essere malato e pieno di falle, a disgregarsi e riformarsi in sempre nuove e stranianti concrezioni. Il labirinto sotterraneo in cui Dylan si aggira in *Il ritorno del mostro*, e al termine del quale trova una risposta del tutto opposta a quella che credeva, è anche il simbolo del labirinto della realtà, di una realtà che è incomprendibile, e ontologicamente tale, e in cui sogni, ipotesi, allucinazioni, ricordi e sparsi brandelli di reale si sovrappongono continuamente senza possibilità di discernimento.

Questa idea, nella serie di *Dylan Dog*, troverà manifestazioni narrative anche sperimentali ed estreme, prima di tutto con lo storico numero 25, *Morgana*,¹⁶ e poi in innumerevoli altri casi. Cito come esempio di recente moltiplicazione dei piani di realtà anche l'albo 320, *La fuggitiva*,¹⁷ ma la lista sarebbe onerosa. Nella prima annata di *Dylan Dog* Sclavi sembra ancora volere muoversi con cautela riguardo a questo punto. In misura ancora diciamo controllata, i primi segnali che la realtà del mondo e quella della mente non sono facilmente distinguibili si possono ravvisare, in questi esordi, soprattutto nell'impiego di sequenze oniriche o allucinatorie. In questi primi numeri l'impiego più raffinato di scivolamento e sovrapposizione dei piani di realtà si trova nell'albo numero 4, *Il fantasma di Anna Never*, dove più volte iniziamo a leggere una sequenza credendo che si tratti di eventi che avvengono oggettivamente nel mondo nella narrazione, per scoprire in seguito che si trattava invece di un sogno, o di una scena cinematografica in fase di registrazione, o, combinando le due, di una scena sul *set* dove si sta filmando una sequenza onirica.

Un mondo incomprendibile è anche un mondo su cui è difficile se non impossibile agire compiutamente. Se ogni interpretazione è parziale e sempre a rischio di disgregarsi, allora ogni calcolo razionale diventa inaffidabile, e le azioni dell'individuo, che magari hanno senso a livello locale, di fatto non sono che una parentesi fortuita entro un insondabile mare di occorrenze. Un contesto del genere crea una situazione narrativa in cui viene a essere minato il ruolo dell'eroe tradizionale che restituisce armonia al mondo. Qui infatti l'eroe, Dylan, spesso si dimostra non altro che un testimone impotente degli eventi, incapace di cambiare il corso delle cose e incapace perfino di capire fino in fondo ciò a cui ha assistito. In *La bellezza del demonio* (#6), *Alfa e Omega* (#9) e *La zona del crepuscolo* (#7) Dylan indaga su fatti misteriosi, arriva a comprenderli perché la spiegazione gli viene fornita da altri (non perché ha ricostruito il puzzle alla Holmes o alla Poirot), e da lì la situazione generale o resta inalterata, o si risolve senza l'intervento di Dylan. Questo avviene in misura anche maggiore in *Attraverso lo specchio* (#10), in cui l'antagonista è la Morte stessa, dunque entità eterna e universale che Dylan non può sconfiggere, e che in questo caso non fa altro che compiere il suo millenario lavoro: uccidere. L'unica differenza tra i decessi comuni e la catena di morti in questo albo, insomma ciò che le rende un caso su cui Dylan Dog indaga, è che per una volta la Morte ha voluto divertirsi un po', uccidendo in maniera insolita, come in una sorta di *performance art*. La noia mortale dei CCCP che menzionavamo agli inizi ha ormai contagiato perfino la Morte. Per Dylan questa storia non presenta dunque alcun caso da risolvere o torto da sanare: «Niente di inspiegabile, tutto normale... D'altronde che c'è di più normale che morire?»,¹⁸ e così il suo ruolo di in-



vestigatore-eroe risulta del tutto svuotato.

Questo è dunque il mondo di *Dylan Dog*, architettato da Sclavi e incarnato nei lavori dei disegnatori della serie. Ovviamente chiunque di noi può sedersi al tavolino e inventarsi un mondo fittizio in una sera, e ognuno di noi può benissimo scrivere storie ambientate in quel *setting*. Ancora più facile è creare un mondo del tutto originale, cioè mai visto prima – basta farlo astrusamente bislacco, e si corre poco rischio di imbattersi in precedenti. Il problema è poi di vedere se quel mondo e quelle storie avranno ciò che occorre per interessare a qualcuno. Le vicende di *Dylan Dog* e la realtà narrativa che si andava sin dagli esordi delineando intorno al personaggio non avrebbero di certo causato tanto interesse, né sarebbero arrivati allo status di fenomeno culturale negli anni Novanta, se non avessero costituito una radiografia così accurata del clima culturale (soprattutto giovanile) del periodo. Quando arrivarono nelle mani dei loro primi lettori, quelle storie apparvero subito così sconvolgentemente innovative non tanto perché rappresentavano cose mai viste, dato che di *zombies*, licantropi, steghe, serial killers e fantasmi non erano stati parsimoniosi né il cinema né la letteratura. Piuttosto, quello che era nuovo era il modo di intercettare lo spirito del periodo, e di ritrarlo in una narrazione che appariva così inquietante non perché la realtà vi fosse stata snaturata durante il processo creativo, ma al contrario perché tale realtà veniva mostrata a distanza così ravvicinata.

Per restare solo in ambito Bonelli, Tex e Zagor ci trasportavano in mondi lontani nello spazio e nel tempo, e gli agganci simbolici col mondo attuale, quando presenti, erano pur sempre molto labili e facili a perdersi nell'incalzare delle avventure. Mister No era un personaggio nato costituzionalmente come fuga dal mondo occidentale 'civilizzato', un reduce della seconda guerra mondiale che con il nostro mondo non vuole più avere a che fare. Le storie di Martin Mystère erano e sono ambientate nel mondo presente, ma in un mondo che appare familiare solo a prima vista, in quanto poi, tramite le scoperte fatte da Mystère, ciò che era familiare diviene progressivamente più inconsueto e incredibile.

E qui arriva la novità di *Dylan Dog*, il cui fumetto procede in maniera opposta a quello di Martin Mystère. I clienti di *Dylan Dog* gli presentano dei casi assurdistimi, e Dylan, indagando, li ricollega invece al mondo normale, rivelando che tali apparenti assurdità non sono che ombre del reale in cui viviamo. Così un paese di morti viventi è un paese dove la gente si stordisce nell'abitudine per illudersi di non dover morire, insomma un posto come quelli in cui molti di noi sono cresciuti; così una catena inspiegabile di morti è il semplice risultato della Morte, insomma una forza inerente al destino di tutti noi; così quella che sembrava un fantasma era una semplice illusione della mente, insomma qualcosa di appena poco più vivido di sogni e fantasticherie che pure noi possiamo avere. Nel rapporto tra mondo reale e invenzione fumettistica, Dylan è davvero l'anti-Mystère tanto quanto Mystère è l'anti-Dylan.

Ma si badi bene, nel ricondurre l'incubo alla nostra realtà nota la serie di *Dylan Dog* non diventa quella di *Scooby-Doo*, dove è rassicurante scoprire che il mostro non è un mostro e che il fantasma è un tizio con un lenzuolo sulla testa. In *Dylan Dog* l'incubo non si annulla una volta che sia stato ricondotto alla nostra realtà, ma piuttosto si ingigantisce, e spande la propria ombra spaventosa sul nostro vivere quotidiano. Scoprire che l'orrore fantastico si può spiegare in chiave realistica trasforma quell'orrore stesso in realistico, e lo trasporta ancora vivo e urlante al nostro mondo – o meglio, rivela l'orrore che la nostra realtà già intrinsecamente covava, e di cui non ci eravamo accorti. La genialità dello Sclavi degli anni Ottanta risiedeva in qualcosa di altro e di oltre dall'inventare un mondo insensato, senza speranza, senza fede, senza direzione, e fatto di orribile banalità e noia esistenziale. No, il genio è stato nel comprendere che quel mondo narrativo corrisponde-



va a come molti lettori dell'epoca percepivano la realtà intorno a loro, e che *l'horror* era la chiave giusta per aprire a quei lettori una visione agghiacciante lavorando non di fantasia ma di spietato iperrealismo.

-
- ¹ Entrambi i passaggi da CCCP, 1964-1985 CCCP fedeli alla linea, Affinità e divergenze tra il compagno Togliatti e noi nel conseguimento della maggiore età (Milano, Virgin Dischi, 1985) nelle canzoni Io sto bene e Noia rispettivamente.
- ² ELIO E LE STORIE TESE, *Nubi di ieri sul nostro domani odierno (abitudinario)*, in *Elio Samaga Hukapan Kariyana Turu*, Milano, Psycho/CBS, 1989.
- ³ T. SCLAVI, A. STANO, *L'alba dei morti viventi*, in *Dylan Dog* #1, Milano, Bonelli, 1986, p. 59.
- ⁴ T. SCLAVI, MONTANARI & GRASSANI, *Le notti della luna piena*, in *Dylan Dog* #3, Milano, Bonelli, 1986, p. 70.
- ⁵ T. SCLAVI, G. TRIGO, *Jack lo squartatore*, in *Dylan Dog* #2, Milano, Bonelli, 1986, p. 86.
- ⁶ Ivi, p. 85.
- ⁷ T. SCLAVI, F. BIGNOTTI, *La notte dei mostri*, in *Mister No* #138, Milano, Bonelli, 1986, p. 66.
- ⁸ T. SCLAVI, L. DELL'UOMO, *Gli uccisori*, in *Dylan Dog* #5, Milano, Bonelli, 1987, p. 54.
- ⁹ A. CASTELLI, C. VILLA, *Il flauto di Pan*, in *Martin Mystère* #40, Milano, Bonelli, 1985, pp. 19-28.
- ¹⁰ T. SCLAVI, G. TRIGO, *La bellezza del demonio*, in *Dylan Dog* #6, Milano, Bonelli, 1987, p. 90.
- ¹¹ T. SCLAVI, MONTANARI & GRASSANI, *La zona del crepuscolo*, in *Dylan Dog* #6, Milano, Bonelli, 1987.
- ¹² F. BELKNAP LONG, *Il una piccola città*, Milano, Mondadori, 1969, poi ripubblicato nel 1981.
- ¹³ F. BELKNAP LONG, *Lest Earth Be Conquered*, New York, Belmont, 1966.
- ¹⁴ R. SHECKLEY, *Il robot che sembrava me*, Milano, Mondadori, 1979.
- ¹⁵ T. SCLAVI, L. PICCATTO, *Il ritorno del mostro*, in *Dylan Dog* #10, Milano, Bonelli, 1987, pp. 3 e sgg.
- ¹⁶ T. SCLAVI, A. STANO, *Morgana*, in *Dylan Dog* #25, Milano, Bonelli, 1988.
- ¹⁷ G. DI GREGORIO, M. DI VINCENZO, *La fuggitiva*, in *Dylan Dog* #320, Milano, Bonelli, 2013.
- ¹⁸ T. SCLAVI, G. CASERTANO, *Attraverso lo specchio*, in *Dylan Dog* #10, Milano, Bonelli, 1987.



LAURA LEUZZI

Embracing the ephemeral: lost and recovered video artworks by Elaine Shemilt from the 70s and 80s

This article explores Elaine Shemilt's video artworks from the Seventies and early Eighties. Generally known as a printmaker, Shemilt started to use video in 1974 as part of her installation and performance work. Shemilt aimed to use video – a relatively new medium at the time – as a performative element within her installations. Since that time, her artistic practice has conveyed feminist themes as well as the re-elaboration of intimate and personal experiences.

She destroyed her Seventies videotapes in 1984, considering those tapes as part of ephemeral installations. Photographs taken during the shootings and series of prints are the final artwork from those projects and act today as the remaining existing documentation of those videos.

Only two of Shemilt's videotapes from the early Eighties, *Doppelgänger and Women Soldiers*, are today available. They were both remastered during the Arts and Humanities Research Council funded project Rewind in 2011.

This article, based on documents, existing videos and interviews collected during the Arts and Humanities Research Council funded project EWVA 'European Women's Video Art from the 70s and 80s', discusses and retraces Shemilt's early video artworks.

1. *An overview of Elaine Shemilt's early video artworks*

Elaine Shemilt is a world renowned print maker. Her works, including her prints and engravings, have been shown internationally and documented in exhibition catalogues and books.¹

Nonetheless, little is known about her experimentation and work in the realm of artist's video and film of the Seventies and early Eighties. This is partially due to the fact that the artist destroyed her video and film works before moving to Scotland in 1984 but it can be seen as part of a more general marginalization of the work of women in the history of artists' video.²

The analysis contained in this article is supported by a literary review of existing critical writings, and artists' documents and interviews collected during the AHRC funded research project 'EWVA European Women's Video Art from the 70s and 80s'.³

At the time, several women artists perceived video «as an obvious medium with which to dismantle stereotypical representation and assert the political, psychic and aesthetic evolution of women's newly raised consciousness».⁴

Commenting on this feminist approach to video, Shemilt explains that «video offered the possibility of addressing new scales and contexts at a time when artists were recognising social change and they were also trying to break down barriers within the disciplines of making art e.g. sculpture and painting».⁵

The videotape, as a low tech technology, could be seen as part of what has been described by Gianni Romano as women artists' experimentation with low tech apparatus, as opposed to the high tech one (such as 16mm) that «produces constrictive dynamics of representation that many women artists try to subvert».⁶

In particular Shemilt explains, in her practice, that «grainy grey quality of video reflected well in the kind of prints I was making. I wanted something that was low tech

(similar to the prints that were created on not very expensive paper). I wanted to convey a newspaper effect or in the case of the videos – a newsreel effect».⁷

Furthermore, video allowed for an intimacy and simplicity: the artist could videotape their performances in a private space, without having to actually face an audience. This was important in those days when women were often breaking new ground. They were usually demonstrating their need to be treated with respect both as women and as serious artists.

Video did not require a large crew (usually necessary when shooting celluloid film).

The technical ease of using the Sony video portapak allowed women artists to retain autonomy over the craft of making their art works. Those women who wanted to record performances that included their own nudity to demonstrate personal and sensitive issues were also freed up to do so in the privacy of a studio, either alone or with only one other person.

Shemilt began to use video in 1974 as a student at Winchester College of Art, with a Sony Rover Portapak. Before that, she had already been using 35 mm black and white photography to record and document her performances and installations.

Unfortunately, before 1984, when Shemilt moved from England to Scotland, the artist destroyed the masters – and only existing copies – of her Seventies video artworks. Today the photographs, drawings and prints remain as traces of them.

In fact, Shemilt considered those video as «artefacts» and «to be a part of the rest of the installation, which of course I dismantled after the exhibition or event and eventually destroyed» as the installation was intended to be «temporary».⁸

The artist considered the derived prints and engravings as the final artwork.

When questioned about the possible influences on this process, and in particular regarding Lucy Lippard's famous *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*,⁹ she explains that that came only later for her and she perceived it as a confirmation of her approach.¹⁰

Another reason that led the artist to discard her videotapes was the aggressive opposition by male critics she had to face that led her to consider her early video work to be not as valuable as documentation shows it was.

On the relative loss of women's video artworks, Stephen Partridge has also noted: «male video-artists were cautious about discarding elements or fragments of their works. Most women artists stayed rigidly true to their principles and the works have become lost – “without a trace”». Partridge continues: «The catalogue from the earliest exhibition, *The Video Show* at the Serpentine in 1975 is revealing. On her catalogue page the filmmaker Lis Rhodes describes a film/video work which was made up of two seven minute companion works, respectively a 16mm film and a videotape which were



Elaine Shemilt, *iamdead*, 1974, photograph from the set. Courtesy of the artist

related through a synthesis of the optical sound track. Similarly Susan Hiller, Elaine Shemilt and Alexandra Meigh also describe a number of works, long since lost». ¹¹

Shemilt has described her first video *iamdead* (1974) as «an expression of personal insight into the influence of death». ¹² Photographs, taken during the videoing of the performance, exist as remaining documentation from this videotape. Prints derived from this video performance circulated and were showed as autonomous works. From Shemilt's description and these images, it is clear that the video was divided in two performative sequences: the first shot in her home garden, with Shemilt in a gown and shrouded in a veil, manipulating a Perspex human figure within an installation composed by several elements including a ladder and a stool; the second was a performance by the artist, naked, shot in the house cellar.

The work was a re-elaboration of her personal experience of being raised in Belfast during a period of violence and terror. In 1971 she had left her home in Northern Ireland and moved to England but three years after that her grandmother had died leaving her bereft.

Talking about the piece, she explains «I performed in front of the camera, but as an anonymous figure» and details:

I tried to abstract my feelings into something that at the time I described as «script – movement» i.e. a series of movements, which could be interpreted as statements. The question I posed was whether or not death led to absolute nothingness. The video was intended to highlight the confusion between life and death. ¹³

In Spring 1975, she made two videos: *Conflict* and *Emotive Progression*, both destroyed



Elaine Shemilt, *Conflict*, 1975, photograph from the set. Courtesy of the artist

before 1984. *Conflict* was shot in an empty studio at Winchester School of Art, where the artist built an installation composed of various elements including an armature wire, a plaster cast made from a body print in the sand, drawings and sand on the floor, wall and bricks. In the video she made a performance in the installation.

Photographs document the video. Shemilt created also a series of drawings and prints (lithographs and etchings) from it. *Conflict*, together with *Emotive Progression* and *iamdead*, was featured at *The Video Show*, a seminal independent video festival held at Serpentine Gallery, London, from the 1st to the 25th May 1975. *The Video Show* included some of the most relevant video pioneers from all over the world including British artists Ian Breakwell, David Critchley, David Hall, Susan Hiller, Brian Hoey, Tamara Krikorian, Mike Leggett, Stephen Partridge, Lis Rhodes and Tony Sinden.

Referring to her notes for *The Video Show* Shemilt explains *Conflict* as such:



This film [video] was made in an effort to illustrate briefly the parody of life as a series of conflicts. For example the initial conflict between innocence and social convention as seen in the confusion of a child. Thus the film [video] is in two movements as it were. In the first a figure dressed in white to symbolize life, moves through and explores a series of structures and objects. In the second movement the figure is replaced by a figure in black who wanders back through the wreckage of the structures. As death she controls life until they unite into nothingness.¹⁴

Emotive Progression, destroyed by Shemilt in 1984, also was shot at the Winchester School of Art. Today photographs document it. As final artwork, Shemilt derived a series of drawings and prints from it. The video was shot in two sequences. In the preparatory phase to the video, Shemilt built an installation with standing screens made of tin foil and paper. Then with the camera in her arms, she walked thorough these screens and then filmed the after effect. In this case the artist is performing simultaneously while making the video: the video/performance is the result of her actions with the camera.

The second sequence documented another installation with a wire human shaped sculpture.

In the notes for *The Video Show*, Shemilt points out that «The final effect is primarily intended to be an aspect of my sculpture but in such a way that involves movement and sound». The video allows the artist to give a performative quality to her sculptures.

As mentioned before video was part of a more complex installation/sculpture and as part of it was later destroyed. Its ephemeral quality was that of the installation itself.

Shemilt recalls visiting *The Video Show* with the enthusiasm of being part of the experimentation with the new medium but it left her with sense of isolation, of not being part of that «video community». As she explains:

I remember wandering around and thinking that in this exhibition my videos were well crafted and contained interesting imagery, but wondering whether my particular use of video was appropriate in this sort of context. I certainly left and went back to Winchester feeling rather isolated rather than being a part of a movement. I think this may also be why I didn't place too much value on the video works without the installation.

So after this experience, she focused her practice more on the prints and photography even though she continued to use video as part of the ephemeral installation.

In 1976, before taking up a Postgraduate at the Royal College of Art, Shemilt made the video performance *Art into Protest*. This video was shot at the Winchester School of Art. It was also destroyed in 1984 but a sequence of photographs and a series of lithographs and etchings document the artwork. The piece opened with a brick wall with a body form made of chalk with crosses on the hands and head (like targets), and then Shemilt appears naked and fills that silhouette. As the video proceeded, her figure was gradually obliterated and in the last part polythene is the only thing that remains.

In early 1976 Shemilt also made a 16 mm film for the upcoming Degree Show at Winchester School of Art. The only copy of the work was lost after it was sent for a screening at the Film Museum in Copenhagen in the ambit of the International Festival of Women Artists in 1980. The film recorded a performance: in the first scene Shemilt was under polythene breathing; in the following sequence she built an installation made of pictures of parts of the body that were hanged at wires and soft sculptures with pieces of bodies printed on.



Expanding on the difference between film and video in her practice, Shemilt explains:

I kept a clear distinction between the two [video and film]. The 16mm film that I made in 1976 was «stand alone» because it was edited and crafted as an art object within it's own right.

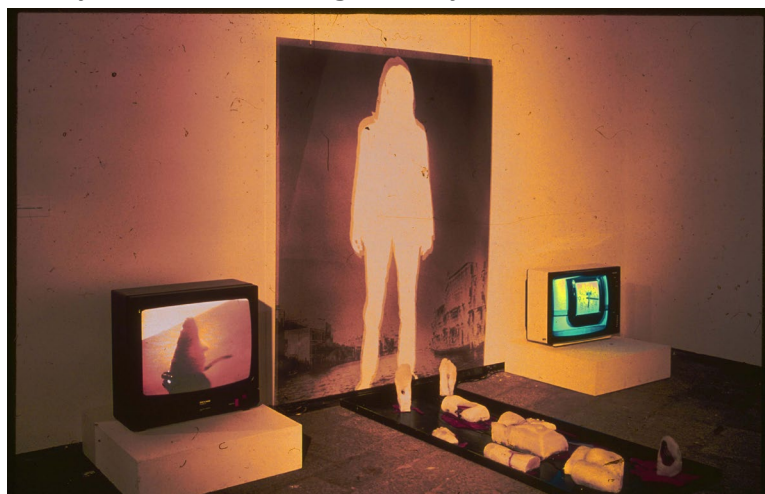
The videos of that period were intended to be seen as a performance within the context of an installation.¹⁵

Two years after that, in 1978, Shemilt made *Constraint*, a video performance in which the artist manipulates and deforms her own body and face with polythene and tape, creating a living sculpture. Only photographs document that video artwork.

In 1979, she was selected for inclusion in the Annual Hayward by her friend and fellow artist Helen Chadwick. On this occasion Shemilt made an installation entitled *Ancient Death Ritual*, beside which slide images in a carousel changed every minute.

2. *Doppelgänger and Women Soldiers: Shemilt's experimentation with video in the early 80s*

From 1979 to 1981, Shemilt was in a residency at South Hill Park Art Centre, where, – as she recalls – there were available well-equipped video facilities. In that context after a three years break from video, and thanks to an award from Southern Arts, she elaborated *Doppelgänger*, one of the two still existing videotapes from her early production. It was finally recovered and digitised by the AHRC funded research project Rewind¹⁶ in 2011.



Elaine Shemilt, *Doppelgänger*, 1979-81, still from video. Courtesy of the artist

*Doppelgänger*¹⁷ is a video performance in which the artist manipulates her body and her image into creating a phantasmal double of herself.

In the opening scene, Shemilt faces the camera and, dressed very simply, proceeds to take a sit in front of a mirror. In front of her reflected image, she starts to put some foundation on her face with very sharp and almost rough movements.

The voice in the background evokes the topic of the double personality through some medical notes on schizophrenia.

As Shemilt continues in the application of the product, her face becomes more and more similar to a theatrical mask. Suddenly she drops the foundation, takes a black drawing pen and starts sketching a self-portrait on the mirror. The artist's doppelgänger is so created and seems to constitute a part or an extension of herself: she continues to modify its image, mimicking with her face the gestures of applying lipstick. She continues to move in front of the mirror as she checks the result on herself.

Twice during her performance the sequence is interrupted by multi-layered images of the face of the artist, of her naked body or parts of it, to create a sense of multiple personalities and a window to her inner self in contrast with her public image.



The sequence closes with the mirror and the doppelgänger: the presence of the artist has been finally replaced.

The double and the mirror were seminal features in early video artworks.¹⁸ This common element can probably be partly explained with the instant feedback that video provided. The artist could 'reflect' him or herself in the mirror of the video monitor while videotaping and could re-watch the recorded piece immediately after it was videotaped. Instant feedback created an instant double of the artist, influencing his or her behaviour¹⁹ and empowered him or her with a sense of control of the medium as he or she could check constantly for example the framing. The possibility of re-recording on the same tape gave also the possibility of creating phantasmatic 'doubles' in the video. The metaphor of the mirror was widely employed by art historians and critics. In Italy art historian Renato Barilli defined video recording as a «clear and trustworthy mirror of the action» in his seminal essay *Video recording a Bologna* (1970).²⁰ 'Video as a mirror' was one of the three ways of the artistic use of video for Wulf Herzogenrath (1977).²¹

In her seminal essay *Video: The Aesthetics of Narcissism* from 1976, Rosalind Krauss points out that «unlike the visual arts, video is capable of recording and transmitting at the same time – producing instant feedback. The body [the human body] is therefore, as it were, centered between two machines that are the opening and closing of a parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which re-projects the performer's image with the immediacy of a mirror». ²² Starting from the analysis of Vito Acconci's *Centers*, Krauss identifies three elements (monitor, camera, artist's body) that create a narcissist loop. She even questions if video in general can be considered as narcissist (even if towards the end of the essay she takes a step back on this suggesting three categories of video art that contradict this thesis). For her psychoanalytical interpretation, Krauss refers to both Freud's theory of narcissism (the change of the object-libido into the ego-libido) and Lacan's stages' theory.

Krauss' seminal interpretation has been challenged and debated in the following decades.

Michael Rush challenged this interpretation suggesting very interestingly that Acconci in *Centers* is not pointing to himself but to «"us", the audience, drawing the viewer into the art process». ²³

Furthermore, in her book *Sexy Lies in Videotapes* (2003), Anja Osswald has also pointed out how Krauss is missing a fundamental point in her argument: as the video doesn't relay images in reverse as a reflecting mirror does, the outside viewer, and so the category of the Other, can't be expunged from the context. So for, video (the 'electronic mirror') is «rather the reflection of the self reflection». ²⁴ The artist with an almost documentaristic approach would become nothing more than an 'empty container'. That would be corroborated by the fact that only a few videos, among those analysed by Osswald, employ the term *self-portrait* in the title. Although Krauss and Osswald don't agree on the narcissist connotation of these early video performances employing the artist's body, they both agree that video plays as a 'psychological tool'. It is video artist Hermine Freed on the other hand that in 1976 pointed out that artists used their own body because this enhanced a sense of control and to have the possibility to work alone. ²⁵

In the first instants of *Doppelgänger*, Shemilt addresses the audience directly facing the camera that closes up on her eyes, initiating a dialogue with them. Then she turns her back to the camera and so the viewer. There is a mute dialogue between the artist and her reflection, a sort of closed loop between herself and her image. The mirror is the medium through which the viewer can experience the artist performing in full.



The audience is no longer part of this 'conversation' and stares at the artist at work, evoking the traditional painter's practice and the common use of mirrors for self-portraits.²⁶

Little by little a new element emerge: the drawing, the portrait, the double. And this is addressing the viewer directly with its big eyes. It is the gesture of the artist, the act of drawing, that re-starts the communication with the audience. Video as a time based medium allows the artist to show the genesis of that image, the process of its making and the gesture of the artist as part of it. The continuous mix between the action of the drawing (mirror set) and the images of the artist (her face that sometimes 'looks' to audience and her naked body manipulated) creates a stratification of layers that open windows in her inner life, in what lies under the image, under the surface.

At the end of the video, the doppelgänger is finally facing the audience with its phantasmatic presence: it has replaced the artist in this dialogue. So what we perceive as the viewer is the artist that uses the video and the mirror²⁷ as a tool for introspection. Video is not a mere instrument of recording this psychological research but of communicating this introspection to the audience. In this way the artist escapes the risk of narcissism contained in the mirror set and if even partially in the performance to the camera itself.

In this sense, *Doppelgänger* is not the simple documentation of a performance but a performance made for the VTR. It's a video art work with its own autonomy, which explores video as a *medium* and its nature in a very distinguished way: it can be fully ascribed to the genre that Luciano Giaccari in Italy named «videoperformance».²⁸

It is also interesting to notice that several early women artists' video artworks shared similar imagery and common features and themes, sometimes even if the artists did not have a direct contact between each other. This aspect can be especially traced in women artists who were addressing feminist issues, even if not involved in collectives or considering themselves as feminists. Of course this can be also directly linked to the specificities of video as recently acquired medium that at the time artists were interested to experiment.

This *fil rouge* has not yet been fully investigated at a European level and a comparative analysis of works and practice would be, in my opinion, highly beneficial.

In *Video: The Aesthetics of Narcissism*, Krauss described only American videos that include double images and mirrors, but similar examples can be found in Europe as well.²⁹ These include: *Oiccheps* (1976) and *Il tempo consuma* (1978-79) by Michele Sambin, *Trialogue* (1977) by David Critchley, *Senza titolo (Mirror)* by Goran Trbuljak, *Video As No Video* by Luigi Viola (1978) and many others. In Italy for example, Renato Barilli describes an early piece by Michelangelo Pistoletto, entitled *Riflessioni*, produced for the seminal exhibition *Gennaio 70* (1970). This artwork, as all the videos from the same exhibition, was lost but from Barilli's description we can learn it included the use of a mirror and doubles.³⁰

Several women artists engaging feminist themes also used mirrors and doubles in a very distinguished way to specifically engage issues of self-representation and body image. Several strategies employed by women artists to include their own body in their videos but avoiding the objectification of it by the male gaze,³¹ have been pointed out by theorists and scholars. These for example include dismantled body parts, extreme close-ups, distancing the body in the background³² or the image of the artist on a monitor.³³

In her videos, Shemilt employs several approaches to remediate female body image and the use of doubles is one of these. Shemilt started including 'doubles' of her body, in form of puppets and casts, in her videos in 1974-75. Before that the artist, who trained as



a sculptor, was already using these props in installations. From her point of view, video provided a feasible opportunity of including both these doubles (puppets, body casts) and herself in the artwork. In Shemilt's videos, puppets are dehumanised representations of the artists' body that can be manipulated in the performance to camera (in *iamdead* for example).

Casts are an indexical trace of the artist body that substitute the artist (as for example in *Conflict*). In *Doppelgänger* the drawing of the double plays a similar role as a substitute of the artist and her reflection. In *Doppelgänger* Shemilt's naked body is also remediated in several ways: it becomes a screen of projections, which create multiple layers, is presented as dismantled in parts or as X-rays.

