Arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 22

Incontro con
Elsa de' Giorgi

Era vitale, per entrambi stando vicini, scrivere
Elsa de' Giorgi

Speciale Calvino

Arabeschi

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI
SU LETTERATURA E VISUALITÀ

arabeschi.it
n. 22, luglio-dicembre 2023

ISSN 2282-0876

Direzione
Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

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

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

Comitato di redazione
Salvo Arcidiacono, Alessandro Di Costa, Carlo Felice, Doriana Giudice, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Enrico Riccobene, Giovanna Santaera, Simona Scattina, Viviana Triscari

Segreteria di redazione
Simona Scattina

Responsabili delle recensioni
Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico
popeye studio, Salvo Arcidiacono

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

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

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

Incontro con | Elsa de' Giorgi

Elsa de' Giorgi. Profilo
di Corinne Pontillo 5

Roberto Deidier
La gioventù della ragione. Scrittura e memoria in Elsa de' Giorgi 17

Simona Scattina
«Tu hai un palcoscenico, dove inventare ogni sera la tua verità». La parabola teatrale di Elsa de' Giorgi 31

Tommaso Tovaglieri
La ballata dei bravi 1963. *Una poesia di Elsa de' Giorgi* 49

Speciale Calvino

Stefania Parigi
Calvino e il cinema italiano del dopoguerra 65

Emiliano Morreale
Le distanze difficili. Note su Calvino spettatore di cinema 87

Giuseppe Carrara
Un fotografo sul piccolo schermo. L'avventura televisiva di Citto Maselli e Italo Calvino 101

Giovanna Santaera
La donna-cavalier, l'armi e l'amore: cinema, letteratura e animazione di genere ne Il cavaliere inesistente *di Calvino e Pino Zac* 119

Zoom | obiettivo sul presente

Alessandro Di Costa
Migrazioni e mutazioni calviniane. Palookaville di Alan Taylor 143

Guardare. Intervista a Marco Belpoliti
a cura di Alessandro Di Costa, Giancarlo Felice, Enrico Riccobene, Maria Rizzarelli, Giovanna Santaera 155

Letture, Visioni, Ascolti

Claudia Cao, Giuseppe Carrara, Beatrice Seligardi (a cura di),
La narrativa illustrata fra Ottocento e Novecento, special issue *Between*
(Silvia Baroni) 159

Calvino Cantafavole, a cura di Eloisa Morra, Luca Scarlini
(Marzia Fontana) 163

Marco Belpoliti (a cura di), *Calvino A-Z*
(Giovanna Lo Monaco) 169

Mario Perrotta, *Come una specie di vertigine. Il Nano, Calvino, la libertà*
(Doriana Giudice) 173

Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte.
Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri, a cura di Mario Barenghi
(Francesca Rubini) 179

Milo Manara, Umberto Eco, *Il nome della rosa*
(Sara Salvadori) 185

Giorgio Manganelli, *Emigrazioni oniriche. Scritti sulle arti*
(Marco Sciotto) 189

Silvia Baroni, *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*
(Lavinia Torti) 193

Davide M. Zazzini, *Il cinema per me era tutto il mondo. Italo Calvino spettatore*
(Nicola Turi) 197

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Corinne Pontillo

*Elsa de' Giorgi. Profilo**

Diva del cinema italiano degli anni Trenta, Elsa de' Giorgi è stata anche scrittrice, attrice teatrale e regista. Superata la stagione che l'ha vista impegnata nella recitazione per il grande schermo – ma anche parallelamente ad essa – un *fil rouge* ha attraversato la sua carriera e ha riguardato l'espressione di una straordinaria intelligenza esperita tramite la frequentazione di vari linguaggi artistici. Entro un orizzonte interpretativo che, ad ogni passo avanti, si rivela via via più articolato, i contributi accolti in questa sezione indagano proprio alcuni aspetti meno noti dell'attività di de' Giorgi, ma dai quali emergono rilevanti chiavi di lettura.[1] Ci si riferisce in particolare all'indagine di Roberto Deidier relativa al nesso tra attorialità e autorialità nella figura della diva e ad alcuni nuclei tematici fondamentali del suo percorso letterario e autobiografico, come la libertà, la verità e la memoria; all'accurata ricostruzione dell'ampio itinerario teatrale dell'artista offerta da Simona Scattina, che ricompone in un insieme unitario l'esperienza di recitazione, gli scritti teorici e il lavoro di regia di de' Giorgi; all'affondo di Tommaso Tovaglieri sul rapporto dell'autrice con l'universo delle arti figurative, condotto anche attraverso una serie di rimandi alla collezione d'arte della famiglia del marito, Sandro Contini Bonacossi, e il commento di un testo inedito, *La ballata dei bravi 1963*.

Sul fronte della ricezione dell'opera dell'attrice-scrittrice, alcune riflessioni preliminari si impongono, nella fattispecie, in rapporto alla sua produzione letteraria. Dal saggio del 1950 su *Shakespeare e l'attore*, infatti, fino al romanzo

Copertina della rivista *Il dramma*, XVII, 366, 15 novembre 1941

Una storia scabrosa pubblicato nel 1997, anno della sua morte, de' Giorgi ha lasciato in eredità un patrimonio saggistico, poetico e narrativo che solo negli ultimi anni è stato parzialmente riscoperto attraverso la riedizione di alcuni dei suoi testi, come *I coetanei* (1955) e *Ho visto partire il tuo treno* (1992), editi da Feltrinelli rispettivamente nel 2019 e nel 2017 con la curatela di Roberto Deidier, e *Storia di una donna bella* (1970), uscito nel 2023 per Lab Editore a cura di Marialaura Simeone e Elio Pecora.

Insieme alle iniziative editoriali occorre considerare anche lo slancio critico proveniente dall'ambito delle scritture delle attrici o, più nello specifico, per riprendere la definizione del campo di studi individuato da Maria Rizzarelli, delle 'divagrafie'.[2] Nei testi appartenenti al corpus delle dive e nelle scritture del sé che costellano tali produzioni, la parola letteraria convive con rievocazioni legate all'immagine cinematografica, con le riflessioni delle attrici sulla loro recitazione; e dunque implica, proprio a partire dalla dimensione pluridisciplinare e intermediale dei testi, l'elaborazione di nuovi strumenti d'indagine che nascano dall'intreccio di prospettive legate sia alla critica letteraria e a una tradizione consolidata di studi – come quelli relativi al genere dell'autobiografia – sia all'interpretazione della componente performativa delle scritture o della doppia vocazione, del 'doppio talento'[3] delle attrici-scrittrici, sulla base di acquisizioni teoriche più recenti e provenienti dai *performance studies* o dalla cultura visuale. Il caso di Elsa de' Giorgi si inserisce a pieno titolo in questa cornice ermeneutica e pone delle sfide affatto secondarie, sia sul piano degli oggetti di studio coinvolti, sia in relazione ai livelli di lettura da essi generati.

1. L'epistolario più bello del Novecento italiano

C'è un episodio della vita privata dell'autrice che ne ha segnato il percorso letterario, oltre che biografico. Si tratta della relazione che la diva ha intrattenuto con Italo Calvino, *editor* per Einaudi dei *Coetanei* e partecipe di un intenso confronto sentimentale e professionale durato dal 1955 al 1958. Lo scambio intercorso tra de' Giorgi e lo scrittore è custodito in un carteggio – composto da poco meno di trecento lettere manoscritte di Calvino all'autrice – attualmente conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Il recupero dell'epistolario, che è stato definito da Maria Corti «il più bello, così lirico e drammatico insieme, del Novecento italiano»,[4] si deve proprio alla filologa, che in *Ombre dal fondo* e nel postumo *I vuoti del tempo* ha raccontato il processo di acquisizione delle lettere da parte dell'archivio.[5]

Il sensazionalismo del legame con Calvino – su cui sembra ancora far perno, per altro, l'elaborazione grafica della copertina di *Ho visto partire il tuo treno* nella riedizione Feltrinelli del 2017 – ha rappresentato un'i-

poteca, tanto nella ricezione quanto nell'iter editoriale dell'opera letteraria di de' Giorgi. Se la componente privata delle missive, inoltre, ha negli anni catalizzato l'attenzione, non si è forse riflettuto ancora abbastanza, invece, sulla valenza ermeneutica di quel dialogo. Nei suoi interventi critici, si era già espressa in questa direzione Maria Corti. All'interno dei *Vuoti del tempo*, in particolare, la studiosa si è soffermata sull'influenza che il colloquio con de' Giorgi ha avuto sulla attività creativa dello scrittore; dalla sua testimonianza di lettrice del carteggio, infatti, emerge il continuo riflettere dell'autore sulla sua precedente produzione e il suo costante riscoprirsi attraverso una nuova consapevolezza suggerita dall'affinità, anche intellettuale, con l'attrice. Si tratta di un'analisi che mira a mettere pure in evidenza i rimandi tematici tra le opere di Calvino e le lettere, e a consolidarne il ruolo di «avantesto»[6] rispetto alle prove narrative composte nella seconda metà degli anni Cinquanta.

Copertina dell'edizione Feltrinelli del libro di Elsa de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno* (2017; prima ed. 1992)

Un rilievo non strettamente limitato alla sfera sentimentale si intuisce anche da alcune osservazioni di Nicoletta Trotta, la quale ha precisato, ad esempio, che alcune «missive sono relative all'impegno politico di Calvino nel PCI e in particolare si riferiscono ai fatti d'Ungheria del 1956. [...] Queste lettere [...] registrano inizialmente la bruciante passione politica, il disincanto, il disagio, la delusione e l'offesa poi».[7] Riflessioni, queste, a cui fanno eco le parole della stessa de' Giorgi, che in *Ho visto partire il tuo treno*, in riferimento all'epistolario, avverte con chiarezza: «non è da essere fieri di leggi che impediscono la conoscenza di pensieri preziosi alla comprensione di uno scrittore, a quella del sommuoversi del suo linguaggio. Un problema assillante per Calvino, mano mano che cresceva la tensione del suo sentimento d'amore».[8]

In effetti, una lettura dei testi dell'autore condotta attraverso gli spunti offerti dagli stralci delle lettere pubblicati e dai commenti, sia di de' Giorgi[9] che della critica, lascia affiorare i segnali di una trasfigurazione letteraria di quel rapporto; uno scarto espressivo che diviene tanto più interessante quanto più se ne provi a indagare il riflesso anche nelle opere dell'attri-

ce-scrittrice e si tengano in considerazione, dunque, la reciprocità delle ascendenze letterarie e il punto di vista della diva su testi e accadimenti che sono stati tendenzialmente osservati partendo dalla produzione di Calvino.

Nell'ambito dei richiami alla relazione con l'attrice, la dedica «a Raggio di Sole»[10] posta in chiusura alla prefazione alle *Fiabe italiane* – che è stata intesa come un 'anagramma imperfetto' del nome Elsa de' Giorgi – rappresenta forse il dato più comunemente noto. Ma uno sguardo alle opere composte da Calvino nel secondo scorcio degli anni Cinquanta restituisce una complessità maggiore, il fascino di una materia narrativa che si nutre del reale e dà linfa alla caratterizzazione stessa dei personaggi. Non è difficile rintracciare, infatti, nella vulnerabilità di Viola, che anima le pagine del *Barone rampante*, o nella figura di Claudia, «una donna molto bella ed elegante»,[11] destinataria dell'ammirazione del protagonista della *Nuvola di smog*, i riverberi delle dinamiche del rapporto dell'autore con l'attrice-scrittrice. Rimangono per altro memorabili, in entrambe le opere, le conversazioni che i personaggi principali intrattengono con le donne amate, i contrappunti cui danno vita, ad esempio, le rispettive concezioni dell'amore o della bellezza. E sembra quasi di assistere alla medesima scena osservata da angolazioni differenti quando, nel corso della lettura di *Ho visto partire il tuo treno*, ci si imbatte in passo come il seguente:

> Non potevo dimenticare in certe sue [di Calvino] lettere la descrizione dei suoi patemi perché aspettava la mia telefonata sul corridoio gelido della camera mobiliata che abitava a via Carlo Alberto 9: "In piedi davanti a questo telefono antiquato, devo limitare le mie parole, nel cuore della notte, a sommessi bisbigli… Sento che alla porta vicina c'è gente con la padrona di casa e questo basta a non farmi sentire libero".[12]

Si fa vivida a questo punto l'immagine dello «squallido corridoio della signorina Margariti»[13] nel quale il protagonista della *Nuvola di smog* trascorre il tempo al telefono con Claudia. In maniera analoga, leggendo, ancora nel testo di de' Giorgi, di vacanze estive vissute in uno stato di grazia creativo,[14] tornano alla mente la grotta sulle coste del Meridione in cui è ambientata *L'avventura di un poeta* e i due bagnanti che vi agiscono, «un certo Usnelli, poeta abbastanza conosciuto; lei, Delia H., donna molto bella».[15]

Occorre tener presente, tuttavia, che considerare la produzione di de' Giorgi solo come il rovescio della medaglia di alcune delle pagine più note di Calvino darebbe luogo a un vizio di forma, giacché l'autrice ha a sua volta plasmato la propria scrittura letteraria attingendo anche ai moti d'ispirazione provenienti dal legame con lo scrittore. Si pensi, a tal proposito, ai versi del poemetto del 1962 *La mia eternità*, dove si allude a un uomo che «cadde innamorato / come un albero del sole / come uno scoglio […]

del mare»; oppure al personaggio di Roberto nel testo pubblicato due anno dopo, *Un coraggio splendente*, nel quale la delusione successiva alla separazione con l'autore assume le sembianze di un intellettuale piccolo borghese incapace di vivere fino in fondo la felicità che gli deriverebbe dalla relazione extra-coniugale con la protagonista; fino ad arrivare al già più volte menzionato *Ho visto partire il tuo treno*. Apparso nel 1992, il testo si pone come un bilancio su un periodo cruciale dell'itinerario biografico dell'attrice e, allo stesso tempo, come un *excursus* narrativizzato di un'intera esistenza trascorsa tra lo schermo, la scena teatrale e i libri. All'interno del volume, infatti, i dialoghi con Calvino, gli spostamenti tra Roma e Torino divengono talvolta artifici atti a ospitare le digressioni della narratrice sulla propria carriera e i ritratti di gruppo degli intellettuali e degli artisti al centro della scena culturale italiana del Novecento (da Elio Vittorini e da Carlo Levi a Pier Paolo Pasolini, Anna Magnani, Alberto Moravia, Carlo Emilio Gadda). È proprio attraverso la narrazione del colloquio con lo scrittore, inoltre, che l'autrice chiarisce man mano le ragioni della sua prosa, arrivando perfino a proporre una significativa sovrapposizione tra la ricerca e la scoperta della 'voce vera', rappresentate come esercizio attoriale, e la voce narrante quale elemento costitutivo dell'espressione letteraria.

Elsa de' Giorgi riflessa in uno specchio ovale nel suo appartamento s.d. ©Archivio Storico Istituto Luce

Su un'istanza autoriale affidata ai testi – e sulle sue possibilità di affermazione attraverso la scrittura – vale la pena fermarsi un attimo e ripartire. Le influenze reciproche rintracciabili nelle produzioni di Calvino e de' Giorgi meriterebbero un approfondimento più sistematico di quanto si sia tentato di fare in questi paragrafi, un'indagine che potrebbe senz'altro aggiungere un tassello all'ampio panorama della ricezione dell'opera dello scrittore.[16] Ma la tendenza a considerare ancillare il punto di vista della diva ha fatto il suo corso; adesso è tempo, piuttosto, di riavvolgere il filo del discorso critico e di provare a restituire all'attrice quella parola che ha reclamato nell'arco del suo intero cammino personale e artistico.

2. Espressioni di un talento plurimo

Cresciuta a Firenze e trasferitasi a Roma negli anni Trenta, Elsa de' Giorgi corona il sogno di diventare un'attrice nel 1933, anno in cui esordisce come protagonista nel film *T'amerò sempre* di Mario Camerini. La pellicola darà l'abbrivio alla partecipazione della diva a diversi filoni del cinema di regime – si pensi al realismo rappresentato da *L'impiegata di papà* (1933) di Alessandro Blasetti, cui si affiancano ad esempio il genere dialettale, con *L'eredità dello zio buonanima* (1934) di Amleto Palermi, oppure i film storici o in costume come *La sposa dei re* (1938) e *Il fornaretto di Venezia* (1939) di Duilio Coletti – e aprirà la strada verso il raggiungimento di un posto non secondario nel panorama divistico del Ventennio.

Tuttavia, malgrado la notorietà derivante dalla recitazione per il cinema, de' Giorgi avverte come una limitazione dei propri strumenti espressivi «il clamore del cinema, la scoperta meccanicità dei suoi mezzi», a tal punto che «la scomposizione tecnica della più piccola scena, quella della stessa anatomia della sua persona nel ritrarla, il frazionamento del racconto e del personaggio» culminano nella «convinzione di sentirsi una cosa inanimata, uno dei tanti oggetti di arredamento utili alla scena che girava».[17] Se a ciò si aggiunge anche la tendenza ad attribuire all'attrice ruoli che la rinchiudono nello stereotipo della ragazza sedotta e abbandonata, della giovane caratterizzata da un volto candido e marmoreo, diventano ancora più chiari i motivi dell'insoddisfazione provocata dalle prime fasi della carriera. Da questo punto di vista, suggerisce l'idea di un distacco da un'immagine pubblica nella quale l'attrice fatica a riconoscersi fino in fondo l'ironia con cui recupera, nel 1967, l'esperienza di recitazione in *T'amerò sempre* come punto di avvio: «da allora – ricorda sorridente – il mio viso all'acqua e sapone fece di me l'ingenua del cinema italiano: per esigenze di copione sono stata sovente insidiata da bellimbusti senza scrupoli, ho versato fiumi di lacrime sulla mia innocenza tradita e ho finito quasi sempre con lo sposare per gratitudine chi mi perdonava le colpe commesse…».[18]

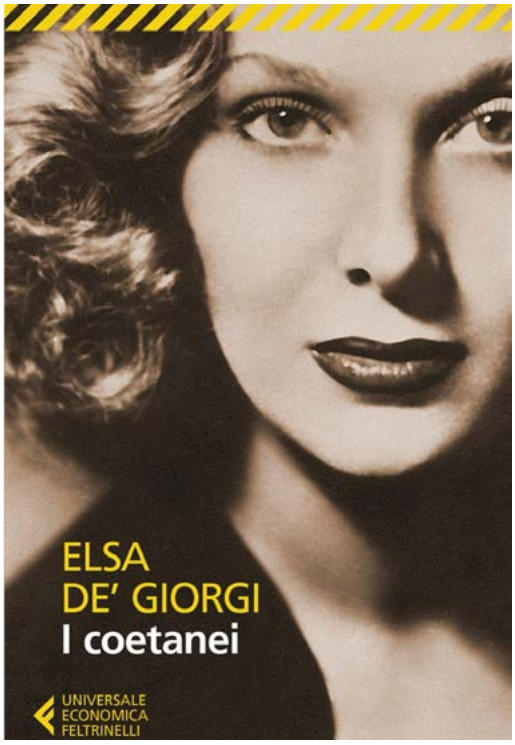
La diva matura così l'esigenza di sperimentare nuove forme artistiche, più confacenti all'acquisizione di una «coscienza dei propri mezzi espressivi»[19] e al diritto – lucidamente rivendicato – a una libera costruzione della propria soggettività. Dagli anni Quaranta in poi, infatti, saranno il teatro e la letteratura ad accogliere le istanze più autentiche della sua ispirazione.

Nel 1941 l'attrice entra a far parte della compagnia Pagnani Ricci e nel corso del decennio – in parallelo alla recitazione cinematografica, portata avanti in film come *La maschera di Cesare Borgia* (1941) di Duilio Coletti; *La locandiera* (1944) di Luigi Chiarini; *Il tiranno di Padova* (1946) di Max Neufeld – dà avvio a una carriera teatrale che la vedrà, fra diversi altri spettacoli, nelle vesti di Annette nel *Francillon* di Dumas figlio per la regia di Luigi Carini (1942), nel ruolo di Desdemona nella tragedia shakespe-

Una scena del film *T'amerò sempre* (1933) di Mario Camerini. Screenshot da terzi

ariana *Troilo e Cressida* proposta nel 1949 da Luchino Visconti e, diretta da Giorgio Strehler, nei *Giacobini* di Zardi (1957) nella parte di Madame Roland.