Examining European women's video artworks from late 70s and early 80s, the use of the mirror can be found in Tamara Krikorian's *Vanitas* (1977), in which the artist is shown near a mirror which reflects a still life on a table and TV monitor in which some TV broadcast is interrupted many times by images of Krikorian – near a mirror which reflects once again the artist and the still life – who narrates her research about the *vanitas* and the artist's portrait in art history, inspired by the painting *An Allegory of Justice and Vanity* by Nicolas Tournier (Oxford, Ashmolean Museum). Quoting the artist, this video is a «self-portrait of the artist and at the same time an allegory of the ephemeral nature of television».³⁴

A significant use of the mirror by a feminist artist can be found also in Gina Pane's video *Psyche* (1974): at the beginning of the video Pane is reflecting herself in a mirror and draws an image of her face on it, and then cuts her skin, under her eyebrow with a razor. Later the performance continues with the artist cutting herself, licking her breast and playing tennis. In this case as well, the mirror is employed as a tool for introspection (the soul, the psyche).

Another interesting use of mirror is to be found in *Etre blonde c'est la perfection* (1980) by Hungarian-Swiss video artist Klara Kuchta. In the video, Kuchta seats in front a mirror and combs her hair while a female voice repeats how happiness is linked to being blond.



Federica Marangoni, *La vita è tempo e memoria del tempo/Life is Time and Memory of Time*, 1980, installation view. Courtesy of the artist

Hair is a recurring motive of Kuchta's work since 1975. The narcissist relationship between the artist and the mirror is not ceased even when she breaks the mirror into pieces. The voice becomes little by little distorted and finally repeats «La beauté des cheveux c'est sa blondeur, être blonde c'est la perfection».³⁵ With the friction between the image and the voice the artist addresses the stereotypes linked to women's beauty.

Dismantled body parts are used by Federica Marangoni's performance *The Box of Life* (1979, originally shot in 16mm, later transferred to video),³⁶ where the artist melts these pieces of a wax double of her body with a blowtorch. As in Shemilt's video artworks, Marangoni's doubles are manipulated demiurgically by the artist with her own hands.

Doubles are recurring theme also in Marangoni's multimedia installation *La vita è tempo e memoria del tempo/Life is Time and Memory of Time* (1980),³⁷ which includes the artist's silhouette and wax body parts, which once more are melted by an electrically heated table.

The double through the drawing is also an important feature of Anna Valeria Borsari's *Autoritratto in una stanza, documentario/Self-portrait in a room, documentary* (1977).

In the video performance Borsari is confined in a room with a photo and a video camera and explores her inner self and her body in relationship with the confined space. Her voice guides the audience in this personal intimate journey.³⁸

Borsari's performance was held in room at Galleria del Cavallino, «that stayed intact and opened to the public during the entire day».³⁹

Last but not least in our analysis of *Doppelgänger*, one can not forget to mention Sigmund Freud's *Unheimlich/The Uncanny* from 1919, which was originated by a study by Otto Rank entitled *Doppelgänger*. In his study Freud explains: «These themes [of uncanniness] are all concerned with the idea of a "double" in every shape and degree, with persons, therefore, who are to be considered identical by reason of looking alike».⁴⁰ A source of «uncanny» are the «wax work figures»⁴¹ and dismantled body parts,⁴² both present in Shemilt and Marangoni's early videos. Freud links the uncanny feeling of the «double» to the repressed (and then re-emerged) infantile narcissism for which the double can insure immortality. This is interesting as death and the precarious status of the Humankind are motifs shared by both Marangoni and Shemilt's video pieces, in which both manipulate these doubles creating them or destroying them.

Without pursuing this parallel too far and trying not to give a psychoanalytical interpretation to these early works, anyway Freud's *The Uncanny* still provide relevant food for thought and suggestions for these videos' analysis.

In 1984 Shemilt made *Women Soldiers*: this video too was recovered by Rewind in 2011. The tape features a series of pictures of women soldiers mixed with photographs of Shemilt's performances and images from beauty products' advertisements. In the photographs Shemilt applies a white cream to her face and other she is tied to a chair by strips of film/video tape. The sound is composed of two traces: the first describes rules to apply and work in a military job as a women; the second features advices for women on how to rejuvenate the skin. In the piece so the artist addresses the contrast and contradiction with which the society perceives women's social role and image.

Make up, for example, is another common feature in women artists' video and performance which address feminist issues. Beside Shemilt's *Doppelgänger* and *Women Soldiers*, it can be found as for example in Sanja Iveković's *Make up - Make down* (1976) and *Instructions N.1* (1976-1978).⁴³ It is also central in *Representational Painting* (1971) by American feminist video artist Eleanor Antin.



Anna Valeria Borsari, *Autoritratto in una stanza, documentario/Self-portrait in a room, documentary*, 1977, still from video. Courtesy of the artist & Archivio Cavallino, Venice



Elaine Shemilt, *Women Soldiers*, 1984, still from video. Courtesy of the artist

work (and its destruction) constitutes a significant case study on early women artists' video art, testifying a different use and approach to the medium (compared to the contemporary male video artists and other women artists), a different idea of *durée*, documentation and future. It shows how video was instrumental to engage feminist themes, and how women artists' contribution was marginalised or even disappeared in the histories of early video art. Only future research with the support of women artists will open up the possibility of recovering women artists' experimentation otherwise lost to knowledge.

*This article could have not been possible without the support and help of Elaine Shemilt, Stephen Partridge, Federica Marangoni, Anna Valeria Borsari, Cinzia Cremona, Annalise Jarvis Hansen, Antonella Sbrilli and Adam Lockhart. I would like also to thank Angelica Cardazzo and Archivio Cavallino for the help and support.

¹ Shemilt's works has been represented in several books and exhibition catalogues. These include: J. STEVENS, A. GRANT, J. STRICKLAND (eds), *150th Anniversary Exhibition of Printmaking from the Royal College of Art Barbican 4 June - 19 July 1987*, London, Royal College of Art, 1987; A. WATSON, A. WOODS (eds), *Elaine Shemilt: Behind Appearance*, Dundee, Duncan of Jordanstone College of Art and Design, University of Dundee, 1997; L. ALLEN, P. MCGIBBON (eds), *The Best of Printmaking*, Beverly (MA), Rockport Publishers Inc., 1997; *8e Biennale de l'image en mouvement: Centre pour l'Image Contemporaine* (1999); R. BOX (ed), *In-print: evolution in contemporary printmaking: a radical look at the evolution in contemporary printmaking*, Kingston upon Hull, Hull Museums & Art Gallery, 2001; A. WEIGHT, *Traces of conflict: the Falklands revisited 1982-2002*, London, Imperial War Museum, 2002; N. Orengo (ed), *Il Triennale internazionale d'incisione Gianni Demo; premio Città di Chieri, 2003: Imbiancheria del Vajro, Chieri; Edimburgo 2004/2nd International Triennial of Engraving Gianni Demo; Prize City of Chieri, 2003: Imbiancheria del Vajro, Chieri; Edimburgh 2004*, Ferrero (Ivrea), Marianna Editore, 2003; D. MCKENNA (ed), *Fuoriluogo 15 - Una Regressione Motivata*, Campobasso, Edizioni Limiti Inchiusi, 2011; S. PARTRIDGE, S. CUBITT (eds), *REWIND| British Artists' Video in the 1970s & 1980s*, New Barnet, Herts, John Libbey, 2012; G. SCHOR (ed), *Feministische Avantgarde Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund, Wien, Prestel*, 2015; L. LEUZZI, S. PARTRIDGE (eds), *REWIND| Italia Early Video Art in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*, New Barnet, Herts, John Libbey, expected Autumn 2015.

² Only few reference sources exist on women artists' early experimentations with video. Most relevant include: M. BARLOW, 'Feminism 101: The New York Women's Video Festival, 1972-1980', *Camera Obscura*,



- 54, Volume 18, Number 3, 2003, pp. 2-39; C. ELWES, 'The Pursuit of the Personal in British Video Art', in J. KNIGHT (ed), *Diverse Practices: A Critical Reader on British Video Art*, University of Luton Press/Arts Council of England, 1996; C. ELWES, *Video Art: A Guided Tour*, London, I.B. Tauris, 2005, pp. 37-58; V. GREEN, 'Vertical hold: a history of women's video art', in K. HORSFIELD, L. HILDERBRAND (eds), *Feedback: the video data bank catalog of video art and artist interviews*, Philadelphia, Temple University Press, 2006, pp. 23-30; C. MEIGH-ANDREWS, *A History of Video Art*, Oxford & New York, Berg, [2006] 2013. Other sources focus on the parallel topic of the political use of video by women collectives. For this particular aspect see for example: M. GEVER, 'Video Politics: early feminist projects', *AfterImage*, II (1/2), 1983, pp. 25-27; S. JEANJEAN, 'Disobedient Video in France in the 70s: Video Production by Women Collectives', *Afterall A Journal of Art, Context, Enquiry*, n. 27, Summer 2011, pp. 5-16.
- ³ 'EWVA European Women's Video Art from the 70s and 80s' started in March 2015. EWVA aims to address this marginalisation and to reassess the contribution of women artists to early video art. The research project is led by Professor Elaine Shemilt. Co-investigator on the project is Professor Stephen Partridge. Archivist on the project is Adam Lockhart. The author of this article is the PDRA on EWVA. EWVA is based at Duncan of Jordanstone College of Art and Design, University of Dundee. Materials and interviews are available on www.ewva.ac.uk.
- ⁴ C. ELWES, *Video Art: A Guided Tour*, p. 40.
- ⁵ Shemilt, interview by L. Leuzzi, 3 September 2014.
- ⁶ G. ROMANO, E. DE CECCO (a cura di), *Contemporanee: percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, Costa & Nolan, 2000, p. 39 (Author's translation).
- ⁷ Shemilt 26 March 2015 interview.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ L. LIPPARD, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ Other significant works in this category would include videos by Helen Chadwick, Rose Finn Kelcey and Alison Winkle. See S. PARTRIDGE, 'Artists' Television: Interruptions - Interventions', in S. PARTRIDGE, S. CUBITT (eds), *REWIND| British Artists' Video in the 1970s & 1980s*, p. 87).
- ¹² Artist's notes for *The Video Show*, Serpentine Gallery, London 1975.
- ¹³ E. SHEMILT, 3 September 2014 interview.
- ¹⁴ Artist's notes for *The Video Show*.
- ¹⁵ E. SHEMILT, 3 September 2014 interview.
- ¹⁶ Rewind (2004-ongoing) is a AHRC funded research project led by Prof. Stephen Partridge and based at Duncan of Jordanstone College of Art and Design, University of Dundee. Archivist on the project is Adam Lockhart. A still from the remastered version of *Doppelgänger* was published for the first time in S. PARTRIDGE, 'Artists' Television: Interruptions - Interventions', p. 88. See also the artist's page on www.rewind.ac.uk [Accessed 9 July 2015].
- ¹⁷ The video has been discussed in: L. LEUZZI, *Notes on Doppelgänger*, October 2012, available at <http://www.rewind.ac.uk/documents/Elaine%20Shemilt/ES001.pdf> [Accessed 8 July 2015]; L. LEUZZI, E. SHEMILT, S. PARTRIDGE, 'Body, sign and double: a parallel analysis of Elaine Shemilt's *Doppelgänger*, Federica Marangoni's *The Box of Life* and Sanja Iveković's *Instructions N°1* and *Make up - Make down*', in V. CATRICALÁ (ed), *Media Art: Towards a new definition of arts*, Pistoia, Gli Ori, 2015, pp. 97-103.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ See T. SHERMAN, 2005 (ed. 2008) *The Nine Lives of Video Art: Technological evolution, the repeated near-death of video art, and the life force of vernacular video...* http://www.gama-gateway.eu/uploads/media/Nine_lives_of_video_art.pdf [retrieved Jan 14, 2015].
- ²⁰ See R. BARILLI, 'Video-recording a Bologna', *Marcatré*, 58-59-60, pp. 136-145. The article was later republished in Barilli's collection of essays *Informale, oggetto, comportamento*, and recently translated into English in: L. LEUZZI, S. PARTRIDGE (ed.), *REWIND|Italia Early Video Art in Italy/I primi anni della videoarte in Italia*, New Barnet, John Libbey Publishing 2015, pp. 21-34, for the quote p. 24
- ²¹ H. WESTGEEST, *Video Art Theory. A Comparative Approach*, John Wiley & Sons, 2015, p. 22.
- ²² R. KRAUSS, 'Video: The Aesthetics of Narcissism', *October*, vol. 1, Spring 1976, p. 52. The article was republished in a revised version in Gregory Battcock's *New Artists' Video* in 1978 (pp. 43-64). The essay was translated and published in Italy as: R. KRAUSS, 'Il video, l'estetica del narcisismo' in V. VALENTINI (a cura di), *Allo specchio*, Rome, Lithos, 1998 pp. 50-58.
- ²³ M. RUSH, *Video Art*, London, Thames and Hudson, p. 11 quoted in WESTGEEST, *Video Art Theory. A Comparative Approach*, p. 54.
- ²⁴ See A. OSSWALD, *Sexy Lies in Videotapes: Praktiken künstlerischer Selbstinszenierung im Video um 1970*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2003 quoted in WESTGEEST, *Video Art Theory. A Comparative Approach*, p. 55.



- ²⁵ I. SCHNEIDER, B. KOROT (eds.), *Video Art: an Anthology*, New York, Harcourt, Brace and Jovanovitch, 1976, p. 212 in WESTGEEST, *Video Art Theory. A Comparative Approach*, p. 56.
- ²⁶ On this specific feature see a brief surveys in M. BUSSAGLI, 'Lo specchio strumento dell'artista' and V. RIVOSECCI, 'Lo specchio sul cavalletto', in *Lo specchio e il doppio: dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, Torino, Città di Torino. Assessorato per la cultura, 1988, pp. 193-199 and pp. 204-219.
- ²⁷ Much has been written both on the use of the mirror in the artist's practice and on the symbolic role of the mirror in art history. Starting from the XV-XV century to today the mirror in the history of art has deeply changed its meaning. From initial symbol of luxury and pride during the Renaissance, in the early XIX and XX centuries the mirror come to play a more complex and wider range of meaning including introspection. For a survey on the use of mirror in contemporary art see: E.C. SIMEONE, *Lo specchio e il doppio tra pittura e fotografia*, Rome, Aracne, 2008.
- ²⁸ For a definition of videoperformance from Giaccari's classification (1972) see R. BERGER, J. DE SANNA (ed.), *Impact art video art 74: 8 jours video au Musée des arts decoratifs*, Lausanne, Groupe Impact, 1974, pages without number; L. GIACCARI, 'La videoteca - la classificazione - la mostra', in M. MENEGUZZO (a cura di), *Memoria del video 1. La distanza della storia: vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, Milan, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1987, pp. 48-56 (in particular pp. 52-53).
- ²⁹ See also: V. VALENTINI (a cura di), *Allo specchio*, Rome, Lithos, 1998; S. LISCHI, 'Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia', *Bianco e Nero*, nn. 1/2, 2001 pp. 73-85; M. SENALDI, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milan, Studi Bompiani, 2008.
- ³⁰ See R. BARILLI, 'Video-recording a Bologna', pp. 139-140 (p. 145).
- ³¹ Feminist theorists and artists in Europe and in USA in the Eighties pointed out the risk of objectification that comes with including women's body in artworks. Griselda Pollock and Rozsika Parker wrote that such images «are easily retrieved and co-opted by male-culture because they do not rupture radically meanings and connotations in woman in art as body, as sexual, as nature, as object of male possession». This point of view brought artists and critics such as Mary Kelly, American artist at the time living in UK, to refuse all practices, which not pursue Brechtian distancing, such as Body Art. For the quote see G. POLLOCK, R. PARKER, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Pandora, 1981, ed. London, IB Tauris, p. 130 quoted in C. ELWES, *Video. A Guided Tour*, o. 48. On this debate see also A. JONES, *Body Art. Performing the subject*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, pp. 22-29.
- ³² Feminist video artist and theorist Catherine Elwes wrote: «women on this side of the Atlantic looked for ways of problematizing the appearance of the female body whilst negotiating new forms of visibility». Elwes described several works by women artists in Europe that employ dismantled body parts (including Tamara Krikorian's *Unassembled Information* from 1977), extreme close-ups (like Nan Hoover's *Landscape* from 1983, Elwes' *There is a Myth* from 1984) and distance (as Louise Farshaw's *Hammer and Knife*, 1987) in the chapter on Feminism in in her book *Video Art. A Guided Tour*. See C. ELWES, *Video. A Guided Tour*, pp. 37-58 (in particular p. 48 for the quote).
- ³³ I would like to thank Dr. Cinzia Cremona for bringing this to my attention. Cremona in her PhD thesis argue German video artist Ulrike Rosenbach's use of a double image within a monitor as a «tool of separation and distancing» in *Isolation is Transparent*, which was presented in the fundamental exhibition *Videoperformance* curated by Liza Bear and Willoughby Sharp. See C. CREMONA, *Intimations: Videoperformance and Relationality*, PhD Thesis, University of Westminster, pp. 68-69 (<http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/15173/>).
- ³⁴ Text by the artist from 1978. See <http://www.rewind.ac.uk/documents/Tamara%20Krikorian/TKR053.pdf>.
- ³⁵ See S. SCHUBIGER, 'Etre blonde c'est la perfection', in I. SCHUBIGER (ed.), *Reconstructing Swiss Video Art from the 1970s and 1980s*, AktiveArchive/Museum of Art Lucerne, Swiss Federal Office of Culture, 2008, p. 49.
- ³⁶ Marangoni's *The Box of Life* is available at <https://vimeo.com/8945961>. For an overview of Marangoni's practice see: R. CALDURA (a cura di), *Una generazione intermedia: percorsi artistici a Venezia negli anni '70*, Venice, Comune di Venezia, 2007, pp. 36-39.
- ³⁷ A photo of the installation is included in V. CONTI (a cura di), *Federica Marangoni: i luoghi dell'utopia: iconografia e temi fondamentali nell'opera di Federica Marangoni / the places of utopia: iconography and basic themes in Federica Marangoni's work*, Milano, Mazzotta, 2008, p. 50. Other images from the installation available at <http://www.rewind.ac.uk/documents/Federica%20Marangoni/ITFA008.pdf> [Accessed 9 July 2015].
- ³⁸ D. MARANGON, *I videotapes del Cavallino*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2004, p. 141
- ³⁹ A.V. BORSARI, *Autoritratto in una stanza, documentario*, Venice, Edizioni del Cavallino, 1978. See also E. DE CECCO, 'Date le circostanze', in *Autoritratti: iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*,



Mantova, Corraini, 2013, pp. 157-163.

⁴⁰ S. FREUD, *The "Uncanny"*, Translated by Alix Strachey, 1919, <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, pp. 8-9 [Accessed 8 July 2015].

⁴¹ S. FREUD, *The "Uncanny"*, p. 5.

⁴² Ivi, p. 14.

⁴³ See D. MARANGON, *I videotapes del Cavallino*, p. 136.



DARIO STAZZONE

Cesare Brandi scrittore: una singolare declinazione dell'odeporica

The article is centered around the literary writings of the art historian Cesare Brandi, in particular on his travel books and the literary aspects that are found in his essays. Many of these works witness the links of the author, originally formed by the Benedetto Croce, to the structural methodology and the works of Roland Barthes. The travel books put together the history of art, a vast knowledge and literary ability. Particular attention is dedicated to the description of *Sicilia mia*, the book that witnesses the interest of the art historian for the artistic and architectural heritage of the island, for his doric temples of Agrigento, Segesta and Selinunte, for the late baroque of Catania e Noto and the stucco's form of Giacomo Serpotta.



Argan intervistato da Brandi

L'opera di Cesare Brandi, storico dell'arte, docente e teorico del restauro, non si limita alla saggistica accademica: oltre ai testi di critica d'arte e ai trattati teorici non mancano gli scritti di carattere autobiografico, le raccolte poetiche e i libri di viaggio. La peculiare declinazione dell'odeporica proposta da Brandi in pieno Novecento costituisce forse l'articolazione più originale del suo lavoro, un aspetto che adesso è possibile rileggere nella silloge Bompiani curata da Vittorio Rubiu Brandi.¹

Non sono poche le opere brandiane che fanno cadere la tradizionale distinzione tra i generi e che, anche quando trattano monograficamente l'opera di un artista, vibrano di una forte letterarietà. Del resto, se la biografia intellettuale di Brandi ha intersecato quella di Ranuccio Bianchi Bandinelli e quella di Giulio Carlo Argan, fin dagli anni giovanili non sono mancati al futuro storico dell'arte stimoli e frequentazioni letterarie, in primo luogo quella che veniva da Federigo Tozzi. Oltre alla conoscenza personale dello scrittore senese, autore di romanzi come *Tre croci* e di raccolte liriche ricche di riferimenti iconici, risale agli anni fiorentini la frequentazione del gruppo di *Solaria* e dei letterati che si riunivano alle Giubbe Rosse, tra gli altri Montale, Gadda e Vittorini. In seguito non sarebbe mancata l'amicizia con Emilio Cecchi e l'incontro con Carlo Levi, scrittore e pittore alla cui opera lo studioso ha dedicato un saggio assai penetrante.² Particolarmente intenso è stato il rapporto con Montale: il critico d'arte e il poeta erano accomunati dalla passione per il melodramma e dalla frequentazione del *Corriere della Sera*, per il quale furono entrambi brillanti elzeviristi.

Si capisce bene come questo quadro di relazioni abbia contribuito a determinare in Brandi un interesse precoce per la letteratura, persino preponderante prima ch'egli decidesse di dedicarsi allo studio della storia dell'arte. Il senese, tra l'altro, ha tentato personalmente la via della poesia, dando alle stampe tre raccolte liriche per nulla ingenua: l'esordiale silloge di *Poesie* pubblicata dalla casa editrice Giuliani, la raccolta *Voce sola* e il volume *Elegie*.³ Opere poco note che attendono ancora un accorto vaglio critico da cui molto si potrebbe apprendere in merito al cantiere lessicale dell'autore, alla precocità di alcuni nuclei contenutistici riproposti poi nelle prose letterarie e di viaggio, al dialogo intertestuale particolarmente intenso col Tozzi poeta.



1. Dai Dialoghi alla Teoria del restauro

Anche nel rigore della trattazione i testi teorici di Brandi non rinunciano a una ricercata letterarietà, evidente fin dal loro statuto formale: così per *Elicona I. Carmine o della pittura*, *Elicona II. Celso o della poesia* ed *Elicona III-IV, Arcadio o della scultura. Eliante o dell'architettura*, una successione di libri improntati al modello dialogico platonico che, ripreso da Cicerone, ha caratterizzato tanta parte della trattatistica rinascimentale. La sequenza dei dialoghi non sviluppa solo la riflessione sui singoli codici artistici, ma si ricollega idealmente al classico certame tra le arti che, in seno alla Rinascenza, traeva le mosse dal confronto petrarchesco fra il ritratto «in carte» di Madonna Laura e il ritratto letterario proposto nei sonetti e nelle canzoni dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Di citazioni letterarie sono dense anche le opere di critica d'arte, sia quando lo studioso si occupa dei primitivi senesi che dei pittori moderni sentiti più congeniali come De Pisis e Morandi, cui ha dedicato memorabili monografie. A ben vedere il peculiare dualismo brandiano, lo sguardo attento alla civiltà figurativa del XIV e del XV secolo e la capacità esegetica volta ai processi artistici contemporanei, percorre la sua opera e sostanza anche i libri di viaggio, costantemente oscillanti tra la rimemorazione del passato e uno sguardo vivace, ironico, talvolta polemico volto al presente.

Il profilo teorico di Brandi, il suo lungo percorso di studio trovano esito nella *Teoria del restauro*, un saggio scritto a partire dal 1960, quando l'Istituto Centrale del Restauro compiva vent'anni, per essere pubblicato nel 1965. Il libro sottende una complessa sinopia intellettuale, attribuisce uno spazio decisamente moderno alla ricezione (nonostante fossero ancora da venire le innovazioni epistemiche di Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser)⁴ e allo stesso tempo postula una concezione dell'opera d'arte legata sia al suo valore estetico che alla sua consistenza materica: «Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità, estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro».⁵ Brandi non ignorava la fisicità dell'oggetto artistico e in questo polemizzava risolutamente con la critica idealista; si interrogava sul tempo dell'opera e sul suo accamparsi nello spazio coniando i paradigmi di «durata» e «spazio dell'arte», forniva le note indicazioni su come procedere all'integrazione delle lacune pittoriche, al rispetto delle velature, al restauro degli edifici da cui non devono scaturire dei falsi architettonici. Estendendo la riflessione alla conservazione paesaggistica e al rovinismo, lo studioso tramava la sua pagina di riferimenti letterari e figurativi:

Come fino al tempo della Staël fu orrido il paesaggio montano della Svizzera, così la campagna romana nella sua desolata vastità non ebbe fautori prima del Romanticismo che vi si «classicizzava», mentre al tempo del vero paesaggio classico romano da Poussin al primo Corot, il bello della campagna romana furono le singolari alberature, e i monti, e l'aria vastissima e alta, i laghi immobili, le rovine degli acquedotti e i templi. Pertanto la conservazione di cotali aspetti deve farsi in omaggio all'istanza storica più che ad una valutazione attuale dei medesimi.⁶

La *Teoria del restauro* sottende paradigmi crociani rimeditati con profonda intelligenza critica. Brandi, per dirla con Garroni, ha «riscoperto» Croce, ma lo ha «ripiegato entro una prospettiva non crociana»,⁷ o quantomeno ne ha sovvertito alcuni schemi. Sostanzialmente egli ha rifiutato la ritrosia del filosofo a riconoscere la pluralità delle pratiche artistiche ma ne ha accolto l'opposizione ad ogni determinismo scienziato, facendo propri i concetti di autonomia, individualità ed atemporalità dell'opera. Inoltre, nell'intuizione e



Cesare Brandi

nell'intelletto, le due forme della coscienza attestate nelle sue pagine, è facile scorgere l'articolazione crociana in conoscenza intuitiva e conoscenza logica. Tuttavia, per il senese, l'arte non è mera effusione lirica, immagine e concetto non stanno hegelianamente in rapporto di successione diacronica ma si 'tolgono' vicendevolmente. Naturale per uno storico dell'arte l'accoglimento di uno dei corollari della riflessione crociana, ovvero la centralità dell'indagine stilistica.⁸

Negli anni Settanta Brandi ha voluto confrontarsi, con grande dinamismo intellettuale, anche con la critica strutturalista ch'egli chiamava «critica del significato». Pur nella sua visione storicista, nella diffidenza verso le formulazioni generali dello strutturalismo che si sarebbero risolte nell'algoritmo o in nozioni incapaci di rappresentare le contraddizioni dei processi storicamente determinati, Brandi ha saputo cogliere i lieviti migliori di quella temperie. Lo studioso ha riservato, tra l'altro, una certa attenzione alla nozione di «*episteme*», criticandone però una presunta rigidità che in vero è difficile riscontrare nelle pagine di Foucault: *l'episteme* è infatti intesa, dal filosofo francese, come un sistema implicito, inconscio e anonimo, come un orizzonte simbolico e uno spazio di possibilità entro cui si costituiscono e operano i saperi caratteristici di una data epoca; lo stesso passaggio da un'*episteme* all'altra non è descritto come un processo continuo governato da una logica interna, ma come un percorso caratterizzato da salti e cesure che rendono necessaria l'indagine delle «pratiche discorsive» e l'«archeologia del sapere». È forse il progressivo avvicinamento di Foucault alle ricerche strutturaliste e ad alcuni asserti di Lacan a suscitare la diffidenza di Brandi:

Orbene, questa insorgenza di interessi per il significato arriva sulla cresta dell'onda strutturale, è funzione e conseguenza diretta degli studi sulla struttura [...]. Perché mai questa ricerca non si estende al significato della guerra, della bomba atomica, delle spedizioni sulla luna? Perché se davvero rappresentasse, come si vorrebbe o si sarebbe tentati a crederlo, il carattere distintivo di quella che Foucault chiama *episteme*, della nostra attuale *episteme*, l'indagine sul significato non aiuta a smantellare la guerra, la lotta di razza, la sopraffazione politica e quella del mero gioco egemonico che è la corsa alla luna? La realtà, purtroppo, è che la nostra *episteme*, intesa come insorgenza di un motivo conduttore per storia e cultura, non è caratterizzata affatto dalla razionalità, dall'esser uomo dell'uomo. Perciò non ci illudiamo affatto sul significato da dare a questa polimorfa inchiesta sul significato: è solo un'indagine settoriale, come una trivellazione per cercare il petrolio: può andare molto a fondo, certo, ma in superficie le cose restano come prima. [...] Comunque la ricerca sul significato, che è poi il fine ultimo di ogni strutturalismo, impegna, senza alcun dubbio, gli ingegni migliori e bastano i nomi: Barthes, Lacan, Foucault, Jakobson, Lévi-Strauss, Derrida, Greimas, Piaget.⁹

Il confronto con la «nuova critica» anche attraverso un processo dialettico negativo era tuttavia per Brandi un dovere di aggiornamento. Sorprende trovare nella silloge *A passo d'uomo*, tra più distesi scritti di viaggio, un articolo apparentemente incongruo, *Il significato*, che allude alle ricerche di Barthes e Foucault:



Questa, appunto, sarebbe la voce della ragione: ma intanto è chiaro che il rifiuto della struttura, non implica la parola soltanto, è rifiuto di aggiornamento, è pigrizia mentale, paura di essere scavalcati. C'è chi si riteneva il principe della storia dell'arte e ad un tratto si accorge che tutta la sua fama è legata ai cartellini delle attribuzioni...¹⁰

E non si può trascurare che nella raccolta odeporeica *Budda sorride* il Giappone sia descritto ricorrendo al «libretto aureo» di Barthes, *L'impero dei segni*.¹¹ Così anche l'estremo Oriente brandiano diventa il regno della stilizzazione per eccellenza, il luogo di una scrittura-scrittura esentata dal significato in virtù di una vocazione iconica che non poteva non affascinare lo storico dell'arte.

2. I libri di viaggio

La formazione intellettuale ed estetica di Brandi è evidente anche nei libri di viaggio, nelle pagine levigate in cui l'aura di un'opera d'arte sembra spandersi a una città o ad una regione, conferendogli una connotazione identitaria. È facile trovare in queste prose la tensione civile dello studioso che certamente non dissimula i moti d'indignazione di fronte alle macerie di Palermo, a un recupero malriuscito o alla speculazione edilizia che ha deturpato il volto dell'Italia. Dissolti nell'esile filo diegetico delle narrazioni odeporeiche si riconoscono i paradigmi teorici cari allo storico dell'arte: la visione delle città come sistema organico dove le eminenze monumentali vivono in rapporto stringente con i tipi edilizi minori, idea molto vicina agli asseriti di *Storia dell'arte come storia della città* di Giulio Carlo Argan;¹² l'invettiva verso i falsi architettonici; il riconoscimento dello spazio in cui un'opera pittorica o scultorea è collocata e per il quale è stata concepita. Il racconto di viaggio è la cifra più congeniale per la scrittura brandiana: in essa si allarga significativamente la tastiera lessicale e si assiste ad un duplice movimento della lingua, assieme colta e divertita, sontuosa e scabra. Come se le finezze di una certa prosa d'arte si conciliassero con guizzi solariani, con un vivace vitalismo che estende la sua attenzione persino al cibo ed ai vini, prediligendo spesso percorsi minori, eccentrici o collaterali.

Non è un caso che Cecchi, anch'egli autore di testi odeporeici come *Viaggio in Grecia e Messico*, si sia soffermato sui libri del senese, dandone un giudizio positivo:

Il primo libro "itinerario" di Cesare Brandi fu quello del suo *Viaggio in Grecia antica*, al quale seguirono, dopo qualche anno, le *Città del deserto*, e questi volumi non mancarono subito di suscitare la dovuta attenzione. Poco c'era voluto ad accorgersi, specialmente dopo il secondo, che la forma del racconto di viaggio, oltre naturalmente ad impegnare Brandi nella sua erudizione ch'è ricchissima, e nella sua curiosità e acutezza di storico dell'arte, si confaceva mirabilmente alle sue virtù di scrittore, e porgeva loro nuovi stimoli e possibilità.

Fino ad allora Brandi era stato soprattutto lo storico e il critico della grande pittura senese del Rinascimento; e il direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, al quale una serie memorabile di successi, conseguiti in cotesto gelosissimo campo durante la sua direzione, aveva procurato un'indiscussa autorità internazionale. Alle altre pubblicazioni del Brandi si stavano frattanto aggiungendo i quattro ben noti "dialoghi" [...]. Ma ecco che, con la visita alla Grecia antica, a un tratto si apriva anche la serie di questi resoconti di viaggio. E in meno di un decennio, con una presa sulla realtà sempre più agile e ampia, e una resa letteraria più brillante e animosa, si giungeva ai volumi terzo e quarto, che sono: *Pellegrino di Puglia* e l'odierno *Verde Nilo*.¹³



Da annoverare è anche la lettura critica di Geno Pampaloni che, in prefazione a una riedizione di *Città del deserto*, sottolinea quanto sia difficile includere Brandi tra i canonici prosatori d'arte. Vi è piuttosto, nella pagina del critico, una razionalità che procede dalla sua formazione, da un'erudizione tanto ricca quanto aperta e duttile, presupposto da cui scaturisce una peculiare «filosofia lirico-razionale»:

Il *Viaggio nella Grecia antica*, del '54, è dedicato a Emilio Cecchi, il capofila, dopo D'Annunzio, della prosa d'arte. E tuttavia Brandi non appartiene alla schiera canonica dei prosatori d'arte. (Canonica anche nel senso che non appartiene a quel tipo di evasione, o di alibi, che la caratterizzò, e in qualche misura la legittimò, durante il fascismo). Per due ragioni soprattutto. Perché i suoi interessi culturali e critici sono in primo piano; urgono i contenuti, i confronti, le riflessioni storiografiche, le conferme e le sorprese di un uomo che da sempre è stato abitatore dell'universo dell'arte. E perché al gusto del viaggiare, del vedere, dello scoprire (il vero viaggiatore viaggia non per arrivare ma per viaggiare, diceva Goethe, con sentenza "ovvia e profonda") Brandi aggiunge l'indole del toscano di buona razza [...]. Da Cecchi, comunque, al di là dell'ammirazione e dell'affetto che gli portava, Brandi era molto diverso. Cecchi era scrittore di formazione e di ingegno sostanzialmente romantici; di fronte alla realtà sembrava provare una sorta di eccitazione del sovrasenso, dell'archetipo, di ciò che si nasconde nell'oscura matrice ("e il mondo non è che un'immensa reliquia"). Formazione e ingegno di Brandi sono invece sostanzialmente razionalistici. È anch'egli sensibile al favoloso, ma si tratta di un favoloso non perdutoamente mitico o originario, sibbene sempre analogico, che si colloca nelle misure di un mondo perfettamente verificabile con la mente e la bussola dei sensi.¹⁴

In effetti i libri di viaggio brandiani sono difficilmente catalogabili in rigorose tassonomie letterarie, il critico e il viaggiatore, lo storico dell'arte e lo scrittore, il docente e il giornalista vi si compenetrano dando vita a un agile racconto odepotico, mentre gli ampi costrutti ipotipotici, che pure si nutrono di una filigrana lessicale non priva di tecnicismi, vibrano di una curiosità aperta, in grado di affascinare il lettore. La prosa di Brandi è certamente lontana dalla medietà dei registri, ma sa assumere un tono 'leggero', legato all'osservazione vibratile della realtà e dell'oggetto artistico, generalmente descritto nel suo valore estetico come nella sua concretezza materica (la stessa attenzione alla materia presente nei *Dialoghi* e nella *Teoria del restauro*). Al tempo stesso i sussulti e le stupefazioni, la vocazione analogica, le chiose e le lumeggiature dello studioso, la capacità di attraversare il tempo e lo spazio propria dell'uomo colto che, non chiudendosi rigorosamente nel suo studio, ama viaggiare e percorrere l'ecumene, non si esauriscono in un pedante descrittivismo. Se Brandi non dimentica mai una certa postura intellettuale, la sua pagina è certamente filtrata dalla pratica giornalistica e dal brillante elzevirismo praticato per il 'Corsera'. Non manca, in questa singolare odepotica, un coinvolgimento sensoriale che, oltre a determinare una retorica dello sguardo sempre attenta alle vibrazioni luministiche, annette particolare attenzione al paesaggio sonoro, agli odori e persino ai sapori. È stata notata, nella pagina brandiana, la vocazione alla reduplicazione e all'iterazione, una cifra stilistica che potrebbe esser connessa al rispecchiamento di quanto osservato nelle lenti sensibili e colte dello scrittore-viaggiatore, per il quale «l'emozione si arricchisce di un sovrasenso che coincide con la realtà, la duplica, e la rivela nella sua essenza, arcana ed a un tempo accessibile. E la medesima azione compiono i grandi artisti, di cui il critico era interprete e fedele».¹⁵

La prima opera odepotica pubblicata da Brandi è *Viaggio nella Grecia antica*, del 1954. Un libro breve e in buona parte incentrato, come avvertiva Cecchi, su alcune questioni



dirimenti per la storia dell'arte: la dura critica del restauro, fantasioso e certamente non filologico, degli edifici neopalaziali di Cnosso realizzato da Sir Arthur Evans; la paternità dell'*Hermes* di Olimpia che sarebbe da attribuire, almeno in parte, allo scalpello di Prassitele; le ipotesi sugli autori del complesso scultoreo di Olimpia, uno dei maggiori dell'antichità. Nonostante la rigidità del costruito il particolare tono brandiano, la libertà di scrittura che lo studioso si concede nei libri di viaggio, la descrizione talvolta demistificante dei luoghi cantati dai classici *auctores* sono ben presenti in questa prova esordiale. E se l'avvicinamento alla Grecia suscita una forte emozione nel viaggiatore che si rappresenta sgomento ripensando ai nomi delle antiche città,¹⁶ la descrizione del fiume Alfeo, luogo mitico che riconduce alla memoria del quinto libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, sminuisce decisamente il sito riportandolo alla dimensione di una quotidiana prosaicità, lontana da ogni vagheggiamento idilliaco o arcadico:

Ancorché il letto dell'Alfeo, l'Alfeo stesso, fiumana inquieta e giallognola, di portata magra ad onta delle piogge, non avesse alcuna particolare attrattiva di colore, di curve, di svolgimento. Assai più esiguo dell'Arno, intriso di banchi di sabbia e di sassi come il rivolo d'acqua biancastra che esce dal mucchio di farina da impastare e che la donna argina con una mano, e quella, poca e dispettosa, trabocca da un'altra parte. Tale il fiume che s'inabissa sotto l'Ionio e andrebbe a riscappare a Siracusa per congiungersi alle acque dell'Aretusa: ma, codeste, gelidamente oraziane, sempre in gara con vetri, cristalli, sotto gli ombrellini dei papiri. Qui non papiri sulle rive ma dalle rive in su quali tiepide colline; quale maestà nelle macchie di pini e di cipressi, non graziosità bucolica, o caso mai quello che s'attenderebbe dall'Arcadia.¹⁷

Il passo, un po' farraginoso, è emblematico della prima scrittura odeporica brandiana: presto lo stile nominale, le cadenze paratattiche, le riprese anaforiche che giungono ad iterazioni ternarie prolungando così un'emozione o un'idea avrebbero raggiunto un maggiore equilibrio, una più calcolata alternanza con l'ipotassi. Ma il ripetersi di analogie o valori sinestetici inconsueti e stravaganti rimarrà sempre la cifra inconfondibile della prosa del senese: «come il rivolo d'acqua biancastra che esce dal mucchio di farina da impastare», «gelidamente oraziane», «gli ombrellini dei papiri». E se le strutture efrastiche, le digressioni descrittive sono la sostanza di ogni testo odeporico, naturalmente più incline alla *mimesis* che alla *diegesis*,¹⁸ colpisce che queste siano generalmente caratterizzate da analogie anacronistiche, come se lo storico dell'arte non resistesse alla tentazione di esibire un'erudizione che trascende e forza decisamente i limiti temporali. Esempio di questo procedimento è la descrizione dell'*Ermes* d'Olimpia, in cui Brandi scorge lo scarto stilistico tra il corpo, forse oggetto di rifaciture, e il modellato della testa, che sarebbe da attribuire alla mano di Prassitele:

E prima di fermarmi ai frontoni, quasi con occhi bassi per non vederli, corsi a cercare l'Ermes. Subito fui colpito da quello che non avevo letto nei suoi detrattori come negli apologeti. Il trattamento della testa è diverso da quello del corpo. La testa, checché ne dicano gli archeologi, che credono di saper distinguere infallibilmente se una statua fu pensata in marmo o in bronzo, una testa simile è nel marmo che fu concepita come un pulcino dentro l'uovo. Quella testa è più vicina a Leonardo di qualsiasi suo allievo lombardo, ha il sorriso della Sant'Anna del cartone di Londra, avvince l'aria e la contamina come d'un vapore tenero e bluastrò, e si modella entro quel fluido vespertino come e più che nel marmo. Chi ha scolpito quella testa non è un copista e non è un mediocre; la riduzione del chiaroscuro a sfumato non è la pomata che ci vollero vedere Barrès e Maillol, ma la trasformazione della materia e del volume in un con-



tinuo trapasso luminoso che è transito di aria e di luce. La scultura che né Leonardo né il Correggio ispirarono, che il Manierismo raggelò in forme eburnee e guizzanti di luci, è quella che si vede nella testa dell'Erme.¹⁹

Come ogni libro di viaggio brandiano anche *Viaggio nella Grecia antica* è trapunto da un ricco sistema intertestuale, da ricordi letterari e citazioni che connotano i luoghi rappresentando paradigmaticamente l'*habitus* erudito dello scrittore: non si tratta di superfezioni o di una compiaciuta ostentazione letteraria, ma di rimemorazioni che appartengono profondamente al repertorio dello studioso, che ne determinano lo sguardo e sono investite di quell'affettività di cui parlava Julia Kristeva nel suo *Semeiotiké*.²⁰ Il viaggio verso la Grecia inizia, tradizionalmente, da Brindisi, cittadina non particolarmente ricca d'arte, che l'autore, tuttavia, descrive affascinato dal sito e dal mare, soffermandosi sulle celebri colonne che segnalavano la fine della via Appia. Di fronte a quei rocchi viene naturale a Brandi la citazione letteraria: «Orazio e Virgilio che si danno l'addio, fra quelle colonne massicce, sono un duetto mancato al nostro fornito melodramma». ²¹ Altra folgorante rimemorazione è incastonata nella descrizione del disordinato e confusionario porto di Atene, un luogo che non suscita compiacimenti estetici ma che evoca nel critico d'arte le parole di Platone: «Questo è il Pireo: che a me, tuttavia, fu sempre caro, lo si può credere, a causa di quell'inizio della *Repubblica* su cui Platone artista ritornò, scontento, e la morte lo colse: "Discesi ieri al Pireo insieme con Glaucone..."». ²² Nel libretto si susseguono le rappresentazioni di Creta e Micene, di Atene e Olimpia, dei grandi musei e dei complessi statuari che vi sono custoditi. Sono memorabili le pagine dedicate al Partenone che si scorge da ogni angolo di Atene; il lamento per la pietra cretese che si sfalda determinando la scomparsa di importanti testimonianze archeologiche; la netta presa di posizione affinché l'Inghilterra restituisca alla Grecia i marmi di Fidia trafugati da Lord Elgin. Il viaggio nell'Ellade si configura, per lo studioso, come un *regressus ad uterum*, ben rappresentato nel passo dedicato all'ingresso nel Tesoro di Atreo, dove colpisce una delle forti analogie coniate da Brandi:

Tornando verso Corinto, c'è da vedere le tombe, delle quali la più grande, detta il Tesoro di Atreo o di Agamennone, conservatissima, immane, supera la più cedevole attesa. Per presentarla, bisognerebbe cominciare, piuttosto che dai riferimenti egizi, che ne fanno sentire l'imponenza superba ma solo monumentale, dalla sensazione quasi ineffabile di penetrare nel ventre della terra. [...]. Bisogna poi guardarsi da credere che quella specie di pube rovesciato che sta sull'architrave, e che ora è pube e vagina al tempo stesso, si dovesse vedere, perché era coperto da un rilievo, forse sul genere di quello della Porta dei Leoni; cosicché, in fin dei conti, è quasi tutta un'estrapolazione la nostra. Ma, io credo, impossibile a evitare. Che poi l'ingresso nello stupendo uovo, immenso trullo che quasi sembra roteare, nelle regolarissime righe delle assise dei conci, come un palèo, convalida in pieno. È veramente l'alveo della terra, questa tomba di Atreo, la natura della natura.²³

Dopo gli esordi i libri di viaggio brandiani si fanno più ampi e distesi, sempre scanditi in paragrafazioni che costituiscono le tappe, le soste, le descrizioni dei luoghi meritevoli d'attenzione nell'ambito di più ampi itinerari. Per altro, se *Viaggio nella Grecia antica* era caratterizzato da una topografia organica (in mancanza di precise notazioni cronologiche), così non sarà per i libri successivi: *Città del deserto*, ad esempio, esibisce un titolo che ha la funzione di accomunare diversi itinerari, dalle città antiche e moderne di Libia a Beirut, dal deserto siriano alla splendida Petra, fino alla Terra Santa, descritta tappa per



tappa. È questo il primo testo odeporico in cui Brandi ricorre, ripetutamente, all'uso delle epigrafi, elemento paratestuale che ha la funzione di anticipare e connotare la narrazione,²⁴ il cui studio sistematico, qui, vorrebbe almeno un altro saggio: nel libro del 1958 la letterarietà del testo si somma dunque alle raffinate tarsie citatorie che vanno dal libello catulliano all'elegiaco Properzio, dai simbolisti francesi allo *Zibaldone* di Leopardi, fino all'Antico e Nuovo Testamento, costantemente evocati nella visita a Gerusalemme ed ai luoghi santi. Vere gemme descrittive, ampie ipotiposi che non rinunziano al consueto apparato erudito, sono le pagine dedicate a Leptis Magna, alle sue rovine ed ai suoi estesi edifici termali.

Discorsi simili si potrebbero fare per i libri successivi, a partire da *Pellegrino di Puglia* del 1960, recentemente ripubblicato e prefato da Massimo Onofri che ha messo in evidenza la distanza del Brandi viaggiatore nel Sud Italia dall'imperativo dell'impegno e dalla temperie neorealista. Certo è impossibile accomunare prosa e contenuti brandiani ai testi di Tommaso Fiore, Rocco Scotellaro o Giovanni Russo, ma è da dire che la *vis* polemica del coltissimo storico dell'arte, la sua *indignatio* civile che guarda alle testimonianze artistiche e si adopera per l'integrità architettonica e paesaggistica italiana nascono da un senso quasi risorgimentale di ascesa della nazione, dal credo nella funzione civilizzatrice della cultura. Coglie decisamente nel segno Onofri quando parla della «prosa di secondo grado» che caratterizza le opere del senese:

Insomma: quella di viaggio è sempre, per Brandi, una prosa di secondo grado. E che vive di complesse, seppur velocissime, mediazioni: le mediazioni di una storia dell'arte e dell'architettura intimamente rivissute, certo, ma anche quelle di una più vasta ed articolata storia della cultura.²⁵

La peculiare prosa dello studioso, dopo *Pellegrino di Puglia*, si manifesta in una ricca successione di testi odeporici, *Verde Nilo*, opera densa di notazioni sull'arte egizia, *Martina Franca*, libro in cui lo sguardo torna a concentrarsi sulla Puglia, sul suo barocco e sui trulli di Alberobello, *A passo d'uomo*, dove la geografia dei viaggi o delle esperienze dell'autore si allarga smisuratamente, senza più alcuna preoccupazione di organicità e contiguità tematica, al punto che dalla descrizione di un notturno romano si trascorre al già ricordato scritto *Il significato*, dalle isole Egadi e dalla fenicia Mozia si giunge alle prose dedicate alla Russia ed al Portogallo. Il lontano Oriente, la Persia, la Cina e il Giappone sono invece rappresentati nel trittico *Budda sorride*, *Persia mirabile* e *Diario cinese*.

La più tarda delle opere brandiane è *Sicilia mia*, un volumetto pubblicato per i tipi Sellerio nel 1989, poco dopo la morte dell'autore.²⁶ Nel 1960 lo storico dell'arte aveva lasciato la direzione dell'Istituto Centrale del Restauro, ormai ben avviato, per dedicarsi alla docenza universitaria, e avendo vinto la cattedra a Palermo ebbe modo di conoscere profondamente l'isola, esplorandone sia la parte occidentale, caratterizzata dal permanere di testimonianze normanne e gotico-catalane, sia le città orientali, ricostruite, dopo il distruttivo terremoto del 1693, da architetti del calibro di Vaccarini, Battaglia, Palazzotto, Ittar, Gagliardi, Sinatra e Labisi. Non va sottovalutato che lo studioso esplorò sistematicamente la Sicilia proprio negli anni del cosiddetto boom economico, della cementificazione, del 'sacco di Palermo', della violenta trasformazione dei paesaggi rurali, urbani e delle coste. E forse lo stesso titolo del libretto, connotato dall'uso del possessivo, rende l'afflato e le emozioni ambivalenti che legavano lo studioso all'isola. Secondo Marcello Carapezza, nell'uso della determinazione «mia» si può scorgere sia una sfumatura possessiva ed affettiva che una connotazione dolente e patetica:



Ma veniamo finalmente a questo libro che è completamente diverso da tutti gli altri, sia in quella che abbiamo chiamato collocazione spaziale e temporale, sia nella struttura del titolo. *Sicilia mia* è quasi un grido; quell'aggettivo possessivo e bruciante posto dopo il nome Sicilia denuncia immediatamente una partecipazione così diversa dell'autore da sentirvi subito amore e odio. Non più il verde del Nilo, il mirabile della Persia, ma appunto quel grido, mia, che emergerà lentamente e sicuramente da tutti gli scritti. Non appena il libro riguarda la Sicilia, cessa immediatamente ogni rapporto d'estraneità pur adorante, pur appagata, per essere sostituito da un bruciante possesso. *Sicilia mia* dunque, e chi conosce Brandi sa con quanto amore, con quanta rabbia, con quanta conoscenza, questo possesso è avvenuto. Il libro è dunque diverso da tutti gli altri. Neppure per la Toscana Brandi avrebbe detto così forte mia.²⁷

Brandi, dunque, consimile a tanti scrittori e intellettuali siciliani che hanno investito di valenze ambigue l'isola materna e matrigna, a un tempo grembo e prigione? Possibile, data la lunga permanenza del critico d'arte a Palermo e, soprattutto, la veemenza delle denunce contro l'offesa continua al patrimonio artistico isolano, la cui eco è ben ravvisabile nelle pagine di *Sicilia mia*.

Nello scritto liminare, *Viaggio in Sicilia*, che assolve alla funzione di prefazione, l'isola è vista come luogo del mito e della mitopoiesi:

Per chi un viaggio in Sicilia non ha rappresentato un premio, o quasi il compimento di un voto? L'uomo non ha cessato, neanche nei tempi storici, di favoleggiare sulla Sicilia, che è la terra stessa del mito: qualsiasi seme vi cada, invece della pianta che se ne aspetta, diviene una favola, nasce una favola. Si pensi a cosa era diventato Giuliano: un bandito, sia pure, ma così vicino al mito da superare la sua sorte [...]. Ma perché la cosa accadeva in Sicilia: in qualsiasi altro luogo sarebbe rimasto un bandito senza aggettivi, e la sua morte un fatto collegato alla vita abominevole che aveva condotto. Questa è la forza e la spontaneità del mito siciliano.²⁸

In *Viaggio in Sicilia* lo studioso fa sintesi dei luoghi più significativi dell'isola e dei loro valori artistici, come a voler restituire al lettore una prima, coltissima veduta a volo d'uccello sviluppata poi, tappa per tappa, nei singoli paragrafi del libro. Ma già in queste pagine l'immagine mitica dell'isola trova il suo contrappunto nei tanti guasti, nelle manomissioni e nelle violenze odierne. Palermo è identificata con la Zisa, la Cappella Palatina e soprattutto con i nitidi stucchi del Serpotta; Agrigento, Segesta e Selinunte con i loro delubri dorici; Trapani col paesaggio delle saline; Piazza Armerina, naturalmente, con i complessi musivi della Villa del Casale; Messina con le tavole di Antonello, il grande pittore in grado di far sintesi, nel XV secolo, della *perspectiva artificialis*, della cultura cromatica veneziana e dell'analisi lenticolare dei fiamminghi. Nella descrizione di Noto e del suo aereo barocco non manca un accento di forte indignazione per le violente giustapposizioni moderne:

Noto, la bellissima Noto ricostruita saggiamente in altro luogo dopo che un terremoto l'aveva rasa al suolo: Noto, tutta una città del Settecento, con scalinate, chiese, palazzi, bellissimi selciati [...], lei che era uscita indenne dalla guerra, con l'offesa del grattacielo, che si pone fra i piedi negli sfondi più allettanti, guasta irrimediabilmente un'unità stilistica che è poco dire rara, e un'unità poetica quasi unica.²⁹

Raffinata è la descrizione di Catania, la città che nel Settecento, grazie alla forte personalità di Vaccarini e dei suoi collaboratori, si è data un'architettura di respiro europeo, che lo scrittore pone in rapporto con l'opera musicale di Bellini:

Da Siracusa, il passo è breve, a Catania, anch'essa risorta dopo un terremoto, e per fortuna sotto la guida di un notevolissimo architetto settecentesco, il Vaccarini, e quanto sia cresciuta armonica la città, ancorché con varie offese edilizie, è difficile crederlo, proprio in relazione a queste offese, solo in parte belliche, si noti; ma come non andare a sincerarsene in via dei Crociferi, questa strada settecentesca pari in bellezza alle strade più famose, via Nuova a Genova, via Tornabuoni a Firenze? E qui si può incontrare a passeggio Vincenzo Bellini, che rapì al Settecento le sue grazie più rare, in un secolo, il suo, che di Settecento non voleva più saperne. Catania ha scritto sulla sua tomba, e perfino con le note, toccante ingenuità, le parole celebri della *Son-nambula*: «Ah, non credea mirarti sì presto estinto, o fiore!», quelle parole che hanno da lui ricevuto una delle melodie più accorate e pure, d'una purezza che fa pensare, se non alla musica, ai lirici greci, a Saffo, melodia sublime.³⁰



Giacomo Serpotta, *Oratorio del Rosario*, Chiesa di San Domenico, Palermo

Significative le parole che Brandi spende per Giacomo Serpotta, straordinario modellatore di stucchi le cui opere possono vedersi solo in Sicilia, in particolare negli oratori palermitani di Santa Cita, del Rosario di San Domenico e di San Lorenzo.

Il trasporto brandiano è ben giustificato dal valore dell'artista settecentesco e delle sue sculture, descritte in seguito anche da Vincenzo Consolo nelle pagine di *Re-tablo*:

E cosa sia il Settecento a Palermo, quando a Goethe sembrò sommersa dalla spazzatura, ma con quali ori in quella spazzatura: e il Serpotta, il più grande scultore del Settecento, aereo quasi, e gentile come Watteau e sorridente e leggiadro, eppure mai sfiorato dalla nausea dell'Arcadia, ma in quel sorriso, in quella grazia, in quella levità dimostrando la bellezza ellenica dell'Antologia Paladina. In nessun altro luogo potrete vedere le sue figure, in nessun altro luogo il bianco puro di questi stucchi vi potrà solleticare lo sguardo, perché il Serpotta, questo Tiepolo della scultura è solo a Palermo.³¹

Dopo questa *ouverture*, *Sicilia mia* tratta monograficamente diversi aspetti artistici, monumentali e paesaggistici che è possibile osservare tra i tre classici *limites* di Pachino, Peloro e Lilibeo. In *Un'isola verde attorno all'Etna* lo sguardo si sofferma sui paesi di Adrano, Bronte, Maniace e Randazzo. Anche qui Brandi s'indigna scorgendo sul Duomo di Adrano una struttura di cemento ch'egli chiama «sterco d'arpie», ovvero lo scheletro di un campanile faraonico e incongruo che solo di recente è stato demolito.³² Lo scrittore si sofferma poi su Randazzo, il paese medievale alle falde dell'Etna che per la sua posizione non è mai stato lambito dalle lave e che aveva già meritato, nel 1909, una monografia illustrata di De Roberto pubblicata nella collana Italia Artistica dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo diretta da Corrado Ricci.³³ In *Corale siciliano* il critico ricorda opere emblematiche di carattere pittorico o architettonico, menzionate in affascinante *cumulatio*: la Cappella Palatina di Palermo, il *Triumphus mortis* di Palazzo Sclafani e il grande dipinto *Fuga dall'Etna* dell'amico Guttuso. Nella sezione *Itinerario architettonico* è incastonata



Via Crociferi a Catania

l'ampia descrizione della catanese *Via dei Crociferi*.

Dopo averne tratteggiato con attenzione le vicende costruttive e in particolare lo scontro del vescovo Riggio col Senato cittadino per la realizzazione del cavalcavia di San Benedetto, dopo aver messo in evidenza il valore di Vaccarini, lo studioso sottolinea come i prospetti chiesastici non si allineino con regolarità lungo l'asse stradale, ma leggermente sghembino in una barocca complicazione degli spazi, alla ricerca

di calcolati effetti scenografici: «In via dei Crociferi [...] non si avrà l'effetto di "interno" vagheggiato nelle vie di Lecce, ma le più impensate *composizioni* di spazi, che forse sia dato ammirare in una strada».³⁴ I movimenti concavi e convessi degli edifici sono analizzati anche in rapporto agli effetti luministici che determinano:

Nella luce trafiggente del mezzogiorno siciliano, per cui le ombre, avida di riflessi, sono una luce appena meno intensa, una luce in minore, i risalti gonfi delle colonne, gli sbattimenti delle cornici e dei timpani acquistano cordonature d'aria densa, come l'acqua che resta nelle rocce dopo la mareggiata, e lentamente svaporando imbianca.³⁵

Un'atmosfera densa, dunque, una luce meridiana diffusa ma priva, almeno nell'intatta via Crociferi, di ogni natura di tenebra, come a risarcire lo sguardo posatosi su tante ferite inferte al paesaggio architettonico e naturale della Sicilia.

¹ C. BRANDI, *Viaggi e scritti letterari*, a cura di V. Rubiu Brandi, Milano, Bompiani, 2009.

² Ivi, pp. 1417-1418.

³ Questi i libri poetici pubblicati dallo storico dell'arte: C. BRANDI, *Poesie*, prefazione di G. Raimondi, Siena, Giuliani Editore, 1935; C. BRANDI, *Voce sola*, Roma, Edizioni della Cometa, 1939; C. BRANDI, *Elegie*, Firenze, Vallecchi, 1942.

⁴ Per le innovazioni che la Scuola di Costanza ha apportato alla teoria della ricezione cfr. R.C. HOLUB (a cura di) *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.

⁵ C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 2000, p. 6.

⁶ Ivi, p. 33.

⁷ E. GARRONI, 'Arte e vita. Note in margine all'estetica di Cesare Brandi', *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, fasc. I, gennaio-febbraio 1959, p. 174.

⁸ Quanto alla nascita della disciplina stilistica nell'alveo della critica d'arte cfr. A. COMPAGNON, *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 179-211.

⁹ C. BRANDI, *Viaggi e scritti letterari*, pp. 743-744.

¹⁰ C. BRANDI, 'Il significato', in ID., *Viaggi e scritti letterari*, p. 745.

¹¹ R. BARTHES, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.

¹² Cfr. G. C. ARGAN, *Storia dell'arte come storia della città*, Torino, Einaudi, 1983.

¹³ E. CECCHI, 'Verde Nilo', *Corriere della Sera*, 28 giugno 1963.

¹⁴ G. PAMPALONI, 'La storia abitata dalla poesia', prefazione a C. BRANDI, *Città del deserto*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

¹⁵ G. PAMPALONI, *La storia abitata dalla poesia*, p. 30.

¹⁶ C. BRANDI, *Viaggi e scritti letterari*, p. 7.



¹⁷ Ivi, p. 63.

¹⁸ Per una moderna rilettura della tradizionale contrapposizione tra *mimesis* e *diegesis* cfr. almeno G. GENETTE, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, p. 31 e PH. HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche Editrice, 1984, pp. 79-80.