Sul versante della scrittura, come è stato già accennato, si può far risalire al 1950 e al saggio sul teatro di Shakespeare l'esordio sulla scena letteraria; una scena letteraria che nel caso di de' Giorgi si mostra segnata da una linea memoriale che, se da un lato, tra pagine autobiografiche e narrazioni connotate da un grado maggiore di finzionalità, consente alla diva di fare i conti con gli snodi essenziali della sua esistenza, dall'altro, spiana il terreno all'esercizio di uno stile che – nell'impiego delle metafore, nella peculiare capacità di raffigurare attraverso le descrizioni volti e contesti – rende pure riconoscibile la penna da cui è stata creata. Sono tratti, questi, riscontrabili nei volumi di cui si è già discusso e nelle opere in cui l'autrice allude a una gestualità performativa o recupera più esplicitamente il suo lavoro attoriale – come avviene ad esempio nell'*Innocenza* del 1960, tradotto tre anni dopo in francese per Albin Michel, e nel romanzo di matrice autobiografica *Storia di una donna bella* – ma anche nei testi in cui si confronta con eventi dolorosi quali sono stati per lei la sparizione del marito, a metà degli anni Cinquanta, in circostanze mai del tutto chiarite (evidenti rimandi a quella fase della sua vita sono contenuti nei versi della *Mia eternità*, prima di arrivare, nel 1988, all'*Eredità Contini Bonacossi*, nato con un obiettivo di ricostruzione sistematica della vicenda), o la scomparsa di Pasolini, destinatario di un omaggio poetico confluito in *Dicevo di te, Pier Paolo* (1977).



Copertina dell'edizione Feltrinelli del libro di Elsa de' Giorgi, *I coetanei* (2019; prima ed. 1955)

Nel mosaico della produzione letteraria di de' Giorgi, inoltre, si trova un libro che ben sintetizza le diverse anime della sua scrittura e, probabilmente, si pone ad oggi come la loro manifestazione più riuscita. Si tratta dei *Coetanei*, *memoir* romanzato che nel 1960 vale all'autrice la vincita del Premio Viareggio Repaci. Lungo una serie di vicende autobiografiche, la narrazione si dispiega in un arco cronologico che va dall'entrata dell'Italia nel secondo conflitto mondiale agli anni immediatamente successivi alle elezioni politiche del 1948. La prima parte del volume, più marcatamente incentrata sul lavoro a Cinecittà della voce narrante, sulla rete di amicizie di intellettuali e artisti, nonché sulle reazioni a una deriva che si percepisce oramai prossima, si arresta con la notizia delle dimissioni di Mussolini appresa il 26 luglio 1943. I primi sette capitoli della seconda parte sono invece strutturati sulla base di un contrappunto tra gli episodi che si svolgono a Roma – dove l'io narrante, in volontaria reclusione in un albergo, segue la metamorfosi del corpo della città, divenuta sempre più spettrale e sinistra sotto l'offesa dell'occupazione – e le vicende ambientate in Toscana, nel bosco di Berignone, che vedono protagonista il partigiano Frusta, il nome usato da Sandro Contini Bonacossi durante la lotta resistenziale. È proprio nel contatto con l'esperienza partigiana che l'io narrante si ritrae e concede spazio al racconto in terza persona della vita dei combattenti nelle colline toscane.[20] Al di là di precisi espedienti narratologici, nella seconda parte una dimensione collettiva emerge anche dalla rappresentazione dei luoghi e dei rapporti umani. «Ma sui treni, per le campagne, alle stazioni, sorsero i segni di quella solidarietà [...] che doveva consolarci, poi, per tutto il periodo dell'occupazione tedesca»,[21] si afferma al momento dell'arrivo dei tedeschi a Roma, oggettivando quel 'sentire comune' su cui si fonda anche l'efficacia comunicativa delle scritture neorealiste e la riformulazione del rapporto, divenuto più immediato e condiviso, tra gli scrittori e il pubblico.

Sebbene sia stato pubblicato in un periodo più prossimo alla crisi del neorealismo che non alla sua diffusione, *I coetanei* sembra tuttavia recuperarne, anche a una rapida verifica, alcuni dei temi, degli stilemi e per-

sino delle scelte formali più frequenti, sia pure nella veste di un tardivo recupero e di un omaggio; e invita dunque a una riconsiderazione del canone della letteratura resistenziale alla luce dell'originale punto di vista di una diva del cinema.[22] Allo stesso tempo, l'opera solleva questioni di carattere metodologico legate allo statuto atipico di quell''io' che intreccia la narrazione e che appare caratterizzato da una dimensione finzionale non esclusivamente interna allo svolgimento diegetico e connessa anche alla proiezione di una figura autoriale in cui, come ha chiarito Maria Rizzarelli, «verità e finzione sono strettamente legate, per quella confusione tra attore e personaggio che, oltre ad essere uno dei *topoi* delle divagrafie, soggiace ontologicamente alla natura ibrida della star».[23] Inoltre, se osserviamo all'interno dei *Coetanei* il recupero e la problematizzazione che l'autrice propone della sua stessa immagine divistica, ci rendiamo conto di come la scrittura, in seno alla rielaborazione del proprio vissuto da parte dell'attrice, possa accogliere anche una significativa richiesta di *agency*.

Quelli appena delineati sono solo alcuni dei nuclei principali del profilo e della carriera di Elsa de' Giorgi, a cui è necessario aggiungere almeno un riferimento ad altre diramazioni della sua incessante attività. La diva, infatti, è stata anche animatrice, a Roma, di un salotto culturale divenuto negli anni centro nevralgico delle relazioni intrattenute con numerosi esponenti della scena culturale, intellettuale, artistica italiana del Novecento (tra i quali Renato Guttuso, Carlo Levi, Anna Magnani, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini); si è cimentata nella stesura di saggi che ospitano riflessioni sulla teoria dell'attore, come accade nell'intervento su Eleonora Duse;[24] ha pubblicato articoli e saggi in periodici (negli anni Sessanta e all'inizio del decennio successivo si situa, ad esempio, la collaborazione con la rivista *Opera aperta*); ha coltivato un'inclinazione che Simona Scattina ha giustamente definito 'pedagogica'[25] e che ha trovato la sua massima espressione nella fondazione, negli anni Ottanta a Bevagna, luogo d'origine della famiglia dell'attrice, del Laboratorio di arti sceniche e tecnologie avanzate. De' Giorgi, insomma, è stata pienamente partecipe della vita culturale del secondo Novecento italiano, facendosi protagonista di una fusione fra arte e vita, fra scrittura e reale[26] che ammalia e chiede di essere esplorata ancora.

* Questo articolo nasce nell'ambito del progetto di ricerca PRIN (bando 2017): *Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing* // D.A.M.A. / *Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono* // D.A.M.A., che vede come Principal Investigator Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari) e come responsabili delle altre unità coinvolte nel progetto Anna Masecchia (Università di Napoli Federico II) e Maria Rizzarelli (Università degli Studi di Catania).

[1] La sezione Incontro con del presente numero di *Arabeschi* raccoglie le relazioni presentate in occasione del workshop *«Raccontare la propria voce». Elsa de' Giorgi fra attorialità e autorialità*, che si è svolto presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania il 31 marzo 2023 come attività di disseminazione del programma PRIN 2017 *Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono*, che vede come coordinatrice dell'unità di ricerca dell'Università di Catania Maria Rizzarelli (Principal Investigator: Lucia Cardone, Università di Sassari; coordinatrice dell'unità di ricerca dell'Università di Napoli: Anna Masecchia).

[2] Cfr. M. Rizzarelli, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'', in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017 <1.3. L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia' - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità> [accessed 20.12.2023]; M. Rizzarelli, 'Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"', *Cahiers d'études italiennes*, 32, 2021 <Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie" (openedition.org)> [accessed 20.12.2023].

[3] Per un primo ragguaglio sulla nozione di 'doppio talento' si rimanda a M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78.

[4] M. Corti, *I vuoti del tempo*, Milano, Bompiani, 2003, p. 138.

[5] Per informazioni relative al colloquio di Maria Corti con Elsa de' Giorgi e per alcune considerazioni di natura critica sul carteggio si rimanda, più in particolare, a M. Corti, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 90-94; Ead., *I vuoti del tempo*, pp. 137-151. Per un'analisi filologica si rinvia a M. McLaughlin, 'Il carteggio Calvino-de' Giorgi: problemi di datazione', *Autografo*, XIV, 36, gennaio-giugno 1998, pp. 13-32. Quasi la metà delle lettere di Calvino a de' Giorgi è stata posta sotto sigillo per il carattere privato dei documenti; della parte consultabile dell'epistolario è stata comunque vietata la pubblicazione integrale. Sulla *querelle* e sull'azione legale intentata dalla vedova Calvino, Esther Judith Singer, a seguito della riproduzione, nell'agosto del 2004, di stralci del carteggio sul *Corriere della Sera* cfr. R.S. Fiori, 'Le lettere violate', *la Repubblica*, 7 agosto 2004; A. Colombo, R. Cremante, A. Stella, '«Si possono leggere ma non pubblicare integralmente»', *la Provincia Pavese*, 11 agosto 2004; A. di Francia, 'Le lettere d'amore di Italo Calvino finiscono in tribunale', *Dirittodautore.it*, 13 settembre 2004 <https://www.dirittodautore.it/news/attualita/le-lettere-damore-di-italo-calvino-finiscono-in-tribunale/?cn-reloaded=1> [accessed 20.12.2023]; P. Di Stefano, 'Quelle lettere (ancora segrete) di Italo Calvino a Elsa de' Giorgi', *Corriere della Sera*, 21 agosto 2017; V. Millefoglie, 'Amatissima Elsa', *la Repubblica*, 15 ottobre 2017.

[6] M. Corti, *I vuoti del tempo*, p. 138.

[7] N. Trotta, 'Le carte di Italo Calvino nel Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia', *Autografo*, p. 123.

[8] E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno* [1992], Milano, Feltrinelli, 2017, p. 137.

[9] Per il recupero di brevi estratti del carteggio nei testi dell'attrice-scrittrice – oltre al citato *Ho visto partire il tuo treno* che nasce proprio dalla necessità, per la diva, di un preciso posizionamento rispetto a quel periodo del suo percorso umano e pro-

fessionale – si rimanda anche all'articolo E. de' Giorgi, 'Il mio Calvino', *Epoca*, 26 settembre 1990, pp. 122-127.

[10] Nelle righe finali dello scritto introduttivo di Calvino alle *Fiabe italiane*, si legge: «M'è caro porre ad apertura del libro il ricordo di Cesare Pavese, la cui spinta a ricercare nelle culture primitive il segreto d'ogni immaginare poetico si ripercuote – per altre vie dalle sue – anche in quest'opera. Ed una dedica, a Raggio di Sole, un personaggio che non è nel libro» (I. Calvino, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, p. XLVIII).

[11] I. Calvino, *La nuvola di smog* [1965], in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2003, I, p. 924.

[12] E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, p. 82.

[13] I. Calvino, *La nuvola di smog*, p. 913.

[14] «Riunirci in una lontana spiaggia del Sud per le vacanze, ritrovarci placati, felici per giorni interi. […] Era vitale, per entrambi stando vicini, scrivere. Ci colmava di pace e d'amore. Ecco perché le vacanze estive erano vissute, ripensate, progettate, sperate come un paradiso» (E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, pp. 51, 52).

[15] I. Calvino, *L'avventura di un poeta* [1958], in *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970, ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2004, II, p. 1166.

[16] Su questo aspetto si rimanda ancora a M. Corti, *I vuoti del tempo*, pp. 137-151.

[17] E. de' Giorgi, *Storia di una donna bella* [1970], Città di Castello (PG), Lab, 2023, pp. 52-53.

[18] Il ricordo di Elsa de' Giorgi è contenuto nel pezzo di F. Campo, 'Elsa de' Giorgi: da ingenua a scrittrice sofisticata', *Stampa Sera*, 11-12 dicembre 1967. L'idea di un'immagine divistica strettamente connessa all'innocenza, alle espressioni di un volto puro, appare già radicata nelle riviste specializzate dell'epoca; in un articolo pubblicato nel 1943 su *Cine Magazzino*, ad esempio, si legge in relazione all'attrice: «L'ho incontrata l'altro giorno in piazza di Spagna. Ma il posto migliore per trovarla è la fiera delle ingenue. Non la conoscete? […] Lì vi è il raduno delle dive e delle divette eternamente sorridenti, lo sguardo incantato, il nasino preferibilmente rivolto in su, gli occhioni – per lo più cerulei – spalancati per la meraviglia, le labbra sovrapposte per un ipotetico broncio, le sopracciglia inarcate, le mossucce tutta grazia e vaporosità» (D. D'Anza, 'Incontri', *Cine Magazzino*, 14 gennaio 1943).

[19] E. de' Giorgi, *Storia di una donna bella*, p. 171.

[20] Questo aspetto è già stato notato da Roberto Deidier, che nello scritto introduttivo ai *Coetanei* spiega: «Quella voce comincia a farsi sentire in prima persona, ma vi è più di un tratto in cui la memoria oggettiva un'epica non sua, ed è proprio allora che ci sentiamo confortati da una più tradizionale parvenza di estraneità, come se in quel momento il narratore – come in effetti è – restasse escluso dalla scena che si rappresenta, al punto che il racconto, così isolato, sembra indulgere alla terza persona (R. Deidier, 'Introduzione', in E. de' Giorgi, *I coetanei*, [1955], Milano, Feltrinelli, 2019, p. 7).

[21] E. de' Giorgi, *I coetanei*, p. 145.

[22] Cfr. M. Rizzarelli, 'Il doppio talento dell'attrice che scrive'. Per un approfondimento in questa direzione si rinvia anche a M. Simeone, *Elsa de' Giorgi: la Resistenza come pensiero e come azione*, in A. Frabetti, L. Toppan (a cura di), *Raccontare la Resistenza*, Firenze, Franco Cesati, 2023, pp. 149-164.

[23] M. Rizzarelli, 'Il doppio talento dell'attrice che scrive'.

[24] E. de' Giorgi, 'La lezione della Duse all'attore contemporaneo', *Clizia*, 34-35, [1960], pp. 1771-1784.

[25] Cfr. S. Scattina, '«Tu hai un palcoscenico, dove inventare ogni sera la tua verità». La parabola teatrale di Elsa de' Giorgi', *Arabeschi*, 22, luglio-dicembre 2023 <http://www.arabeschi.it/tu-hai-un-palcoscenico-dove-inventare-ogni-sera-la-tua-verit--la-parabola-teatrale-di-elsa-de-giorgi/> [accessed 20.12.2023].

[26] A dimostrazione di ciò si pongono in parte anche i rimandi al contesto sottesi all'impostazione dello studio di M. Comand, *Elsa de' Giorgi. Storia, discorsi e memorie del cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2022. Si segnalano inoltre, come volumi monografici dedicati all'attrice-scrittrice, T. Tovaglieri, *Dicevo di te, Elsa de' Giorgi*, Fasano, Schena, 2019; V. Zilieri Dal Verme (a cura di), *Elsa de' Giorgi e il Circeo*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2021.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Roberto Deidier

La gioventù della ragione. Scrittura e memoria in Elsa de' Giorgi

In Elsa de' Giorgi's literary production, art and life continually merge and overlap. Taking this parallelism into consideration, the contribution focuses on the relationship between actorhood and authorship in the figure of de' Giorgi and proposes, in particular, a reading of his literary and autobiographical activity in relation to some fundamental themes: freedom, truth and memory.

Qualsivoglia discorso critico intorno alla figura di Elsa de' Giorgi non può prescindere da una considerazione preliminare: nella vicenda biografica e artistica di quest'attrice e scrittrice, attorialità e autorialità appaiono come due dimensioni contigue, complementari, profondamente intrecciate tra loro. È quindi un grave errore prospettico pensare che vi sia stato un passaggio, un cedere il testimone dal cinema al teatro alla scrittura: si allestirebbe, in questa direzione, una cornice interpretativa inadeguata che condurrebbe a ricostruzioni falsate. Si potrebbe piuttosto concepire tutta la vita di Elsa de' Giorgi come un teatro della scrittura, talvolta un po' eccessivo o folle, com'era nel suo temperamento.

La sua figura fu segnata fin da subito da due valori, destinati a diventare due veri e propri vettori fondamentali, che da soli già spiegherebbero molto di quel temperamento. Mi riferisco ai concetti di verità e di libertà. Il lettore li ritrova in uno snodo essenziale del percorso espressivo di quest'autrice, ovvero il saggio su *Shakespeare e l'attore*, edito nel 1950 come un opuscolo della sede fiorentina dell'Electa. In realtà il saggio prende avvio in forma di recensione, invero assai critica, al libro di Valentina Capocci, *Genio e mestiere*, pubblicato da Laterza l'anno prima. De' Giorgi mira in questo scritto, sapientemente calibrato, a smontare le tesi della studiosa, mostrando una tale consapevolezza dell'idea stessa di teatro da risultarle perfettamente consustanziale.

Leggiamo a pagina 8:

> Sarà di Molière il compito di dare al Teatro francese del ’600 il grande respiro di un teatro vivo: ma le opere di Molière non sono tragedie e quindi resta il disorientamento dei francesi abituati al prezioso linguaggio della loro tragedia – così prezioso ed elevato che ancora oggi per recitarlo è necessaria una maniera – di fronte al mondo prorompente, incontenibile, che questo immenso Poeta rovesciava sul teatro, con gli accenti di una verità miracolosa per il suo tempo; verità e libertà tanto sentite da farlo identificare dai romantici come il loro più grande precursore.
> Su questa libertà e su questa verità vorrei soffermarmi, e spero di poterlo fare nel corso di questa discussione, se non mi premesse anzitutto chiarire il motivo di questo mio commento al libro di V. Capocci.
> Il suo torto, a mio parere, è quello comune a molti letterati di insistere a giudicare l’opera teatrale alla stessa stregua della muta opera letteraria; cioè come opera fine a se stessa.[1]

Ecco il «torto»: quello di essersi limitati a ‘leggere il teatro’, come invece tornerà a fare Anne Ubersfeld in un noto saggio della seconda metà degli anni Settanta.[2] Dunque, nella concezione della commentatrice, il teatro possiede un potere di parola rispetto alla «muta opera letteraria». Portare quel tanto di teatralità che concedesse all’opera letteraria di esprimere quella verità e quella libertà è stata, con certezza, l’impresa di una vita.

Le cose non sono state semplici, come sappiamo. De’ Giorgi stessa ne accenna in diversi punti dei suoi ampi *mémoires*. Ci sono state, a disturbare questo tracciato, almeno due tristi, pesanti interpolazioni: possiamo serenamente riconoscere, anzi, che quelle interpolazioni rappresentano la materia stessa dei libri maggiori, soprattutto di *L’eredità Contini Bonacossi* e *Ho visto partire il tuo treno*.[3] Possiamo altresì riconoscere quanto la vita sentimentale abbia comportato dei risvolti di responsabilità, che hanno inciso a fondo sul quotidiano e sull’opera, per molti aspetti stimolandone la creazione: il matrimonio con Sandrino Contini Bonacossi l’ha intimamente coinvolta nelle vicende dell’importante collezione d’arte della famiglia; il rapporto con Italo Calvino l’ha esposta in prima persona, provocandole molti dispiaceri, impedimenti e fraintendimenti. Sfera privata e immagine pubblica si fondono e si sovrappongono nella figura di Elsa de’ Giorgi, complicando non poco il riconoscimento di un’autorialità interna rispetto alla voce narrante; ma questo è solo uno dei riflessi di un’esistenza comunque votata all’inseguimento e all’affermazione di quella verità e di quella libertà.