¹⁹ C. BRANDI, *Viaggi e scritti letterari*, p. 54.

²⁰ Cfr. J. KRISTEVA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.

²¹ C. BRANDI, *Viaggi e scritti letterari*, p. 6.

²² Ivi, p. 23.

²³ Ivi, p. 52.

²⁴ Cfr. G. GENETTE, 'Le epigrafi', in ID., *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 141-153.

²⁵ M. ONOFRI, 'Prefazione' a *Pellegrino di Puglia*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

²⁶ C. BRANDI, *Sicilia mia*, con una nota di M. Carapezza, Palermo, Sellerio Editore, 1989.

²⁷ M. CARAPEZZA, 'Introduzione' a C. BRANDI, *Sicilia mia*, pp. 1-12.

²⁸ Ivi, p. 19.

²⁹ Ivi, pp. 26-27.

³⁰ Ivi, pp. 28-29.

³¹ Ivi, p. 22.

³² Ivi, p. 33.

³³ F. DE ROBERTO, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1909.

³⁴ C. BRANDI, *Sicilia mia*, pp. 128-129.

³⁵ Ivi, pp. 129-130.



RICCARDO DONATI

Interferenza#04 - L'infinito dietro la cornice

I.

Dersu Uzala

Avrei voluto conoscerlo, Dersu il *gol'd*, e forse
lo conobbi davvero, nel tempo
in cui una pagina era una mappa, geografia,
rilievo, in cui l'orma sussurrata di una tigre
era al tatto presente, sulle lenzuola,
e le colline, le foreste, i laghi emergevano
dal grigio-verde dei riflessi d'abat-jour.
Seguii Arsen'ev come uno zio, un capitano
di famiglia, amavo la sua indecisione, la delicatezza
del suo pensiero pietroburghese, strofinato
sulle cortecce di betulla e rimescolato
nel tè campestre, tra zanzare e scoiattoli.

Più penetravo nella tajga, più freddi
ionizzavano i fucili-scopa sotto il braccio
e dei miei zaini elementari facevo bisacce,
accampando nelle radure smeraldo
della mia stanza giochi, comprovando la zoologia
del Lago Chanka e la flora del Sichote-Alin'
sulle epifanie dell'Ovest Ticino, le caccole di mosca
e la sensualità dei lombrichi.
Dersu mi avrebbe amato, come amò Arsen'ev,
ed io amavo lui, l'intuito odore di ginseng,
il naso pasciuto del cacciatore
e l'organizzazione toracica del viandante.

Erano gli anni dei libri ocra,
con foto di trasposizioni
hollywoodiane, *Tom Jones*, *Michele Strogoff*
e *La figlia del capitano*.
Ma nessuno amai più di *Dersu Uzala*,
quel perdersi a guisa di moscerino
sui caratteri dell'edizione Mursia
godendo la grafica omogeneizzata delle appendici,
le riproduzioni, allora inattuali,
della pellicola di Kurosawa,
e la foto di quarta, con un bosco di betulle e larici,
cavalli al pascolo sotto il plumbeo
e l'infinito dietro la cornice.

«Guarda, capitano, *Amba*... Dietro noi camminare. Molto male. Traccia freschissima. Essere qui minuto fa»
Federico Italiano, *L'invasione dei granchi giganti*¹



II.

Ancora una volta penso che i nostri sentimenti di fronte alle cose non sono che la magra fioritura di pochi semi depositi dal caso nel nostro povero cervello umano, nell'infanzia prima.

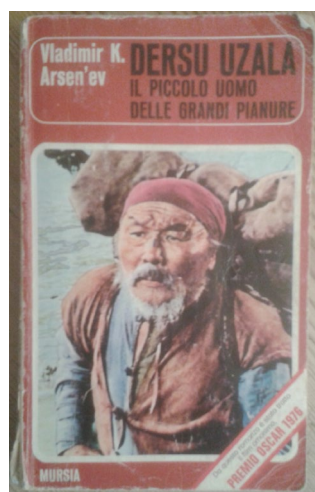
Guido Gozzano, *Goa: la "Dourada"*

Se ci fate caso, sembra che non dimentichiamo mai i nostri primi libri: l'aspetto, la sensazione tattile, l'odore di quelle pagine coperte di colori che tanto ci attraevano quando eravamo piccoli.

Ellen Handler Spitz, *Libri con le figure*

Non è inusuale, nell'articolato scenario dell'attuale poesia italiana, trovare autori che traggano ispirazione dai loro ricordi e dalle loro impressioni infantili; meno consueto è però il richiamo all'immaginario avventuroso alimentato dai classici per l'infanzia sette, otto e novecenteschi. Gli eroi di carta come Lemuel Gulliver, Sandokan, Michele Strogoff sono infatti solitamente appannaggio delle generazioni precedenti, che gelosamente ne custodiscono una memoria appassionata, laddove la fantasticazione dei nati negli anni Settanta e Ottanta si radica principalmente nell'etere televisivo. Un'interessante eccezione è rappresentata da Federico Italiano, voce tra le più notevoli della poesia contemporanea, e in particolare dalla poesia sopra riprodotta. In questo testo, tratto dalla raccolta *L'invasione dei granchi giganti*, dove domina un'ambientazione nordica, glaciale, anzi artico-siberiana, Italiano traccia quella che potremmo definire una vera e propria cartografia emotiva, frutto di una sapiente miscela verbo-visiva dove scenari reali e luoghi dell'immaginario si fondono per dar vita a un personalissimo paesaggio interiore.

Autentica dichiarazione d'amore nei confronti di un classico del genere avventuroso come *Dersu Uzala*, il componimento convoca davanti al lettore quattro distinte figure, variamente intrecciate e contaminate: quella dell'autore, il cui io lirico indossa una doppia veste (il sé bambino e il sé adulto); quella di Vladimir Arsen'ev (1872-1930), l'esploratore, etnologo, scrittore che negli anni del conflitto russo-nipponico, all'alba del Novecento, rese immortale il proprio nome dando alle stampe il romanzo *dedicato al piccolo uomo delle grandi pianure*; quella di *Dersu stesso* e infine quella di Akira Kurosawa, il grande regista giapponese che nel 1975 realizzò un'elegiaca e commovente trasposizione filmica del libro. Il gioco di specchi e rinvii è dunque intricato: un giovane poeta cosmopolita e poliglotta del Ventunesimo secolo (Italiano) celebra in versi il romanzo che un intellettuale russo colto e raffinato, prodotto della civilizzatissima Pietroburgo d'inizio secolo (il



capitano Arsen'ev) ha scritto ispirandosi alla sua amicizia con il primitivo cacciatore Nanai che gli fece da guida negli inospitali territori della Siberia (Dersu), ricordando anche più o meno implicitamente il film che da quel romanzo fu tratto.

Se abbiamo ragione nel ritenere che i concetti-chiave del componimento siano due, il 'rimescolarsi' e il 'godimento', questi devono essere intesi in una doppia accezione. Sul piano morale-cognitivo, il fascino della storia narrata in *Dersu Uzala* risiede principalmente nel suo potere formativo: il romanzo impartisce infatti una vera e propria lezione di apertura nei confronti dell'altro da sé, di contro a ogni chiusura identitaria di tipo etnico, nazionale, culturale, e al contempo introduce il tema della scoperta dei limiti del reale, inteso come perimetro delle possibilità di



azione dell'individuo. Sul piano della fruizione, il piacere composito che l'oggetto-libro è in grado di procurare deriva dal riuscito amalgama della componente letteraria con le risorse dell'immagine filmica. I fotogrammi che nell'edizione Mursia accompagnano il testo di Arsen'ev,² infatti, non fungono da mero commento alla parola tipografica ma dimostrano un loro valore autonomo, cosicché l'esperienza di lettura evocata nasce da una vera e propria sintesi dei due linguaggi, sovrapposti e commisti. L'inserito iconografico insomma qui non tanto accompagna la lettura, quanto interviene direttamente a modificare, arricchendola, l'esperienza stessa della fruizione dell'oggetto-libro. Se dunque le figure del cacciatore indigeno e dell'esploratore russo si stagliano così nettamente nell'immaginario del poeta non è solo per via del seducente racconto della loro straordinaria amicizia, ma perché l'edizione di *Dersu Uzala* letta da bambino e indelebilmente rimasta impressa nella memoria del poeta fa fiorire, tra esotici riferimenti geo-cartografici e vibranti suggestioni sensoriali, quei semi di cui parla Gozzano nel brano citato in esergo.

Il componimento si apre con l'evocazione di un tempo lontano «in cui una pagina era una mappa, geografia»: tale età rinvia sia a una mitica stagione biografica (il tempo 'perfetto' dell'infanzia), sia alla ormai tramontante civiltà tipografica, in cui la fantasticheria avventurosa, attraverso l'esperienza fisica, corporea della pagina, rappresentava un modello di formazione privilegiato. Grazie all'amato oggetto-libro *Dersu Uzala*, con le sue «appendici» piene di materiali cartografici, il poeta-bambino godeva e ancora gode della possibilità di tenere il passo del 'piccolo uomo' siberiano, marciando coraggiosamente al suo fianco verso l'ultima frontiera ad Est.



In tal senso, l'operazione di Italiano implica anche una presa di distanza dalla contemporaneità e un'evasione nelle forme del passato, come testimoniano anche alcune scelte formali, relative ad esempio all'ordine delle parole – «al tatto presente» invece del più comune «presente al tatto» – o all'uso di

immagini preziose e ricercate (i «riflessi d'abat-jour»). Siamo dunque qui in presenza di una compiuta estetica dell'infanzia, segnata da un'istanza affettiva incondizionata e da un'esplicita ricerca del re-incantamento.

Nelle prime due strofe, il confronto con i protagonisti del libro si costruisce come un dialogo a tre e verte sulle vicende parallele dell'io lirico e dei suoi eroi di carta; a livello fonico, tale intreccio è costruito con un addensarsi di liquide nei primi due versi che introducono sin da subito la dimensione del sogno e della fantasticheria, cui fanno da contrappunto suoni duri e aspri, terrigni e materici, richiami alla dura fisicità delle esperienze narrate, senza tuttavia che venga mai meno una forte componente magico-sacrale: così le numerose fricative che echeggiano fra loro a partire dal v. 4 fanno pensare al misterioso, bisbigliante fruscio della foresta boreale. L'auspicato incontro dell'io-bambino con «Dersu il *gold*» pare al poeta realmente avvenuto («forse / lo conobbi davvero»), se riuscita fu l'infantile identificazione con il colto esploratore russo, questo ammirevole «zio» che accetta di mettere a repentaglio la «delicatezza / del suo pensiero pietroburchese» gettandosi nell'impresa di esplorare la sconfinata landa che si estende ai confini orientali



della Siberia. Il senso di tale sfida risiede nella scelta non già di 'mescolarsi' alla popolazione locale, bensì, con azione riflessiva, di 'rimescolarsi', cioè di mutar se stesso in profondità. Aprendosi all'incontro con il diverso, affrontando senza cautele l'insospitata natura selvaggia, accettando e anzi cercando l'amicizia di un 'primitivo', il capitano dimette i panni dell'autoritario colonizzatore, stempera in sé ogni residuo di rigidità positivista e si pone in ascolto della vita nella sua forma più essenziale e istintiva, misurando così per la prima volta la propria finitudine esistenziale.

Italiano si sofferma su questo aspetto pedagogicamente rilevante del libro in due versi di particolare suggestione: solo dopo essersi «strofinato / sulle cortecce di betulla e rimescolato / nel tè campestre, tra zanzare e scoiattoli», infatti, l'intellettuale russo ha potuto riconoscersi, direbbe Ungaretti, «una docile fibra / dell'universo», creatura tra le creature. Ci par lecito avanzare qui l'ipotesi che questi versi dedicati ai boscosi scenari del fiume Lefu nascano da una diretta reminiscenza del poeta-soldato che, aggrappato a un albero, si 'rimescolava' (la presenza di questo verbo non crediamo sia casuale) nel torbido delle



acque per potersi comprendere.³ Se la spietata ma limpida moralità della taiga, di questa terra che possiede connotazioni decifrabili solo dai suoi figli, come Dersu, è la vera protagonista del libro, Italiano ne fa la fonte di una laica saggezza per l'uomo moderno, che esce completamente rigenerato dall'incontro con le smisurate forze della natura.

Nella seconda strofa l'identificazione dell'io lirico con le vicende narrate si accentua ulteriormente, cosicché le avventure di carta e celluloidi di Dersu e Arsen'ev si ripetono e sviluppano nella realtà dei giochi d'infanzia, mentre la taiga si reduplica nei luoghi del quotidiano, domestici (la stanza del sé bambino) e geograficamente vicini, familiari (il «Lago Chanka» riprodotto nell'Ovest Ticino). Qui in particolare ci è dato parlare di una cartografia emotiva che tratteggia i contorni di uno sterminato, favoloso paesaggio interiore: mentre il poeta-bambino si aggira tra «radure di smeraldo» – un giardino? Una sponda lacustre? – con la scopa che funge da fucile e lo zaino scolastico da borsa di viaggio, tutte le sensazioni visive, tattili, olfattive si riorganizzano sulla base di una realtà fantastica percepita come immanente, corporea, dalla sinestetica «orma sussurrata» della tigre alla «sensualità dei lombrichi» all'«intuito odore di ginseng». Così la stessa complessione fisica di Dersu, il suo «naso pasciuto» e la robusta «organizzazione toracica», individuano un modello corporeo assolutamente invidiabile, non perché rispondente ai canoni estetici correnti ma perché particolarmente adatto alla sopravvivenza, capace di affrontare qualsiasi dolore fisico e cogliere ogni minimo segnale della natura. Il sinuoso succedersi dei versi, attraverso un'elegante serie di slogature e ben ritmati *enjambements*, ha la funzione di sottolineare una certa continuità espositiva, restituendo, grazie anche all'impiego dell'imperfetto narrativo, il ritmo avventuroso dei giochi d'infanzia, la dimensione romanzesca del meraviglioso interiore. Se il testo di Arsen'ev sembra costituire ancora il referente principale, in realtà il film di Kurosawa è qui già implicitamente evocato attraverso il ricorso a un montaggio dei versi dal sapore nettamente cinematografico, fluido ed epicizzante, sebbene sempre improntato a una certa dose di letterarietà, come testimoniano certe scelte lessicali preziose e arcaizzanti («ionizzavano», «comprovando»).



In apertura della terza e ultima strofa il poeta ribatte sul dato privato e insieme generazionale di un'infanzia particolarmente segnata dalla cultura tipografica, cosicché l'evocazione di quell'epoca «in cui una pagina era una mappa» si replica nel sintagma «Erano gli anni...». Soprattutto qui sempre con tono lirico sostenuto ma con andamento più ragionato, il riferimento al libro di Arsen'ev si complica e arricchisce attraverso rimandi alle immagini che corredano il volume, implicando dunque in modo diretto la questione dell'interferenza tra parola e stimolo visivo.⁴ Tale interferenza è retta dal verbo chiave della strofa, il gerundio «godendo», che in un unico arco sintattico teso ad abbracciare almeno sei versi organizza e allinea i vari livelli dell'esperienza di fruizione del libro, appaiando la dimensione tipografica (quei «caratteri» su cui lo sguardo sorvola ed erra spensierato, fino a «perdersi a guisa di moscerino», e poi «la grafica omogeneizzata delle appendici») e quella iconografica («le riproduzioni»). Proprio la felice combinazione di riferimenti verbali e visivi è ciò che rende l'edizione Mursia di *Dersu Uzala*, al pari di altri libri «con foto di trasposizioni hollywoodiane», così godibile e tanto memorabile da meritare di diventare oggetto di un componimento poetico.

Nei versi finali il gioco di intersezioni tra vicenda romanzesca e testualità filmica diventa evidente attraverso il richiamo alle «inattuali» foto di scena che raffigurano Dersu impegnato a dar prova di destrezza nell'uso del fucile, o quando incontra un drappello di indigeni, o mentre si avvia zaino in spalla verso nuove avventure. Ma a contare per l'autore-bambino è soprattutto quella «foto di quarta» che raffigura «un bosco di betulle e larici» e «cavalli al pascolo sotto il plumbeo».



Ciò che sta *dietro* il paesaggio interiore del poeta, si potrebbe dire parafrasando Andrea Zanzotto, nell'interferenza tra pagina scritta e fotogramma filmico, è il mondo di illimitate possibilità della fantasticazione, in cui un intero universo verbo-visivo assurge a figura della coscienza. L'«infinito dietro la cornice», inquadrato e insieme celato dietro il perimetro grafico dell'impaginato, rinvia insomma non solo allo sconfinato paesaggio della taiga, a quelle mitiche lontananze tanto più evocative quanto più irraggiungibili, ma è anche davvero un infinito leopardiano, dal momento che parola e immagine si richiamano l'un l'altra moltiplicando a dismisura i propri effetti, che sono poi quelli di *fingere nel pensiero* un mondo immaginario in cui *rimescolarsi* e di cui *godere* senza limiti o confini.

III.

Federico Italiano (Galliate, 1976) vive a Monaco di Baviera dal 2001, dove insegna Letterature Comparete presso la Ludwig-Maximilians-Universität. Ha pubblicato quattro libri di poesia, *Nella costanza* (Atelier, 2003), *I Mirmidoni* (Il Faggio, 2006), *L'invasione dei granchi giganti* (Marietti, 2010) e *L'impronta* (Aragno 2014). È appena apparsa per i tipi di Feltrinelli la raccolta autoantologica *Un esilio perfetto: poesie 2000-2015* (Feltrinelli 2015, formato e-book). Fra i suoi saggi da ricordare *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan* (Mimesis, 2009).



¹ F. ITALIANO, *L'invasione dei granchi giganti. Poesie 2004-2009*, Genova, Marietti 1820, 2010, pp. 16-17. Il testo si legge ora anche in ID., *Un esilio perfetto: poesie scelte 2000-2015*, Milano, Feltrinelli, 2015 (e-book).

² L'edizione Mursia cui l'autore fa riferimento è quella del 1988, ancora in suo possesso: V. K. ARSEN'EV, *Dersu Uzala. Il piccolo uomo delle grandi pianure*, in appendice corredo didattico a cura di E. Savino, traduzione dal russo di C. Di Paola e S. Leone. Ringrazio l'autore per queste informazioni e per avermi concesso le immagini della sua copia personale qui riprodotte.

³ Alludo naturalmente ad alcuni celebri versi de *I fiumi*: «Mi tengo a quest'albero mutilato» e poi «Questa è la Senna / e in quel suo torbido / mi sono rimescolato / e mi sono conosciuto» (G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009, pp. 81 e 83).

⁴ Ricordiamo che Italiano si è interessato anche da studioso ai rapporti tra la poesia e le altre arti; nel 2005 ad esempio ha curato, con Giuliano Ladolfi, il volume *Sentieri poetici nelle arti contemporanee* (Novara, Interlinea).



MASSIMO FUSILLO

Matteo Garrone, Il racconto dei racconti



Matteo Garrone ama le sfide impossibili, e le supera sempre brillantemente, ogni volta attraverso strategie differenti. Così è stato per *Gomorra*, grazie a una cifra visionaria estranea al romanzo di Saviano. Anche portare sullo schermo il capolavoro del barocco napoletano, *Lo Cunto de li cunti* di Giambattista Basile, affidandolo a un cast internazionale e girandolo

in inglese, sembrava un'impresa ardua. Se il *trailer* faceva presagire una sorta di *fantasy*, il prodotto finale ne è invece lontanissimo: è un film con una fisionomia molto originale e con una straordinaria potenza visiva (Garrone, va ricordato, ha iniziato come pittore). La sua peculiarità deriva proprio dalla scelta di non percorrere strade già battute (ad esempio da Roberto De Simone), e di non puntare quindi sulla lingua e sulla tradizione napoletana (con cui Garrone ha sempre avuto una sintonia particolare: basta pensare al lavoro con Ernesto Mahieux nell'*Imbalsamatore*, o a tutto il cast di *Reality*, che a volte sembra quasi improvvisare davanti alla macchina da presa). Ne è scaturito un interessante impasto potremmo dire *glocal*: il barocco di Basile viene stilizzato e universalizzato, accentuando la violenza archetipica della fiaba.

Adattare al cinema una raccolta di fiabe, novelle o racconti è un'operazione complessa, soprattutto se si vuole evitare la scansione comoda e un po' convenzionale del film a episodi. Assieme a un team di scrittori e sceneggiatori esperti (Edoardo Albinati, Ugo Chiti, Massimo Gaudioso), Garrone ha scelto di intrecciare e alternare fra di loro tre fiabe appartenenti tutte alla prima giornata del *Cunto* di Basile, *La cerva fatata*, *La pulce*, *La vecchia scorticata*; un'operazione simile a quella che Altman ha fatto a suo tempo con i racconti di Carver, anche se meno sistematica che in *Short Cuts*. La scelta più felice è stata senz'altro limitare a tre il numero di fiabe prescelte, espandendole con dettagli e sfumature psicologiche, che alimentano una sorta di 'realismo fiabesco'. Si è evitato così l'effetto di affresco, presentando invece tre percorsi accomunati da una poetica della metamorfosi e dell'identità instabile esposta all'inizio del film dal personaggio del negromante; una poetica che spiega fra l'altro la consonanza fra il barocco e la nostra epoca di cui si è fin troppo parlato. Facciamo un esempio. La prima fiaba, *La cerva fatata*, contiene il tema del doppio, nella specifica variante del sosia del sovrano, cioè di una somiglianza eccezionale che lega due personaggi appartenenti a strati sociali opposti; una variante che incrina



l'assolutezza del potere e che dal teatro barocco spagnolo giunge fino al *Principe e il povero* di Twain, o a *Kagemusha* di Kurosawa. Nella fiaba di Basile i due ragazzi, Fonzo e Cannarolo, sono identici perché concepiti grazie al cuore di un mostro marino mangiato dalla madre del primo, la regina di Lungapergola, e cucinato dalla damigella madre del secondo, sulla scorta di un motivo antropologico di lunga durata presente in varie novelle e in alcuni libretti d'opera (da leggere il saggio di Mariella di Maio, *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini e Associati, 1996). La rilettura di Garrone amplifica sia la gelosia persecutoria della regina, sia il legame affettivo fra i due doppi (qui si chiamano Elias e Jonah), legame fortemente contrastato per motivi sociali, dato che il sosia del principe è figlio di un'umile serva (in Basile invece sono entrambi aristocratici: Canneloro alla fine diventa anche lui re). Garrone e i suoi sceneggiatori aggiungono inoltre elementi di conflitto che rientrano in una visione del mondo basata sulla compensazione fra nascita e morte, come spiega più volte il negromante. Troviamo perciò due cambiamenti significativi nell'intreccio: a differenza che in Basile, nel film il re muore dopo aver catturato il mostro marino, che gli infligge un ultimo colpo di coda. Per tentare di eliminare il sosia, anche la regina muore, trasformatasi in un terribile mostro ctonio ucciso dal figlio ignaro, in un finale di grande effetto. Quella che in Basile era una narrazione rapida e pragmatica, dal sapore popolare (soprattutto nel particolare degli oggetti che 'partoriscono' altri oggetti assieme alle due donne), diventa in Garrone un dramma ricco di passioni estreme e di violenza primordiale, che culmina nell'uccisione della madre castratrice.

Il realismo e il fiabesco si intrecciano anche e soprattutto nella dimensione visuale del *Racconto dei racconti*. Daniela Brogi (in *Altri orizzonti. Interventi sul cinema contemporaneo*, Milano, Artemide, 2015) ha richiamato il trionfo della natura morta all'epoca di Basile, con i suoi giochi di rifrazione della luce. La pittura del Seicento olandese, gli interni e l'esaltazione del quotidiano, riecheggiano più volte nel film, soprattutto nelle ambientazioni povere: le cucine in cui viene scelta la vergine che deve bollire il cuore del mostro marino, o la casa dove abitano le due vecchie sorelle della terza fiaba, ma anche lo studio del re protagonista della *Pulce*. Nelle scene notturne si sente invece la violenza del contrasto fra luce e buio di Caravaggio e dei caravaggeschi: il funerale del re a inizio del film, prima scena collettiva in cui sono presenti tutti i personaggi delle tre fiabe (l'altra sarà l'incoronazione finale della regina della *Pulce*), o l'inseguimento del sosia da parte della regina gelosa nella dispensa sotterranea del palazzo, in cui la torcia lancia sprazzi di luce rossastra su una serie di tagli di carne; autentico trionfo di un barocco funebre e notturno, è uno dei momenti più straordinari del film. In alcune scene si ritrova il gusto seicentesco chiaramente sadomasochistico del martirio e del corpo dilaniato, fra Artemisia Gentileschi e Jacopo Ribera: la principessa Viola con le vesti lacere e con in mano la testa mozzata dell'orco, o la vecchia che vaga per la città con il corpo scorticato alla fine della terza fiaba (affascinante riflessione su eros, bellezza, e potere del tempo).

C'è infine una terza dimensione visiva che si affianca al realismo quotidiano e alla drammaturgia della luce, sganciata questa volta dalla pittura del Seicento: una predilezione per la materia primordiale, per le forme indistinte; la troviamo nella caccia al mostro marino, ripresa dal punto di vista del re dentro allo scafandro, o nella sequenza quasi monocroma e lattiginosa in cui i due giovani doppi nuotano sott'acqua nella stesso luogo in cui è stato catturato il mostro da cui in fondo sono nati - due scene girate nelle Gole dell'Alcantara in Sicilia.

Siamo giunti così forse al vero punto di forza del film: i luoghi meravigliosi in cui è sta-



to girato. Matteo Garrone gioca certo un ruolo importante in quell'uso poetico del paesaggio cinematografico di cui Sandro Bernardi ha tracciato le linee (*Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002): basta ricordare la desolazione metafisica del Villaggio Coppola nell'*Imbalsamatore*. Esaltati da improvvisi campi totali o da

movimenti verticali della macchina da presa, potenziati dalla musica rarefatta ed evocativa di Alexandre Desplat, vediamo luoghi fantastici e selvaggi dell'Italia più arcaica, come il castello di Roccasalegno in Abruzzo, il castello di Donnafugata vicino Ragusa, il castello di Sammezzano a Reggello in Toscana, il bosco del Sasseto vicino Viterbo, la falesia di Statte vicino Taranto, e tanti altri.

Il *Racconto dei racconti* è una sfida impossibile riuscita grazie alla rinuncia a ogni soluzione facile e prevedibile, e a una sinergia continua fra paesaggio naturale, potenza pittorica, e reinvenzione drammaturgica della fiaba. Sono elementi che si possono sintetizzare ricordando una sequenza di cui viene spesso riprodotta l'ultima inquadratura. Sotto lo sfondo di un intarsio bianco su bianco, la regina vestita di nero mangia avidamente il cuore del mostro di un rosso accesissimo: all'inizio domina il bianco assoluto, poi la macchina da presa si avvicina con un lento zoom, dando sempre più forza metafisica al contrasto cromatico. Una mistione inedita di memoria storica, astrazione pittorica e icasticità delle passioni.



MARIA RIZZARELLI

L'educazione sentimentale di uno sguardo: Carol di Todd Haynes

Nel coro di voci che in questi giorni si levano a segnalare l'uscita nelle sale italiane di *Carol* (2015) di Todd Haynes pare non ci sia spazio per andare oltre lo stupore della visione di un film che mette a fuoco la storia d'amore fra due donne, un soggetto fino a poco tempo fa condannato all'invisibilità e in questa occasione disegnato magistralmente. All'esultanza delle spettatrici lesbiche che sembrano finalmente (non tutte, per la verità) aver trovato soddisfazione alla loro ansia di rappresentazione sul grande schermo fa eco la necessità del pubblico eterosessuale di precisare che si tratta di una passione universale, avvincente e 'senza scandalo' (se fosse così, sarebbe un'altra storia): raramente è stato dato spazio alla straordinaria correlazione fra il tema e la forma sottesa alla messa in quadro di questo racconto. Molte recensioni si limitano a segnalare che finalmente (dopo *La vita di Adele*) si può vedere al cinema, in tutte le sale, un bel film sull'amore saffico, altre correggono il tiro trascurando o attenuando la carica eversiva implicita nella scelta di proporre la visione di un sentimento che ancora oggi nel nostro paese, ma non solo, è poco rappresentato. E dire che in questa stagione il cinema *mainstream* ha dato largo spazio, pur con esiti molto diversi, alle storie di donne che amano altre donne (si pensi a *Io e lei*, a *Freeheld* e perfino alla fiction RAI *È arrivata la felicità*). Per tale ragione risulta riduttivo fermarsi al dato, sebbene sia senza dubbio importante (politicamente e culturalmente) e forse per certi versi imprescindibile (vista anche l'urgenza dell'attualità del tema), della visibilità dell'amore omosessuale: occorre guardare oltre, superare il livello puramente tematico e cogliere l'urgenza dello stile. Todd Haynes fonda la sua scrittura sul risalto della colonna visiva e allora è tra le pieghe degli sguardi, tra le 'cuciture' dei piani che la forma del racconto tocca il vertice dell'espressività.

La tessitura visiva (grazie soprattutto alla fotografia di Edward Lackman), la ricerca della perfezione estetica di ogni inquadratura, l'insistenza sulle sfumature cromatiche degli anni Cinquanta – da alcuni giudicate eccessive, al limite di una freddezza patinata – rispondono invece alla poetica cinematografica del regista, il quale con estrema coerenza ha voluto recuperare e ricostruire meticolosamente un contesto storico e culturale all'interno del quale la storia narrata assume un valore molto preciso (e non certo scindibile da tale contesto). E del resto Todd Haynes ha più volte dichiarato che l'intento di ogni suo film è quello di «aprire la finestra verso un altro mondo e chiedere allo spettatore di entrare in quel mondo».

Il romanzo di Patricia Highsmith (*The Price of Salt*, 1952, pubblicato con lo pseudonimo di Claire Morgan), da cui è tratto *Carol*, sembra scelto prima di tutto in funzione di questa poetica. Come già in *Far from Heaven* (2002), anche qui Haynes ambienta una storia omosessuale nel passato, forse perché da una certa distanza è più facile scorgere i riflessi del presente, segnalarne le storture e riconoscerne i retaggi.

Rispetto al testo di partenza, la sceneggiatura di Phyllis Nagy opera alcune 'infrizioni' interessanti comprensibili probabilmente in una prospettiva più spiccatamente visiva. Si tratta in primo luogo dello spostamento del baricentro narrativo: il romanzo di Highsmith, e la sua *Bildung*, che rappresenta l'asse attorno a cui si sviluppa il racconto di Highsmith, si trasformano nella love story di Carol e Therese. Si tratta di un 'tradimento' più appa-



rente che reale perché, se è vero che non possiamo seguire come nel romanzo l'educazione sentimentale di Therese attraverso la narrazione dei suoi pensieri e delle sue sensazioni, quel che Haynes mette a fuoco nel film è la storia dell'evoluzione del suo sguardo. I filtri che velano di continuo le inquadrature della vita per le strade di New York, cioè le vetrine e i finestrini attraverso cui la realtà viene mostrata soltanto per frammenti, sono la traduzione dello sguardo sul mondo della protagonista, che già nel romanzo si ritrova più volte a guardare fuori attraverso questi opachi dispositivi della visione. Si direbbe anzi che gli occhi di Therese nel racconto di Highsmith scrutino la realtà sempre attraverso la mediazione di uno schermo: a volte il vetro di una finestra, altre volte il filtro di un dipinto. In più di un'occasione l'oggetto della sua visione viene descritto attraverso una citazione figurativa: «il volto oblungo di Phil sotto i capelli cortissimi» la fa pensare a «un El Greco»; «la bellezza di Carol» la colpisce «come se avesse dato uno sguardo alla Vittoria Alata di Samotraccia»; la vista attraverso la vetrina dei magazzini Frankeberg le evoca un quadro di Mondrian; il panorama osservato dalla finestra dell'albergo di Chicago le ricorda una veduta di Pissarro. A metà del viaggio che le due donne compiono insieme, Carol rimprovera Therese proprio per questo sistema 'mediato', «di seconda mano», di guardare la realtà: «tu preferisci le cose riflesse su uno specchio, vero?» – le chiede, quasi a sfidarla e incoraggiarne un possibile cambiamento di prospettiva. Nelle pagine del romanzo, e nelle sequenze del film, Carol diventa per Therese l'oggetto perturbante che innesca la rivoluzione del suo sguardo, educando i suoi occhi a posarsi direttamente su cose e persone, insegnandole a rimuovere gli ostacoli che si oppongono alla realizzazione del suo desiderio. Ecco perché, dopotutto, il film di Haynes è molto più fedele (ammesso che ciò sia poi così importante!) al romanzo di quanto non possa sembrare a prima vista. L'inquadratura della grata che segna l'incipit di *Carol* suggerisce sin dall'inizio la centralità della condizione visiva e, per certi versi, funziona come l'assunzione del punto di vista di Therese, la cui evoluzione e le cui difficoltà esistenziali vengono raccontate proprio attraverso il raffinato sistema di tropi visuali che, in modo molto evidente, il regista dissemina nella trama filmica.

La trasformazione di Therese da scenografa in fotografa, il tradimento più evidente operato nel processo di traduzione da un testo all'altro, è la logica conseguenza di quanto si è detto. Il percorso di formazione della ragazza si può osservare sullo schermo attraverso i suoi stessi occhi. Se all'inizio la protagonista sembra incapace di posare il suo obiettivo sugli esseri umani (per pudore, come dichiara lei stessa all'amico giornalista), attraverso la conoscenza visiva e fisica del corpo di Carol impara a guardare, a chiedere, a catturare ciò che desidera. E non pare casuale che Carol regali a Therese una nuova Canon, indizio ulteriore della sua funzione maieutica – almeno sul piano dell' 'ecole du regard'.

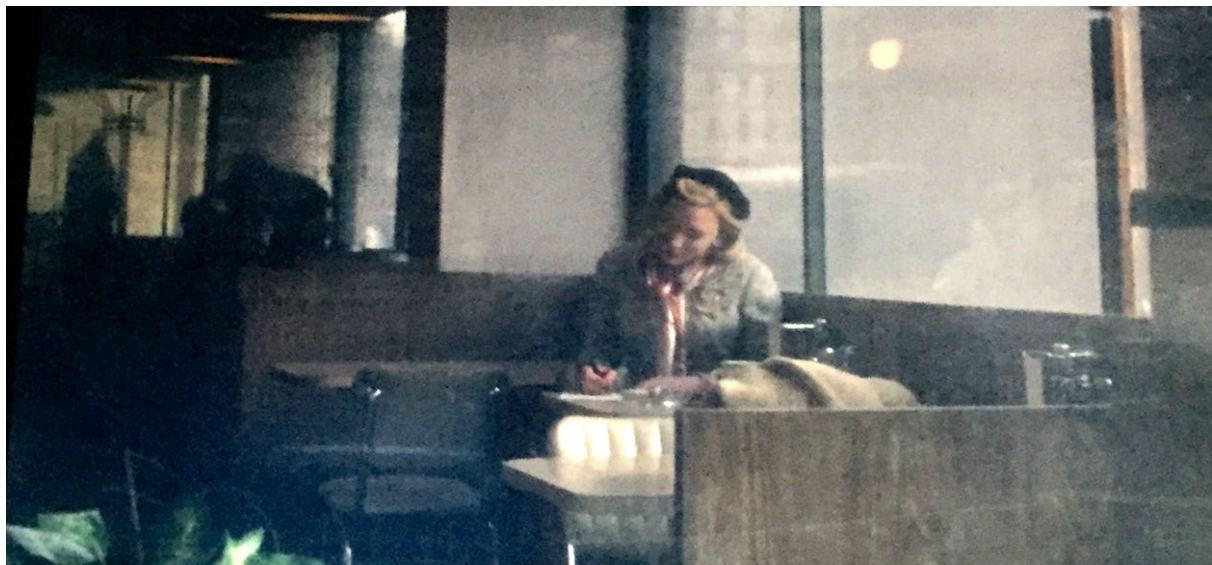
Alla luce di tali considerazioni il personaggio di Therese non può essere considerato come l'ennesima apparizione della lesbica con la macchina fotografica, figura ricorrente di certo cinema d'essay di sponda queer.

Il personaggio di Therese costruito da Haynes è leggibile certamente come perfetta incarnazione di un «lesbian gaze»¹ che esprime tutta la sua sofferenza per gli ostacoli e le costrizioni che la 'stranezza' della condizione queer si porta dietro (negli anni Cinquanta, e ancora oggi), ma racconta anche – proprio per il tramite della tematizzazione della fotografia – le potenzialità di liberazione di quello sguardo e, per sineddoche, del suo corpo. Non a caso il primo vero 'atto fotografico' compiuto da Therese coincide con la negazione della condizione di cattività della sua visione e l'eliminazione di uno dei filtri (il finestrino dell'auto) che si frappongono fra lei e Carol: mentre quest'ultima si ferma a comprare un



albero di Natale, lei scende dalla macchina e le scatta le prime foto. Il dettaglio di quegli scatti ritornerà verso la conclusione del film non soltanto come ricordo straziante dell'oggetto d'amore momentaneamente perduto, ma anche come segno del compimento della *Bildung* e delle sue acquisizioni.

La metamorfosi del personaggio nell'adattamento cinematografico è uno dei dettagli più intriganti proprio per la sua molteplice valenza semantica. L'aver fatto di Therese un'aspirante fotografa può forse rappresentare una traccia lasciata in bella mostra del lavoro di regia, fondato per la ricostruzione dell'ambiente sul riferimento alla fotografia artistica della New York del dopoguerra. Todd Haynes ha dichiarato apertamente i suoi debiti allo stile cromatico di Saul Leiter, uno dei primi appartenenti alla scuola di New York ad avere utilizzato la pellicola in Kodachrome per i suoi ritratti della città; ha riconosciuto l'importanza di un film come *Lovers and Lollipops* (1955) di Morris Engel e Ruth Orkin, che lo avrebbe addirittura influenzato più del cinema di Douglas Sirk. Al di là di questi *credits*, in più punti del film il regista dissemina citazioni delle opere di tante fotografe (Helen Levitt, Esther Bubley, Lisette Mo-



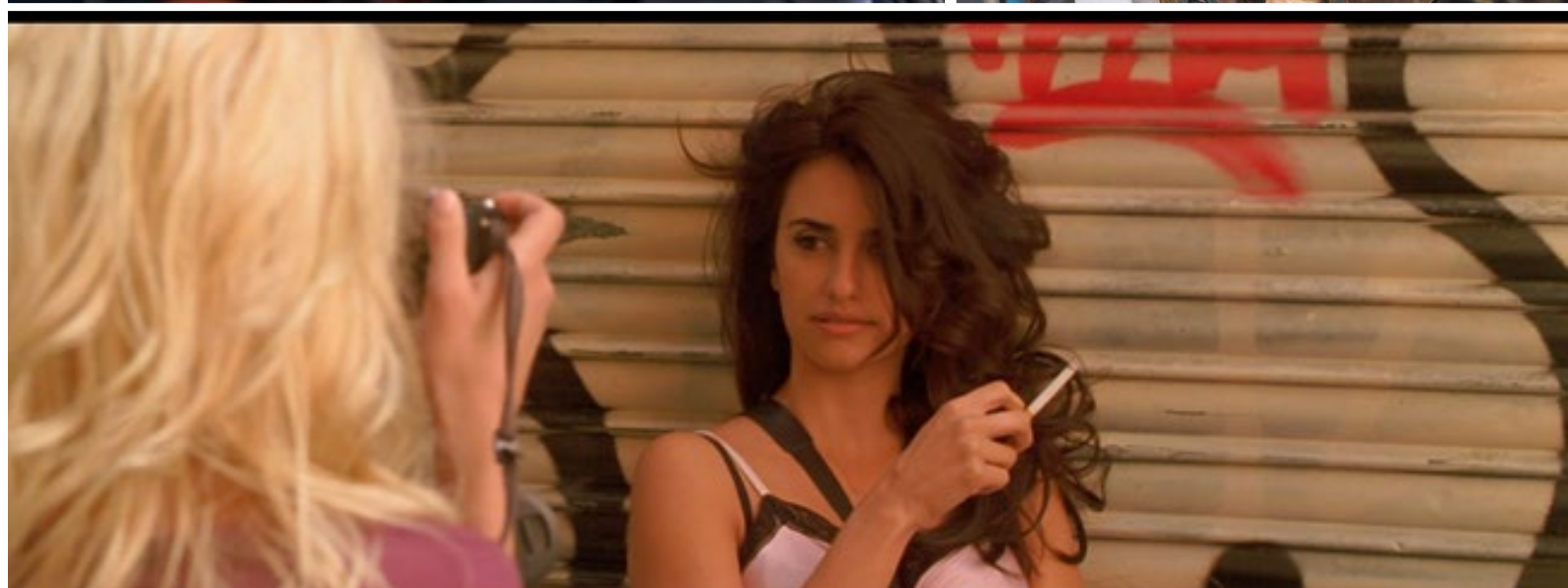
del, Ruth Orkin)² che hanno contribuito a costruire lo sguardo femminile sulla grande mela, con un'attenzione ai soggetti (donne e bambini) non sempre messi a fuoco dal *male gaze*, nella riconoscibile marcatura di un occhio che si sporge dalla finestra, attraverso un obiettivo che si libera delle grate della prigione domestica per catturare con le proprie istantanee il flusso della vita nelle strade.

Se i dialoghi, per il processo di condensazione legato all'adattamento, lasciano qualche rimpianto rispetto al *The Price of Salt* di Highsmith, è nella drammaturgia degli sguardi sostenuta dalla magistrale interpretazione delle due attrici (Rooney Mara e Cate Blanchett) che si riconosce la grandezza della sceneggiatura. La storia di Therese e di Carol inizia e si conclude, nel romanzo e nel film, con la circolare riproposizione della conversazione dei loro occhi che, dopo essersi incrociati in mezzo alla folla, si riconoscono e si desiderano. Haynes aggiunge alla scena finale, con l'ineffabile piano medio di Carol che accenna un sorriso, quell'ambigua sospensione che solo il cinema riesce a dare. Quel cinema per cui le storie raccontate cercano la loro conclusione nell'aldilà dell'inquadratura, nell'immaginazione degli spettatori e delle spettatrici che escono dalla sala ancora accompagnati dai personaggi che hanno preso vita sullo schermo: è una soggettiva o una falsa soggettiva l'inquadratura che essi vedranno nella loro fantasia? Ciò che importa davvero, con Bredekamp, è che certe immagini non smettono di guardarci.



¹ Data la complessità della questione, si rimanda ad altra occasione l'analisi delle differenti modalità e marcature di genere degli sguardi che costruiscono le diverse declinazioni della figura della lesbica con la macchina fotografica mostrate dai frame. Qui ci si limita a segnalare la ricorrenza di tale figura e il contributo originale, ben oltre il cliché, dato dal film di Haynes a questo provvisorio atlante del *lesbian gaze*.

² Per un più articolato discorso sui riferimenti fotografici del film si rimanda a S. COLEMAN, *A Lesbian Gun: Words and Images Inspire Todd Haynes's New Masterpiece 'Carol'*, <http://theliteratelens.com/2015/11/20/a-lesbian-gun-words-and-images-inspire-todd-haynes-new-masterpiece-carol/> [accessed 9 gennaio 2015].

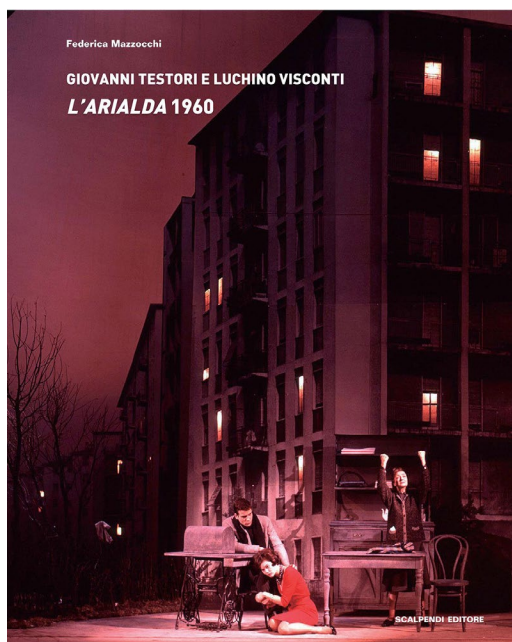




STEFANIA RIMINI

Archivi che salvano.

Nota su Federica Mazzocchi, Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdalda 1960



«Theatre it's the medium of the between»: ¹ per Rebecca Schneider il teatro è un luogo di sovrapposizioni, di scarti, di intersezioni. Questa dimensione del 'tra' fa sì che ogni atto teatrale dischiuda un varco fra presente e passato, fra istanze espressive differenti, giungendo infine a disseminare tracce, memorie (im)palpabili. Gli *amabili resti* conservati negli archivi, lungi dall'essere oggetti inerti, sono scorie performabili, capaci di «sussurrare storie», di «dar vita a interpretazioni e sentieri». ²

Basta sfogliare il volume *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdalda 1960* (Scalpendi 2015) per capire quanto il racconto di uno spettacolo sia insieme una testimonianza e un'opera di re-invenzione. Federica Mazzocchi ricostruisce con meticolosa precisione e piglio filologico le vicende dell'*Arialdalda* di Testori per la regia di Visconti, vero e proprio 'caso' nel cuore dell'Italia del boom economico. A far notizia è innanzitutto la collaborazione fra lo 'scrivano lombardo' e il regista aristocratico; il loro fu uno scambio intellettuale di grande spessore, fatto di incontri, di lettere, di strappi violenti ma sempre sostenuto da una fervida passione. Mazzocchi dedica il primo capitolo del suo studio alla ricomposizione delle «tracce di lavoro» (p. 15) tra i due: la fitta interrogazione dei documenti consente alla studiosa di restituire l'intensità del loro *modus operandi*, la vocazione per un'idea di arte come scandalo, la reciprocità di intenti – almeno fino al 1972. Poco prima della frattura, dovuta a incomprendimenti sul piano professionale e personale, Testori scrive un dattiloscritto di cinquantiquattro pagine, rimasto inedito, dedicato alla vita e alle ragioni dell'arte del regista; ³ si tratta di «una sorta di biografia poetica» (p. 16), il cui fascino risiede «nell'edificazione, potremmo dire in diretta, del monumento-Visconti» (p. 17). I densi brani citati danno prova non solo dell'intrinseca qualità della parola testoriana, ma anche della peculiare disposizione del suo sguardo, capace di cogliere – per singolare esercizio di autoriflessione – i nessi tra matrici stilistiche e «affetti segreti».

Oltre a ricondurre al grumo delle relazioni familiari le indagini, le rivolte sociali di Visconti, e «le sue intricate disperazioni», ⁴ il saggio testoriano si concentra su alcune peculiarità registiche, mostrando di saper cogliere i nodi della sua scrittura scenica. Sorprende la competenza con cui discetta di sonorità plastiche, di potenza drammatica, di pieni e di vuoti, tanto più che la sua idea di teatro – esposta a chiare lettere nel manifesto del 1968 – si radica nella nudità di un palco invaso solo dal corpo e dalla parola dell'attore. La



diversità di vedute non gli impedisce di spingersi a formulare un giudizio che di lì a poco si sarebbe ribaltato («il registore da due soldi/neanca tre»),⁵ ma che qui pare animato da uno slancio sincero:

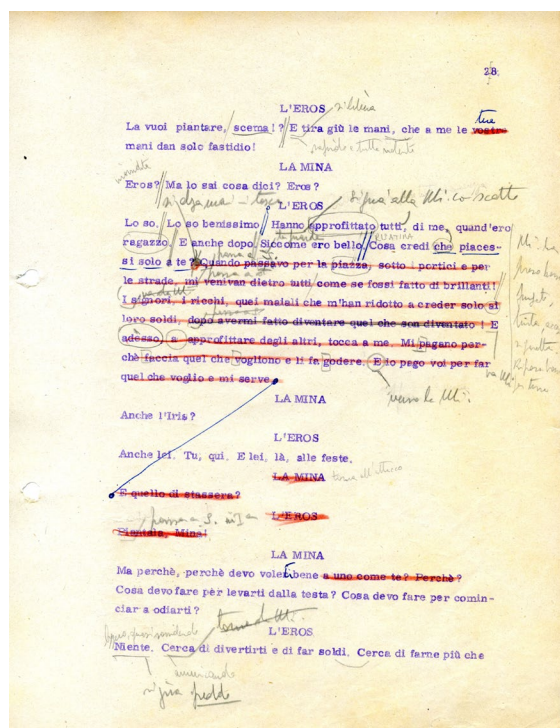
Nessuno, credo, riesce come riesce Visconti (quando lo voglia) a dilatare anche il silenzio fino all'insopportabilità; e a dare peso plastico a ciò che è inane a vuoto. Così come nessuno riesce a trasformare l'urlo di protesta e di rivolta in derelitto "magne" (ricordate il grido finale dell'Arialda o la sfida anch'essa finale e blasfema della Monaca monzasca?).⁶

Dopo *Rocco e i suoi fratelli*, punto d'avvio della corrispondenza artistica e umana fra i due, è proprio con *L'Arialda* e *La monaca di Monza* che il rapporto prende quota, giungendo prima a una piena solidarietà di intenti e poi a una brusca separazione («Fa' conto di essere morto – gli ho detto [a Testori] – e resuscita quando tutto sarà pronto»).⁷ Il resoconto di Mazzocchi lascia emergere come Visconti fosse poco convinto riguardo alle vicende di Marianna de Leyva («Il testo ha per me molti limiti: è prolisso, eccessivo nel linguaggio e nella lunghezza, costruito confusamente e non sempre traducibile in "fatto teatrale"»),⁸ e al contempo si sofferma con grande accuratezza sulle ragioni dell'immediato *feeling* con la parabola tragica della camiciaia Repossi, addirittura definita dal regista «uno dei testi più rudi e violenti che siano mai stati rappresentati in Italia».⁹

L'analisi della studiosa non solo restituisce al lettore la geografia poetica del testo, in rapporto all'architettura dell'intero ciclo dei *Segreti di Milano*, ma spinge il suo sguardo *dentro lo spettacolo*¹⁰ attraverso lo spoglio, il commento e l'interpretazione di una cospicua mole di carte, indispensabili per riattivare la memoria dell'evento scenico.¹¹ Grazie al confronto tra documenti diversi Mazzocchi realizza un doppio movimento di segmentazione e ricomposizione dei segni della messa in scena, a cui si aggiunge la motivata descrizione dei tagli di censura e di regia, e ancora il diario delle tribolate vicende del sequestro e del processo per oscenità. Lungi dal costituire una mera appendice al discorso,

la ricostruzione della persecuzione giudiziaria dell'*Arialda* – scattata a ridosso del debutto romano (con conseguenti revisioni e tagli da parte degli autori) e ripresa subito dopo la prima milanese – rappresenta un capitolo fondamentale dell'avventura dell'opera ma soprattutto apre uno squarcio interessante sullo stato intimidatorio della politica culturale italiana degli anni Sessanta e Settanta. L'azione congiunta dei funzionari ministeriali e delle pressioni di certa sinistra spalleggiata dal fronte cattolico determinarono infatti una stagione di moralismo distorto che mise alla gogna alcuni degli intellettuali più audaci del periodo.¹²

L'incursione nei meandri del laboratorio drammaturgico di Visconti non è un'esperienza nuova per Mazzocchi, che al regista ha dedicato ampi sforzi e attente letture.¹³ La consuetudine e la competenza nei confronti della materia trattata fanno sì che l'analisi contempli sempre una tensione costante fra scrittura



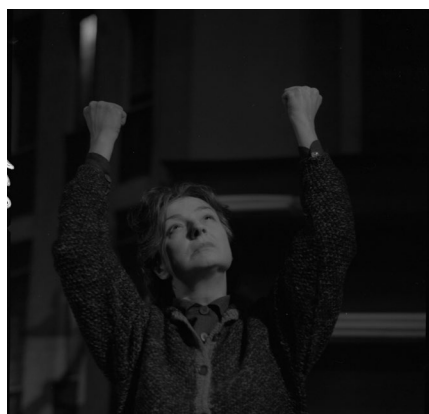
Tempo I, scena 1 (copione 27B, Fondo Stoppa © Museo Biblioteca dell'Attore di Genova)

e azione scenica.

Per cogliere fino in fondo questa doppia articolazione basta scorrere il ricco apparato iconografico, che riporta una serie di foto dei quaderni di scena con le annotazioni di Visconti: ogni pagina reca i segni di uno scavo, di una ricerca *in progress*, e così la parola si fa subito gesto. I fogli del copione costituiscono solo il primo livello dell'impianto visivo del volume, che può dirsi una sorta di 'fototesto',¹⁴ per il peso assegnato alla colonna delle immagini. Con una scelta singolare, e per certi versi opinabile,¹⁵ è il volto di Paolo Stoppa a incorniciare il libro, in quello che a tutti gli effetti ci pare essere un corto circuito di sguardi: gli scatti scelti alternano tre primi piani dell'attore (due all'inizio e uno alla fine), che offrono una galleria di espressioni mutevoli, testimonianza della sua intensità recitativa ma forse anche della responsabilità del personaggio rispetto al destino tragico di *Arialda*.

In nessuna delle tre immagini abbiamo a che fare con uno sguardo in macchina: Stoppa/Amilcare non 'interpella' il lettore, i suoi occhi fissano un punto cieco e mimano la debolezza, il cinismo e la crudeltà del suo essere uomo (il sorriso 'sfoggiato' nel secondo ritratto non vale a riscattare la sua crudeltà).

Il carnet fotografico del volume è arricchito anche da una serie di ritagli di giornale che compongono una suggestiva rassegna stampa *per imago*; scorrendo i titoli è possibile farsi un'idea dello scandalo prodotto dallo spettacolo, del bieco sensazionalismo di certe testate (il «Corriere Lombardo» punta ad esempio su *Erotica fatalità di sessomaniaci preferici*), ma soprattutto dell'arroventato clima culturale dell'Italia del tempo.



Rina Morelli nel finale di *Arialda* (© Museo Biblioteca dell'Attore)

Il processo di *rimessa in scena*¹⁶ dello spettacolo culmina nella fitta sequenza di scatti che si distende per quasi venti pagine, con il montaggio di oltre un centinaio di foto provenienti dai fondi Gastone Bosio e Pasquale De Antonis. Il colpo d'occhio è davvero impressionante: i frame si dispongono sulla pagina secondo una convincente alternanza di piani e angoli di ripresa in grado di superare la fissità delle pose; a questa sensazione di movimento partecipa anche la scelta dei raccordi di sguardo e di posizione, che non esclude qualche scavalcamento di campo ma consente comunque al lettore di seguire senza troppi spiazziamenti l'arco dell'azione. Attraverso un sapiente uso della sintassi filmica le immagini raccontano il fluire della performance, indulgiando sulle scene madri (con un effetto di duplicazione dei fotogrammi), sottolineando la diversa inclinazione emotiva degli interpreti (tramite l'insistenza verso l'espressività dei volti e la pregnanza di certi gesti), restituendo infine il dinamismo e l'efficacia dello spazio ideato da Visconti (grazie a un certo numero di campi medi e totali). Il *découpage* è scandito dalle indicazioni didascaliche dei tempi e del numero delle scene, indispensabili per non perdere il senso della progressione drammatica; lungi dal frammentare la lettura, l'operazione di montaggio restituisce il «livello narrativo» dello spettacolo che per Ubersfeld rappresenta uno degli obiettivi primari di ogni analisi performativa.¹⁷

L'ambizione di riattivare la memoria dell'*Arialda* si spinge oltre l'evidenza dei segni



Paolo Stoppa in una foto di scena de *L'Arialda* (Fondo Stoppa © Museo Biblioteca dell'Attore di Genova)



visivi: al volume, infatti, è allegato un cd su cui sono impresse la registrazione dello spettacolo risalente alla replica del 30 dicembre 1960 presso il Teatro Eliseo e la traccia audio degli intermezzi di Nino Rota. Le immagini mute dello spettacolo forse non bastano da sole a sussurrare le storie dell'*Arialda*, e lo stesso può dirsi delle voci senza corpo del cd, desiderose di incarnarsi, di ritrovare l'inciampo del gesto: la sovrapposizione di questi resti, però, resa possibile dall'aspirazione utopica di un volume transmediale, vale a riallineare il passato, perché a teatro «non esiste la nostalgia, esiste il presente».¹⁸

¹ C. CUTUGNO, 'Rebecca Schneider's performance studies remains', *Mantichora*, III, 3, p. 164.

² M. SCHINO, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015.

³ Cfr. G. TESTORI, *Testori su Luchino Visconti* [titolo attribuito], unità archivistica 26, cartella D38, Archivio Testori, FAAM.

⁴ Ivi, p. 12.

⁵ Mazzocchi riporta l'espressione con cui Testori apostrofa Visconti, prendendo di fatto le distanze dall'«aristocratico comunista»: al di là delle contingenze aneddotiche, resta la testimonianza di una fiera trama di affetti. Cfr. G. TESTORI, *Appendix oraziana-Poema tafanario* (1972) emerso postumo e pubblicato in P. GALLERANI, *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti dall'archivio*, Milano, Officina Libraria, 2007, pp. 70-79.

⁶ G. TESTORI, *Testori su Luchino Visconti*, pp. 29-32.

⁷ R. DE MONTICELLI, 'Visconti non ha digerito le critiche', *Il Giorno*, 9 novembre 1967.

⁸ *Ibidem*.

⁹ L. COSTANTINI, 'Visconti: «non mi spaventano i moralisti di professione»', *La settimana Incom*, 27 ottobre 1960.

¹⁰ Si intitola così la seconda parte del volume, di fatto la più consistente, in cui l'attenzione è rivolta a tutti i coefficienti della scena, in un costante dialogo tra documenti d'archivio, ritagli di stampa e intuizioni critiche.

¹¹ La ricerca documentaria presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, il Museo Nazionale del cinema di Torino, la Fondazione Giorgio Cini, la Fondazione Mondadori di Milano ha portato al reperimento di una serie di testimonianze preziose (fotografie di scena, copioni della compagnia, registrazione sonora dello spettacolo, lettere, rassegna giornalistica) che hanno reso possibile un'indagine a tutto tondo sull'impresa di Testori e Visconti, destinata a lasciare il segno all'interno degli studi di settore.

¹² Sulle ripercussioni della censura in ambito cinematografico si rimanda a M. GIORI, '«La figura è equivoca. Però...»'. La censura cinematografica italiana di fronte all'omosessualità', *Arabeschi*, III, 6, giugno-dicembre 2015, pp. 54-63 e T. SUBINI, 'I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica', *ivi*, pp. 64-72.

¹³ Si vedano almeno F. MAZZOCCHI, *La locandiera di Goldoni per Luchino Visconti*, Pisa, ETS, 2003 ed EAD, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Roma, Bulzoni, 2010.

¹⁴ Una prima mappatura delle retoriche dei fototesti si deve a M. COMETA, 'Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura', in V. DE MARCO, I. PEZZINI (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Nuova Cultura, Roma, 2011, pp. 63-101.

¹⁵ Tra i volti in primo piano inseriti nella colonna visiva del testo manca Rina Morelli, che pure è l'interprete del ruolo principale della tragedia, mentre figura un intenso scatto di Valeria Moriconi, la «cagna» Mina, «forse il personaggio più triste del testo» (F. MAZZOCCHI, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialda 1960*, p. 80); viene da chiedersi se si tratti di una scelta motivata dall'assenza di materiale documentario o da ragioni di altra natura, in ogni caso questa assenza 'punge' lo sguardo del lettore.

¹⁶ È proprio questo il titolo della collana che ospita il volume, a segnare senza equivoci la volontà di far riemergere il patrimonio teatrale italiano custodito negli archivi.

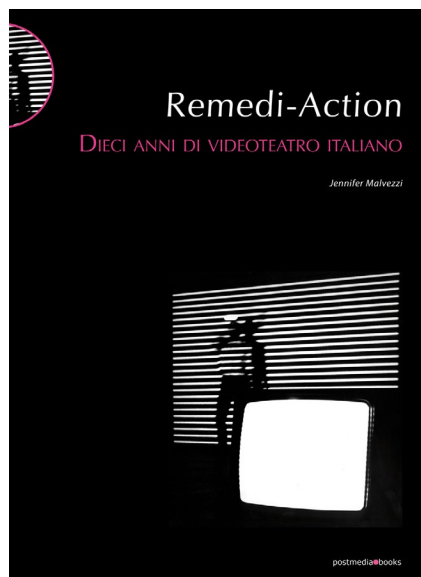
¹⁷ Cfr. A. UBERSFELD, *Leggere lo spettacolo*, a cura di M. Fazio e M. Marchetti, Roma, Carocci, 2008.