Se attorialità e autorialità s’intersecano, questo intreccio rappresenta un problema nell’intera storia di Elsa de’ Giorgi, a cominciare dalla sua formazione e dai suoi esordi. L’attorialità è un problema dapprima esterno, fortemente interiorizzato dalla particolare sensibilità della giovane ma tutt’altro che sprovveduta debuttante; l’autorialità è al contrario un pro-

blema interno proiettato verso l'esterno, ovvero verso una riconosciuta, adeguata comprensione della sua opera. È proprio su questo versante, purtroppo, che le due interpolazioni hanno creato ulteriori interferenze, di cui l'attrice/autrice ha faticato un'intera esistenza per liberarsi; invano, se ancora oggi pesano inutili pregiudizi, per esempio, sul folto e importante carteggio con Calvino, sul quale è stato posto il veto di pubblicazione da parte della famiglia dello scrittore.

Una fotografia di Elsa de' Giorgi (settembre 1989, San Felice Circeo). Per gentile concessione di Roberto Deidier

Verità e libertà sono due principi, ancor prima che due categorie espressive, il cui peso e la cui consistenza risultano maggiormente evidenti se promossi e difesi da parte di una donna nell'Italia del 1950 e non solo. A ben guardare, e con lenti imparziali, de' Giorgi costituisce per molti aspetti un *unicum* nella nostra storia letteraria e in quella delle arti performative, ma la sua unicità, invece di essere stata letta come un valore aggiunto, è stata motivo di un processo riduttivo, se non di scherno e di delazione, perfino negli anni successivi alla sua scomparsa. La difficoltà nel riproporre i suoi libri testimonia ancora oggi l'azione di lunga durata di quei pregiudizi. I nostri schemi culturali e le nostre categorie storiografiche, che tendono di fatto a incasellare e ad appiattire le singole personalità degli autori invece di promuoverle, faticano a registrare il nome di Elsa de' Giorgi, ma qui si rende necessario fugare un equivoco: è piuttosto chiaro che non si tratti soltanto di una questione di genere e che una prospettiva di studio dominata quasi esclusivamente dalle teorie e dalle analisi dei *gender studies* rischierebbe di falsare il problema, che va piuttosto inquadrato in un ordine culturale più ampio, nel cui orizzonte la *gender theory* si inscrive. E anche trans-culturale: vi sono autori che parimenti ispirati a criteri di verità e di libertà ancora oggi si ritrovano ai margini dell'attenzione critica e la cui ricezione viene costantemente inquinata o impedita. Chiunque potrebbe stilare il proprio elenco di 'irregolari', ma con buona dose di certezza il nome di Elsa de' Giorgi non salirebbe subito alla memoria.

Il problema dell'autorialità è stato affrontato all'insegna di una certa inadeguatezza del ruolo di volta in volta proposto. E sussisteva, ovviamente, una deviazione culturale a monte, che l'autrice ben racconta in *Storia*

di una donna bella e che si potrebbe rappresentare con la stessa reticenza, nell'accezione retorica, con cui la stessa de' Giorgi la dichiara:

> Compiva 18 anni. Si scostò un poco dallo specchio per non vedersi quei brufoli sul mento che sbucavano fuori dal cerone.
> Non che gliene importasse per il lavoro. Col velatino non si vedeva nulla. Anche l'operatore glielo aveva detto: «Va là! Con una faccia così te ne freghi di due brufoli. Se poi venissero fuori in primo piano, rimedio fotografandoti il cu…».
> […]
> Uscì quasi correndo dal camerino. Per le scale inciampò nella coda dell'abito. Mentre cercava di districarsi le cadde il cappellino.
> «Ha visto? Ha visto? Non sarà mai una dama. Sa che una lady si vede da come scende una scala? Una lady e una puttana. Dritta sulla vita, cali il piede con degnazione. Alta la testa, altissima, guardi lontano, fino a Napoli, regga noncurante quello strascico. No, senza sollevarlo… scopra la punta del piede… solo la punta… così… bene. Con due dita. Due sole dita: gesto magnifico e impercettibile. Perdio, che cu…![4]

Ovvero: nella «strana fabbrica del Cinema»,[5] dove nessuno aiuta la giovane diva che vorrebbe «capirne di più»[6] e dove vige il trito connubio tra bellezza e stupidità, de' Giorgi vive una condizione di disagio e di isolamento ben raccontata in quelle pagine. È proprio allora che scatta l'esigenza di un deciso inquadramento della sua personalità attoriale e insorge una diversa forma di recitazione: mi riferisco alla teatralizzazione della malattia della madre. È paradossalmente in quel dominio privato, in quel segreto famigliare che la giovane attrice arriva a sperimentare una nuova specie di solitudine e di libertà, attraverso la condivisione di «un linguaggio magico a loro solo comprensibile»: «Elena considerava il male della madre una meravigliosa libertà da lei stessa inventata per mutare la vita come voleva».[7]

Si tratta di un passo fondamentale, di un momento topico, proprio per motivare l'intreccio tra autorialità e attorialità, ancora all'insegna della libertà. Per inciso, è solo da questo intreccio che nasce in Elsa de' Giorgi un gusto del gioco teatrale, ovvero di teatralizzazione anche dei piccoli gesti, che è stato incessantemente frainteso, ancora oggi. Nel romanzo *Un coraggio splendente* (altro *memoir* travestito da invenzione oggettuale) questo atteggiamento viene spiegato come un «comporre in astratto il gioco del mio personaggio obiettivamente come potevano considerarlo gli altri, un po' favoloso di donna bella, sola, ricca».[8] Penso a certi vezzi, come lo champagne, oggetto di veri e propri rituali propiziatori, ma anche di un segnale più intimo, doloroso: «per me lo champagne è insieme un sonnifero e la compagnia perfetta della mia solitudine».[9] Penso, soprattutto, a certe esibizioni considerate 'mascherate', sul cui effettivo svolgimento e sulle cui cronache riportate è lecito nutrire più di un dubbio, per ragioni meramen-

te anagrafiche. Per spiegarle, laddove non c'è altro da spiegare se non un esercizio di libertà, per l'appunto, non è necessario scomodare Lacan.

Una fotografia di Elsa de' Giorgi, Maria Grazia Rombaldi e Roberto Deidier (giugno 1989, San Felice Circeo

L'autorialità è un problema interno, ancor prima che sociale. Non è possibile guardare alla storia della ricezione dei libri di de' Giorgi senza affrontare l'intimo percorso che trascorre tra cinema e teatro, la vera dimensione in cui finalmente attrice e autrice si svelano nella loro reciprocità; perché è qui che de' Giorgi trova la propria voce, come racconta in *Ho visto partire il tuo treno* e nel denso, importante carteggio con Renato Simoni, che ci si augura di veder pubblicato nella sua completezza. Ancora una volta le difficoltà dell'ambiente cinematografico sono ben descritte; se è in questa sfera che viene scoperta ed esercitata l'autorialità, è però nel teatro che si può infine ritrovare quella verità e quella libertà da sempre inseguite. Nel cinema, che pure le ha garantito fama e ricchezza, e dunque indipendenza, de' Giorgi in realtà si sente stretta fra l'ottusità delle figure che la circondano, ma c'è un dato ulteriore, che permea la tecnica stessa a cui sottostare: il frammento. Nella tecnica frammentaria del cinema la giovane attrice non tarda a riconoscere una forma di straniamento, se non di vera e propria estraneazione. Nello stesso modo, il processo di riduzione e stilizzazione assoluta dei mezzi espressivi finisce per costituire un limite all'esperienza di quella libertà. Leggiamo in *Storia di una donna bella*:

> Il regista con gli altri doveva essere in proiezione. Ma non ci andò. Le capitava proprio in proiezione di sentir parlare di sé come se non ci fosse. La sua persona veniva scomposta in particolari alla stregua di un oggetto smontabile e sentiva discutere dei vari pezzi in termini tecnici, con soddisfazione, come del rendimento di un buon motore.
> Solo una volta, mentre il suo profilo appariva sotto un gran cappello tra mandorli in fiore, qualcuno se ne uscì con un sospiro: «Quanto è bella» disse. Era Pirandello. Ma fu un episodio di cui dové dolersi. La grande attrice di prosa con cui girava il film sul Conte Aquila, se ne offese e offese lei per tutte le riprese del film con freddo disdegno giungendo a volger gli occhi altrove durante le scene in cui apparivano insieme. Appena recitava con

> l'attore principale, invece, si abbandonava a una bella foga drammatica, soffocando i singhiozzi sulla giacca romantica di lui, con tanto impeto che bisognava ogni volta ricomporle a fondo il trucco.
> Era una grande attrice di teatro e non conosceva le regole del cinema: quelle del controllo di ognuno dei propri lineamenti. A Elena, invece, avevano subito insegnato che per lo schermo serviva solo una partecipazione minima dei mezzi espressivi. Uno sbarrare d'occhi, per renderli grandi e lucenti fino alle lacrime; l'alzata di un sopracciglio per esprimere meraviglia o felicità. Aggrottarle nelle espressioni dolorose, deglutire prima di parlare per dare il senso della commozione, risultavano effetti più nitidi della verità. E l'avevano ossessionata perché avesse sempre presenti, nel pensiero, i particolari del proprio viso, ogni lineamento senza dimenticare che in proiezione sarebbero apparsi ingranditi decine di volte e spesso isolati come al microscopio. E più che per l'attore, questa coscienza era indispensabile all'attrice di cinema, dicevano, sempre a causa del sex-appeal. Quante cose dicevano.[10]

Eppure il cinema, per quanto messo da parte, non abbandona Elsa de' Giorgi, che vi torna in due occasioni importanti con Pasolini (*La ricotta*, dove appare nei panni della diva, e soprattutto *Salò*, di cui è la terribile e indimenticabile signora Maggi), quindi con lei stessa come attrice e regista (la straordinaria ripresa del linguaggio della lauda in un'operazione come *Sangue più fango uguale logos passione*, nel 1974, di cui è pure sceneggiatrice, costumista e produttrice, tornando così a mescidare i registri della letteratura, della rappresentazione sacra, dell'arte, della macchina da presa); infine con una produzione egiziana dei primi anni Novanta, *Poussière de diamant*, per la regia di Mahmoud Ben Mahmoud.

Se ne può trarre una prima conclusione: se de' Giorgi non ha mai rinunciato ai diversi linguaggi di cui ha potuto fare esperienza diretta, questi hanno continuato a nutrirsi vicendevolmente in ogni suo momento espressivo. C'è un'altra costante, però, di cui tenere conto. Inseguire e ribadire libertà e verità ha comportato, per lei, la rinuncia all'immaginazione, per perseguire un filone decisamente autobiografico, memorialistico. Accade sia in prima che in terza persona, attraverso l'identità fittizia di Elena in *Storia di una donna bella* o nelle pagine di *Un coraggio splendente*, dove l'io narrante resta senza nome, ma riporta alla presenza dell'autrice nel ricorso a fatti e nomi reali, accanto a nomi d'invenzione; nei quali, però, si possono riconoscere alcuni tratti di persone che in un modo o nell'altro hanno avuto una parte nella sua storia biografica.

Se volessimo stabilire una gerarchia di valori (ma so che lei tremerebbe un po' di fronte a una definizione come questa), potremmo affermare che verità e libertà sono figlie di Mnemosine. L'intreccio tematico è costante in Elsa de' Giorgi, come sta a dimostrare il sottotitolo del suo libro forse più discusso, quello relativo alle complesse e intricate vicende della collezione Contini Bonacossi: *L'ambiguo rigore del vero*. Ed è proprio nell'insieme di quelle vicende, che come sappiamo coinvolgono il piano sociale

e quello politico, che rinveniamo quelle pericolose interpolazioni nella sua vita, tali da pesare ancora oggi come un'ipoteca tutt'altro che secondaria sulla ricezione della sua opera. Mi riferisco alla sparizione improvvisa e mai pienamente motivata del marito Sandrino e alla *liaison* con Italo Calvino, dapprima fertile di reciproco corrispondersi, quindi interrotta in modo pressoché drastico e che tante leggende ha generato, faziosamente ingigantendone episodi e particolari che sarebbero meglio confinati nella sfera privata, soprattutto da parte di chi ha voluto difendere a ogni costo il *coté* einaudiano, dal quale l'autrice dei *Coetanei* fu per sempre estromessa. Le cronache del tempo sono lì a testimoniarlo; mentre va sottolineato che da parte di una certa sinistra, ben disposta a riconoscerle un autonomo status intellettuale, de' Giorgi ebbe solidarietà, vicinanza, stima. *Storia di una donna bella* apparve presso Samonà e Savelli, editore storicamente legato alla sinistra; *Un coraggio splendente* dimostra anche il riconoscimento della scrittrice da parte della miglior critica di allora, dato che il romanzo fu pubblicato da Sugar in una collana curata da Giacomo Debenedetti. Diversa sorte ebbe invece *L'innocenza*, che fu oggetto di una traduzione in Francia presso Albin Michel ma che in Italia, dopo vani tentativi presso gli editori maggiori e soprattutto da Garzanti, per il veto degli autori legati al gruppo di *Paragone*, apparve infine per il Sodalizio del libro, a Venezia: in questo romanzo (ma l'etichetta di genere va piuttosto ricondotta al *mémoir*, come per gli altri casi: il romanzo, anche in questo caso, essendo un modo di raccontare la propria verità non è altro che un esercizio formale di libertà, suffragato dall'invenzione che ne è costitutiva), è infatti adombrata la figura di Roberto Longhi, a lungo consulente della famiglia Contini Bonacossi e curatore della collezione.

Una fotografia di Elsa de' Giorgi e Maria Grazia Rombaldi (agosto 1990, San Felice Circeo). Per gentile concessione di Roberto Deidier

Fu dunque ostile a Elsa de' Giorgi non tanto il sistema letterario *tout court* ma quel radicalismo chic che fece scudo intorno a Calvino non disdegnando di ridurre la figura di lei a macchietta (la finta contessa che girava con la pistola nella borsetta) o screditandola in ogni modo, ancora relegandola nel ruolo della diva capricciosa; ciò che per de' Giorgi è rimasto sempre, per l'appunto, un ruolo, un gioco dominato dalla sua intelligenza. Era lei la prima a non credervi.

Resta il fatto che la sua autorialità rimane soprattutto legata ai *Coetanei*, a *L'eredità Contini Bonacossi*, infine a *Ho visto partire il tuo treno*. Degli altri libri si parla poco o nulla, come nel caso di *Un coraggio splendente*. È invece un testo importante per comprendere le ragioni della fine del rapporto con Italo Calvino; per questo sarebbe sufficiente, oltre che più attendibile storicamente, ché di storia ormai si tratta, metterlo a confronto con uno dei lunghi racconti della trilogia realistica, *La nuvola di smog*. Se pensiamo che un altro racconto di quella trilogia, *La speculazione edilizia*, si ispira a fatti che coinvolsero direttamente la proprietà della famiglia Calvino a Sanremo, saremo autorizzati a cogliere anche nella *Nuvola* un'ispirazione autobiografica. In quest'opera del 1958, anticipata su *Nuovi Argomenti*, Calvino ricorre fin troppo alla figura di Elsa nel tratteggiare il personaggio di Claudia. Le telefonate tra Roma e Torino, la natura e la qualità del rapporto tra narratore e 'antagonista' femminile si ritrovano in *Ho visto partire il tuo treno*. Eppure il confronto con *Un coraggio splendente*, sia per la vicinanza cronologica al testo di Calvino, sia per l'invenzione del personaggio (a Elsa-Claudia corrisponde qui Italo-Roberto, ma sottoposto a maggiori espedienti di *camouflage*, ciò che ci restituisce anche la temperie del momento), ci fornisce chiavi interpretative non ancora utilizzate.

Copertina dell'edizione Feltrinelli del libro di Elsa de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno* (2017; prima ed. 1992)

Ho provato altrove[11] a rintracciare qualche motivazione per la fine un po' da *vaudeville* grottesco di quella relazione, che coinvolse due persone di altissima statura intellettuale entrambe, ma di formazione, carattere e storie profondamente diversi. La sola traccia che i testi forniscono, da ambo le parti, è che Elsa fosse 'troppo' per Italo, abituato, per educazione e per personalità, a uno stile di vita piuttosto sobrio e schivo. Inevitabilmente Elsa portava con sé, dietro di sé, la scia di un retaggio per cui fama, successo, posizione sociale (la nobiltà d'origine corroborata dal matrimonio con Sandrino Contini Bonacossi, a sua volta schivo eroe partigiano) costituirono, se non un ostacolo, un sicuro elemento di disturbo. Calvino aveva impostato e conduceva la sua quotidianità tra il lavoro redazionale in Einau-

di e la scrittura e lo studio. Così, quando Elsa appare «in "superlativo"» nei panni di Claudia, al contrario Calvino appare sottotono, come un intellettuale piccolo-borghese nei panni di Roberto nel *Coraggio splendente*. E «in "superlativo"» Elsa è definita nella risposta che Calvino stesso dette a Vittorini (che non volle *I coetanei* nei Gettoni einaudiani), in una lettera spedita dalla casa editrice il 30 aprile 1955, rivalutandone la portata e la qualità della scrittura ma sempre con riferimento a quanto il personaggio de' Giorgi includeva:

> Io non sono d'accordo sul «modo» di lettura del libro che ti porta a quelle conclusioni. Questo è un libro da leggersi come si leggono le memorie o gli epistolari delle dame del Settecento, in cui la mondanità, il salotto, è un dato di partenza che non si può non accettare, ed è attraverso ad esso che ci vien presentata la cronaca della cultura e della politica e delle passioni del secolo. Il linguaggio in questo tipo di memorialistica non deve far altro che riflettere questo modo d'essere. Tutte le cose che tu dici delle coppie d'aggettivi e degli attributi sono giuste; c'era anche un mare di superlativi che le ho fatto togliere quasi interamente. Ma è un fatto che quel tipo di donna vive in «superlativo», in questa partecipazione e tensione che è un po' d'altri tempi, e cioè non è un fatto solo di «costume».[12]

In questo modo, il giovane redattore a cui è affidato l'iter editoriale del libro coglie già alcuni aspetti essenziali: la necessità di un inquadramento storico e oggettivo del personaggio, in cui riconosce le sue stesse «partecipazione e tensione» degli anni di guerra, ormai alle spalle con tutto il loro portato di discussione e passione, già tristemente sminuite dagli indirizzi politici della ricostruzione post-bellica; coglie inoltre quella parte di verità a cui l'autrice non sarebbe mai venuta meno. Allora, nella testimonianza diretta di Elsa de' Giorgi, quando lei stessa dichiarava che per I gettoni *I coetanei* erano troppo, e dunque la casa editrice optò per la collana Testimonianze, possiamo tutto sommato cogliere un vezzo di verità; ma l'importanza del libro fu suffragata dalla presenza, a mo' di prefazione, di una lettera di Gaetano Salvemini, che subì tuttavia qualche remora da parte dell'anziano storico; il suo rifiuto, poi superato, ad autorizzarne la pubblicazione fu probabilmente dovuto alla scomparsa di Sandrino Contini Bonacossi.[13] È infine rilevante il riferimento a certo *milieu* settecentesco, che focalizza una componente essenziale dell'autrice e insieme ne fissa quella che avrebbe potuto esserne l'immagine intellettuale pubblica. In quello stesso secolo Calvino avrebbe reinventato Elsa, come sappiamo, nei panni di Viola nel *Barone rampante*.

De' Giorgi, di libro in libro, trascorre dalla prima alla terza persona, ma questo non inficia la decisa marca autobiografica, fedele al motto di Joyce che in realtà, ad ogni libro, si scrive un solo libro, che è quello della propria vita. Di questa evidenza possiamo ricostruire le varie fasi:

- *I coetanei* (1955). Storia di una generazione e delle sue intime contraddizioni, dalla dichiarazione di guerra al suicidio di Cesare Pavese;

- *L'innocenza* (1960). La vita di Elsa tra le mura di Villa Vittoria a Firenze, dove intuisce già alcuni problemi intorno alla collezione d'arte;

- *Un coraggio splendente* (1964). La morte di Thea De Filippo, prima moglie di Eduardo e intima amica, e la fine del rapporto con Calvino;

- *Storia di una donna bella* (1970). Gli esordi di Elsa de' Giorgi nel cinema degli anni Trenta;

- *L'eredità Contini Bonacossi* (1988). Tra prima e terza persona, passaggio significativo di questa commistione di vita e scrittura. Il libro ricostruisce l'entità della collezione d'arte e ne racconta le vicende, compresa l'improvvisa sparizione di Sandrino;

- *Ho visto partire il tuo treno* (1992). È il seguito ideale dei *Coetanei*. Con il pretesto di raccontare, con il giusto distacco, il suo rapporto con Calvino, de' Giorgi in realtà ricostruisce la società culturale tra gli anni Cinquanta e Settanta, fino a un altro suicidio, che si pone quindi in parallelo con quello di Pavese nel finale del primo libro. Qui si tratta di Gerardo Guerrieri;

- *Una storia scabrosa* (1997). La storia sentimentale di Elsa de' Giorgi dopo Calvino.