¹⁸ Y. GIANIKIAN, A. RICCI LUCCHI, 'Archivi che salvano. Conversazione con Yervant Ginaikian e Angela Ricci Lucchi', a cura di D. Dottorini, *Fata morgana*, I, 2, maggio-agosto 2007, p. 25.



LAURA PERNICE

Jennifer Malvezzi, *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*



La sfida è fare nuova luce su una forma 'acquisita' di spettacolarità, molto discussa ma solo in parte storicizzata, ancora non riconosciuta adeguatamente nella sua reale portata pionieristica. Muovendo da tale sfida, il testo di Jennifer Malvezzi *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano* (Milano, Posmedia Books, 2015) va nella direzione di un'utile riscoperta di quelle esperienze sceniche liminali che, mescolando efficacemente linguaggi diversi, diedero vita al singolare fenomeno del videoteatro italiano all'altezza degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso.

L'intento è insieme arduo e ambizioso, giacché riportare in superficie e analizzare criticamente un 'oggetto' ondivago, multiforme e rizomatico quale fu il videoteatro italiano apre una serie di interrogativi non indifferenti riguardo la sua origine, la sua (dis)articolata evolu-

zione, le diverse ragioni del suo prematuro declino.

Malvezzi allora fa un passo indietro nella storia, guarda all'oggetto della sua indagine con gli occhi del 'cronista' *in praesentia*, recupera recensioni e dichiarazioni dell'epoca per restituirci il più possibile quello che fu lo spirito del tempo, lo stato d'animo corrente, l'euforica sensazione d'apertura sperimentale che permeò il nostro teatro trent'anni fa, sull'onda di un'intensa ibridazione tra la scena e i dispositivi testuali e linguistici introdotti dai media audiovisivi.

Per inquadrare i fermenti della stagione videoteatrale italiana nella giusta prospettiva storico-critica, evidenziandone il ruolo di primo piano nello sviluppo di una spettacolarità intertestuale, strettamente connessa alla cultura mediatica e precorritrice dell'ampia produzione tecnologica odierna, Malvezzi dà alla sua indagine un taglio cronologico ben preciso, circoscrivendola al decennio 1978-1988, quando «il fenomeno non si era ancora sclerotizzato in forme manieristiche, bensì si poneva come momento di rottura sia rispetto alla tradizione che alle ricerche di marca poverista».

Il principale filtro teorico utilizzato dall'autrice (da cui deriva anche il titolo del libro) è il noto saggio di Jay David Bolter e Richard Grusin *Remediation. Understanding New Media* (1999), in cui si supera la visione modernista volta a definire le proprietà essenziali dei mezzi di comunicazione (il concetto greenberghiano di specificità mediale), sostenendo invece che tutti i media operano attraverso meccanismi di 'rimediazione', vale a dire rappresentando, traducendo e rimodellando tecniche, forme e significati sociali degli altri media, in un processo di vicendevole 'appropriazione' e costante reinvenzione.

Il riconoscimento delle complesse trame di relazione che si intrecciano tra i linguaggi mediali, sempre coinvolti in rapporti di attrazione e ricorsiva incorporazione, ha aperto la strada in ambito scenico a quelle che Malvezzi definisce le «collisioni tra le nuove forme di comunicazione tipiche della 'società liquida' e il più 'vecchio' dei media, il teatro».



Nella porzione introduttiva del libro si evidenzia quindi l'essenzialità della rimediazione nella nascita del fenomeno videoteatrale, interpretato alla luce di questa modalità tecnica e linguistica e descritto attraverso un *framework* metodologico quadripartito, finalizzato a prendere in esame diverse esperienze spettacolari rimediate dall'incontro con la forma video.

Nel primo capitolo l'esplorazione dell'età aurea del videoteatro italiano prende le mosse dai tentativi di 'trasloco' tra teatro e televisione, espressi da una biunivoca mutuazione di paradigmi linguistici, culturali e comunicativi. Infatti, se la televisione delle origini si pose fin da subito come 'figlia' del teatro, anche quest'ultimo, superata l'iniziale posizione difensiva nei confronti delle tecnologie, lasciò cadere ogni resistenza e giunse a incorporare e simulare gli specifici televisivi. L'esempio decisivo di tale assorbimento fu lo spettacolo *Tango Glaciale* (1982) del regista Mario Martone e del suo gruppo Falso Movimento, perfettamente fotografato da Malvezzi nella sua cruciale funzione di azzeramento dell'endiadi storica tra testo e messa in scena, obliterata attraverso la rinuncia a un testo drammatico e l'attuazione di una modalità creativa tutta incentrata sulla bidimensionalità della visione televisiva, il montaggio di diapositive come spezzoni di programmi dati dallo zapping, il clamoroso adeguamento al modello di fruizione tipico del piccolo schermo. Ma la rimediazione di *Tango Glaciale* non si esaurì nella sua messa in scena, proseguendo in direzione di un più eloquente linguaggio intermediale con la successiva 'declinazione' televisiva, affidata agli scenari virtuali del *chroma key* per «trasformare 'letteralmente' la scena teatrale in scena elettronica». Al doppio esempio-faro di *Tango Glaciale*, analizzato in ambedue le versioni «dal video alla scena» e «dalla scena al video», Malvezzi aggiunge un focus sul «chroma key come linguaggio televisivo» nello spettacolo *Perfidi Incanti* (1985), sempre diretto da Martone ma appositamente scritto per il piccolo schermo, a dimostrazione del superamento del teatro puro compiuto dalle opere di frontiera tra scena e televisione.

Nel secondo capitolo l'autrice orienta l'indagine verso una *remediation* ancora più profonda, frutto della relazione tra i codici teatrali e «l'audiovisivo postmoderno per eccellenza», cioè il videoclip; qui è aperto uno squarcio analitico su un argomento ancora poco frequentato, e concernente la progressiva consustanzialità tra l'interprete teatrale e l'immagine della popstar veicolata dai videoclip musicali a partire dagli anni Ottanta. Dall'inizio di quel decennio, infatti, gli elementi del nascente immaginario videomusicale cominciarono a essere rimediati in territorio teatrale, configurando un nuovo atteggiamento scenico detto 'performance pop' in cui, sintetizzate le ambivalenze, si mescolarono realtà e finzione, attuale e virtuale, pratiche corporee e immagine elettronica. L'esito di tale coalescenza espressiva si rifranse in un vasto *corpus* di opere, comprendente i videoclip teatrali promozionali realizzati per la televisione: tra gli esempi analizzati da Malvezzi, tutti datati 1984, *Sogni di Otello* girato da Mimma Nocelli per lo spettacolo di Falso Movimento, *Genet a Tangeri* dei Magazzini, *Il ladro di Anime* realizzato del regista televisivo Italo Pesce Delfino per l'omonima opera di Giorgio Barberio Corsetti; gli spettacoli che emulavano su più livelli la grammatica videomusicale. Emblematico in tal senso *Eneide* (1983) di Krypton, ma sono presi in esame anche casi meno noti come *Ai piedi della quercia* (1983) della compagnia Orient Express, e i lavori 'pop' *Copertine*, *Eloise*, *leggero vento* e *Famiglia Horror* dell'ex-modello Antonio Syxty; le radicali sperimentazioni e provocazioni 'postmoderne' dei Magazzini Criminali: l'inevitabile riferimento a *Crollo Nervoso* (1980) è qui rapportato alla sua versione elettronica (1982), elaborata dal regista Federico Tiezzi come un tipico videoclip musicale, e spazio è anche dato a lavori poco studiati come *Blitz*.



Mimetizzazioni d'ambiente della pattuglia spaziale (1980), eseguiti dalla compagnia fiorentina rimediando la formula non sequenziale e imprevedibile del videoclip.

Nella terza parte del libro, il filtro teorico della *remediation* è applicato allo studio dei prodotti videoteatrali nati dalla citazione diretta di matrice cinematografica, o dal riuso dell'immagine filmica. Lo spazio maggiore del capitolo è pertanto dedicato all'analisi/ris Scoperta di alcuni esempi pionieristici: *Humphrey Bogart è stato qui* (1978) e *Miami* (1979) del duo trentino Dal Bosco e Varesco, *Punto di rottura* (1979) dei Magazzini Criminali, *Ritorno ad Alphaville* (1986), ultimo spettacolo di Martone prodotto come Falso Movimento. Malvezzi argomenta dettagliatamente la portata innovativa di queste opere, ampliando la sua disamina critica con numerose recensioni dell'epoca e illustrative dichiarazioni dei registi. In tal modo riesce a cogliere la sottile logica di «doppia» rimediazione che innervò gli spettacoli nati in grembo al cinema postmoderno, votati all'assunzione di forme espressive (ad esempio il film-concerto) che a loro volta avevano già rimediato elementi di origine teatrale. La rifrangente mutazione tra teatro e cinema postmoderno esemplifica l'obiettivo chiave del testo: proporre una prospettiva di ricerca sul videoteatro sorretta da un'idea di rimediazione che non avviene mai a senso unico, ma che agisce, a livello di forma e di contenuto, sia sulla scena che sui linguaggi video, finendo col potenziarli entrambi.

Tale effetto 'rivitalizzante' della *remediation* raggiunse il suo apice nell'ultima fase del videoteatro italiano, quando si iniziò a fare un uso più propriamente drammaturgico del video in scena, sfruttandone le possibilità di *feedback* immediato. Pertanto nel capitolo conclusivo, Malvezzi attrae nell'orbita della sua indagine esempi rilevanti di forme sceniche modellate rimediando la capacità del video di comunicare in tempo reale.

Ecco allora riemergere i lavori contrastivi di Roberto Taroni e Luisa Cividin, fautori di un teatro antispettacolare, interessato all'uso promiscuo di riprese a circuito chiuso e video preregistrati (*Putredo Paludis* - 1977), alla sovrapposizione di sequenze in tempo reale e sequenze filmate (*Intervallo a Limehouse* - 1979), all'esplorazione del tema della reiterazione (*Eclat* - 1980), innescato dal riutilizzo di azioni e video prelevati da performance precedenti.

Altri esempi discussi in modo estensivo sono alcune operazioni video-linguistiche di Michele Sambin e del suo gruppo TamTeatromusica (*VTR & I* -1978, *Opmet* -1981, *Lupus et Agnus* -1988): eclettiche sperimentazioni di un 'teatro totale', fondate sul continuo sconfinamento tra i linguaggi dell'arte e sulla ricerca, insieme concettuale e spettacolare, delle possibili convergenze tra azione, suono e video in diretta. Completa questo quadro fluido di documentazione videoteatrale un passaggio dedicato all' «invenzione della doppia scena», incrocio di reale e virtuale, negli spettacoli 'storici' (*Prologo a diario segreto contraffatto* - 1985, *Correva come un lungo segno bianco* - 1986, *La camera astratta* - 1987) nati dal fruttuoso sodalizio artistico tra Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti.

La disamina delle fonti approda infine a delle conclusioni con cui si fa il punto sullo stato del videoteatro al termine del decennio preso in considerazione. Tale bilancio palesa un crescente manierismo delle produzioni, rapidamente seguito da un'implosione e di lì a poco da «una vera e propria *damnatio memoriae*». Le ragioni del declino sono rintracciate nel contesto di una 'restaurazione' dei modi tradizionali di fare teatro, incentivata da una legislazione miope, poco favorevole per le compagnie sperimentali rispetto a quelle di prosa stabili. L'amarezza di tali riflessioni è però mitigata dalla coscienza dell'onda d'urto generata dal fenomeno videoteatrale, capace di lasciare tracce riprese e rinnovate nelle tante espressioni digitali del tecno-teatro contemporaneo.

L'ultima parte del libro raccoglie in forma di intervista le testimonianze di soggetti che



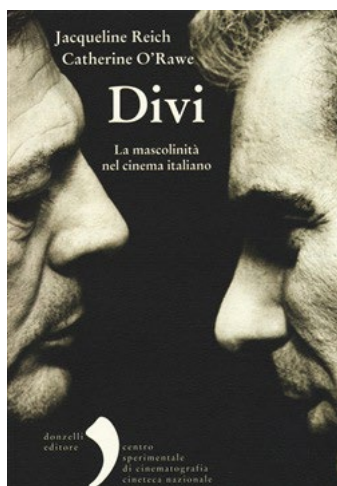
hanno avuto un ruolo attivo nella realizzazione e distribuzione di prodotti audiovisivi; seguono delle preziose schede tecniche che documentano in dettaglio video opere inedite, ispirate o tratte dagli spettacoli esaminati e riportate alla luce grazie a un'accurata ricerca d'archivio.

Così l'originale testo di Malvezzi, tra dovizia di esempi, approfonditi percorsi di analisi e il recupero di materiali 'sommersi', fornisce le basi idonee per avviare una nuova sistematizzazione storica del videoteatro italiano, nel pieno riconoscimento del suo valore di rimediazione tipicamente postmoderna, e d'invenzione gravida di implicazioni future per il panorama dell'arte multimediale.



Stefania Rimini

Jacqueline Reich, Catherine O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*



Già nel 1967, con il suo *Films and Feelings* (Faber & Faber), Raymond Durgnat coglieva uno dei nessi cruciali del rapporto fra estetica filmica, sociologia e divismo: «Le star sono un riflesso nel quale gli spettatori scrutano e adeguano la propria immagine di se stessi [...]. La storia sociale di una nazione può essere scritta alla luce delle sue star cinematografiche» (pp. 137-138). Su questa scia Reich e O'Rawe orientano lo studio dedicato ai divi nostrani (*Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli 2015), un testo che offre una galleria di ritratti agili ma rigorosi, posti dentro una cornice marcatamente teorica. La doppia matrice del discorso, divulgativa e accademica a un tempo, lungi dal disperdere il denso patrimonio di storie e riflessioni di cui il volume si compone, offre invece un appiglio

sicuro agli studiosi di cinema e un viaggio a occhi aperti nel variegato mondo delle stelle *made in Italy* ai curiosi di costume e ai fan di ogni età.

La prima parte del testo, articolata in quattro sezioni (I. *Mascolinità all'italiana*, II. *Divismo, divi e storia italiana*, III. *L'italianità del divismo italiano*, IV. *Star studies, interpretazione, celebrità e nuovi media*), chiarisce le premesse metodologiche dello studio mettendo in campo le diverse implicazioni che il tema porta con sé. Le autrici dichiarano immediatamente di voler analizzare la «mascolinità all'italiana» attraverso tre componenti essenziali – divismo, italiano, maschile – declinate però in ordine inverso: si parte da questioni relative al genere, si inquadra poi «la celebrità in una prospettiva storica» per giungere infine all'esplicitazione del concetto di «italianità» (p. 5). L'esito di tale 'pedinamento' è l'individuazione di alcuni caratteri peculiari della mascolinità italiana: l'importanza della sfera pubblica come spazio identitario, l'ossessione per «la bella figura» (p. 6), la relazione dialettica con i codici della castità femminile, da cui discende la rilevante reputazione del maschio, nonché la protezione del suo onore. Se l'esibizione della virilità in pubblico rappresenta per l'uomo mediterraneo una sorta di imperativo, i culti della mascolinità richiedono «costante vigilanza e difesa» contro le minacce della femminilizzazione, della sessualità femminile e dell'omosessualità» (p. 7). Fin qui, in poche ma incisive battute, la premessa di genere del discorso, che lascia fuori campo l'attualità del dibattito intorno alle *politics of queers*¹ ma insiste efficacemente sulla dialettica tipicamente italiana fra maschile e femminile. Rispetto a tale quadro – da intendersi come realtà in divenire – il cinema è stato in grado di rappresentare e (de)codificare le oscillazioni economiche, sociali, politiche e culturali dell'Italia del XX e del XXI secolo, dando corpo a figure del desiderio dai tratti mossi, ambigui, e per questo tanto più affascinanti anche se spesso (come nel caso del divismo maschile) rimaste in ombra, almeno sul versante degli studi di settore. A fronte di un cospicuo dibattito sulle star italiane (si pensi alla popolarità nazionale e internazionale di Sophia Loren), è mancata finora una riflessione attenta sulle funzioni culturali e artistiche del divismo maschile, ed è proprio da questa mancanza che prende le mosse il discorso di Reich e O'Rawe.



Oltre a constatare il carattere effimero e disorganizzato del divismo italiano rispetto alla portata del fenomeno hollywoodiano, le due autrici descrivono la parabola della mascolinità delle star dagli anni del muto fino al primo decennio degli anni zero, strizzando l'occhio al consolidarsi di un divismo televisivo in grado di competere con le icone del grande schermo. Dal fitto intrecciarsi di volti e generi cinematografici emerge, innanzitutto, la divaricazione durante il periodo fascista tra la robusta virilità incarnata dall'onnipresente figura pubblica di Benito Mussolini (di cui sarebbero campioni Amedeo Nazzari e Fosco Giachetti) e la scanzonata spavalderia degli uomini dei *telefoni bianchi*, ritratta mirabilmente da Vittorio De Sica. Anche il neorealismo presenta una certa ambivalenza nella caratura dei modelli maschilini: si pensi al fosco Massimo Girotti, *homme fatale* in *Ossessione* e «forzuto» in *La corona di ferro*; alla gravidanza simbolica dei «bambini-maschi» destinati a inscenare il processo del 'diventare uomo' (su tutti Enzo Staiola, protagonista di *Ladri di biciclette*); o ancora all'eroismo tormentato dei molti 'reduci', espressione dello «sforzo per ricostruire una virilità egemonica dopo l'umiliazione bellica dell'Italia, a fronte di una rinnovata indipendenza e mobilità femminile» (p. 20). L'affermazione della commedia all'italiana proietta sullo schermo nuovi tipi, non sempre rassicuranti, che portano soprattutto la 'maschera' di Vittorio Gassman, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi e Nino Manfredi, capaci – come sottolinea Gianpiero Brunetta – di radiografare per quasi vent'anni «le bassezze e i mali ereditari dell'italiano medio» e di costruire «un grandioso affresco alla rapidità con cui si imbecca la strada verso la civiltà dei consumi».² Il patetismo, il graffio satirico, il ghigno incerto di questi quattro campioni della risata all'italiana producono nello spettatore un sentimento di «devota complicità» (p. 24), di compiaciuto rispecchiamento, che non esclude però un moto di autocritica, almeno secondo la lettura di O'Leary.³ Se nell'ultimo scorcio del XX secolo il potere delle star italiane è compromesso dalla popolarità crescente del cinema americano (con felici eccezioni dovute alla stretta collaborazione fra registi e divi – Fellini/Mastroianni, Risi/Gassman, Petri/Volonté fino a Sorrentino/Servillo), il nuovo millennio decreta il ritorno alla ribalta dei divi e il predominio (quasi) assoluto di star e registi maschi – almeno secondo la «Power List» pubblicata da *Ciak* nel 2013. Lo scenario del divismo attuale registra, infatti, la crescente ascesa di attori carismatici, spesso impiegati nello stesso film a rinsaldare l'idea di una «solidarietà omosociale» (p. 27): è quel che accade nel 2005 con *Romanzo criminale* di Michele Placido, che schiera insieme Riccardo Scamarcio, Kim Rossi Stuart, Pierfrancesco Favino, Elio Germano e Claudio Santamaria, accanto al già affermato Stefano Accorsi. Dopo la 'svolta cinematografica' della televisione italiana del decennio sessanta-settanta, che aveva determinato un regime di concorrenza fra star del grande e del piccolo schermo, assistiamo oggi a dilaganti fenomeni di rimbalzo fra i due media, così che ormai sempre più spesso si producono commedie e film comici interpretati da celebrità affermatesi in prima istanza in ambito televisivo. La fluidità del divismo maschile degli anni zero, le diverse forme di contagio intermediale (fra cinema, tv e social media) sono alcuni degli indizi della trasformazione del regime divistico in atto nell'epoca della convergenza, di cui si dà conto nell'ultimo paragrafo della prima parte: questa apertura serve a riconfigurare le categorie storicamente elaborate dagli *star studies* (in primis da Weber, Morin e Dyer) e a rilanciare l'opportunità di un'indagine a tutto tondo sulla consistenza e le funzioni dei divi come «celebrità», come «professionisti» e come «performer».

La seconda parte del volume esemplifica le premesse teoriche e metodologiche attraverso la composizione di un atlante di volti (13 in tutto: da Bartolomeo Pagano a Riccardo Scamarcio), che restituisce il carattere mosso del coté divistico nostrano. Leggendo tra le righe è possibile cogliere la tensione fra il modello di una mascolinità robusta, fiera,



a tratti perfino sbruffona (che trova nel *latin lover* l'insegna più luccicante) e le pose di una virilità malinconica, tenebrosa, mai paga. Può succedere che uno stesso attore riesca a farsi carico di tali ambivalenze affettive (è il caso del Mastroianni de *La dolce vita* o del Servillo de *La grande bellezza*), oppure che si giunga a forme di tipizzazione seriale a più facce (come accade per i 'mostri' della commedia all'italiana: Gassman e Sordi). Indubbiamente quel che emerge dalla galleria allestita da Reich e O'Rawe è la fragilità del maschio italiano sullo schermo, stretto in un nodo di galanteria e disincanto, che avrebbe prodotto i tic, gli atti mancati, le nevrosi di Benigni e Verdone, antesignani del campione d'incassi Checco Zalone (non presente tra le schede ma ampiamente evocato nella prima parte del volume), e in misura diversa il piglio grottesco del Volonté attore civile. Grazie a un discreto corredo iconografico, che isola sguardi e gesti pregnanti, il discorso non si limita a questioni storiografiche o sociologiche, ma coglie quelli che Dyer definisce «segni di performance»,⁴ indispensabili per misurare lo stile recitativo di un divo in relazione al genere dell'opera e alle sue marche espressive. Lo sguardo, la voce, il respiro di un attore contribuiscono a rilanciare il carisma della star, e nello stesso tempo concorrono a catturare l'attenzione dello spettatore; il potere delle celebrità non risiede allora solo nell'abbaglio dei riflettori ma si fonda anche sulla qualità dell'interpretazione, sulle traiettorie empatiche che la performance è in grado di attivare.

Dopo aver sfogliato l'ultimo ritratto contenuto nella galleria, e sintomaticamente dedicato alla metamorfosi divistica di Riccardo Scamarcio, vien da pensare che tutto quanto ruoti intorno al mondo delle star non può non interessarci, perché riguarda il modo in cui una società costruisce la propria vocazione identitaria, contrattando logiche di produzione e sfere del desiderio. Sotto la 'polvere di stelle' si nasconde e pulsa il battito di una nazione: non è più – con buona pace di Samuel Goldwyn («Dio fa le star. È compito del produttore trovarle») – solo questione di soldi.

¹ Cfr. almeno R. DYER, *The Culture of Queers*, London, Routledge, 2002.

² G. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2003, II voll., p. 291.

³ A. O'LEARY, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria*, Angelica, Tissi, 2007.

⁴ R. DYER, *Star*, tr. it. di C. Capetta, D. Paggiaro, A. Verze, Torino, Kaplan, 2009, pp. 163-181.



CORINNE PONTILLO

Luciano de Giusti e Roberto Chiesi (a cura di), *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*



Tra il 1960 e il 1961 con il film *Accattone* Pier Paolo Pasolini iniziò ad affiancare alle note vesti di poeta e romanziere quelle di regista. Lo scrittore non era estraneo al mondo del cinema, avendo già firmato e collaborato a diverse sceneggiature per autori come Mario Soldati, Federico Fellini, Mauro Bolognini, Carlo Lizzani, ma in quel biennio impugnò la macchina da presa e nel passaggio da una struttura (la sceneggiatura) a un'altra (il film) decise di farsi parte attiva del processo creativo. Le ragioni di tale integrazione di mezzi espressivi, i reciproci riverberi tra la tecnica e il contenuto del film, la portata innovativa di un'estetica radicale emergono con lucida eloquenza nel volume curato da Luciano De Giusti e Roberto Chiesi *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti* (Bologna-Pordenone, Cineteca di Bologna-Cinemazero, 2015). Il testo riunisce documenti, interviste, appunti che offrono una testimo-

nianza diretta e finora poco nota della genesi del film, arricchita non solo da trascrizioni e dattiloscritti inediti provenienti dagli archivi di Cinemazero, ma anche dai ricordi degli attori e di coloro che a partire da *Accattone* si rivelarono i più stretti collaboratori di Pasolini. Le parole di Adele Cambria, interprete del ruolo della remissiva Nannina, e di Franca Pasut, che diede corpo alla pura e ingenua Stella, si affiancano nel volume alle testimonianze di Bernardo Bertolucci, giovanissimo aiuto-regista, di Tonino Delli Colli, direttore della fotografia, di Nino Baragli, responsabile del montaggio di tutti i film di Pasolini, e illuminano con preziosi indizi le diverse fasi di lavoro, dallo shooting alla post-produzione.

Durante la lettura del testo è possibile avvalersi anche della guida dei curatori, che oltre a introdurre e a contestualizzare brevemente i documenti accolti nel volume, ricostruiscono alcuni aspetti delle complesse vicende che caratterizzarono la produzione e la distribuzione del film. Il saggio di Luciano De Giusti ripercorre il primo movimento di *Accattone*, fornendo un chiaro ragguaglio sui celebri provini richiesti dalla Federiz (la casa di produzione fondata da Federico Fellini insieme ad Angelo Rizzoli e Clemente Fracassi)



e sul rifiuto a cui andarono incontro quelle iniziali, rivoluzionarie riprese prima che Alfredo Bini decidesse di produrre il film. Nell'*excursus* condotto da De Giusti il riferimento al controverso itinerario produttivo è preceduto da un confronto puntuale tra le scalette, i foglietti manoscritti e i diversi materiali preparatori dai quali emergono significative varianti nella trama di *Accattone*. Si viene così a conoscenza, ad esempio, di un episodio – la visita al camposanto di Ardea, dove era sepolto il padre di Stella, presente nella sceneggiatura finale e realmente girato, ma poi escluso al montaggio – che amplificava la vocazione funebre del protagonista. Allo stesso modo si scopre l'esistenza di un diverso finale: come si evince anche dal trattamento parzialmente inedito pubblicato nel volume, il tragico epilogo del cupo e schivo Franco Citti nei panni di Accattone doveva avvenire in seguito a un tuffo nel Tevere e non attraverso un incidente in moto, scelta che ha proiettato una maggiore ambiguità sulla morte del protagonista.

Un'attenta ricostruzione delle travagliate vicende censorie e un'accurata descrizione dell'impatto successivo alle prime proiezioni del film, invece, è ciò che ci propone l'intervento di Roberto Chiesi. Soffermandosi sulla scelta della Mostra del cinema di Venezia di includere *Accattone* in una sezione secondaria, quella informativa, e sul silenzio del Ministero e sulle reticenze che provocarono il ritardo nella concessione del visto, Chiesi induce il lettore a prendere coscienza del clima politico e culturale degli anni in cui Pasolini si trovava ad operare; lo studioso non manca di analizzare anche la consistente mobilitazione dei più impegnati tra gli intellettuali italiani del secondo Novecento, nonché di parte del mondo cattolico, e di offrire, in un secondo contributo, un commento ragionato dei più rilevanti interventi critici dell'epoca.

Il volume si arresta volutamente al di qua della soglia dell'interpretazione, ma gli elementi necessari a uno studio filologico e critico del film, della produzione anche narrativa dei primi anni Sessanta e della poetica cinematografica pasoliniana sono presenti ed emergono dalla voce stessa dell'autore. Tra i punti di forza del testo, infatti, si nota la scelta di includere, in una corposa sezione centrale, interviste e dichiarazioni che lasciano spazio agli intenti di Pasolini, mettendo in luce la sua inclinazione autocritica e pedagogica. La frontalità e la fissità delle inquadrature, l'assenza di piani-sequenza e di virtuosismi tecnici, il superamento del naturalismo in virtù di un rapporto sacrale e immediato con le cose, il ricorso alla verità espressa dagli attori non professionisti, l'attenzione ai modelli (Dreyer, Chaplin e Mizoguchi) sono tutti aspetti che hanno ispirato le monografie più avvedute sul cinema pasoliniano – sottesi, oltretutto, alle cruciali argomentazioni contenute in *Empirismo eretico* – e nel volume si pongono come tracce della fondazione di un'estetica nuova di cui lo scrittore mostrava di essere già pienamente consapevole.

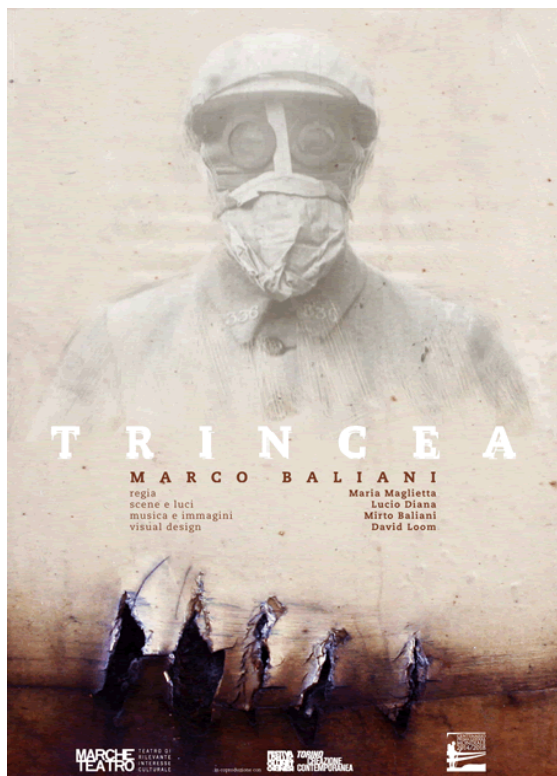
A corredare i documenti e i saggi, infine, vi sono le foto di scena realizzate da Angelo Pennoni, disposte a metà pagina o a pagina intera, insieme a quelle scattate durante il periodo di ipotizzata produzione della *Federiz*, e attribuite a Tazio Secchiaroli. Squarci di luce sui sopralluoghi e sulla vita nel set (potenziati dalla riproduzione di alcuni schizzi preparatori), le fotografie accompagnano il lettore nel viaggio dentro l'opera proposto dal libro e testimoniano visivamente le modalità di lavoro del regista, della troupe e degli attori, rivelando la loro utilità indiziaria anche per la ricostruzione di scene ed episodi mancanti nella versione definitiva del film.