Si può quindi osservare come il connubio verità-libertà abbia agito non in senso strettamente cronologico, ma in una sorta di altalena temporale, come assecondando le esigenze espressive del momento e consentendo solo a posteriori di ricostruire la vita di Elsa de' Giorgi nella sua interezza. È un dato non secondario, poiché ci conferma come la scrittura abbia rappresentato per l'autrice soprattutto un'occasione, una modalità di chiarificazione rispetto a certi snodi essenziali della sua esistenza. Si è ricostruito così il completo diagramma del parallelismo di vita e arte; ma sarebbe altrettanto errato attribuire certe incongruenze cronologiche a problemi editoriali, di ostilità se non addirittura di censura, che pure vi furono. De' Giorgi riuscì comunque a pubblicare, nonostante il bando einaudiano dopo l'*affaire* Calvino e dopo che *L'innocenza*, per il parere negativo di Bassani e Citati che fecero scudo intorno a Longhi, fu rifiutato, come si è visto, dagli editori maggiori. Da quel momento, infatti, de' Giorgi ebbe piccoli, anche se importanti riferimenti editoriali, fino al riscatto, negli anni Ottanta e Novanta, con Mondadori, Leonardo, Baldini & Castoldi. Quanto alla piena accettazione della sua autorialità sarà interessante ricordare come l'allora consulente di quest'ultima sigla editoriale, Oreste Del Buono, fosse intenzionato a ripubblicarne l'opera per intero; ma la scomparsa improvvisa dell'autrice, proprio mentre stava per uscire *Una storia scabrosa*, quindi la lunga malattia di Del Buono non favorirono il progetto. Elsa de' Giorgi sarebbe così ricaduta in un oblio ventennale, fino alla riproposta, nell'Universale Feltrinelli, di *Ho visto partire il tuo treno* (2017) e dei *Coetanei* (2019).

L'autobiografia, per quest'autrice, è il modo di dare corpo, sostanza, alla triade memoria-verità-libertà. A questi elementi valoriali si dovrà però aggiungerne un altro, parimenti importante: la ragione. È una ragione che ho cercato di descrivere all'insegna di una gioventù mai sconfessata.[14] Una ragione giovane è una ragione che sa di non poter rinunciare alle illusioni, anche se, in seguito, gli esiti di quelle illusioni, sul piano storico ben raccontato nel primo libro, tracciano un bilancio problematico, se non negativo. Su questa prospettiva di rivisitazione fortemente critica dello iato tra gli ideali e i comportamenti di un'intera generazione di intellettuali, scrittori, artisti, del loro effettivo raggio d'azione influisce non poco la matrice illuministica di de' Giorgi, il suo criticismo continuo, alla Voltaire, nonostante le sue riserve su questo *philosophe* che non era stato in grado di comprendere il genio e la grandezza di Shakespeare. La marca del suo illuminismo è e resta comunque voltairiana; il suo sguardo era attento, vigile, investigativo, invasivo e pervasivo insieme. Per questo possiamo parlare della sua esistenza come di una vita espansa: raccontare sé stessa ha significato sempre, per lei, ricostruire ben più ampi contesti nei quali la sua presenza è stata perfettamente consustanziale e indiscussa. E ancora per questo, nonostante le pesanti interpolazioni subite, la sua consapevolezza autoriale non è mai venuta meno. Ce lo dimostra, infine, la citazione da Leopardi che apre *Un coraggio splendente* e che molto, credo, spiega proprio del carattere di Elsa de' Giorgi autrice:

Copertina dell'edizione Feltrinelli del libro di Elsa de' Giorgi, *I coetanei* (2019; prima ed. 1955)

> Quando la sola passione del mondo è l'egoismo, allora si ha ben ragione di gridare contro la passione. Ma come spegner l'egoismo con la ragione che n'è la nutrice, dissipando le illusioni? E senza ciò, l'uomo, privo di passioni, non si muoverebbe per loro, ma neanche per la ragione, perché le cose son fatte così, e non si possono cambiare, ché la ragione non è forza viva né motrice, e l'uomo non farà altro che diventare indolente, inattivo e immobile, indifferente, infingardo, com'è divenuto in grandissima parte.

È un pensiero tratto dallo *Zibaldone*, alla data del 22 ottobre 1820, ed è pagina ben nota di Leopardi. Ma converrà riportarne anche la parte precedente, perché l'intera speculazione è qui sintomatica di una rilettura complessiva del rapporto con Calvino: sia nel bilanciamento di passione e ragione da una parte, sia direi, nell'affiorare di un sostrato etico che si è consolidato per via culturale, nella personalità multiforme e nel carattere, certamente passionale ma indirizzato alla ragione, di Elsa de' Giorgi. Eppure è ciò che le cronache di quella *liason* hanno sconfessato:

> [...] la ragione non è mai efficace come la passione. Sentite i filosofi. Bisogna fare che l'uomo si muova per la ragione, come, anzi più assai che per la passione, anzi si muova per la sola ragione e dovere. Bubbole. La natura degli uomini e delle cose può benesser corrotta, ma non corretta. E se lasciassimo fare alla natura, le cose andrebbero benissimo, non ostante la detta superiorità della passione sulla ragione. Non bisogna estinguer la passione colla ragione, ma convertir la ragione in passione; fare che il dovere, la virtù, l'eroismo ec. diventino passioni. Tali sono per natura. Tali erano presso gli antichi, e le cose andavano molto meglio.

Ecco, convertire «la ragione in passione», fare di intelletto e pulsione, mente e sentimento un solo vettore esistenziale e comunicativo, è stata la grande e vinta scommessa di de' Giorgi. Difficile perdonarla, per questo. Lo stesso Calvino vi sarebbe riuscito in parte, portando sempre più la letteratura verso la sperimentazione del pensiero, ammantandola di speculazione. Il dovere della passione si è tramutato in lei, ancora giovane, in un imperativo morale, che è rimasto, ancora una volta, un'estrema affermazione di libertà. Priva di qualsivoglia pregiudizio o condizionamento, che non fosse quello di un'apertura e di una curiosità sempre vive, de' Giorgi ha attraversato più territori espressivi non senza una consapevole spavalderia; oggi, in quel suo 'troppo', che ha compreso anche i domini della poesia e della saggistica, per i quali si dovrebbe ugualmente ricomporre un'autorialità frammentaria e dispersa, possiamo riconoscere un patrimonio di esperienza, di testimonianza e di linguaggi che va onestamente restituito alla storia culturale del nostro miglior Novecento.

---

[1] E. de' Giorgi, *Shakespeare e l'attore*, Firenze, Electa, 1950, p. 8.
[2] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977; ed. it. Ead., *Theatrikón. Leggere il teatro*, trad. it. di P. Stefanini Sebastiani, Roma, La Goliardica, 1984.
[3] E. de' Giorgi, *L'eredità Contini Bonacossi. L'ambiguo rigore del vero*, Milano, Mondadori, 1988; Ead., *Ho visto partire il tuo treno* [1992], prefazione di R. Deidier, Milano, Feltrinelli, 2017.
[4] E. de' Giorgi, *Storia di una donna bella*, Roma, Samonà e Savelli, 1970, pp. 9, 11-12.
[5] Ivi, p. 13.
[6] Ivi, p. 14.
[7] Ivi, pp. 29, 28.
[8] E. de' Giorgi, *Un coraggio splendente*, Milano, Sugar, 1964, p. 15.
[9] Ivi, p. 37.
[10] E. de' Giorgi, *Storia di una donna bella*, pp. 12-13.
[11] R. Deidier, *Prefazione* a E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, pp. 7-22.
[12] I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2000, pp. 426-427.
[13] Su questa vicenda rinvio a T. Tovaglieri, *Cronaca de* I coetanei, in E. de' Giorgi, *I coetanei* [1955], introduzione di R. Deidier, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 288-290.
[14] Cfr. R. Deidier, 'La gioventù della ragione', *La Voce repubblicana-SpazioLibri*, 11-12 gennaio 1993; Id., *Introduzione* a E. de' Giorgi, *I coetanei*, pp. 7-19.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Simona Scattina

«Tu hai un palcoscenico, dove inventare ogni sera la tua verità» La parabola teatrale di Elsa de' Giorgi

The contribution focuses on the parabolic profile of Elsa de' Giorgi relationship with the theatre, which embodied her personal dream of a renewal of the art. Her gaze inevitably rested on her surroundings, and thanks to her experience in the theatre, theoretical writings were born that record the tension necessary for the actress to become a public figure; reflections that would also lead her to carve out another space of invention and autonomous operation over the years, and to undertake a pedagogical activity.

1. Il grido di Desdemona

«Il maestro di recitazione *teatrale* di Elsa de' Giorgi [...] fin dalla prima lezione [...] capì che [...] l'allieva la sapeva molto più lunga di lui. [...] Era brava, appunto perché faceva regolarmente il contrario di quel che insegnava lui».[1] È inizialmente nello studio dei piccoli ruoli drammatici e nell'essere «spettatrice quasi muta»,[2] attratta «da un personaggio da cui si aspetta continue meraviglie»,[3] che de' Giorgi trova il modo di intendere i segreti della disciplina dell'arte teatrale.[4] Saranno poi gli applausi a farle comprendere come fosse quella la conferma del sentirsi attrice: «capii che i sacrifici, la disciplina, il rigore delle prove, quel metterti a nudo nella tua impotenza quando impari a memoria la battuta, l'arricchisci mano mano di attenzione, intelligenza, idee, tutto è per meritare quel consenso, librarti in quella vertigine vibrante, festosa».[5]

De' Giorgi sembra trovare se stessa nello spazio del teatro durante gli anni di guerra; «l'arduo esperimento teatrale» le consente di avere coscienza «dei propri mezzi espressivi».[6]

Piccoli ruoli, dicevamo, ma tali da farle scrivere al critico teatrale Renato Simoni: «mai, prima d'ora avevo sentito formicolarmi nel sangue un personaggio, mai avevo sentito, come ora in me la sua presenza costante, la necessità di dargli vita».[7] Entra così a far parte della compagnia di Andreina Pagnani e Renzo Ricci,[8] interpretando una breve parte in *Sei personaggi in cerca d'autore* (1941), a cui seguiranno altri ruoli minori. La troviamo al Teatro Odeon di Milano nel dramma *Il piccolo Santo* di Roberto Bracco, in *Sly, ovvero la leggenda del dormiente svegliato* di Giovacchino Forzano, sarà Ofelia in *Amleto* e avrà una parte nel *Lorenzaccio* di Alfred de Musset. Ma il punto di svolta sarà nel 1943 quando, nel ruolo di Desdemona, de' Giorgi – mossa da istanze utopiche al pari dei padri fondatori della regia e in cerca di una verità scenica che sapesse cogliere i livelli frammentari, contraddittori, nascosti del Novecento – arriverà a cogliere i meccanismi segreti dell'arte recitativa. All'epoca si dibatteva molto se l'attore dovesse vivere la propria parte o essere indifferente. Per de' Giorgi era una sorta di «motore mentale»[9] a dover controllare l'attore, così come il pilota governa la sua macchina, anche se qualcosa può e deve restare affidato al caso. Da qui il miracolo:

> Lucidamente componevo il mio personaggio incalzandolo di un ritmo sicuro. Era come se assistessi allo spettacolo del mio lavoro, dirigendolo contemporaneamente. [...] Il silenzio di Desdemona avevo capito. Tutto quello che non avevo mai detto e che non avrebbe più detto a nessuno quando poche battute dopo Otello la uccide. E il grido che mi uscì dalle labbra prima che Ricci mi ghermisse, lo ritrovai nella mia memoria, improvviso, in un terribile ricordo d'infanzia mai prima di allora evocato. [...] Quel grido io lo facevo per la prima volta. La sua intensità mi era ignota come esperienza sia in scena che nella vita. [...] Non ho mai più recitato così.[10]

L'attività teatrale prosegue tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Nel giugno del 1949 accetta di recitare in *Troilo e Cressida*, tragedia shakespeariana del 1609, ambientata da Luchino Visconti nel Giardino di Boboli in occasione del XII Maggio Musicale Fiorentino, con uno straordinario cast di interpreti ribattezzati dal regista «la nazionale del teatro italiano».[11] *Troilo e Cressida* ritrovava grazie a Visconti una dimensione fantastica che sembrava all'epoca mancare al teatro italiano,[12] mentre, assegnando a de' Giorgi il ruolo di Elena di Troia, il regista rendeva omaggio al suo carisma, un fascino che sarebbe poi stato riconosciuto anche da Giorgio Strehler quando nel 1957 la chiamerà per interpretare Madame Roland ne *I giacobini* di Federico Zardi.[13]

Insieme a queste prime esperienze[14] de' Giorgi intraprende la strada della scrittura saggistica licenziando nel 1950 *Shakespeare e l'attore*, un agile saggio teatrale di 26 pagine, stampato da una piccola tipografia di Milano, per conto della neonata Electa, in 480 esemplari numerati e «scrit-

to in forte polemica contro un libro della Laterza, dove si attribuiva perentoriamente l'autenticità al solo Shakespeare in versi».[15] La brevità non ne sminuisce la densità, tanto che, come ci ricorda Tommaso Tovaglieri nel suo *Dicevo di te, Elsa de' Giorgi*,[16] anche lo storico e critico d'arte Bernard Berenson, amico della famiglia Contini Bonaccorsi, in una lettera conservata presso il Centro Manoscritti di Pavia, le scriverà:

> Dearest Elsa, I feel grateful to you for throwing a stone at the sky-scraping pedantry which under the noun of criticism is now encumbering the earth [...]. It is all based on the stupidity, on lack of all aesthetic sense and on sterility of imagination. These 99% of the so-called "critici" cannot conceive that Shakespeare is a genius. They will not admit capacities of which they have no track in themselves.[17]

Per de' Giorgi era necessario immaginare l'opera di Shakespeare dando alle parole del testo una voce[18] e dei gesti di vita vera, «inseriti in un mondo dove tutto si traduce in una realtà, sia pure essa trasfigurata dal clima poetico dell'arte teatrale».[19] È il teatro, dunque, a corroborare la «coscienza di attrice»[20] perché è un'arte completa in cui, senza mediazione alcuna, bisogna esserci, con il corpo e con la voce. Una consapevolezza che troviamo nelle interpretazioni di Elena di Troia e di Madame Roland, nel saggio con cui esordisce alla scrittura e nei successivi interventi su Eschilo nel trimestrale Diònisio (1960), *La lezione della Duse all'attore contemporaneo* (1960), *Pirandello moderno sofista* (intervento al Convegno internazionale di studi pirandelliani del 1961), *Struttura teatrale del personaggio stendhaliano* (intervento al Convegni di Civitavecchia del 1964, edito nel 1967).

L'esperienza scenica e il desiderio di recitare, come per Duse, fino alla fine sono davvero un nucleo pulsante essenziale per la donna di teatro de' Giorgi, che si esprime sulla pagina con ampie e articolate invettive, in una continua sollecitazione che portasse a riflettere sulla mancata consapevolezza da parte dei letterati della propria disponibilità poetica al teatro.[21] Le sue considerazioni sono utili a inquadrare l'apporto che un'attrice poteva dare alla cultura del proprio tempo, il sistema dei personaggi, e il fenomeno dell'attore-autore che a partire dagli anni Settanta si stava

Copertina del numero 8-9 di Opera Aperta del 1967 in cui compare il contributo di de' Giorgi dal titolo *I letterati italiani e il teatro*

affermando sempre di più. Temi che ci mostrano la vivacità critica di de' Giorgi e ne registrano quella tensione necessaria all'attrice per diventare figura pubblica.

La corrente di un certo 'protagonismo femminile', di cui anche de' Giorgi fa parte, aveva un debito di grande riconoscenza nei confronti di Duse, simbolo del teatro moderno e punto di riferimento del contesto storico che nel Novecento vedeva artiste conquistare 'una loro stanza' per cercare linguaggi propri e mettersi alla prova: «per noi l'interesse verso la Duse è [...] il suo rapporto e apporto alla cultura del suo tempo. Che cosa ne rappresentò, che cosa ne anticipò e ce ne trasmise».[22] Ed è nel saggio su Duse che de' Giorgi ci racconta di un modo di intendere e di praticare il teatro, riflessioni che probabilmente la condurranno a ritagliarsi negli anni un altro spazio di invenzione e operatività autonoma, e a intraprendere l'attività pedagogica.

> L'artista [...] compone esseri differenti da sé, suoi opposti, spiati, studiati attraverso una coscienza che trascende la propria esperienza e soprattutto il proprio destino umano per offrirvi qualcosa di più vero e di più universale. [...] Interviene allora la funzione ragionevole del pensiero a scegliere i modi che fanno diventare Scienza l'espressione mimetica del dramma. Proprio attraverso la sua Scienza, l'artista giunge alla sintesi, a dare cioè una espressione totale e unitaria a quanto ha dialetticamente contrastato, negato e riconquistato. [...] Una autocoscienza critica dei propri mezzi...[23]

I problemi generali d'attore vengono avvertiti in modo più acuto dalle attrici, come ci ricorda Mariani, in quanto esse aspirano a un superamento di quella delicata intersezione arte-vita, recitazione-autobiografia, precorritrice di accenti capaci, come mostrò Duse, di elevare l'arte.[24]

In un continuo intreccio di visioni (letterarie, saggistiche, cinematografiche e teatrali), e nella valenza interdisciplinare del suo discorso teorico,[25] il gusto della messinscena e il sentirsi una prima donna, come detto, non verrà mai meno per de' Giorgi tanto che vent'anni dopo il primo *pamphlet* tornerà sul rapporto tra cinema e teatro, finzione e realtà, arte e vita con il bisogno di ricostruire e rileggere la propria storia attraverso autobiografie di nuovo tipo[26] perché, come scrive Colette: «l'autobiografismo rappresenta per le donne, in alcune fasi storiche, in alcuni momenti della vita, una tappa necessaria».[27]

Con *Storia di una donna bella* (1970), grazie alle vicende di Elena, figura di mediazione tra sé e la sua autobiografia, de' Giorgi ci racconta come fosse maturata in lei la consapevolezza dell'azione viva del teatro, di fronte a un pubblico, anch'esso vivo e presente. Il teatro è per Elena «una cosa vera, difficile, che fa paura come la guerra».[28] L'audacia nel mescolare arte e vita rimanda alla valorizzazione della sfera femminile, delle sue emozioni più profonde e tipiche. De' Giorgi in quegli anni abita spazi di invenzione (let-

teraria) e di operatività (saggistica), non solo quello della recitazione. Alla delusione provocata dal cinema e dalla sua meccanicità, subentra il potere di fascinazione di quel «deserto di legno» in cui gli attori «si ostinavano a intrinsecare il silenzio alla voce, vivendo staccati da ogni altro pensiero del mondo».[29] Ma in quello sforzo necessario era racchiusa la ragione più appassionante del mestiere di attrice:

> Il miraggio segreto, soffocato per scaramanzia durante tutto lo spettacolo, dell'improvviso scoppiare degli applausi che squarciasse il silenzio della sala, riempiendo di consolazione il nuovo silenzio sorto lassù sul palcoscenico dove tutti gli attori finalmente ammutoliti si raggruppavano come tratti a salvamento su una zattera. E lo spettacolo della platea che si animava di luci, di vita festosa come un mare in allegra burrasca sotto il sole, rivisto dopo una lunga notte ambigua.[30]

Elena e Elsa saliranno sulla «zattera» del teatro, consapevoli delle difficoltà e delle gioie che quella vita avrebbe portato loro, affrancandole «dall'imbarazzo che la sorte privilegiata di Diva»[31] aveva loro procurato.