Questo testo rappresenta il primo volume di una collana intitolata *Pier Paolo Pasolini, un cinema di poesia*, volta a ripercorrere l'intera opera cinematografica pasoliniana. Non resta dunque che attendere la seconda tragica redenzione, probabilmente quella di Ettore racchiusa nell'urlo disperato di Anna Magnani.



FRANCESCO GALLINA

Marco Baliani, *Trincea*



© Marco Parollo

Il 14 novembre 2015 è andato in scena al Teatro delle Briciole di Parma *Trincea*, lo spettacolo teatrale scritto e interpretato da Marco Baliani, per la regia di Maria Maglietta. Appartenente al genere del teatro di narrazione, *Trincea* mette in scena il corpo di un soldato semplice a contatto con la brutale matericità della Grande Guerra. Lontano da ogni didascalismo o nozionismo scolastico, lo spettacolo inchioda lo sguardo attonito dello spettatore dinanzi a un grottesco campionario degli effetti che il conflitto produsse su corpi ridotti, costretti e annichiliti negli angusti spazi di trincea.

{gallina_baliani_r_fig1|© Marco Parollo}

Lo spazio scenico è costituito da una piattaforma leggermente inclinata, dietro la quale si innalza un fondale di eguale superficie, che presenta due botole. Da una di queste entra in scena il soldato-Baliani, che incarna nel corso dello spettacolo diverse figure di coscritto: i pensieri a cui dà voce non appartengono a una sola coscienza, ma a una polifonica molteplicità

di punti di vista resa attraverso una struttura narrativa a episodi (ne abbiamo individuati sei), brevi trucioli di vita inframmezzati dall'intensificarsi del martellante tappeto musicale e dall'alternarsi delle immagini sullo sfondo (musica e immagini sono a firma di Mirto Baliani).

L'attore-narratore si muove entro un ristretto spazio scenico e gli oggetti con cui interagisce sono un fucile-baionetta (simile a un Carcano mod. 91), una vanga, e il suo interlocutore, un cadavere di soldato ormai mummificato incarnato da un manichino, al quale confida le proprie angosce, evidente allusione a *Veglia* di Giuseppe Ungaretti. Plurimi sono i riferimenti a capolavori letterari di ambientazione bellica: non solo il soldato attaccato alla vita nel primo Ungaretti di *Allegra di naufragi* (1916), ma anche il clima nauseabondo della trincea testimoniato in *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque (1929), il pacifismo di cui si fa portatore *Soldato Schlump* (1928) di Hans Herbert Grimm, l'ingenua euforia a favore della guerra de *La paura* di Chevallier, il variegato affresco militare tracciato da Federico De Roberto in *La paura e altri racconti della Grande Guerra* (1921) e da Carlo Salsa in *Trincee – confidenze di un fante* (1924). Non solo. Come ha sostenuto Baliani nel post-spettacolo, questo progetto segue sette anni di intenso lavoro su documentari e fonti d'archivio raccolti prevalentemente nel Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto. Inoltre, alla base di *Trincea* è impossibile non percepire le teorizzazioni sulla Grande Guerra magistralmente condotte da George Lachmann Mosse

nella *Nazionalizzazione delle masse* (1975), ma Baliani e Maglietta preferiscono un approccio pratico: nessuna astrazione, niente teorie, assenza di nozioni storiche. Si porta in scena solamente la concretezza del corpo a contatto con una guerra di logoramento.

Lo spettacolo ha inizio con un breve prologo, durante il quale il soldato sbuca dalla botola, si muove a scatti come un meccanismo robotico, minuscolo marchingegno che alimenta la macchina



© Marco Parollo

della morte. Risalta immediatamente l'uso di una retorica corporale, ventrale: già nella prima scena si narra di soldati divorati dai pidocchi, «insalsicciati» nelle fosse «budello», in mezzo al vomitevole fetore di sangue, di «piscio rappreso», di cadaveri in putrefazione, mentre vanno alla disperata ricerca di qualcosa da mettere sotto i denti e di acqua per quietare una sete che sembra non finire. La notte è «uno spurgare di fiati acidi» e «bolle nere di saliva» che esalano dalle bocche dei soldati, definiti «bambini giganti che si pisciano e si cagano addosso», conservando la carta per scrivere lettere ai familiari invece di «pulirsi il culo». E le lettere inviate dai campi di battaglia dipingono una guerra edulcorata (seconda scena), per tranquillizzare i genitori e le fidanzate, che però non staranno ad aspettare «coglioni» che ritorneranno – se ritorneranno – con arti amputati o con occhi di porcellana. È il corpo che serve all'industria bellica, perché essa protragga la propria esistenza il più a lungo possibile; è il corpo a restare orribilmente mutilato dal lancio di granate, torpedini, shrapnels; è il corpo ad essere l'ultimo inevitabile bersaglio degli autolesionisti che, per fuggire dall'orrore una volta per tutte, decidono volontariamente di tagliarsi un dito, di farsi esplodere una mano (il tema dell'autolesionismo è trattato nelle scene seconda e terza); è il corpo che, alla fine della seconda scena, preso da violenti spasmi di diarrea, si libera degli escrementi che trattiene a fatica (lo si lascia immaginare al pubblico), feci che diventano correlativo oggettivo di un germe ingerito a forza di becero idealismo, che rode l'uomo fin dentro le sue viscere e che, divenuto ormai insopportabile, viene espulso.

Si ironizza altresì sulla spudorata eloquenza del Potere che manda milioni di uomini al macello. Di grande efficacia, perciò, la quarta scena, in cui Baliani alza il cadavere sfatto del compagno e lo fa danzare al ritmo della marcia di Radetzky, mentre invita per volere di «pidocchio e fame al Grande Ballo in maschera, offerto dalla paura», dove il menu della serata contempla pallottole per antipasti, per primo shrapnels a doppia punta e per secondo bistecca di gelatina e salsa piccante, il tutto contornato da gas asfissianti: è il gioco del «chi respira, muore». Come alieni, compaiono intanto sul fondale evanescenti modelli di maschere antigas, che ricoprono il contorno d'un invisibile volto di soldato (la resa visiva del milite ignoto).

La quinta scena radicalizza i precetti già enumerati in precedenza, fra cui il nuovo comandamento «l'omicidio è un dovere», delineando l'immagine di un Dio-generale, perché «i piani di Dio sono imperscrutabili come i piani dei caporali» e prevedono che l'uomo diventi numero disumanizzato in funzione di oscure decisioni prese dall'alto. L'imbestialimento dell'uomo corrisponde alla 'innaturalizzazione' della natura, ridotta a secchi



tronchi deformi immersi in un'asfittica nube rossa (quasi un'allusione al monte Fuji di Murakami in *Dreams*, 1990).

La sesta scena è una citazione tratta da *La paura* di Chevallier, nel punto in cui il protagonista, febbricitante, è preso dalle allucinazioni:

All'improvviso una farfalla nera, macchiata di rosso, inizia a svolazzare sotto i reticolati. Ho l'ordine di ucciderla. Metto il dito sul grilletto e cerco di inquadrarla nella tacca di mira. A un tratto capisco una cosa tremenda: quella farfalla è il mio cuore. Preso dal panico, chiamo il sergente e glielo spiego. Lui mi risponde: «È un ordine! Ammazzala o sarai fucilato!». Allora chiudo gli occhi e inizio a scaricare un nastro dopo l'altro per uccidere il mio cuore... La farfalla continua a volare... Arriva il generale, che va su tutte le furie: «Chi cavolo mi ha rifilato una recluta così incapace! Ci penso io, la faccio fuori con un colpo solo!». Da una fondina id pelle umana estrae una rivoltella tutta d'oro. Prende la mira e uccide il mio cuore... Piango... Stanotte andrò a cercarla.

Conclusasi l'unica pagina onirica di *Trincea*, si ritorna con i piedi per terra, laddove la realtà si rivela peggiore di qualsiasi incubo: il soldato seppellisce il compagno, si denuda quasi del tutto e inizia a fasciarsi il volto, in un processo di mummificazione che lo trasforma in uno dei tanti invalidi di guerra senza mascelle, naso, bocca («urleranno le mogli al posto dei mariti!»), le cui strazianti immagini si susseguono sul fondale. Il soldato si immerge a mezzo busto in una botola anteriore rispetto a quella in cui ha sotterrato la salma e ne esce vestito con un pigiama bianco che lambisce le ginocchia, nude come nudi sono i piedi, pervasi da un costante tremolio. Nella scena più patetica e drammatica, il soldato, ora «scemo di guerra» in un ospedale psichiatrico, si ritrova in un corpo che non sa più governare: la sua parola è un masticato balbettio (dice di avere «la morte in bocca») e a parlare per davvero, semmai, sono i suoi occhi pieni di un terrore che non riesce a staccarsi di dosso. Si spengono le proiezioni: piattaforma e fondale restano bianchi e dall'alto cala una lampadina accesa. Come sottofondo il *Va' pensiero* di Verdi, l'inno risorgimentale per eccellenza, che qui viene ricontestualizzato e concettualmente tradotto come la dipartita del pensiero, la sua morte definitiva (il pensiero che se ne va) nella mente stravolta di un uomo comune.

Da un punto di vista intermediale, complete e perfettamente costruite risultano la compenetrazione e la diffrazione fra linguaggi diversi: la parola attoriale sulla scena, ma anche la parola registrata dello stesso Baliani o di attori che recitano lettere di soldati dal fronte, momento, quest'ultimo, in cui la polifonia raggiunge il culmine, sovrapponendo, intrecciando e relativizzando più voci contemporaneamente; il sottofondo musicale creato *ad hoc*, ma anche le musiche di Verdi che aprono e chiudono a cerchio lo spettacolo (l'*Ouverture* della *Traviata* ad



© Marco Parollo



apertura, il *Va' pensiero* in chiusura); foto e video d'archivio riprodotte in versione originale o rielaborate e riadattate dal visual designer David Loom, che sfrutta le dissolvenze e arricchisce le scene di combattimento con chiazze bianche proiettate/sparate dall'alto sulla piattaforma. Sono le ombre a prevalere sulle luci, come è naturale in un ambiente di Guerra, dove il soldato è imprigionato in buie tettoie sotterranee ed è rischiarato solo da rari spiragli. Sul corpo di Baliani sono quasi sempre riflesse sottili strisce di luce provenienti dal lato sinistro del palcoscenico; per il resto, l'unica fioca luce è quella proiettata dalle immagini che, spesso, coprono del tutto l'attore, costretto a interagire con esse in un gioco scenico molto vibrante (ad esempio, si proietta la ghiaiosa terra di trincea che fluisce mossa sotto e dietro, come se chi maneggiasse la telecamera fosse un soldato che corre alla ricerca di un sicuro riparo). Peculiare, infine, l'uso calibratissimo del *mapping*, che permette di proiettare diverse immagini su un punto particolare o su parti diverse dello schermo che, in questo caso, non è costituito dal solo fondale, ma anche dalla piattaforma su cui agisce l'attore. La sfida di questo progetto sta proprio nel dosare il *mapping* che, se esasperato, potrebbe schiacciare il ruolo dell'attore a scapito del solo effetto speciale: la pianificazione ragionata della scenografia di Lucio Diana permette, invece, la valorizzazione dell'attore in quella che appare una gabbia alienante, come lo furono le trincee e le gabbie dipinte da Francis Bacon, a cui la Maglietta si ispira.

TRINCEA

scritto e interpretato da Marco Baliani

regia Maria Maglietta

scene e luci Lucio Diana

musica e immagini Mirto Baliani

visual design David Loom

produzione MARCHE TEATRO

in coproduzione con Festival delle Colline Torinesi

Si ringrazia Luigi Ceccarelli



BIAGIO SCUDERI

Dimitris Papaioannou, *Still life*

E vidi Sisifo, che pene atroci soffriva reggendo con entrambe le mani un masso immenso.
Costui, piantando le mani e i piedi, spingeva su un colle la pietra:
ma appena stava per varcarne la cresta, ecco la Violenza travolgerlo;
e rotolava al piano di nuovo la pietra impudente. Ed egli, tenendosi, spingeva di nuovo:
dalle membra gli colava il sudore, dal suo capo gli colava la polvere.

Odissea, libro XI, 593-600

Dopo la première del maggio 2014 all'Onassis Cultural Center di Atene è arrivato anche a Milano l'ultimo lavoro di Dimitris Papaioannou: *Still Life* (CRT-Teatro dell'arte, 28 e 29 ottobre 2015). L'artista greco, a ragione sempre più presente nei palcoscenici internazionali, è dotato – come è noto – di un talento poliedrico: del resto sul suo profilo ufficiale si legge pittore, performer, artista comico, coreografo e regista. In effetti, vedendo i suoi lavori (Papaioannou era presente i primi di ottobre anche a Vicenza con *Primal Matter*, Teatro Olimpico per il 68° Ciclo di spettacoli classici) si percepisce immediatamente che c'è spessore, c'è corpo, c'è pensiero, insomma, c'è materia. E di materia tratta *Still Life*, graffiante ri-lettura del mito di Sisifo, creatura costretta a trascinare la sua croce di pietra in bilico tra sudore e polvere.

Entrati in sala troviamo Dimitris già sulla scena, seduto e con un sasso in mano, squarcio di liminalità non nuovo per il moderno teatro, ma spesso (forse) sottovalutato dal pubblico. Alcune domande, infatti, potrebbero (e dovrebbero) sorgere nella mente di uno spett-attore mentre prende posto: dove sta il confine tra me e lui? Tra la (mia) realtà e la (sua) finzione o, se vogliamo, tra la sua reale finzione e la mia finta realtà? In *Still Life* non ci sono confini, non ci sono convenzioni da rispettare, sipari da aprire o luci da spegnere. Entra allora *ex abrupto* un tecnico di scena che, inaspettatamente, sfilava a Papaioannou la sedia su cui è seduto; lui non si scompone e rimane nella medesima posizione, seduto sul nulla. È questo il preludio al primo segmento drammaturgico. Dimitris esce di scena e nuvole di fumo si raccolgono al di sotto della graticcia; sono serrate da un sottile velo di plastica che ne fa un cielo in movimento, simbolo forse di un'alterità incombente che si condensa come matassa opaca, grigia minaccia per una creatura che trascina dal fondo del palcoscenico la sua 'pietra'. Alcuni microfoni sono adagiati sul pavimento, pronti ad amplificare qualsiasi rumore di scena (esclusiva partitura sonora dello spettacolo). L'attrito tra le superfici è dunque l'unico canto dato nel mesto procedere di Sisifo fino al centro dello *stage*. Una volta guadagnata la posizione ha inizio il confronto tra l'uomo e la materia: una ferita al centro della pietra diviene passaggio segreto per celare varie parti del corpo, braccia o gambe risucchiate dal fuori al dentro e poi espulse; una sequenza che si ripete più volte, offrendo sempre nuove segmentazioni di un corpo fatto ibrido.



© Miltos Athanasiou

La materia è un utero bulimico da cui fuoriescono uomini e donne che si intrecciano tra loro dando vita alle più bizzarre composizioni. Tutto ciò mentre Papaioannou si aggira per la platea, in un silenzio interrotto solo dal progressivo sgretolamento dell'utero di pietra.

Nel secondo segmento drammaturgico una donna sopraggiunge in scena trasportando con sé uno scudo di plexiglass; subito dopo fa il suo ingresso un uomo che si dispo-

ne alle sue spalle e la imprigiona tra sé e lo scudo. L'uomo comincia ad agitare la barriera trasparente che, ondeggiando, diventa specchio per i raggi degli spot; a questo punto il profilo della donna si smaterializza, diviene quasi un fantasma serrato tra fuoco e vento. Arrivano altri uomini, si danno il cambio. Solo luce, aria, suono.

Nel terzo segmento compare un uomo che sorregge un grumo di pietre tra le mani; si spinge sino alla ribalta e le fa cadere una per volta, lentamente, tranne l'ultima che viene ripetutamente riacciuffata fin quando Papaioannou (sopraggiunto in scena) non gli getta una scala tra le mani. La scala diventa piedistallo, appoggio per la genesi di pose dai precari equilibri, fin quando non diviene stampella per uscire di scena.

Seguono altri tre segmenti. Vediamo dapprima un uomo solo, munito di pala, strumento che gli è necessario per camminare. Con la pala, infatti, 'raccolge' prima un piede e poi l'altro, trascinandoli avanti, un gesto invero interessante che sottolinea (tra le possibili interpretazioni) la fatica del procedere. È poi il turno di una sequenza in cui tutti gli attori coinvolti, uomini e donne, si riuniscono sul palcoscenico e cominciano a sfilacciarlo. È come se tirassero lunghe strisce di moquette o scotch, un altro gesto assai denso di connotazioni: fare a brandelli la piattaforma che ti ospita, che ti consente di esprimerti, fa sì che la sua distruzione equivalga alla tua espressione. Questo scorticamento genera, inoltre, una partitura sonora di forte tensione: i microfoni sullo *stage* amplificano l'effetto (progressivamente potenziato dal digital sound). Una climax sonora, un apice, poi il vuoto.

Nell'ultimo segmento un uomo si fa avanti con una lunghissima pala, che gli serve come prolungamento del braccio per arrivare a toccare il cielo sopra di lui, ormai vuota crisalide priva di fumi. Il braccio di legno muove la superficie lasciando comparire sul fondo un cerchio luminoso. La nuvola di plastica si risucchia per poi ridistendersi completamente: è un movimento lento, morbido come la danza di una medusa sul fondo del mare, che si ripete più volte.

Siamo ormai alla fine, quattro uomini trasportano un tavolo completamente imbandito sorreggendolo sulle loro teste, quasi fossero dei telamoni; si danno il cambio senza interrompere la processione e, cosa che desta non poco stupore, con gesto virtuoso riescono a scendere dal palcoscenico in platea senza perdere il contatto col tavolo e senza far cadere un solo acino d'uva. Dopodiché si siedono e cominciano a mangiare; passano i minuti, partono gli applausi. Ci accorgiamo che sulle spalle hanno tutti una macchia bianca; sembrano delle ali stilizzate, o meglio, il ricordo di un paio d'ali, forse la cicatrice che il contatto con la pietra ha segnato in ciascuno...



Still Life

Performers: Prokopis Agathokleous, Drossos Skotis, Michalis Theophanous, Costas Chrysafidis, Christos Strinopoulos, Kalliopi Simou, Pavlina Andriopoulou and Dimitris Papaioannou

Visual Concept-Direction-Costume & Lighting Design: Dimitris Papaioannou

Sound Composition: Giwrgos Poullos

Sets Designed in collaboration with: Dimitris Theodoropoulos - Sofia Dona

Sets adapted for the tour: Thanassis Demiris

Sculpture Design-Set Painting: Nectarios Dionysatos

Costumes Designed in collaboration with: Vassilia Rozana

Creative Producer & Assistant Director: Tina Papanikolaou

Assistant Director & Rehearsal Director: Pavlina Andriopoulou

Assistant Director & Lighting Design Assistant: Stephanos Droussiotis

Assistant Director, Archivist & Researcher: Kyriacos Karseras

Tour Manager: Julian Mommert

Technical Director & Production Manager: Georgios Bambanaras

Lighting Director & Programmer: Menelaos Orfanos

Audio Design: Konstantinos Michopoulos

Stage Manager: Dinos Nikolaou

Assistant to the Set Designer: Marina Leventaki

Assistant to the Sculptor: Ioanna Plessa

Assistant Lighting Programmer: Evina Vassilopoulou

Assistant Sound Engineer: Nikos Kollias

Stage Technicians: Gerassimos Soulis & Manos Vitsaxakis

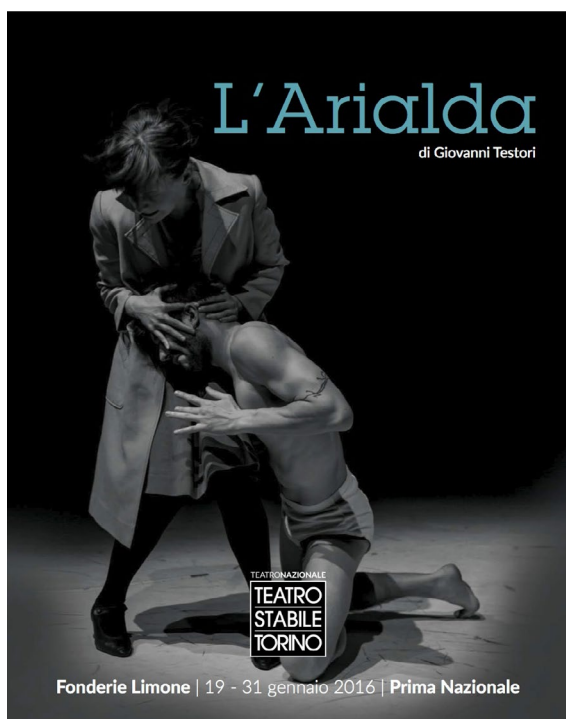
Set Construction: Lazaridis Scenic Studios

Production Assistant: Kali Kavvatha



FEDERICA MAZZOCCHI

Valter Malosti, *L'Arialda*



Lontano dalle scene per troppi anni, finalmente torna *L'Arialda* (1960), capolavoro del periodo realistico di Giovanni Testori, fra i grandi testi dell'epoca del boom economico. E torna grazie a Valter Malosti, attore, regista, direttore della Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino, oltre che appassionato cultore delle opere testoriane (ricordo l'emozionante adattamento di *Passio Laetitia et Felicitatis* con Laura Marinoni di qualche anno fa). La storia scenica di questa «tragedia plebea», come la definiva il suo autore, è caratterizzata da poche edizioni separate da lunghissimi periodi di oblio. Dopo la celebre e censurata prima edizione di Luchino Visconti con la Morelli-Stoppa nel 1960, *L'Arialda* riappare nel 1976, diretta da Andrée Ruth Shammah, con protagonista Luisa Rossi, al Salone Pier Lombardo di Milano; poi, nel 1993, con Patrizia Milani diretta da Marco Bernardi per il Teatro Stabile di Bol-

zano; Mariangela Melato, che amava l'opera e che vincolò a lungo i diritti, riuscì però a realizzare solo una versione radiofonica, nel 1998, con la regia di Giuseppe Bertolucci. Insomma, era tempo che questo testo tornasse in circolazione, e speriamo che, riconosciuta ormai la sua statura di classico, entri stabilmente nella programmazione dei teatri italiani.

Prima di essere incluso nel cartellone di quest'anno dello Stabile torinese, *L'Arialda* di Malosti è stato visto, nel maggio 2015, come saggio finale di diploma della scuola del TST. Il titolo era *I segreti di Milano* e anche la struttura era un po' diversa, trattandosi di un montaggio di *L'Arialda* e di alcuni duetti di *La Maria Brasca* (1960), la commedia scritta per Franca Valeri. Entrambe le opere appartengono al grande ciclo dei *Segreti di Milano* (1958-1961), composto anche da romanzi e da racconti, ciclo molto ampio che ha avuto, fra i suoi estimatori, Pier Paolo Pasolini (che voleva fare un film dal racconto *Il dio di Rosario*) e Visconti che vi attinge a piene mani per il film *Rocco e i suoi fratelli* (1960).

I saggi finali, si sa, passano spesso inosservati, forse ritenuti spettacoli fatti un po' con la mano sinistra, tra un impegno e l'altro. Invece, questo progetto è stato diverso già dalle sue premesse. La compagnia ha dedicato molti mesi tanto allo studio delle opere, quanto ad approfondire il contesto storico, culturale ed espressivo in cui si è mosso Testori, anche coinvolgendo, secondo una consolidata metodologia di Malosti, studiosi di varie discipline (fra i quali Giovanni Agosti, curatore della nuova edizione di quello che è, forse, il più bel libro del Testori storico dell'arte, cioè *Il gran teatro montano* sul Sacro Monte di Varallo, che molto ha influenzato la scrittura di *L'Arialda* e di tutti i *Segreti*; Mauro Giori,



che si è occupato dei rapporti tra Testori e Visconti dal punto di vista del cinema con le sue ricerche su *Rocco e i suoi fratelli*; io stessa, che proprio in quei mesi lavoravo alle bozze del mio libro sull'*Arialda* viscontiana).

Da questo lungo itinerario di formazione dei giovani attori è scaturita questa *Arialda*, uno spettacolo limpido, nitido, che spicca per la qualità del disegno registico-interpretativo e che illumina una fase di Testori, quella del realismo tragico, che era stata messa un po' in ombra dalle scritture successive, più visionarie e sperimentali. Oggi che si registra un ritorno di interesse, anche a teatro, per i linguaggi della realtà, possiamo verificare quanto quel primo Testori conservi intatta la sua forza espressiva e comunicativa.

Testori descrive la Milano del boom economico dal bordo estremo della città, da una periferia di palazzoni popolari in cui convivono milanesi e meridionali, osservando le trasformazioni, le paure, i conflitti psicologici e morali di una comunità: gli urti all'interno delle famiglie a causa dei più liberi comportamenti sessuali dei giovani; i pregiudizi razzisti degli autoctoni contro i «terrone»; il mondo della malavita che prolifera in condizioni di degrado. La critica della modernità e la denuncia dei guasti prodotti dal miracolo economico sono espresse attraverso violente dinamiche di sfruttamento reciproco (dinamiche che per Malosti anticipano Fassbinder). I personaggi hanno la rabbia delle «belve in gabbia», dice *Arialda*, e c'è appunto qualcosa di animalesco nelle loro continue risse, nei diverbi, nelle loro copule sui prati. L'amore omosessuale di Eros per il giovane Lino è uno dei rari momenti di tenerezza, cosa che, ai tempi della prima *Arialda*, provocò le reazioni omofobe della censura preventiva (Visconti taglierà Lino per poter andare in scena) e poi il sequestro per oscenità dello spettacolo e del testo.

Non c'è personaggio che arrivi a realizzare i propri desideri e le proprie aspirazioni profonde. La città sembra grande, ma le figure sono bloccate in uno spazio-trappola, dove fanno e rifanno gli stessi percorsi e gli stessi atti. L'opera organizza i conflitti in modo da giungere a uno scacco generale. La camiciaia milanese *Arialda* non coronerà il sogno delle nozze con Amilcare e non riuscirà a liberarsi di Luigi, detto il «marcione», il fidanzato morto tifico che le compare in tormentose allucinazioni. Eros, fratello di *Arialda*, non riuscirà a riscattare la propria vita di prostituto attraverso l'amore platonico per Lino. E così gli altri: Gaetana, la meridionale in miseria che sperava di sistemarsi soffiando Amilcare ad *Arialda*, sarà lasciata a sua volta e si suiciderà. La prostituta Mina, infelicemente innamorata di Eros e strumento della vendetta di *Arialda* contro Gaetana, non otterrà l'amore di lui prestandosi a sedurre Amilcare. Lino, a cavallo della moto nuova regalata da Eros, morirà in un incidente stradale; i più giovani, Rosangela, Gino, Quattretti, continueranno a cercarsi nei prati, a prendersi, a lasciarsi, fra rapimenti temporanei, disillusioni, ricatti. Malosti taglia il personaggio di Alfonsina, vecchia madre di *Arialda* ed Eros (credo per ragioni di cast), ma soprattutto taglia Adele e Angelo, personaggi secondari, ma che sono gli unici ad amarsi con vera gioia. La regia stringe il fuoco sulla protagonista e altre figure che paiono tutte sul punto di esplodere, come ha scritto De Monticelli:

Testori, il lombardo sopravvissuto alla peste. Quando scriveva i racconti e i romanzi della serie *I segreti di Milano*, fra neorealismo e bilinguismo, e lo prendevano soltanto per un bel fenomeno letterario, un po' fuori dalla norma, egli già camminava nell'alone torbido e fulgente di questa sua memoria sotterranea. Gli Eros e gli Enea dei sobborghi, i ciclisti di Roserio, le Gilde del Mac Mahon erano allora la sua realtà di superficie. Ma quelle figure e figurette, così apparentemente proiettate fuori di lui, nel grigio duro delle periferie milanesi (e che agli occhi dei lettori frettolosi sembravano comporsi in quadretti di ruvida e bonaria arcadia suburbana), erano tutte gonfie dello stesso siero: il siero di una diatriba monotona, ripetitiva, ossessionante, perfino un



po' ebete talvolta; ma già tutta puntata su una negatività, su un rifiuto di condizioni esistenziali e sociali e insomma su un dolore appena ammorbido da una specie di cupa allegria carnale. Sarebbero scoppiate un giorno, quelle figurette, i ragazzi sulle moto, i piccoli pugili rionali, i patiti delle passerelle al vecchio Mediolanum e al Lirico con sopra le girls e i boys delle riviste; le passeggiatrici sotto i lampioni più remoti.¹

Cogliendo questa umanità in ebollizione, Testori ha sollecitato un giudizio più profondo sul boom, che stava velocemente trasformando l'Italia da paese contadino a potenza industriale, interrogandosi su chi stesse davvero pagando i costi dello sviluppo in termini economici e culturali, e mostrando, ha detto Visconti, che «sotto la crosta del cosiddetto miracolo economico italiano ribolle un vulcano».² Il corpo, grande protagonista di *L'Arialdal* e di tutti i *Segreti*, è la metafora attraverso la quale Testori esplora alcuni nodi cruciali, ieri come oggi: marginalità, potere, sfruttamento, denaro, consumismo, sesso, frustrazione. Ma la sensibilità sociale si intreccia al sentimento tragico di una deprivazione radicale. Come sotto una gigantesca cappa, i personaggi paiono non avere alcuno scampo contro «il destino porco», dice Arialdal, dell'essere nati. Nel testo batte un ritmo da tragedia antica, che induce a concludere, scriveva il poeta Attilio Bertolucci, «che non soltanto Milano, ma la vita, tutta la vita sia tragica, e sanabile quindi non certo ricorrendo a soluzioni terrene».³



©Andrea Macchia

Mettendosi a lavorare a *L'Arialdal*, Malosti aveva un precedente ingombrante. La versione di Visconti è stata un clamoroso caso culturale e, benché siano passati quasi sessant'anni, la sua memoria è sempre viva anche grazie al 'riverbero' di *Rocco e i suoi fratelli*. Dire *L'Arialdal* significa, infatti, pensare a *Rocco*, un film famosissimo, a sua volta ostacolato dalla censura, che anticipa le posizioni critiche e le atmosfere plumbee del testo teatrale. Malosti ha agito con piena indipendenza e ha ambientato la sua *Arialdal* in uno spazio nudo, con pareti nere e pavimento bianco.