2. La «zattera» del teatro

L'esperienza teatrale è da considerarsi dunque un tassello strettamente legato all'attività letteraria e saggistica di de' Giorgi per i continui rimandi e gli approfondimenti riguardanti le tematiche e le idee che hanno finito per costruire la complessa geografia della successiva opera pedagogica. De' Giorgi, artista matura, elabora un preciso metodo di lavoro volto alla definizione di uno stile attorale originale, supportato da una concezione del teatro che punta al coinvolgimento emotivo del pubblico e alla trasmissione di messaggi etici ed estetici tali da educare ed affinare la mente e lo spirito degli spettatori. Per favorire il concretizzarsi delle aspirazioni insite nella sua concezione di teatro, deve costruire e realizzare condizioni di lavoro che le diano la possibilità di praticare la sua personale formula recitativa con libertà ed indipendenza, di scegliere il repertorio e dare ad esso ordine e coerenza. Per queste ragioni, tra gli anni Settanta e Ottanta fonda la scuola di recitazione Il Vivaio (1970) e, a fianco dei suoi «strumenti recitanti»,[32] come chiamava i suoi allievi-attori, dirige spettacoli da Goethe, Goldoni e Aretino, oltre che da Adele Cambria (*In principio era Marx. La moglie e la fedele governante*, 1980[33]) con la quale stringerà una duratura amicizia.[34]

All'interno della sua scuola de' Giorgi – che sin dal già citato saggio su Duse si era interrogata sulla necessità che il regista esortasse lo spirito critico dell'attore, ponendosi a tutela dei suoi rapporti con il testo – pratica una pedagogia imperniata sull'attore e sul recupero di una recitazione

in grado di fondere i valori linguistici e fonetici a quelli gestuali. La sua esperienza in tal senso si dimostrerà capace di diversificare la cultura del teatro, non assumendo la regia come un'eredità data, ma facendola riemergere di volta in volta dal processo creativo, in un rapporto originale rispetto alla cultura scenica di appartenenza.[35]

> Io con un gruppo di giovani quasi totalmente digiuni di teatro, lavoravo appassionatamente per apprenderli a formulare un linguaggio scenico la cui teoria, elaborata sulla mia diretta esperienza del teatro, confermava una personale filosofia su di esso: e cioè recuperare al corpo umano la dignità di una espressione totale, verbale quanto gestuale, nella dialettica drammatica e ormai scandalosa della sua presenza e ravvicinamento reale col pubblico.[36]

C'è in questa riflessione la presa di coscienza che sia l'attore sia lo spettatore facciano esperienza dello spettacolo attraverso il loro corpo-mente e nel loro corpo-memoria.[37] Non possiamo escludere che de' Giorgi si fosse interessata alle riflessioni dibattute durante il Convegno di Ivrea del 1967, certo è che l'esperienza di Vivaio (e della successiva Associazione), nata come esposizione di materiali di laboratorio, in un coinvolgimento giovanile forse un po' troppo fragile per resistere alle pressioni della moda del tempo, da un lato, ed alla perdita di valori e di ideologie dall'altro, ha comunque agito con i suoi spettacoli proficuamente nel territorio di riferimento, disponendosi su un orizzonte teatrale di competizione rispetto al teatro tradizionale.

> Il rigore estenuante delle prove, degli esercizi d'impostazione di voce, atletici, acrobatici, ecc., nel mio criterio, non si limitano a esperimenti didattici, ma servono a montare lo spettacolo preparando gradatamente ognuno allo sviluppo del proprio personaggio, al suo armonizzarsi con gli altri personaggi e con l'azione scenica. [...] Con me non si nascondevano dietro schemi convenzionali o suggestioni scenografiche.[38]

Il Vivaio era un luogo d'animo e di lavoro nel paesaggio contemporaneo (come, in quegli stessi anni, lo erano i laboratori che stavano nascendo a Santarcangelo o a Salerno). Le manifestazioni popolari, le sacre rappresentazioni e le situazioni, per adulti e per bambini, imponevano – per ragioni di alterità con il sistema istituzionale – un processo di creatività diffusa. Prova ne è la messa in scena della *Cortigiana*, rappresentata a Roma nel 1970, nel magico scenario di Piazza Margana, con colori e idee rinascimentali di Carlo Levi e musiche di Goffredo Petrassi. «La ragione che mi ha spinto a mettere in scena *La Cortigiana* in certo modo è proprio l'averla, leggendola, udita»:[39] con queste parole de' Giorgi si riallacciava a ciò che De Santis aveva riconosciuto all'Aretino quando evidenziava il suo vivace plurilinguismo, superiore a quello di Dante e Boccaccio. La prima

operazione che de' Giorgi fa sul testo è un'operazione di contaminazione tra le due edizioni della commedia; la seconda riguarda lo spazio scenico che doveva essere in grado di fare apprezzare al pubblico la piena sintonia tra linguaggio e contesto, così da raggiungere una sua «verità di vita»: gli allievi-attori scendevano in piazza, come in una piazza l'Aretino aveva scaraventato i suoi personaggi.

> Stavo collaudando coi miei allievi questi criteri, dicevo, e avevo scelto la *Cortigiana* naturalmente nella sola edizione che mi era nota, quella del 1534 [...], quando sentii il bisogno di comunicare al Prof. Giorgio Petrocchi la mia proposta per vagliarla alla luce del giudizio di uno studioso del suo valore. Fu in questa occasione che Giorgio Petrocchi [...] mi rivelò l'esistenza di una prima edizione de *La Cortigiana* del 1525 [...]. Scritta pertanto in Roma sicuramente nel periodo più burrascoso della vita dell'Aretino [...]. Il Petrocchi aveva notato una maggiore stringatura del testo, una violenza più drasticamente drammatica nei tagli del dialogo, incollocabili nel letterato Aretino, senza che una visione scenica ne condizionasse, ampliandola, la forma. [...] Fui sinceramente colpita per la coincidenza esplicita di questa prima versione, con il mio criterio di interpretazione del testo...[40]

Aretino è cartina di tornasole di questo adattamento plurilingue «insolente»[41] di de' Giorgi, che riserverà per sé i panni della cortigiana ruffiana Aloigia, depositaria, al pari della *Celestina* di De Rojas, di tutto il male e di tutti i vizi del suo tempo, nonché punto di fuga della vicenda che sullo sfondo ha una Roma di felliniana memoria, una babele percorsa da tutti quei linguaggi che Aretino doveva aver udito. L'essere poi pittore e appassionato testimone della grande pittura del suo tempo conferiva al suo teatro una notazione viva che ritraeva nelle piazze e nei vicoli apparizioni umane liberate al loro grottesco più reale.

Anno 11 - Numero 195

la Repubblica

Direttore Eugenio Scalfari

Messa in scena a Montefalco da Elsa De Giorgi la commedia dell'Aretino

Aloigia, beffarda cortigiana

dal nostro inviato TOMMASO CHIARETTI

Frammento di un articolo tratto da *La Repubblica* in cui compare una foto che ritrae Elsa de' Giorgi e Andrea Cagliesi in *La Cortigiana*, 1986

> Non intaccai la crosta linguistica rinascimentale, la preziosità della sua sintassi, e feci una scoperta importante: che il dialetto, cioè, o solo l'accento dialettale, la spogliava dalla sua impalcatura restituendole una funzione che potenziava il significato delle cadenze dialettali in una sorta di più alto realismo: cancellando il «colto» della lingua salottiera, se ne svelava la sostanza.[42]

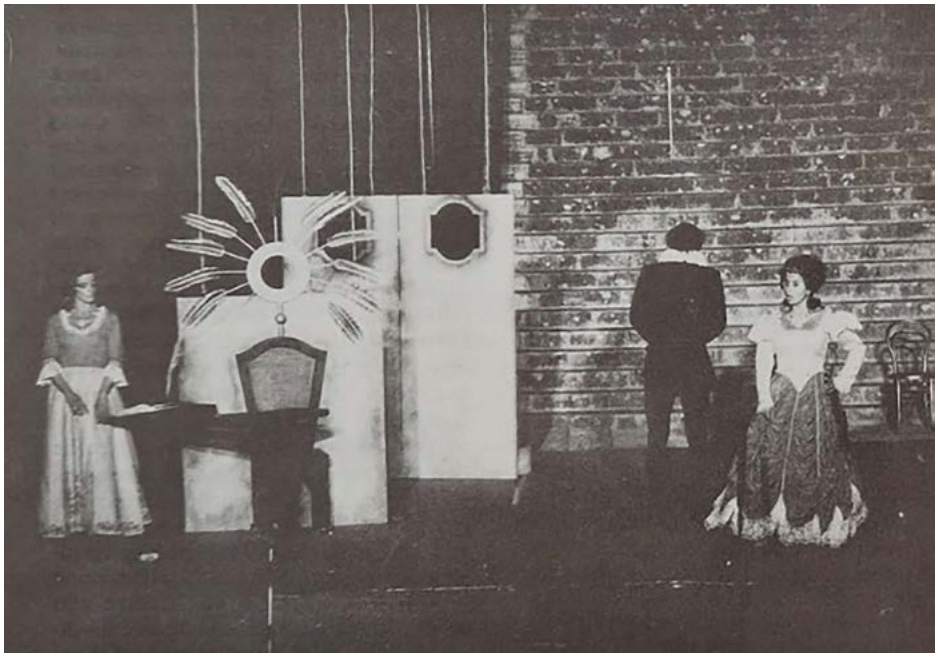
Il criterio seguito da de' Giorgi è quello di una giocosa simultaneità dell'azione, per l'apparire dei vari personaggi da parti diverse del luogo dove si recitava, con il pubblico invitato a trovarsi in mezzo a vari discorsi. Una formula 'aperta', con un linguaggio scenico senza alcun limite convenzionale e scenografico, che sarà alla base di tutti i suoi progetti teatrali.

A torto l'operato di de' Giorgi in teatro sarà oscurato dalla Diva che fu. I più attenti tuttavia (tra questi possiamo annoverare Tommaso Chiaretti, Ugo Ronfani, Mimmo Coletti, Franco Cuomo, Lucio Romeo), non mancheranno di riconoscerle un rigore intellettuale che le consentirà di «esplorare con indubbia finezza alcune zone, davvero inesplorate, della nostra storia culturale»,[43] mostrando così una straordinaria capacità di impadronirsi dei ruoli che recitava e una perizia nella scelta dei testi e nella loro messa in scena (una «regista piena di passione», teatrale e letteraria, come scriverà Chiaretti che l'aveva anche definita la donna dai tre volti: attrice, scrittrice, regista), capace di restituire «qualcosa di diverso dalla solita dotta, asettica rilettura fra i rossi velluti di un teatro tradizionale»,[44] che invece sembra misconoscere ogni tentativo di legittimazione della Nostra («mi sento un po' appartata» dichiarerà in un'intervista, «ma non rimpiango le mie scelte, anzi sono molto felice di quello che ho fatto»[45]).

L'amore per i classici consentirà a de' Giorgi, il 7 luglio del 1981, di affrontare il *Tasso* di Goethe[46] curando la regia di uno spettacolo che sarà rappresentato per una sola sera presso il Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma La Sapienza.[47] Quello che di Aretino aveva colpito de' Giorgi, spingendola a cimentarsi con il testo, era la modernità e l'estrema audacia dei temi che facevano del loro autore «uno dei più grossi tipi della Rinascenza non solo italiana».[48] Anche Tasso rappresentava per de' Giorgi uno dei massimi nomi del patrimonio letterario italiano che, pur campeggiando nella gloria dei Rinascimento, anticipa, con la sua opera[49] e la sua stessa vita, molte inquietudini del letterato e dell'uomo moderno: dal romanticismo al decadentismo, al dramma ancora attuale del rapporto dell'Occidente cristiano con l'Islam.

Sempre più donna di teatro e spirito 'divorante' di importanti letture, un anno dopo si imbatte in un'altra pièce-ritratto dell'autore della *Liberata*, il *Torquato temperante*[50] di Goldoni, che decide di portare in scena al Teatro centrale di Roma nel 1983 e a Bevagna nel 1987. Il testo, di cui de' Giorgi curerà per una casa editrice di Ferrara anche un'edizione in volume nel 1989 (*Torquato Tasso*), mancava dalle scene teatrali da quasi centocinquant'anni essendo giudicato un testo 'minore' del drammaturgo veneziano; in realtà l'opera presenta echi metateatrali, coniugati in difesa delle scelte linguistiche e letterarie. Il commediografo veneziano, dopo aver inaugurato la commedia storica in versi martelliani (corrispondenti all'alessandrino francese), con *Il Molière* e il *Terenzio*, e già forte del successo ottenuto con *La locandiera*, aveva aperto il carnevale del 1755, nel Teatro

di San Luca,[51] con il *Torquato temperante*, rappresentando, in cinque atti, la corte estense come uno spazio di intrighi mondani, di gelosie incapaci di sfociare nella tragedia. Come dichiarato dall'autore stesso nella nota iniziale «A chi legge», lo spunto biografico dell'amore di Tasso per la sorella del Duca d'Este, Eleonora, viene riarrangiato sulla base di un passaggio del *Grand dictionaire historique* di Louis Moréri (1674), in cui aneddoticamente si narrava della presenza, alla corte di Ferrara di tre Eleonore, «*également belles et sages, quoique de différente qualité*».[52] In una sorta di *transfert* letterario, Goldoni arrivava a empatizzare con la sventura del suo protagonista, sospeso tra il pettegolezzo (si ricordi l'annosa *querelle* con Diderot), e la solitudine spirituale che lo porterà a rinnegare la sua autentica natura.



Il Tasso da Goldoni, 1987

Affascinata dall'approccio al personaggio che Goldoni – a differenza del Goethe con il suo Tasso fanciullo sognatore – aveva immerso sin da subito nella tragedia, e colpita dall'uso del verso martelliano, di grande efficacia scenica, de' Giorgi dà forma al suo adattamento in due tempi mediante una scrittura che, al di là dei singoli personaggi, invocava la necessità di una ricreazione dell'esperienza scenica.

Dal confronto diretto con tutta la produzione goldoniana (nel testo possiamo ritrovare echi de *Gl'innamorati* o delle *Baruffe* o dei *Due gemelli veneziani*), tocca diverse corde: da quella «affettuosa ironia»[53] riservata ad alcuni personaggi; agli «squarci illuministici»[54] dei giochi d'intreccio che la commedia pone; fino a una serpeggiante malinconia e al disegno

scenico da melodramma capace di non sminuire la statura di Tasso e la sua infelicità (l'unico, secondo le cronache del tempo, a indossare un costume cinquecentesco, nero, luttuoso, tra i multicolori abiti settecenteschi degli altri cortigiani. Il costume è per de' Giorgi un elemento essenziale del movimento drammatico).

L'introduzione a commento dell'edizione del 1989 non solo ci restituisce le motivazioni di una scelta (si ricordi che la sua esperienza cinematografica si era conclusa con *La locandiera*, per la regia di Luigi Chiarini), ma allo stesso tempo ci rivela la sua concezione di recitazione e di regia:

> Mettere in scena Goldoni insegna a rispettare i tempi scenici senza indulgere a quelle compiacenze di tempi propri, cui troppo spesso i registi sono tentati. [...] La stringatezza dei dialoghi, la grazia di certi monologhi sono spunti egregi alle acrobazie verbali e gestuali del buon attore. Il testo scritto, una concreta attrezzatura per gli atleti dello spettacolo. Il disegno dei suoi personaggi, come quello dell'architettura della commedia, è preciso, inderogabile, ma la scelta del colore che lo accenderà è affidato interamente al teatrante, attore o regista che lo interpreteranno.[55]

La commedia degli equivoci è corroborata con i lazzi della Commedia dell'arte. Alla fine una voce off, quella di papa Albertone (cameo di Alberto Sordi) invita Tasso a Roma, per ricevervi il serto della gloria. E il poeta obbedisce rinunciando alla marchesa che è la prescelta delle tre Eleonore: «Amo costei, la lascio per forza di virtù / Parto col dubbio in seno di non vederla più / Combattere finora sentii combattere gloria ed amore; / Or la passione è vinta dai stimoli d'onore».[56] Moderno epilogo, certamente romantico, dell'atto mancato.

> È quanto mi ha suggerito il finale di cui ho parlato e il dichiarato arbitrio che me ne sono concessa. Ma sono certa che Goldoni lo avrebbe apprezzato. Ritengo che una regia debba trovarsi in assoluta sintonia col testo, sorta di scultura da un disegno, nemmeno da un'armatura. Incarnare di apparenze concrete i vuoti, ripercorrere i silenzi che le parole sembrano escludere. Eppure da quei silenzi, sorgono le parole scritte di un testo.[57]

Nel 1985, sempre più nell'ottica di un cantiere dove fare concretamente esperienza del corpo e della parola che conduca alla messa in scena di classici rivisitati, continuando così la propria ricerca autoriale e dedicandosi all'insegnamento dell'arte drammatica e della regia, fonda l'Associazione culturale Elsa de' Giorgi – Laboratorio Arti Sceniche e tecnologie avanzate, operante a Bevagna in provincia di Perugia (presso il Teatro Francesco Torti),[58] un luogo sentito da de' Giorgi come la propria 'piccola patria', terra dei suoi antenati (dell'amato padre Cesio Giorgi Alberti, professore di belle lettere), che voleva far diventare un centro conosciuto e riconosciuto di fervore culturale e dove – a parere di Berenson – era situata la più bella piazza italiana di epoca medievale.

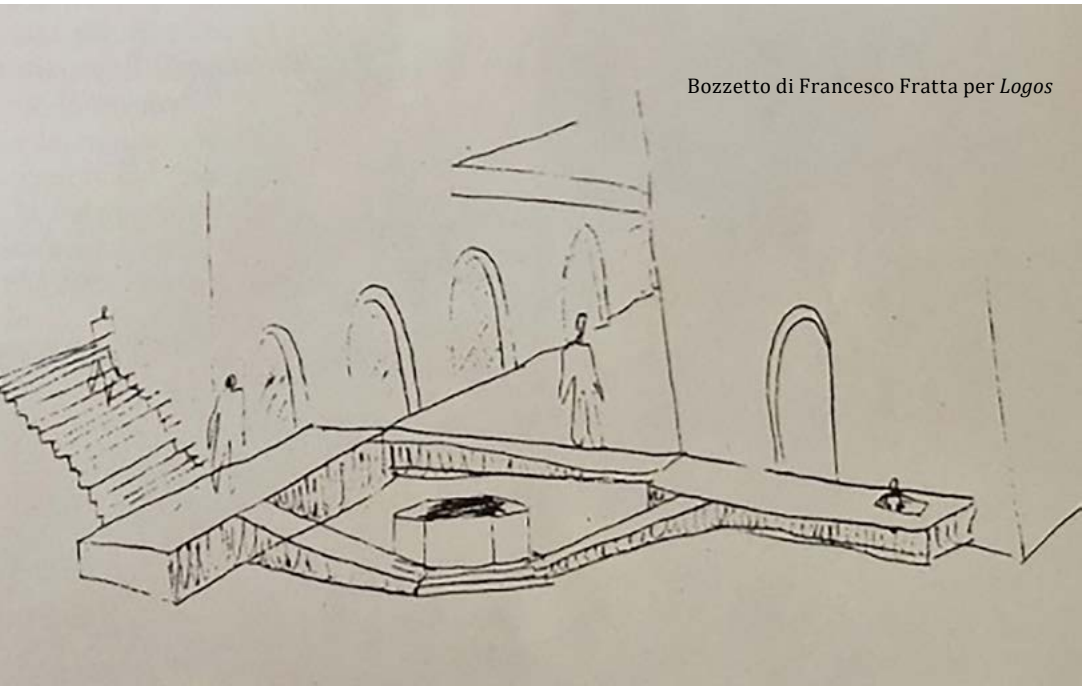
De' Giorgi sembra tornare alle riflessioni apparse nel saggio di Duse, ma ora con azioni concrete: «l'attore è tutto [...], l'attore moderno adegui le sue esperienze tecniche e culturali a rendere sempre più razionale e presente il suo criticismo e ottenga di poterne disporre in quella funzione che all'attore è sacra, prima che congeniale».[59] Le attività previste a Bevagna sono di varia natura: dai seminari sulla storia del teatro ai corsi pratici di dizione, dalla recitazione «cineteatrale» e mimica, a costumistica, scenografia, ma anche corsi di videotape, «sperimentazione sullo spettacolo futuriale», come lo chiamava de' Giorgi e incontri con filologi (Bo, Ulivi, Bosco, Petrocchi) e artisti (Poli, Scaccia, Antonioni, Wertmüller, Fo, Luca De Filippo).[60] Nella sua idea di teatro de' Giorgi voleva che si superasse il vecchio standard secondo il quale un individuo non può sposare contemporaneamente due discipline, indossare due abiti mentali diversi, possedere immaginazione e inventiva da una parte, sapere teorico, proiettato al domani, dall'altra.

> Faccio un orario di insegnamento superiore alle quaranta ore settimanali. Certo la fatica è grande ma io non la sento perché questa attività riassume un po' tutti i miei precedenti ruoli. La mia è una nuova didattica che punta ad adoperare subito l'allievo mettendolo alla prova; ma dietro all'aspetto pratico c'è anche una parte teorica, una filologia della parola ed anche una filosofia del teatro che ritengo necessari alla formazione di un attore.[61]

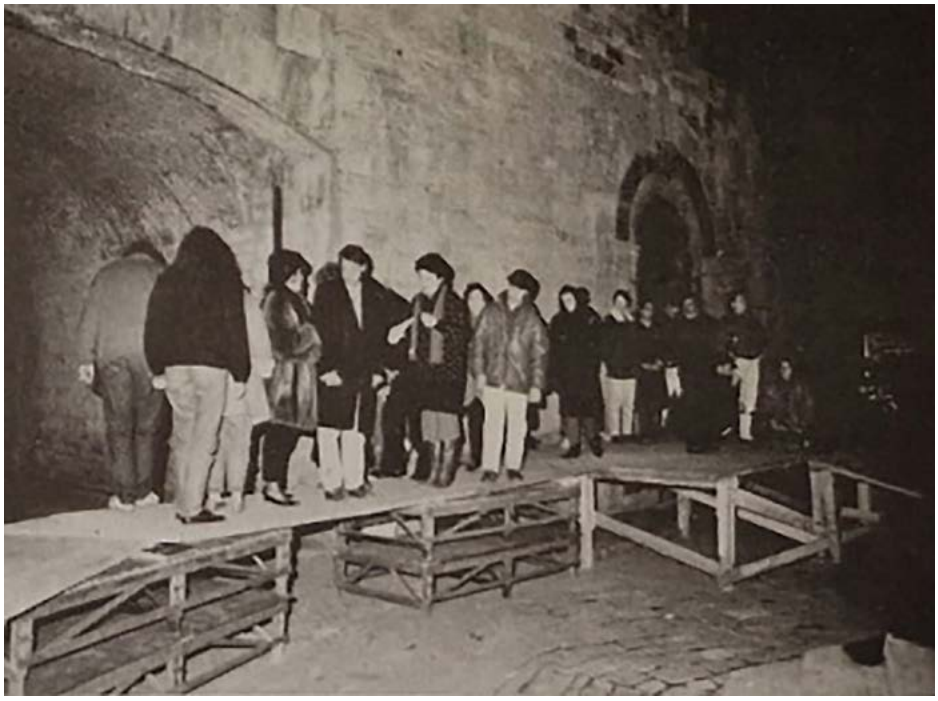
Ogni percorso doveva dunque condurre da una parte alla messa in scena di grandi opere, dall'altra alla creazione di un *homo novus* capace di maneggiare con disinvoltura ogni branca dello spettacolo bandendo ogni forma di improvvisazione, mentre il linguaggio multimediale serviva a precisare e approfondire il racconto scenico.

Momenti di lezione

De' Giorgi tornerà a dirigere alcuni spettacoli storici proposti negli anni Settanta. Nella primavera del 1986, con una formula originale di un teatro multimediale che incontra il rito liturgico, proporrà *Sangue + fango = Logos Passione* tratto da *Lauda umbra* (da cui, nel 1974, lo ricordiamo, aveva ricavato anche il suo unico trattamento cinematografico). Si affrontava la vicenda della passione e resurrezione di Cristo[62] attraverso la figura dell'Addolorata (de' Giorgi), in cerca del figlio lungo la strada del Calvario e quella della resurrezione di Lazzaro (vicenda ricostruita con alcune licenze frutto della fantasia di derivazione popolare). Un *unicum* affascinante svoltosi il Venerdì Santo negli spazi delle gradinate, delle chiese, delle terrazze di Bevagna illuminate come delle quinte di teatro, mentre le telecamere di Umbria Tv riprendevano le sequenze del dramma per riproporlo sullo schermo installato nella piazza San Silvestro dove sostava la statua dell'Addolorata. Lo spettacolo si apriva così alle possibilità percettive degli spettatori, alle loro capacità di elaborare immagini. L'opera raggiungeva quella perfetta «sintesi espressiva del linguaggio Cristiano, verbale e gestuale»,[63] di cui si è detto, sia mediante i costumi (curati, come sempre, da de' Giorgi), sia attraverso una calcolata espressività richiesta ai suoi attori: «avvicinandosi carponi a Cristo (gesto Scrovegni)», o ancora: «tutti tornano intorno alla Madonna ricomponendo le posizioni del Giotto della deposizione agli Scrovegni», in un rimando figurativo a chi aveva riscoperto tra i primi, in pittura, l'umanità dei sentimenti e dei gesti. Che de' Giorgi unisse l'istinto scenico con la grande competenza per le arti figurative non deve stupire,[64] d'altra parte ce lo ricorda lei stessa quando nel descrivere Elena di *Storia di una donna bella* dice: «ricca di cultura figurativa, al momento giusto richiamava alla memoria una pittura e ne ispirava il gesto con il ritmo di una danzatrice».[65]



Bozzetto di Francesco Fratta per *Logos*



Prove di Logos, 1986

Con i giovani allievi del Laboratorio e con alcuni attori professionisti (Lamberto Maggi, Carlo Ragonese, Claudio Pesaresi), nell'estate dello stesso anno, proseguendo la sua ricerca 'policroma' all'interno della Commedia del Cinquecento, ripropone *La Cortigiana* di Pietro Aretino (la prima nella piazza di Montefalco il 18 agosto, seguì la replica del 21 agosto presso la piazza medievale di Bevagna). Adele Cambria, scriverà: «le Laudi umbre rielaborate dalla de' Giorgi scandivano con struggimento il silenzio raccolto: era la Madre che invocava la bellezza "delicata" del Figlio [...] e chiedeva alle pie donne – immagine di una comune dolente solidarietà femminile – di andare a cercarlo e riportarglielo vivo».[66] Ancora una volta una sua regia ci racconta di un'artista plurale che ha fatto oggetto della propria ricerca le potenzialità ermeneutiche e liriche dello sguardo.

De' Giorgi non si limitò lungo l'arco della sua carriera a teorizzare un'idea di teatro, ma la rese concreta, e soprattutto accessibile e praticabile da chiunque, rafforzando l'idea di un'arte fortemente relazionale. La dimensione artistica con fatica conquistata e pubblicamente esibita ci consegna, alla luce del suo eccezionale talento, un'esperienza teatrale *sui generis*, di un teatro come luogo della 'visione' che sfocia in un teatro come 'modo di vivere'. L'ultimo miraggio che ebbe del teatro conserva in sé il riverbero degli esordi e del famoso saggio su Duse, di quella ricerca sull'arte dell'attore, in quanto veicolo di creazione, che poi rappresenterà, lungo tutto la sua vita, la ricerca di e su sé stessa.

[1] M. Maccari, *Elsa e Cleopatra*, breve racconto custodito nel Fondo Elsa de' Giorgi, Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia. Nostro il corsivo.

[2] E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno* [1992], Milano, Feltrinelli, 2017, p. 156.

[3] Ivi, p. 56.

[4] Cfr. M. Comand, *Elsa de' Giorgi. Storia, discorsi e memorie del cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2022. Per Comand la teatralità in de' Giorgi «rappresenta un punto di sintesi tra l'eredità del cinema muto e la logica della rappresentazione che va sempre più imponendosi su sollecitazione della incipiente cultura di massa» (ivi, p. 58).

[5] E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, p. 161.

[6] E. de' Giorgi, *Storia di una donna bella*, Roma, Samonà e Savelli, 1970, p. 115.

[7] Lettera di E. de' Giorgi a R. Simoni, 1° ottobre 1942, Fondo Elsa de' Giorgi, Archivio del Novecento, Università degli studi di Roma La Sapienza.

[8] La ritroveremo poi nel febbraio 1943 nella Compagnia di Renzo Ricci – Eva Magni e nell'estate dello stesso anno in quella di Tullio Carminati.

[9] E. de' Giorgi, 'La lezione della Duse all'attore contemporaneo', *Clizia*, 34-35, [1960], p. 1780.

[10] Ivi, pp. 1780-1781. L'attrice – che avrebbe rivelato l'interesse per gli esercizi professati da Stanislavskij in *Storia di una donna bella* (1970) e in *Ho visto partire il tuo treno* (1992) avvia dentro di sé l'autentico processo creativo: il suo «magico sé».

[11] *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, catalogo della mostra, a cura di M. Bucci, Firenze, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, 2006, s.n. Interpreti principali sono: Piero Carnabuci, Priamo re di Troia; Carlo Ninchi, Ettore; Vittorio Gassman, Troilo; Giorgio de Lullo, Paride; Gianni Lotti, Deifebo; Bruno Zarotti, Eleno; Mario Pisu, Enea; Ferruccio Stagni, Antenore; Aristide Baghetti, Calcante; Paolo Stoppa, Pandaro; Nerio Bernardi, Agamennone; Giovanni Cimara, Menelao; Franco Interlenghi, Patroclo; Renzo Ricci, Achille; Massimo Girotti, Aiace; Sergio Tofano, Ulisse; Gualtiero Tumiati, Nestore; Marcello Mastroianni, Diomede; Memo Benassi, Tersite; Giorgio Albertazzi, Alessandro servo di Cressida; Ettore Conti, il paggio di Paride; Carlo de Santis, il paggio di Diomede; Rina Morelli, Cressida; Elsa de' Giorgi, Elena; Eva Magni, Andromaca; Elena Zareschi, Cassandra; Ada Vaschetti, Ecuba. La versione italiana era firmata da Gerardo Guerrieri, i costumi da Maria de Matteis, l'allestimento scenico di Piero Caliterna e le scenografie avevano la firma di Franco Zeffirelli.

[12] Cfr. '1949 Shakespeare – "Troilo e Cressida" Visconti e Zeffirelli', *Sipario*, 241, numero speciale: *20 anni di teatro*, maggio 1966.

[13] Interpreti principali: Aldo Allegranza, Antonio Cannas, Tino Carraro, Elsa de' Giorgi, Ottavio Fanfani, Sergio Fantoni, Valentina Fortunato, Franco Graziosi, Virna Lisi, Andrea Matteuzzi, Gianfranco Mauri, Franco Moraldi, Quinto Parmeggiani, Massimo Pianforini, Gigi Pistilli, Carlo Ratti, Luigi Vannucchi, Ornella Vanoni. Con le scene di Luciano Damiani, i costumi di Ezio Frigerio, le musiche di Gino Negri e le maschere realizzate da Amleto Sartori.

[14] Negli anni 1953-54 intraprende il progetto di creare il Teatro delle due città, uno Stabile che unisse le città di Bologna e Firenze. Gli esigui finanziamenti non

bastarono alla sopravvivenza del progetto. De' Giorgi riuscirà comunque a far rappresentare tre opere: l'*Antigone* da Sofocle, *Rossmersholm* di Ibsen e *Ispezione* di Ugo Betti (primo attore Salvo Randone).

[15]Il volume a cui si riferisce de' Giorgi è quello di V. Capocci, *Genio e mestiere. Shakespeare e la commedia dell'arte*, Bari, Laterza, 1950. La citazione è tratta da E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, p. 29.

[16]Cfr. T. Tovaglieri, *Dicevo di te, Elsa de' Giorgi*, Fasano (BR), Schena, 2019.

[17]Lettera di B. Berenson a E. de' Giorgi, 1950, Fondo Elsa de' Giorgi, Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia.

[18]A teatro de' Giorgi scopre la voce, quella «voce bruna» che non credeva di possedere. Lo racconta in *Ho visto partire il tuo treno* dove riporta un dialogo con Calvino. Nel '42 durante una scena di *Sly* di Giovacchino Forzano, mentre sta recitando gli ultimi versi: «versi amari, non belli, ma forti, di cui immaginavo l'efficacia solo se detti da una voce profonda della quale, curiosamente, mi pareva di conoscere il tono. La cercai in me e con stupore la trovai senza sforzo. [...] Sul viso di Ricci vidi rispecchiata la mia intima sorpresa prima che in quello di Forzano. Mi guardò a lungo indagandomi: 'Che bella voce bruna' mormorò» (E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno* pp. 163-164).

[19]E. de' Giorgi, *Shakespeare e l'attore*, Firenze, Electa, 1950, p. 14.

[20]F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, a cura di A. Aprà, coedizione con Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, Bulzoni, 2021, I, p. 278.

[21]Si pensi alla rivista *Opera Aperta*, alla quale collabora tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, pubblicando numerose critiche teatrali. Nello specifico si fa riferimento all'articolo a firma di de' Giorgi dal titolo 'I letterati italiani e il teatro', *Opera Aperta*, III, 8-9, 1967, pp. 84-88.

[22]E. de' Giorgi, 'La lezione della Duse all'attore contemporaneo', p. 1775.

[23]Ivi, p. 1782.

[24]L. Mariani, 'Nuovo teatro delle attrici italiane. Sguardi per una storia da scrivere', in A. Ghiglione, P.C. Rivoltella (a cura di), *Altrimenti il silenzio: appunti sulla scena al femminile*, Milano, Euresis, 1998, pp. 193-204.

[25]Cfr. C. Pontillo, 'Appunti sulla teoria della recitazione vista (e scritta) da Elsa de' Giorgi', in L. Cardone, F. Polato, G. Simi, C. Tognolotti (a cura di), *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, *Arabeschi*, 18, luglio-dicembre 2021 <http://www.arabeschi.it/19-appunti-sulla-teoria-della-recitazione-vista-e-scritta-da-elsa-de-giorgi/> [accessed 10 dicembre 2023].

[26]De' Giorgi reinterpreterà, in chiave narrativa, il suo lavoro attoriale nei *Coetanei* (1955), in *Ho visto partire il tuo treno* e, in forma romanzata, in *Storia di una donna bella*. A tal proposito si veda il contributo di C. Pontillo, 'Pagine di performance: la recitazione di Elsa de' Giorgi nei testi letterari dell'attrice-scrittrice', *Oblio*, XI, 42-43, 2021, pp. 60-72 <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/11/OblioXI42-43.pdf> [accessed 10 dicembre 2023].

[27]Colette, *La nascita del giorno* [1928], trad. it. di A. Bassan Levi, Milano, Adelphi, 1986, pp. 66-67.

[28]E. de' Giorgi, *Storia di una donna bella*, p. 110.

[29]Ivi, p. 114.

[30]Ivi, pp. 117-118.

[31]Ivi, p. 119.

[32]E. de' Giorgi, 'Avventura con l'Aretino e la sua Cortigiana', *Opera aperta*, VII, 19-20, dicembre 1971-marzo 1972, p. 110.

[33]L'atto unico (scritto intorno al 1978) venne presentato in anteprima a Napoli, al cinema-teatro Bellini il 5 e 6 marzo, e debuttò a Roma, al Teatro La Maddalena (collettivo femminista nato nel 1973), l'8 aprile 1980 (interpreti: Victoria Zinny, Bianca Galvan, Vittorio Gassman). Grazie all'Istituto Italiano di Cultura venne rappresentato anche a Stoccolma.

[34]«La bella avventura del Marx mi legò fortemente a Elsa de' Giorgi, di cui avevo sperimentato la passione intellettuale e la solidarietà senza ombre. Ma c'è dell'altro [...] una preghiera [...] che lei mi fece prima d'andarsene. 'Scrivi, scrivi delle donne che hai incontrato…'» (A. Cambria, *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, Roma, Donzelli, 2010, p. 242). Un'altra bella testimonianza sul loro rapporto la troviamo nell'intervista che Cambria ha concesso a Sandra Petrignani. Conversazione realizzata per l'ebook, *Elsa de' Giorgi e l'isola felice*, presentato in occasione del Convegno *L'isola felice*, svoltosi a San Felice Circeo (LT) il 22 marzo 2014, promosso dal Comune di San Felice Circeo e finanziato con il contributo del Consiglio Regionale del Lazio, organizzato da PTS Art's Factory in collaborazione con Made in Tomorrow: <https://www.youtube.com/watch?v=tnXMZuNN8g4> [accessed 10 dicembre 2023].

[35]Cfr. L. Mariani, 'Nuovo teatro delle attrici italiane', p. 195.

[36]E. de' Giorgi, 'Avventura con l'Aretino e la sua Cortigiana', pp. 109-110.

[37]Su questo argomento sono sempre attuali le riflessioni di M. De Marinis, 'Il corpo dello spettatore. Performance studies e Nuova Teatrologia', *AOFL*, IX, 2, 2014, pp. 189-201 <https://annali.unife.it/lettere/article/view/1078> [accessed 10 dicembre 2023].

[38]E. de' Giorgi, 'Avventura con l'Aretino e la sua Cortigiana', p. 110.

[39]Ivi, p. 109.

[40]Ivi, pp. 110-111.

[41]I.R., 'Elsa de' Giorgi presenta il suo spettacolo. «La mia Cortigiana? Bella e insolente', *Il Tempo*, XLIII, 222, 18 agosto 1986.

[42]E. de' Giorgi, 'Avventura con l'Aretino e la sua Cortigiana', p. 114.

[43]T. Chiaretti, 'Aloigia, beffarda cortigiana', *La Repubblica*, a. 11, n. 195, s.d.

[44]L. Romeo, 'Pietro Aretino si propone cronista del '500', *Il Tempo*, 20 agosto 1986.

[45]E. de' Giorgi in F. Bonanni, 'Incontro con Elsa de' Giorgi. «Il mio laboratorio di arti sceniche tra storia e umorismo»', *Il Tempo*, 26 febbraio 1987.

[46]Tragedie, sonetti, drammi storici, falsi diari: l'autore della *Liberata* esercitò sulla fantasia romantica un fascino irresistibile. Il prototipo del Tasso romantico è, com'è noto, opera di Goethe, che nel 1780 aveva fatto del Tasso un Werther più intenso, secondo il giudizio di Ampère sottoscritto da Goethe stesso.

[47]Un giovane Giulio Scarpati interpreta Tasso, de' Giorgi, che aveva anche trasposto il testo in prosa, recita nella parte di Eleonora d'Este e Lina Sastri si cimenta in alcuni pezzi cantati. Il giorno successivo si tenne un *Seminario sul Tasso di Goethe*, con Paolo Chiarini, consulente per la riduzione del testo, e con la presenza di intellettuali italiani e stranieri di prim'ordine come Dieter Borchmeyer, Mario Sequi e Luigi Squarzina.

[48]E. de' Giorgi, 'Avventura con l'Aretino e la sua Cortigiana', *Opera aperta*, p. 123. In questo lungo articolo de' Giorgi arriva ad affiancare all'opera e alla creatività di Aretino quella di Machiavelli compiendo interessanti analogie tra la prima edizione della *Cortigiana* e *La mandragola* (ricordiamo che aveva interpretato Lucrezia, diretta da Stefano Landi Pirandello).

[49]Per de' Giorgi la visionarietà del Tasso della *Liberata* era addirittura un'anticipazione del cinema. La simultaneità di un'azione spesso descritta in modo dettagliato evocava inquadrature e primi piani.

[50]La scelta a protagonista di Torquato Tasso è dovuta alla particolare fortuna che l'autore della *Gerusalemme liberata* gode a Venezia nel corso degli anni Cinquanta del Settecento.

[51]Erano gli anni in cui la polemica con Pietro Chiari si faceva più accesa e il commediografo veneziano, passato dal Sant'Angelo al San Luca maturava il distacco dalla sua città e dalle sue scelte politiche, caratterizzate dalla crisi dell'oligarchia.

[52]C. Goldoni, 'A chi legge', in Id., *Torquato Tasso*, a cura di E. de' Giorgi, Ferrara, Liberty house, 1989, p. 28.