È uno spazio che guarda più al modello dell'*empty space* di Peter Brook che non alla scenografia imponente e realistica di Visconti (la cui lezione è però forse omaggiata dal telaio di una porta, che ricorda le porte usate da Visconti). Lo spazio neutro è funzionale per più motivi. Favorisce l'intervento creativo dello spettatore, stimolato a immaginare i prati intorno alla cava, teatro delle camporelle e dei regolamenti di conti, e gli interni delle case, appena suggeriti da qualche arredo. Non solo evita i condizionamenti visivi di una ricostruzione filologica, ma chiarisce il legame di *L'Arialdal* con il teatro d'avanguardia degli anni Sessanta (Brook, come detto, ma anche Grotowski e Ronconi, per alcune soluzioni formali) sulla base di quella ricerca di essenzialità che era anche di Testori (si veda il manifesto teorico *Il ventre del teatro* del 1968). Semplificare al massimo lo spazio, oltre a rendere concreto il senso di penuria materiale ed esistenziale dei personaggi, permette la piena fluidità del movimento scenico, facendo puntare lo sguardo sul gioco dei corpi nel vuoto, in modo che possa emergere, in purezza, tanto la rete dei rapporti psicologici e sociali, quanto il senso di fatalità tragica che innerva l'opera.

Malosti propone nuove piste interpretative mostrando ombre incestuose nel rapporto tra Eros e Arialdal («l'unica donna che non gli fa schifo» dice Amilcare), anche sostenuto dalla giovane età di Eleonora Vecchione (bravissima protagonista) e di Marcello Spinetta.

I due, poi, nel progettare la vendetta contro Gaetana, sembrano la coppia diabolica del *Macbeth*, come scriveva Giorgio Bassani, in un saggio che il regista ha tenuto presente, in cui lo scrittore paragonava la smania di vendetta di Arialda appunto alla brama di potere di Lady Macbeth. Anche il potenziale comico è portato in piena luce, perché *L'Arialda* è, certo, una tragedia, ma è attraversata da squarci comico-grotteschi che ricordano la migliore commedia all'italiana. Penso, in particolare, ai terzetti tra Amilcare (Vittorio Camarota) e i terribili figli Gino (Matteo Baiardi) e Stefano detto Quattretti (Christian Di Filippo), e alla seduzione di Amilcare da parte di Mina (Camilla Nigro).

Il progetto scenico è guidato da due scelte espressive principali. La prima, come detto, riguarda il lavoro sui rapporti. Il regista costruisce per gli interpreti un tracciato rigoroso, spesso articolando le scene secondo linee diagonali, in modo che i casi singoli siano punti o momenti di una storia collettiva. I personaggi sembrano incatenati gli uni agli altri, la storia di ciascuno è quella di tutti. Possiamo vederlo, appunto, nelle geometrie, nel sistema di montaggio delle scene, nel modo di dosare i livelli d'intensità delle presenze, materiali linguistici che Malosti manipola con grande perizia (da segnalare anche la scrittura scenica dei rumori: quando Gaetana/Gloria Restuccia cade di piatto sul tavolo, il suono dà un'idea piuttosto vivida del suo salto nella cava, un suicidio che nel testo avveniva fuori scena).

L'altra dimensione approfondita dalla regia in chiave originale è quella onirico-simbolica. Non intendo solo le immagini da Pietà o da Deposizione che pure gli attori compongono in certi momenti, e che richiamano il Testori grande storico dell'arte e il suo orizzonte religioso. Alludo anche alla scelta di dare spessore corporeo ai morti, che Malosti rende visibili e attivi in mezzo ai vivi. Così il 'marcione' Luigi, morto senza mai averla toccata e che nel testo torna come allucinazione persecutoria, nello spettacolo diventa una presenza fissa accanto ad Arialda (l'attore è Isacco Venturini). Fin dalla prima 'camporella' con Amilcare, Arialda è tallonata da questa strana figura discinta, Luigi appunto, che cerca di allacciarsi a lei - «Sembra che tutti i baci e gli stringimenti che da vivo non s'è mai sognato di fare, li abbia riservati per tormentarmi adesso che sto per uscirgli di patronato» dice Arialda -, anche se, una volta lasciata da Amilcare, nello spettacolo sarà lei stessa ad avvinghiarsi al corpo del 'marcione'. Anche Vittoria (Noemi Grasso), la prima moglie di Amilcare, morta di cancro e accudita da Arialda fino all'ultimo istante, è lì, muta e velata, a osservare le vicende di chi resta. Nella linea onirica rientra anche Lino (Christian Di Filippo), che indossa una maschera e parla cantando, materializzazione dei sogni di purezza e di paternità di Eros, che alla sua morte lo piange come un Cristo deposto. Visconti aveva voluto un finale in crescendo con



©Andrea Macchia



©Andrea Macchia



©Andrea Macchia

Rina Morelli, i pugni alzati al cielo, a dire la sua invocazione ai morti (chiusa che aveva disturbato Pasolini perché, a suo dire, troppo melodrammatica). Malosti, viceversa, riconduce a un tono di commozione più intima, dimessa e casalinga, coerente con le scelte fatte. Arialda prepara le sedie e riunisce i morti, che si mettono a cerchio intorno a Lino stesso sul tavolo. Poi prende posto, con Eros, accanto a loro, perché «se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia».

TEATRO STABILE TORINO – TEATRO NAZIONALE - Stagione 2015/2016

FONDERIE LIMONE MONCALIERI - Sala Piccola
19 – 31 gennaio 2016 - Prima Nazionale

L'ARIALDA
di Giovanni Testori
regia Valter Malosti

con (in ordine di locandina): Beatrice Vecchione, Marcello Spinetta, Vittorio Camarota, Matteo Baiardi, Christian Di Filippo, Gloria Restuccia, Roberta Lanave, Camilla Nigro, Jacopo Squizzato, Isacco Venturini, Archimede Pii, Noemi Grasso

luci Francesco Dell'Elba
musiche Bruno De Franceschi
cura del movimento Alessio Maria Romano
assistente alla regia Elena Serra
Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale

¹ R. De Monticelli, s.t., *Corriere della sera*, 22 maggio 1974; cito da F. Panzeri, *Postfazione*, in G. Testori, *I segreti di Milano*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Feltrinelli, 2012, pp. 787-788.

² N. Minuzzo, 'Processo a Rocco', *L'Europeo*, 20 ottobre 1960, p. 14.

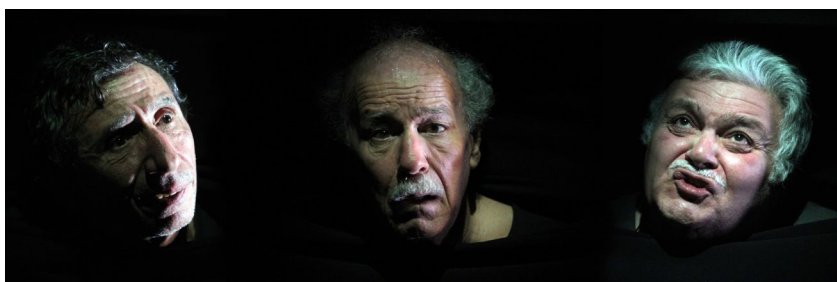
³ A. Bertolucci, 'L'Arialda', *L'Illustrazione Italiana*, febbraio 1961, p. 82.



FRANCESCA AUTERI

Franco Scaldati, *Tre di coppie*

Con *Tre di coppie*, andato in scena in prima assoluta al Teatro Biondo di Palermo dal 24 al 28 febbraio 2016, Franco Maresco conferma l'attenzione verso la parabola di Franco Scaldati dopo il sentito omaggio visivo *Gli uomini di questa città non li conosco*. Il titolo, con un riuscito gioco onomastico, si ricollega alla breve esperienza de *Il re di coppe*, teatro situato al centro del capoluogo siciliano e fondato dallo stesso artista palermitano. Non si tratta di una semplice antologia scaldatiana ma, per stessa ammissione del regista, di «una serie di “variazioni” sul tema del doppio». Quelle ricomposte da Maresco e Claudia Uzzo sono tutte coppie che dialogano con un 'tre', il numero effettivo degli attori presenti in scena: Gino Carista, Giacomo Civiletti e Melino Imparato si scambiano costantemente ruoli e battute, incarnando alcuni dei personaggi più celebri del denso universo teatrale del 'Sarto'.



© Teatro Biondo di Palermo

Il buio e la notte si configurano come le coordinate privilegiate della messa in scena, che già dall'*incipit* dichiara il proprio omaggio all'astro lunare da sempre al centro della scrittura di Scaldati; se una grossa luna piena

domina il fondale scuro, una slabbrata costellazione di volti si illumina evocando un mondo di poesia nel quale il sonno rimeggia con la morte.

I visi degli attori appaiono dentro cerchi di luce, in un persistente gioco a nascondere che disegna straniate traiettorie: non ci sono corpi, in questo frammentato spazio d'ombre, ma solo bocche che parlano un dialetto palermitano carico di sonorità e di arzigogolati giochi di parole.

La prima coppia ad affacciarsi in scena è quella di Totò e Vicè (dall'omonima opera): stretti in movenze da lignei burattini, si alternano in battute dal sapore fortemente surreale, a tratti perfino di chiara regressione al mondo animale, quasi fossero uccelli (o angeli) in caduta libera sulla terra. Il tema dell'animalità, non a caso, è un altro degli elementi molto presenti all'interno dello spettacolo. Assai significativo, in tal senso, è il rapporto tra Santo e Saporito (da *La notte di Agostino e il topo*), coppia rappresentata attraverso il dicotomico rapporto tra 'gatto e topo'. La problematica convivenza tra preda e cacciatore viene resa scenicamente grazie a un for-



© Teatro Biondo di Palermo



te investimento performativo da parte degli attori, capaci di creare delle riuscitissime caricature: i loro corpi e i loro volti divengono efficace espressione di una comicità mai scontata, le voci si trasformano in spassosi miagolii e squittii, mentre le parole assumono quegli accenti e quei colori tipici dell'immaginario fiabesco.

Dentro l'orizzonte di Scaldati, però, non c'è favola senza carne e sangue, e allora il tono vira spesso verso il fronte di una sessualità diretta e volutamente grossolana («assuppati sta minchia!»). Il richiamo a un immaginario 'genitale' si accompagna alla ripresa di modi aristofaneschi, degni della più alta tradizione comica: è quel che accade, ad esempio, a metà dello spettacolo, quando i *performer* si ritrovano in scena con degli enormi e lunghissimi falli simili a pitoni, che vengono usati come strumenti musicali, come corde, come sciarpe. Ogni lazzo affonda le radici nella sfera di un eros viscerale ma lo scenario 'stralunato' in cui si muovono le figure sublima questa sessualità sguaiata, proiettandola in un altrove da sogno.

La regia di Maresco ricrea la suggestione di certe gag del muto, puntando sulla goffa fisicità degli interpreti, mentre la luna piena si tramuta in schermo riflettente: grazie all'apparizione di brevi inserti video, che si specchiano nella cornice lunare, gli attori paiono 'fluttuare' in un orizzonte altro, distante e forse ancor più malinconico. In scena c'è spazio anche per qualche respiro beckettiano, difficile non pensare ai sottili malintesi di Vladimiro ed Estragone, e infine su tutto si insinua il battito del *Pierrot Lunaire* di Schönberg con quell'inconfondibile intreccio di poesia e male di vivere.

Nessuna risposta da parte del re, anche se di coppie.

Tre di coppie.

di Franco Scaldati.

regia Franco Maresco.

scene e costumi Cesare Inzerillo e Nicola Ferruzza.

con Gino Carista, Giacomo Civiletti, Melino Imparato.

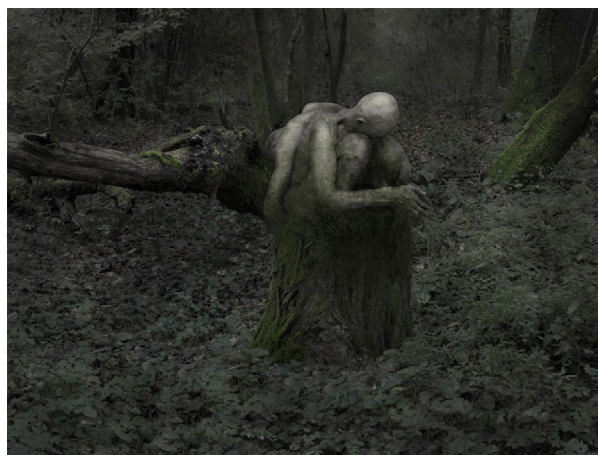
produzione Teatro Biondo Palermo.



MARIA PIA ARPIONI

Roberto Kusterle, *Il corpo eretico*

Si intitola *Il corpo eretico/The Heretic Body* la prima esposizione antologica di Roberto Kusterle, pittore, autore di installazioni, fotografo e co-regista di video sperimentali, nato nel 1948 a Gorizia, dove vive e lavora. Promossa dal Comune di Pordenone in collaborazione con l'associazione culturale "Venti d'Arte" (Udine), la mostra si è tenuta dal 18 aprile al 9 agosto 2015 alla Galleria "Harry Bertoia" di Pordenone. Curata da Francesca Agostinelli



Roberto Kusterle, *Pregchiere*, dalla serie *Labbraccio del bosco*

e Angelo Bertani, è stata accompagnata da un catalogo edito dalla medesima associazione e a cui ha collaborato anche Stefano Chiarandini: vi compaiono testi di studiosi di diverse discipline, dalla geografia all'antichità classica, fra i quali Pier Aldo Rovatti e Guido Cecere.

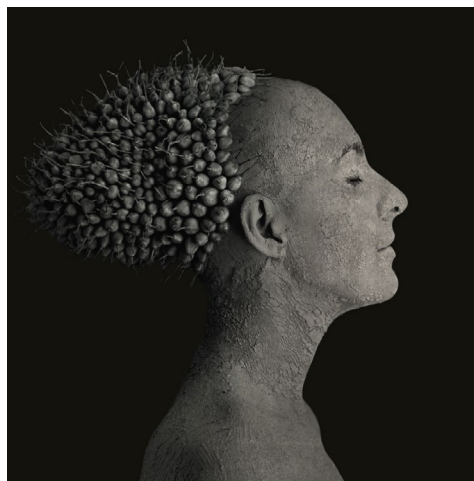
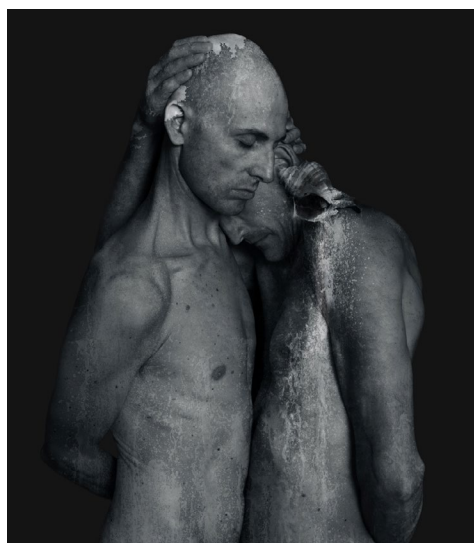
Punto d'incontro tra categorie concettuali, come la sua città lo è tra culture, l'opera di Kusterle mescola e ricrea generi artistici e pratiche discorsive. La sperimentazione nelle arti visive, che coltiva dagli anni Settanta e che ha da tempo valicato i confini nazionali (Premio per la miglior mostra fotografica in Slovenia nel 2006, selezione al Festival International "Jean Rouch" a Parigi nel 2009), lo ha condotto a eleggere la fotografia come sintesi ultima di una elaborazione plurima e complessa, frutto di una visione eterodossa che invita a superare gerarchie e classificazioni fra animali (umani e non umani), piante, minerali, presenze del cosmo in generale, per 'abbracciare' una prospettiva ecocritica. Così, mentre la serie intitolata *Labbraccio del bosco* disvela profonde interdipendenze fra esseri umani, vegetali e pietre, non può stupire che la produzione del goriziano si componga di cicli 'aperti', che possono accogliere nel tempo nuove opere, in quanto le indicazioni cronologiche valgono soltanto come riferimento al periodo di elaborazione del nucleo principale.

La tematizzazione delle interdipendenze e il carattere 'inclusivo' delle serie, che rende al contempo processuali e strutturali tali interdipendenze, hanno indotto i curatori della mostra a disegnare un percorso plurivoco: gli itinerari possibili si intrecciano e rinfrangono da una parete all'altra, da un locale all'altro (con l'eccezione dei video e di *Labbraccio del bosco*: quest'ultima, soprattutto, ha richiesto una sala più appartata). Le fotografie, in grande formato, dai colori terrosi, propongono un incontro a dimensioni naturali, fortemente empa-

La sperimentazione nelle arti visive, che coltiva dagli anni Settanta e che ha da tempo valicato i confini nazionali (Premio per la miglior mostra fotografica in Slovenia nel 2006, selezione al Festival International "Jean Rouch" a Parigi nel 2009), lo ha condotto a eleggere la fotografia come sintesi ultima di una elaborazione plurima e complessa, frutto di una visione eterodossa che invita a superare gerarchie e classificazioni fra animali (umani e non umani), piante, minerali, presenze del cosmo in generale, per 'abbracciare' una prospettiva ecocritica. Così, mentre la serie intitolata *Labbraccio del bosco* disvela profonde interdipendenze fra esseri umani, vegetali e pietre, non può stupire che la produzione del goriziano si componga di cicli 'aperti', che possono accogliere nel tempo nuove opere, in quanto le indicazioni cronologiche valgono soltanto come riferimento al periodo di elaborazione del nucleo principale.



Roberto Kusterle, *Lenti a contatto*, 2004, dalla serie *I riti del corpo*

Roberto Kusterle, dalla serie *Mutazione silente*Roberto Kusterle, *Nesea*, dalla serie *Mutabiles Nymphae*Roberto Kusterle, *Il conforto*, dalla serie *Abissi e basse maree*

tico, con lo spettatore.

La mostra raccoglie i lavori più rappresentativi del percorso di Kusterle, a cominciare dal ciclo presentato nel 2003, *I riti del corpo*, dove è il corpo, appunto, a mediare fra esseri umani e altri animali, consentendo uno scambio di parti (testa, occhi, capelli) che accentua la continuità e attenua le differenze. Nonostante il titolo sembri di primo acchito rimandare a uno studio di natura antropologica, le fotografie invitano a oltrepassare la visione antropocentrica di dominio e sfruttamento della natura.

Anakronos (2004-2006) è il titolo della serie successiva. Esplorando in chiave visionaria gli esterni del paesaggio goriziano, in una dimensione temporale indefinita e sospesa, essa rivela dialoghi e influssi reciproci tra soggetti umani e non. I cinque cortometraggi indipendenti ideati e realizzati con il *film-maker* Ferruccio Goia negli anni 2008 e 2009 – anch'essi in visione a Pordenone – elaborano gli stessi motivi aggiungendovi spessore narrativo. *Looking in the Eyes* realizza in modo esemplare lo «spiazzamento» di cui scrive Rovatti nel catalogo, sovrapponendo volti e occhi stagliati nel buio, scambiando le identità e, infine, una lacrima. *Homage Sv. Elizabeti Turingijski* mostra il miracolo di un pane trasformato in fiore nelle mani della santa, che poi lo dissipa sfogliandolo. Il lento respiro di queste microstorie, la morbidezza dei movimenti che le caratterizzano sono anche in *Dancing Water* come un effetto dell'acqua: essa è il liquido amniotico in cui fluttuano arbusti e corpi umani, ma anche la lacrima che scendendo copiosa lava il viso e bagna il terreno; la carezza dell'acqua viene restituita al mondo attraverso i corpi. *Stabat mater* e *The Last Night* pongono al centro il motivo della sacralità del corpo, tanto umano quanto del paesaggio; il primo in positivo, servendosi di tonalità chiare; il secondo mostrando, fra le tenebre e gli ultimi bagliori di una fabbrica, il difficile rapporto fra lavoro umano e contesto industriale.

Con *Mutazione silente*, presentata nel 2009 negli Stati Uniti (dove è stata riproposta nel 2011), attraverso figure femminili composte di elementi vegetali (spighe, bacche, fiori, frutti), l'artista percorre nuovamente il tema del legame osmotico, della possibile metamorfosi – fra animali umani e non umani – che è al centro della sua poetica. Il silenzio cui allude il titolo si diffonde verso lo spettatore dall'interno delle fotografie: il senso di intimità e raccoglimento è



enfaticizzato da una (a volte) urtante negazione dello sguardo (in tutte le opere di Kusterle i soggetti hanno quasi sempre gli occhi chiusi), che invita a coltivare la spiritualità per sentirsi contigui e in armonia col mondo circostante: la dimensione onirica assume così un senso vitale che, rivelando la finzione, mette in gioco la realtà.

Mutabiles Nymphae (2010) allarga il repertorio tecnico aggiungendo l'elaborazione digitale all'utilizzo di emulsioni, resine, vetro, sempre all'interno di un sofisticato equilibrio formale di toni (sfumati e terrosi) e composizione. L'elemento marino rappresenta un'ulteriore novità rispetto al legame fin qui privilegiato fra terra ed essere umano (la cui pelle è spesso misteriosamente segnata con l'argilla o disegnata da strisce e macchie animali): conchiglie e polipi decorano e vestono il corpo della donna, in immagini barocche che ne sottolineano la comune bellezza.

Subacquea e luminosa è l'ambientazione dell'ultimo ciclo di Kusterle, *Abissi e basse maree*: qui l'acqua, elemento interno ed esterno ai corpi, li attraversa e trasforma, avvolgendoli di rilessì ed evidenziandone le somiglianze. Sono invece similitudini minerali a 'scrivere' i corpi nella serie *Segni di pietra* (2011), dove la chiave semiotica, testuale e materica, è vistosa ed esplicita fin dal titolo. Non diversamente, *La struttura delle apparenze* (2012) e *I segni della metembiosi* (2012-2013) ribadiscono la centralità dei corpi nell'ambito di una visione 'ecologica' del mondo, in cui si tende sempre più ad abolire le separazioni e a valorizzare flussi e prestiti. *I segni della metembiosi* e *Abissi e basse maree*, infatti, ritrovano affinità e risposdenze anche fra gli esseri umani, senza dar peso al genere.



CORINNE PONTILLO

Officina Pasolini

Tra le iniziative dedicate a Pier Paolo Pasolini nel quarantesimo anniversario della sua morte, una in particolare merita di essere isolata dalla proliferazione di mostre, performance, concerti che nel corso del 2015 hanno voluto omaggiare la figura dell'intellettuale. Allestita nell'ambito del progetto *Più moderno di ogni moderno* ideato dal Comune di Bologna, e promossa dalla Fondazione Cineteca, *Officina Pasolini* (18 dicembre 2015-28 marzo 2016) offre una sintesi di rara attendibilità della vita e della vastissima e poliedrica produzione del poeta-regista, conducendo per mano il visitatore tra i testi originali, le opere figurative, le fotografie, gli estratti audio e video selezionati dai curatori Marco Antonio Bazzocchi, Roberto Chiesi e Gian Luca Farinelli. Sono le sale del MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, ad ospitare la mostra ed è proprio dai frequenti contatti dello scrittore con la sua città natale che essa prende avvio.

Nello spazio introduttivo, infatti, secondo un percorso che segue un ordine cronologico, sono esposti documenti che rinviano ai periodi e alle occasioni in cui la biografia e l'attività di Pasolini hanno trovato a Bologna uno scenario privilegiato. Dall'atto di nascita e dalle numerose fotografie (d'infanzia, in divisa militare o durante gli anni universitari) si passa alla proiezione delle sequenze di *Edipo Re* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* ambientate rispettivamente in Piazza Maggiore e tra le pareti di Villa Aldini, solo per citare alcuni esempi. Nel primo segmento dell'esposizione è già racchiusa la formazione dell'autore; ad essa fanno riferimento la proiezione nella parete centrale, la prima visibile, del documentario su Carpaccio (1947) di Roberto Longhi e la nota tesi di laurea *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*. Poesia e pittura, dunque, si manifestano simultaneamente e rivendicano la natura composita degli studi dello scrittore, il loro continuo intrecciarsi in una ininterrotta sperimentazione, ulteriormente rimarcata dalla



presenza – in alto, quasi a specchiarsi sulla teca in cui è custodita la tesi – delle fotografie di Pasolini intento a tracciare, nella *dependance* della Torre di Chia, il profilo di Longhi. Al critico d'arte allude anche il titolo della mostra, giacché 'officina', oltre ad essere il titolo della rivista fondata negli anni Cinquanta da Pasolini, Roversi e Leonetti, è anche la parola utilizzata da Longhi in un saggio del 1934 sulla pittura ferrarese.

Proseguendo nel percorso si entra nell'ampia sala centrale, concepita, nelle strutture architettoniche delineate dall'allestimento, come una 'cattedrale laica' di forte impatto visivo, dominata dalla gigantografia, posta in alto sulla parete di fondo, di una foto di scena del *Decameron* che vede Pasolini nei panni dell'allievo di Giotto. Un cuore pulsante di proiezioni, testi verbali, fotografie



e trasmissioni audio forgia uno spazio multimediale in cui è possibile osservare il corpo ritratto di Pasolini e dei suoi attori, in cui è possibile leggere anche seguendo il tratto stilizzato della grafia dell'autore e ascoltare le poesie dalla sua stessa voce mite. La compresenza di parole e immagini che si riscontra nella parte introduttiva, dunque, caratterizza anche questa sezione della mostra e si esplica secondo una serie di nuclei tematici riconducibili ai miti pasoliniani: *Il Friuli, La madre, Cristo, La tragedia classica, Le borgate, I popoli lontani*. Per ciascuno di questi temi, così strettamente connessi all'evoluzione del pensiero dello scrittore, sono presenti manoscritti e dattiloscritti di poesie e sceneggiature (molti dei quali provenienti dall'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze), nonché le prime edizioni originali di alcune opere fortemente rappresentative. Tra queste, *Poesie a Casarsa* e *La meglio gioventù* sono significativamente poste sotto la proiezione di alcuni dipinti, tra cui il celebre *Ritratto da giovane*, e di quadri quasi tutti risalenti agli anni Quaranta; la compenetrazione tra poesia e pittura conferma ancora una volta la volontà dei curatori di non privilegiare nessuno dei linguaggi indagati da Pasolini. Alla corposa serie di materiali esposti nelle teche fanno da *pendant* nella parete opposta *affiches*, foto di scena e fotografie che integrano visivamente tutte le informazioni ricavabili dai testi scritti e ne amplificano le suggestioni. Il componimento *Balata delle madri*, ad esempio, si arricchisce di sfaccettature molteplici attraverso i ritratti fotografici di Anna Magnani nelle vesti di *Mamma Roma*, di Silvana Mangano, madre allegoricamente borghese di *Teorema*, e di Susanna Colussi, madre vera e inesauribile fonte di ispirazione; così come i volumi de *Le ceneri di Gramsci* e di *Ragazzi di vita* prendono corpo, un corpo più maturo e disincantato, attraverso le fotografie scattate sul set di *Accattone*. Mantengono la stessa divisione tematica anche i costumi di scena provenienti dall'atelier Farani esposti lungo il passaggio centrale, elemento che insieme alla proiezione – sulle pareti, ma a una quota superiore rispetto al resto dei documenti – di sequenze di alcuni film di Pasolini (tra cui *Accattone, Mamma Roma, La ricotta, Il Vangelo secondo Matteo, Teorema, Medea*) immette il visitatore in una dimensione fruibile su più livelli. La stratificazione dei materiali esposti è un altro tratto peculiare della mostra, poiché invita a farsi leggere secondo criteri che si nutrono di congrue sovrapposizioni più che di lineare sequenzialità, sfruttando per intero lo spazio espositivo e spingendosi al di là del più consueto percorso esclusivamente orizzontale.



Le sale adiacenti sviluppano altri temi legati ai *topoi* pasoliniani. Alla sezione *Maschere e icone* seguono *Pasolini e la critica della modernità* e *L'omologazione*, che si collegano alla stagione più aspramente critica dell'attività pasoliniana. La mostra ne approfondisce i risvolti e dedica un'intera sala alla riproduzione di alcuni appunti di *Petrolio* e alla proiezione del documentario *Vivre et encore plus* (1974) curato da Michel Random, l'unico in cui Pasolini, parlando «di una raccolta di tutto ciò che so, una summa», faccia riferimento all'opera incompiuta. La dimensione quasi spettrale di questo segmento (l'unica fonte di illuminazione sono le immagini che scorrono sulla parete) è il preludio di una *climax* che



segue gli esiti controversi e perturbanti della produzione matura di Pasolini, negando bieche censure anche alle sue espressioni più ardite. Si passa infatti, senza soluzione di continuità, dalle fotografie di Dino Pedriali che ritraggono lo scrittore nudo nella Torre di Chia a una serie di gironi, *delle Visioni, della Borghesia, della Televisione*: seguendo una struttura dantesca notoriamente cara a Pasolini, si continuano a fornire

spunti di riflessione che non prescindono dalla ricostruzione dei contesti, come dimostrano i reciproci rinvii che si attivano tra la sceneggiatura dattiloscritta di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, la trasmissione della colonna sonora del film e i costumi della signora Vaccari e dei libertini.

Lungi dal bloccare le vie dell'interpretazione, la chiusura della mostra riapre gli interrogativi che la scomparsa dello scrittore ha lasciato in sospeso senza tentare di esaurirli. I materiali esposti in prossimità della fine del percorso non tentano di appiattire il lavoro e la vita di Pasolini su toni apocalittici, ma riprendono le diverse direzioni intraprese dall'autore sulla soglia estrema, riconfermando la validità di ciascuna di esse ed evidenziandone l'inevitabile apertura. L'estratto audio della dettatura di Pasolini al magnetofono del trattamento di *Porno-Teo-Kolos-sal* dialoga con i materiali relativi a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, ricordando che nel laboratorio pasoliniano un registro grottesco e meno pessimistico stava prendendo forma, e i telegiornali RAI del 2 novembre 1975 si trovano costretti a modificare il loro riflesso attraverso un pannello, l'ultimo, con i nomi di tutti coloro che a Pasolini hanno dedicato parte della loro ricerca artistica dopo la sua morte. Alla fine, a prevalere sono la vitalità e la vigorosa attualità di un intellettuale ancora necessario.