[53]E. de' Giorgi, 'Introduzione' a C. Goldoni, *Torquato Tasso*, p. 12.

[54]Ivi, p. 14.

[55]Ivi, p. 11.

[56]C. Goldoni, *Torquato Tasso*, p. 118.

[57]E. de' Giorgi, 'Introduzione' a C. Goldoni, *Torquato Tasso*, p. 15.

[58]Lo spettacolo multimediale annunciato durante la conferenza stampa che darà l'avvio al Laboratorio sarà *La Gerusalemme liberata* di Tasso. Dal 27 al 29 novembre 1989 l'Associazione culturale Elsa de' Giorgi collaborerà anche al *Secondo congresso mondiale di sociologia del Teatro*, organizzato dal Centro Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza.

[59]E. de' Giorgi, 'La lezione della Duse all'attore contemporaneo', p. 1784.

[60]M. Coletti, 'Creatività e tecnica. Il «teatro nuovo» di Elsa De Giorgi', *La Nazione*, 21 gennaio 1986, in un opuscolo informativo a opera del Comune di Bevagna sulla nascita dell'Associazione dal titolo *Un grande laboratorio per una piccola nobile città*, p. 20

[61]F. Bonanni, 'Incontro con Elsa de' Giorgi. «Il mio laboratorio di arti sceniche tra storia e umorismo»', *Il Tempo*, 26 febbraio 1987.

[62]Gli episodi sono ricostruiti attraverso le fonti tratte da *Laude Drammatiche* e *Rappresentazioni Sacre* a cura di V. De Bartholomais (1943) e *Le Rappresentazioni Sacre Italiane* a cura di M. Bonfantini (1942).

[63]E. de' Giorgi, *Sangue+Fango = Logos Passione*, opuscolo contenente la sceneggiatura, custodito presso l'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma, senza data.

[64]Si ricordi il matrimonio con il conte fiorentino e collezionista d'arte Sandrino Contini Bonacossi. A partire dagli anni Quaranta de' Giorgi ha inoltre ospitato nella sua casa romana di via di Villa Ada 4 esponenti della scena artistica italiana del Novecento, tra i quali si annovera, la presenza di Renato Guttuso, Alberto Savinio e Carlo Levi (cfr. C. Pontillo, 'Alla ricerca di una *salonnière* contemporanea: Elsa de' Giorgi e la sua casa romana', in L. Cardone, A. Masecchia, F. Polato, B. Seligardi, G. Simi (a cura di), *«Ho ucciso l'angelo del focolare». Lo spa-*

zio domestico e la libertà ritrovata, *Arabeschi*, 21, gennaio-giugno 2023 <http://www.arabeschi.it/alla-ricerca-di-una-salonnire-contemporanea-elsa-de-giorgi-e-la-sua-casa-romana/> [accessed 10 dicembre 2023]).

[65]E. DE' GIORGI, *Storia di una donna bella*, p. 126.

[66]A. CAMBRIA, 'Quando rito e teatro si ritrovano uniti', *Il Giorno*, 30 marzo 1986.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Tommaso Tovaglieri

La ballata dei bravi 1963. *Una poesia di Elsa de' Giorgi*

The world of the visual arts profoundly affected Elsa de' Giorgi's life and work. In particular, from the late 1940s to the mid-1950s – i.e. in the stretch of history that saw the actress linked to the Contini Bonacossi family of antiquarians – De Giorgi was able to meditate at length on the great masterpieces of the *Old Masters*, frequenting one of the most important collections in Europe. A meditation that we now reread through an unpublished poem, written by Elsa in the spring of 1964, which reveals a new and precious critical piece of a never-ending author.

I rapporti tra Elsa de' Giorgi e il mondo dell'arte sono avvenuti in maniera direi quasi naturale nel corso della sua precoce e lunga carriera, appunto, artistica. Se già con la parola 'artista' si potrebbe definire chi, come nel caso della de' Giorgi, sia riuscito con serietà, e una certa grazia, a interpretare più ruoli tra cinema, teatro e letteratura.[1]

Ma basterebbe pensare alle amicizie, le frequentazioni, le vicissitudini sentimentali che l'attrice e scrittrice, nata a Pesaro il 26 gennaio del 1914, ha saputo coltivare con tantissime personalità del grande sistema delle arti. E dico sistema delle arti perché i nomi propri che si avvicendano, direttamente o indirettamente, nella sua vita sono quelli di Carlo Levi, Leoncillo, Guttuso, Pier Paolo Pasolini, Bernard Berenson, per stare solo a qualche esempio. E dunque pittori, scultori, registi,

Leoncillo Leonardi, *Ritratto di Elsa*, Galleria d'Arte Moderna G. Carandente, Palazzo Collicola, Spoleto

scrittori, critici, storici dell'arte. Di ciascuno di loro Elsa comprende lo stile, la poetica, la filosofia e quindi la qualità, il livello, la grandezza. Mi pare che sia questo ciò che più sorprende di quest'autrice.

Elsa de' Giorgi non è una testimone di un bel periodo storico, non una sopravvissuta e né una marginale spettatrice di un'età dell'oro della cultura italiana (come spesso hanno voluto perimetrarla i suoi detrattori). Elsa de' Giorgi ha una dote innata: è munita di un gusto sicuro, una sorta di radar per i valori dell'arte che sa riconoscere, comprendere e riversare in tutto ciò che fa, nel suo lavoro: sublimando la citazione in gesto critico.

A Carlo Levi, il pittore autore del *Cristo si è fermato a Eboli*, Elsa dedica *I coetanei* e il memoriale *Ho visto partire il tuo treno*. Per *I coetanei* Carlo, oltre a disegnare la copertina, un pastello metafora delle spoliazioni naziste, si fa portatore del messaggio «pensare e capire attraverso la pietà»[2] che la de' Giorgi riconosce come il principale insegnamento da cui ripartirà la generazione trattata dal diario. Diario modulato da un'indefessa conversazione tra gli artisti, come si legge nel diciottesimo capitolo, dove Leoncillo, Guttuso, Turcato si agitano tra liberali, preti e intellettuali, nel tipico salotto degiorgiano, parlando di arte e rivoluzione in conseguenza della notizia della 'scomunica' di Pablo Picasso da parte del quotidiano russo *Pravda*.[3]

O quando, sempre nel romanzo, a proposito di Giorgio Morandi, il pittore del silenzio, Elsa scrive:

> A Bologna, come tutti sanno, vive il più mistico e lirico fra i pittori contemporanei. Morandi. Egli dipinge nella sua stessa camera da letto; su di un tavolo le sue bottiglie, assorte, attendono che egli tragga da esse e dagli spazi che le separano la musica di serena mestizia in cui appariranno nei quadri luminosi e composti. Alla finestra una tenda rigida posta come una vela dosa nelle varie ore del giorno il riflesso di luce concesso agli oggetti modello sul tavolo fra cui, spesso, è la vita di qualche fiore.
> In terra, col gesso, sono disegnate le impronte dei piedi del maestro, di modo che, se deve spostarsi, può ritrovare il punto esatto di luce e di prospettiva. Tutto qui, l'universo di questo grande artista. Per dipingere i suoi paesaggi, traeva invece ispirazione durante la consueta villeggiatura estiva da un paesino modesto, non lontano da Bologna, di nome Grizzana. Due case rade sulla collina stimolavano, forse per la compostezza dello spazio che le divideva, il suo estro.[4]

Anche qui ciò che appare come il commento di un testimone è piuttosto il giudizio di un critico. Non a caso quando Elsa racconta degli altri, come ha sottolineato efficacemente Elio Pecora, lo fa «con le qualità e le acutezze dello storiografo».[5]

E perché mai questa descrizione su come lavorava Morandi fa ancora fatica a rientrare nella bibliografia dell'artista?

Vale lo stesso per Roberto Longhi, il più rilevante storico dell'arte del Novecento, per il quale la de' Giorgi coltiva un'altissima ammirazione tanto da celare la sua figura, e quella della moglie Anna Banti, nella trama

dell'*Innocenza*; o da rammentarne la statura, durante la conferenza sulla genesi de *I coetanei* tenuta l'11 novembre 1961, alla Casa della Cultura di Catania, in un intervento irrorato di significative considerazioni su molteplici figure intellettuali. Su tutte Levi, Pasolini, Pavese: «fino ai casi luminosi di Longhi artista che inventa un linguaggio critico su quei criteri scientifici estetici di Gianfranco Contini per cui l'arte è sensibilità di forme e vocabolario».[6]

E spetta sempre a Elsa, in anni non ancora sospetti, la valutazione di merito sulla regia geniale di Luchino Visconti di *A porte chiuse* di Jean Paul Sartre, debuttante all'Eliseo, il 18 ottobre 1945: «una delle date in cui l'idea della libertà cominciò a essere concepita in Italia».[7] Il legame tra l'attrice e il regista ha il suo coronamento con il *Troilo e Cressida*, il dramma shakespeariano che Visconti ambienta nel giardino di Boboli per il XII maggio musicale fiorentino, nel giugno del 1949.

Per l'occasione Alessandro e Vittoria Contini Bonacossi, la famiglia con cui Elsa si è imparentata ufficialmente dopo aver sposato l'anno prima, a Roma, in Santa Maria della Pace, il figliastro Sandrino, organizzano un ricevimento nella loro sontuosa Villa in Pratello Orsini a Firenze, denominata Villa Vittoria.

Soirée che fu galeotta per la 'calda simpatia' tra Visconti e la lombarda padrona di casa Vittoria Galli, ormai alla fine (si spegnerà la stessa estate), e per il consecutivo desiderio del regista di dedicare proprio alle vicende collezionistiche dei Contini un progetto cinematografico che, tuttavia, non ebbe poi seguito.[8]

Ma è qui a Villa Vittoria che la divenuta contessa de' Giorgi trova l'osservatorio principale con cui entrare in contatto con la più grande collezione d'arte privata dell'Italia del Novecento. Il tesoro dei famosi *Old Masters*: un patrimonio tra dipinti e sculture di importanza planetaria raccolto e costruito dai coniugi Contini, prima a Roma poi a Firenze, con l'ausilio dell'occhio di Roberto Longhi.

La parabola esistenziale di Elsa, come si sa ai limiti di una canzonetta popolare, si intreccerà inesorabilmente alle sorti ereditarie della collezione Contini.[9] A partire da quel fatidico 1955, infatti, si assiste al rovesciamento di fortuna dei suoi rapporti con la famiglia per via della relazione extraconiugale intrapresa con Italo Calvino – sancita dalla pubblicazione dei *Coetanei* per Einaudi – e la conseguente uscita di scena del marito, in concomitanza con la spesso dimenticata morte del vecchio senatore Alessandro: tutto in appena una manciata di mesi. Da lì, tra l'attrice e gli eredi, si aprirà una ridda di accuse, processi, udienze che darà vita all'*affaire* Contini Bonacossi, il più grande scandalo collezionistico italiano che avrebbe segnato per lunghi tratti, più di un decennio, non solo la storia culturale e di costume ma anche quella politica del nostro paese. Ma soprattutto avrebbe macchiato indelebilmente la figura dell''autrice' Elsa de' Gior-

gi facendo nascere, sul suo conto, una vulgata diffamante di aneddotica tra Lucrezia Borgia e Madame Bovary arrivando perfino all'invenzione di barzellette su misura come quella, francamente divertente, raccontatami un giorno dallo scenografo e regista Pier Luigi Pizzi: «Elsa de' Giorgi accompagnata da Donna Vittoria visita per la prima volta la collezione di famiglia. "Ecco…", dice Donna Vittoria compiaciuta, "Bellini". "Bellini?", risponde Elsa de' Giorgi, "Straordinari vorrà dire!"».

Ma se per certi versi è inutile ricordare qui il coraggio, la tenacia e la straordinaria forza delle idee con cui la de' Giorgi affrontò lo strapotere del gran mondo continiano, mi pare in primo luogo ingiusto sottacere, invece, come Elsa abbia costruito la sua opera nonostante quell'alone di discredito.

Come dimenticare, infatti, la sua produzione artistica scaturita dalla 'corrispondenza d'amorosi sensi' con Pier Paolo Pasolini: dalla valenza dei testi più o meno in suo onore, alle collaborazioni pontormesche della *Ricotta* o sadiane di *Salò*.

E non è stato forse atto di grande critica d'arte l'aver difeso in tutte le sedi, e anche fisicamente, il poeta di Casarsa? Ovvero l'essere stata, senza se e senza ma, in prima linea e a scudo critico, davanti a colui che nelle Biennali contemporanee è ora citato come il maggiore artista del Novecento?

Tralasciando e aspettando di leggere quindi l'infatuazione calviniana che sta tutta nel carteggio amoroso di Pavia ancora secretato e che, si spera, non sia 'la montagna che partorisce il topolino', Elsa de' Giorgi ha vissuto i valori dell'arte sempre a fior di pelle – come riflette il nutrito giacimento di opere a lei dedicate conservato a San Felice Circeo – e in prima persona, tracciando le fisionomie degli artisti di ieri o coltivando le certezze letterarie dell'oggi, come è quella poetica di Roberto Deidier.[10]

A proposito di poesia e di arti figurative si dà notizia qui di un sorprendente componimento scritto da Elsa nel 1964 e intitolato *La ballata dei bravi 1963*. Apprendiamo della sua esistenza da una lettera, datata 13 maggio dello stesso anno, inviata dall'attrice proprio all'eterno Pasolini.

> Caro Pier Paolo,
> il mio libro (Un coraggio splendente) dovrebbe uscire con Sugar ma Nico ora ci sta pensando con Longanesi! È un peccato in verità, con l'Innocenza disponibile darlo a un editore estraneo che non so come lo sosterrà. Se puoi dire una parola a Nico andrebbe bene.
> È scoppiata l'estate dentro questo maggio smagliante. E io ho scritto una poesia sulla Collezione Contini. La prima parte ha parole di Manzoni, letteralmente. E anche quelle sul cuore.
> Andrebbe elaborata la parte finale, che è un po' inerte e polemica. Ma il centro, mi pare buona. Come d'altronde la polemica.
> Fammela pubblicare, se mai levandoci il nome mio. Anonima. O consigliami dove pubblicarla.

Ti abbraccio. Dimmi quando vuoi che venga e ti porti la Nanna.
Dio ti benedica, tua Elsa

La lettera si apre con le tribolazioni editoriali della scrittrice – che in quell'anno pubblicherà per l'editore milanese Sugar il suo quinto libro, dal titolo pasoliniano, *Un coraggio splendente* – alle prese con Nico Naldini, cugino primo del poeta e allora editor della Longanesi per cui Elsa richiama anche le sorti dell'altro romanzo, *L'innocenza*, uscito nel 1960.[11]

L'attrice rivela poi di avere scritto una poesia sulla collezione Contini Bonacossi che vorrebbe pubblicare, anche come anonima se necessario, chiedendo per questo, ancora una volta, aiuto e consiglio a Pasolini. La poesia si apre con «parole di Manzoni, letteralmente», scrive la de' Giorgi: il testo comincia infatti con il brano, preso dalle ultime pagine dell'ottavo capitolo dei *Promessi sposi*, in cui i bravi mandati da Don Rodrigo provano invano a rapire Lucia che nel frattempo si trova con Renzo e Agnese a casa di Don Abbondio per cercare di farsi sposare con l'inganno, ma una volta fallito il piano sono costretti a rifugiarsi nel convento di Fra Cristoforo.

La lettera si chiude con il riferimento all'amica Anna Magnani, soprannominata Nanna, con la quale Pasolini aveva girato pochi anni prima, nel 1962, il celebre *Mamma Roma*, la cui sceneggiatura porta in testa la dedica: «A Roberto Longhi, cui sono debitore della mia 'fulgurazione figurativa'».[12] Del resto nella vita della de' Giorgi, il poeta aveva rappresentato uno dei *trait d'union* con il mondo longhiano essendo stato un assiduo frequentatore delle lezioni del grande storico dell'arte, all'Università di Bologna, durante i primi anni Quaranta.

La poesia di Elsa è un *j'accuse*, profondamente polemico, indirizzato, pur senza mai citarli, agli eredi Contini Bonacossi, scritto sotto forma di lirica nella primavera del 1964.

In un momento per lei ancora straziato dall'inspiegabile sparizione del marito, di cui ritiene la stessa famiglia responsabile, l'attrice affronta il dispiacere del ricordo di una vita passata negli ambienti di una famigerata collezione – che nel frattempo andava smembrandosi – ripercorrendo l'immagine lontana dei suoi capolavori rievocati con i nomi dei pittori: un po' come se fossero, appunto, dei vecchi amici scomparsi.

Nella parte finale il componimento assume un carattere prosastico, ispirato a concreti episodi della stretta contemporaneità degli anni Sessanta. Ma ora non ci resta che l'ascolto.

La ballata dei bravi 1963

Che fate qui figliuoli?
non è qui il diavolo;
è giù in fondo alla strada,
alla casa di Agnese Mondella:

gente armata; son dentro;
par che vogliono ammazzare un pellegrino;
chi sa che diavolo c'è!
Che? Che? Che?
E comincia una consulta tumultuosa.
Bisogna andare – Bisogna vedere –
Quanti sono? – Quanti siamo?
Chi sono?
Il Console! Il Console!
Ma il Console non c'era,
s'era paralizzato.
Non voleva vedere.
Avere orecchie.
"Alla campana! Alla campana! Presto"
ma nessuno, nemmeno il Console aveva fretta.
Lo sposo rapito dai Bravi
giurava che voleva essere rapito.
Fra un Sassetta e un Tiziano
(oh l'innocenza di quella Madonna della Neve,
il restauro perfetto di Pellicioli
da sollevarsi come un sipario, di sorpresa)
lo sfarfallare abbagliante
del sole di luglio in cui scomparisti,
quel Giambellino, la Madonna Nera,
il drappo rosso, urlante
sulla carne perlacea del Bambino
ipocritamente addormentato;
quella Crocifissione, sempre Tua, Giambellino,
dove il Cristo pendeva
da altezze smisurate
composto in grazia di un paesaggio
senza meta, senza speranza
il paesaggio di ogni addio
di ogni Morte.
E tu Pontormo
coi tuoi azzurri gelidi
gli sfuggenti sorrisi
di micidiale innocenza
la mano tesa
alla dolce sensualità del Lotto
la Madonna con le perle
Susanna al bagno
Spiata dai vecchioni
Santa Lucia del Veronese
Col drappo ramato, preziosa,
Il conte la portò più in là
ne la malinconia della sua carne giovine
appena pingue
il velluto nero della casacca
il candido polsino pieghettato,
la mano bianca triste e rassegnata
a incontrare in un cerchio

quella tenera del figlio
già cosciente della impossibile continuità.
E tu Andrea del Castagno
la tua dolcissima Madonna
fra la frutta festosa e morta insieme
il drappo rosa sotto i piedi nudi
rami di pesco in un deserto orientale,
e tu, Piero della Francesca,
la tua Madonna stupefatta,
la trasparenza della sua faccia senza corpo
attraverso un paesaggio senza sfondo
appollaiato in un monte di maniera
come un ricordo di occhi troppo stanchi.
E Sigismondo Malatesta
il suo collo taurino
la zazzera ferma
ferocemente disegnata.
E Paolo Uccello
la tua monaca nera
sullo sfondo rosa
vista nella violenza di un delirio.
E prima, prima
Cimabue gran padre
la tua Madonna eterna
eretta col bambino adulto
sulle ginocchia esatte
accanto al Duccio
il capo fermo della sua Vergine
entro il gran manto bruno,
perimetrato d'oro severamente
sul viso
senza storia, senza attesa
composto intorno a labbra sigillate
per l'eternità.
E i tre Santi sibillini
del Maestro delle vele di S. Francesco
(gran brivido, Giotto, il tuo pensiero).
E tu piccolo Foppa,
squarcio
arido di cielo spiato dalla intimità
di una cortina e di una rosa
imprigionata in un piccolo vaso trasparente.
E tu, soave Bramantino
effuso in figure fluide
attornianti la gran Madre seduta,
dischiuse le divine ginocchia
in un ondeggiare gentile della veste
a reggere il fanciullo sapiente
in un ritmo perenne di culla
e i Santi intorno in moltitudine
genuflessi nei volti
le membra commosse.

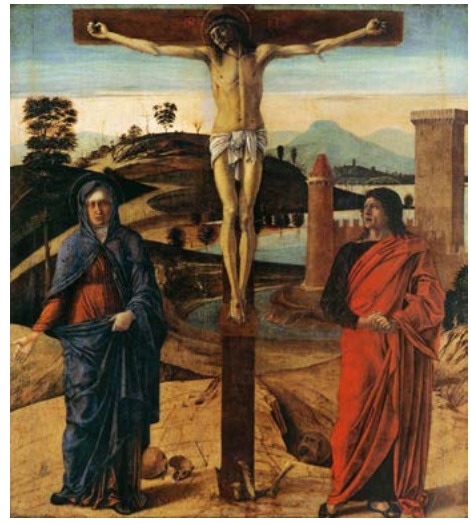
E tu invece Catena,
ordinata lucente ultima cena: eleganza superflua,
suprema col tuo fanciullo ambiguo vestito di nero
estraneo e indifferente al criminale mistero.
E Zurbáran; la Natura morta che fa crocchiare il cesto di arance,
luminoso il peltro del piatto, coi bianchi fiori;
E i bianchi drammatici del parto di Cristo.
La Madonna rinchiusa in quell'interno estenuata.
La tazza del consolo.
La tenda bianca che si sposta a destra coi piccoli a spiare.
Quella intimità angosciosa come e più di una prigionia.
I Bravi han preso il mio sposo.
I Bravi l'hanno rapito con la bellezza di una Collezione
dove Velasquez, faceva Tiziano
Omaggi d'amore,
il Greco passava il pennello al Tintoretto,
Goya fra i toreri disegnava il petto dell'Infanta e poi Nenni De Gasperi e Togliatti in un racconto allucinato profetizzante ogni rivoluzione.
E dipingeva nasi e decorazioni facendo volare il pennello
come farfalla di amaro pensiero di segno sempre più amaro.
Chi mi diceva che non dovevo più vedervi dame invecchiate della Corte di Spagna?
E tu furbo Ministro carico il petto di decorazioni come un generale franchista o un cortigiano di Stendhal?
Il cuore mi diceva che sarei morta guardando il viso gentile del mio sposo che era stato partigiano innamorato solo di me.
Il cuore mi diceva.
"Certo, il cuore chi gli dà retta ha sempre qualcosa da dire su quel che sarà.
Ma che sa il cuore?
Appena un poco di quel che è accaduto".
Che i Bravi di Don Rodrigo la viltà di Don Abbondio l'ipocrisia dei conventi siano ancora nei gangster 1963 che uccidono Kennedy e poi il presunto assassino e scamperanno la pena "per il vizio parziale di mente" e tutto il mondo sta a guardare; che si rapiscano sposi alle spose insieme alla più grande collezione di quadri che vi fosse al mondo, e tutto il mondo sta a guardare, e se lo racconti ti dicono che è pura fantasia, che quel marito se ne voleva andare, e i quadri si vendono onestamente e Kennedy è stato vittima di un vero pazzo che l'ha ucciso senza un perché.
Rozzi Bravi di Manzoni quanta strada avete fatto per trasformare il mondo intero in questa immensa ganga dove vi muovete da padroni di continente in continente su aerei veloci che sono vostri, su ordini rapiti alle banche, che sono vostre, i critici d'arte che giudicheranno la vendita dei Goya, (che sono vostri, i critici) e l'innocenza suprema delle opere sue finalmente da voi contaminata, i laboratori dei missili, che sono vostri, gli scienziati santi intenti ad indagare il mistero nucleare che ne apre finalmente altri perfino a voi sconosciuti, e li spingete a fabbricare bombe che sono vostre ma che dedicherete a noi ultime Lucie Mondella e Renzo Tramaglino senza Padre Cristoforo.
Che Papa Giovanni certo, lo avete ucciso voi. Come poteva, infatti, confortare il mondo la Bontà se questo mondo lo guidate voi Bravi gangster 1963?

Da Giovanni Bellini a Pontormo, da Sassetta a Tiziano, da Foppa a Veronese, e poi Velázquez, Goya, Zurbarán, la scrittrice inanella nel ricordo di un rosario la ricchezza della più importante collezione d'arte privata del Novecento.[13] Ma attraverso questa slavina di nomi propri scritta al vetriolo la De' Giorgi punta soprattutto l'indice sulle nefandezze perpetrate, a suo dire, contro di lei e del marito, dagli eredi della famiglia Contini – associati per metafora ai bravi manzoniani e descritti come *gangster*.

Con una prosa d'arte dominata dalla fedeltà del commento ecfrastico di opere soltanto ricordate, l'autrice trova ancora un'altezza critica per mezzo del gesto poetico. La ballata appare quindi come una confessione non richiesta, di monologo decodificato teatralmente – quanto agiscono infatti le ballate brechtiane? Intese sia in termini di scrittura che come opere significanti di anticapitalismo e di denuncia al sistema borghese.

Stefano di Giovanni detto il Sassetta, *Pala della Madonna della neve*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Elsa chiude la poesia con uno scenario apocalittico alludendo alle due morti più importanti del 1963: quelle del presidente degli Stati Uniti John Fitzgerald Kennedy e di Giovanni XXIII, il papa buono, come fossimo sul set del *Padrino* parte terza o di *The Irishman*. Eppure la de' Giorgi sente che un'epoca sta per terminare e un nuovo mondo sta per cominciare, anche artisticamente. Siamo nel 1964, e giusto l'anno prima, dopo le *Marilyn*, Andy Warhol aveva schiaffato sulla tela trentadue barattoli di zuppa Campbell nelle loro varietà; il texano Bob Rauschenberg si era immerso nella serie di serigrafie dipinte, come *Retroactive I*, con l'astronauta e proprio Kennedy a fare da sfondo. Opere con le quali avrebbe vinto la Biennale del '64 e consacrato la Pop Art americana in Europa.



Giovanni Bellini, *Crocifissione*, Parigi, Musée du Louvre

Vincenzo Foppa, *Madonna con il Bambino e un angelo*, Firenze, Galleria degli Uffizi, ora in deposito al Castello Sforzesco di Milano

Il 18 giugno sarebbe morto invece Giorgio Morandi, l'agosto successivo, a Jalta, il segretario del Partito Comunista, citato da Elsa, Palmiro Togliatti, di cui Guttuso avrebbe restituito, nella fiumana di bandiere e di volti del famosissimo quadrone del 1972, i suoi funerali. Qui ci sarebbe stata tutta l'amarezza e la nostalgia di una stagione perduta dalla quale il pittore, insieme alla sua pittura a quel tempo osannata, era sopravvissuto come uno sconfitto.

A tanti anni di distanza anche Elsa congelerà la sua stagione dei tormenti in un libro tra i più vertiginosi della sua penna: *L'eredità Contini Bonacossi*, uscito per Mondadori nel 1988. Thriller storico artistico sapientemente narrato che porta con sé un indice dei nomi e che si apre con l'anastatica del certificato di morte di Sandrino. Ennesimi particolari di un'autrice poco avvezza all'astratto e molto incline al realismo. Elsa rimarca infatti qui la realtà con l'effetto della finzione, la verità storica con le astuzie e i meccanismi del dramma, sviluppando un intreccio da sceneggiatrice *tout court* dove protagonisti e comparse sono tagliati nei loro aspetti più moderni. Che personaggi da 'intrigo internazionale' sono appunto Donna Vittoria, ex mondina venuta dal nulla che viaggia in transatlantico scovando i capolavori del Rinascimento, o l'eroico storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti o ancora lo 007 Rodolfo Siviero?

Una lettura a perdifiato caratterizza questo romanzo che meriterebbe anch'esso, come è stato già per *I coetanei* e *Ho visto partire il tuo treno*, una riedizione per Feltrinelli.

Il sottotitolo del libro è *L'ambiguo rigore del vero*, che mi ha spesso fatto pensare a come Elsa abbia voluto celare qui, in quest'ossimoro di una verità ambigua, tutto il mistero esistenziale del marito. Figura risucchiata dalla sua stessa tragedia conclusasi con il suicidio in un appartamento di Washington nel 1975.

Una morte davanti alla quale più nessuno ha voluto, o forse potuto, ricercare le risposte alle moltissime domande rimaste inevase sul suo conto. Preferendo derubricare, in sostanza, la sua partenza a un mero fatto di 'corna' e la sua parabola a quella di un uomo sfortunato.

Sandrino Contini Bonacossi a Washington

Ma anche ammettendo che il movente della sparizione sia stata l'infedeltà della de' Giorgi: perché mai andarsene per tutto quel tempo – praticamente vent'anni – quando gli stessi genitori l'avevano indicato come l'erede a cui affidare le cure della collezione di famiglia? E la monografia Electa su *Perugino* e la passione per la storia dell'arte stanno lì a confermarlo.[14] E perché mai un trentenne miliardario, rampollo figlio di un Conte, dovrebbe costringersi a vivere in solitudine una vita impiegatizia presso il gabinetto fotografico della Fondazione Kress, soltanto perché la moglie ha un amante? E ancora: perché mai esautorarsi da solo e uscire così presto dalla legittima partita ereditaria?

Tante, tantissime di queste risposte si possono in qualche modo intravedere nel fitto scambio epistolare che Sandrino Contini Bonacossi intrattiene con lo storico dell'arte Federico Zeri, durante i lunghi anni americani. Una variopinta corrispondenza di vita quotidiana, di piccoli e grandi fatti del mondo dell'arte e della cultura in genere, tra cui appunto i suoi rapporti con Elsa e le sorti della collezione, intonata tuttavia alla maldicenza, al sotterfugio e al complottismo, dalla quale emerge il profilo di un giocoso psicolabile che, lettera dopo lettera, corre ai limiti della pazzia. Un carteggio che mi riservo presto di pubblicare e che, se ben sceneggiato, promette di essere se non 'il più bell'epistolario d'amore del Novecento' certamente il più folle.[15]

[1] Sul ruolo di Elsa de' Giorgi nella scacchiera culturale novecentesca cfr.T. Tovaglieri, *Dicevo di te, Elsa de' Giorgi*, Fasano, Schena, 2019.

[2] E. de' Giorgi, *I coetanei*, Milano, 2019, p. 277.

[3] Per una ricostruzione della genesi dei *Coetanei* si rinvia a R. Deidier, *Introduzione*, in E. de' Giorgi, *I coetanei* [1955], Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 7-19. Per le vicende editoriali del libro cfr. T. Tovaglieri, *Cronaca de «I coetanei»*, in E. de' Giorgi, *I coetanei*, pp. 283-293.

[4] E. de' Giorgi, *I coetanei*, p. 226.

[5] E. Pecora, *Il libro degli amici*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 114.

[6] E. de' Giorgi, *Conversazione su I coetanei*, in T. Tovaglieri, *Dicevo di te, Elsa de' Giorgi*, p. 33.

[7] E. de' Giorgi, *I coetanei*, p. 206.

[8] Sui rapporti tra la De' Giorgi e Luchino Visconti imprescindibile è la nota di Giovanni Agosti in G. Testori, *Luchino*, a cura di G. Agosti, Milano, Feltrinelli, 2022, p. 316.

[9] Sulle vicende collezionistiche della famiglia Contini Bonacossi la principale referente è Fulvia Zaninelli, si rimanda dunque a F. Zaninelli, *Aspetti del collezionismo e del mercato dell'arte del Seicento italiano all'inizio del Novecento*, in A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini (a cura di), *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra, Firenze, Polistampa, 2010, pp. 89-97; F. Zaninelli, *Alessandro Contini Bonacossi, "antiquario" (1878-1955). The Art Market and Cultural Philantropy in the Formation of American Museums*, PhD thesis, The University of Edinburgh, 2018. Ma si veda anche V. Contini Bonacossi, *Diario americano 1926-1929*, Prato-Siena, Gli Ori, 2007-2008; *La collezione Contini Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi*, Firenze, Giunti, 2018; T. Tovaglieri, *I Contini Bonacossi e l'arte barocca*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2022.

[10] L'immagine di Elsa de' Giorgi è stata raffigurata da svariati artisti del Novecento: dall'illustratrice Brunetta ad Adriana Pincherle, da Mino Maccari a Guttuso, da Leoncillo a Carlo Levi. Molte di queste opere facevano parte della collezione privata dell'attrice conservata nella sua casa a San Felice Circeo e sulla quale è oggi disponibile V. Zileri Dal Verme (a cura di), *Elsa de' Giorgi e il Circeo*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2021.

[11] *Un coraggio splendente*, il volume della de' Giorgi uscito nel 1964, era stato interamente supervisionato da Pasolini, il quale non solo aveva scelto il titolo ma aveva dedicato al romanzo una lunga e appassionata presentazione a Roma, alla Libreria Einaudi, il 27 gennaio del 1965, per cui si rimanda a P.P. Pasolini, *Presentazione di Un coraggio splendente di Elsa de' Giorgi*, in T. Tovaglieri, *Dicevo di te, Elsa de' Giorgi*, pp. 89-97. Mentre con il riferimento all'*Innocenza*, l'autrice richiamava le tribolazioni editoriali e le difficoltà distributive del suo terzo libro uscito per il Sodalizio del Libro nel 1960, per cui si veda ancora T. Tovaglieri, *Dicevo di te, Elsa de' Giorgi*, pp. 24-33. Sembra invece pressoché sconosciuto, ma estremamente rilevante, il ritratto biografico della scrittrice che, sempre nel 1960, lo stesso editore veneziano aveva inserito in E.F. Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, pp. 249-251. Qui, in chiusura del suo profilo, Elsa annun-

ciava di avere terminato, oltre che *L'innocenza*, poi pubblicata proprio dal Sodalizio, anche una sorta di versione 'europea' dei *Coetanei*, un romanzo di cui, tuttavia, non si ha alcuna traccia: «ho altri due libri che dovrebbero uscire fra quest'anno e il prossimo. Sono già terminati. Uno tratta ancora del periodo storico dei *Coetanei* su uno sfondo europeo, periodo nel quale si articola una vicenda romanzata che mette in luce – questa volta – anche gli equivoci morali provocati dagli antifascisti. L'altro indaga e descrive una scottante perversità celata sotto un angelico viso di bambina, prima, e una vita irreprensibile di donna, poi. La intitolerò *L'innocenza*» (E. de' Giorgi in E.F. Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, p. 251).

[12]P.P. Pasolini, *Mamma Roma*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, I, Milano, Mondadori, 2001, p. 153.

[13]I dipinti già Contini Bonacossi citati dalla de' Giorgi sono, in ordine, la firmata *Pala della Madonna della neve* di Stefano di Giovanni detto il Sassetta, compresa nel gruppo di opere della collezione Contini Bonacossi donato agli Uffizi: l'autrice fa riferimento al singolare intervento, realizzato da Pellicioli, il restauratore bergamasco tanto caro a Longhi, che prevedeva la possibilità di togliere e mettere, tramite bottoni automatici a pressione, uno scomparto della predella. Il più celebre tra i Tiziano dei Contini Bonacossi è il *Cristo risorto* acquistato dallo stato per la Galleria degli Uffizi nel 2001; di Giovanni Bellini sono invece la *Madonna con il Bambino* conservata presso il MarteS-Museo d'arte Sorlini a Cavalgese della Riviera e la *Crocifissione* del Louvre; il quadro di Pontormo è il sofisticato *Ritratto di monsignor Della Casa* oggi stabilmente esposto alla National Gallery of Art di Washinton; mentre di Lorenzo Lotto la *Madonna con il Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano* della National Gallery of Canada di Ottawa e la *Susanna e i vecchioni* degli Uffizi. Di Paolo Veronese la *Santa Lucia con donatore*, conservata alla National Gallery di Washington, e *Giuseppe da Porto con il figlio Adriano* custodito agli Uffizi; la *Madonna con il Bambino* di Giovanni di Francesco, citata dalla de' Giorgi come Andrea del Castagno, anch'essa nella collezione finita agli Uffizi; i due Piero della Francesca: la *Madonna con il Bambino* della collezione Alana di New York e il più noto profilo di *Sigismondo Pandolfo Malatesta* del Louvre. La *Santa Monaca e due fanciulli* di Paolo Uccello, acquistata nel 2001, e la *Madonna con il Bambino in trono, due angeli e i Santi Francesco e Domenico*, già attribuito a Cimabue e oggi conosciuto come Maestro della Cappella Velluti, entrambi conservati agli Uffizi, come anche l'altra *Madonna con il Bambino* da Elsa rievocata come Duccio di Buoninsegna quando in realtà opera di Ugolino di Nerio. Mentre il *Trittico*, citato dalla scrittrice come del Maestro delle Vele, è un dipinto di Lippo di Benivieni. Seguono la *Madonna con il Bambino e un angelo* di Vincenzo Foppa, proveniente dagli Uffizi ma oggi in deposito al Castello Sforzesco di Milano; la *Madonna con il Bambino e otto Santi* di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino conservata agli Uffizi e la *Cena in Emmaus* di Vincenzo Catena dello stesso museo fiorentino, equivocata come un'«ultima cena». La famigerata *Natura morta con limoni, arance e una rosa*, e la *Nascita della Vergine* di Francisco Zurbarán entrambe conservate al Norton Simon Museum di Pasadena. Il quadro creduto Velázquez che «faceva Tiziano Omaggi d'amore» è invece *Il genio della pittura* del fiammingo Livio Mehus oggi conservato al Prado. Il riferimento a El Greco e al Tintoretto riguarda *Il sogno di san Giuseppe*, del pittore di Toledo e il *Ritratto di uomo barbuto con pelliccia* dell'artista veneziano conservati entrambi agli Uffizi, insieme al *Ritratto di torero* di Francisco Goya citato poco dopo con quello dell'*Infanta* di ubicazione sconosciuta;

come di ubicazione sconosciuta resta pure il *Ritratto di Ambasciatore*, ricordato da Elsa come un furbo ministro o generale franchista, che chiude il cerchio dei dipinti assieme al *Ritratto di Elisabetta di Valois* di Alonso Sanchez Coelho rimasto anch'esso agli Uffizi.

[14] La grande passione di Sandrino Contini Bonacossi per la storia dell'arte si riflette nella stesura di una piccola monografia sul Perugino pubblicata nel 1951 da Astra Arengarium, la collana d'arte dell'Electa, in quegli anni sotto il segno di Bernard Berenson.

[15] Alcuni estratti dell'epistolario si trovano già in T. Tovaglieri, *L'eredità di Roberto Longhi*, Milano, il Saggiatore, in corso di stampa.

Saggi

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Stefania Parigi

Calvino e il cinema italiano del dopoguerra

1. In principio era lo sguardo

La visività come motore dell'opera di Calvino è stata più volte messa in rilievo sia dall'autore sia dalla critica, insieme al quadro intermediale che orienta costantemente la sua attività narrativa e saggistica. Nella recente selezione dei suoi scritti intitolata significativamente *Guardare*, Marco Belpoliti enuncia già in copertina tutti i campi con cui Calvino entra in dialogo: *Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*.[1] Il rapporto con il cinema, in particolare, è diventato materia di diversi libri dal 1990 a oggi.[2]

Lo scrittore per primo ha tracciato le coordinate della sua esperienza cinematografica in *Autobiografia di uno spettatore* che introduce nel 1974 la raccolta di quattro sceneggiature di Fellini.[3] Riattivando la memoria dell'adolescenza, ci racconta che il cinema hollywoodiano classico ha rappresentato per lui un itinerario di formazione all'insegna dell'«evasione», dello «spaesamento», dell'immersione in un mondo altro rispetto a quello di tutti i giorni, non importa se pieno di «mistificazione» e «menzogna».

> Rispondeva a un bisogno di distanza, di dilatazione dei confini del reale, di veder aprirsi intorno delle dimensioni incommensurabili, astratte come entità geometriche, ma anche concrete, piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza diretta stabilivano una loro rete (astratta) di rapporti.[4]

Il trauma bellico costituisce uno spartiacque tra questa esperienza di spettatore perso in un mondo immaginario, avventuroso e fiabesco e quella di autore e 'attore' partecipe della cultura del dopoguerra. Alla «distanza» si sostituisce la 'vicinanza' ai fatti e ai personaggi rappresentati, l'immersione nel modo della contingenza e della memoria appena trascorsa.

> Il cinema italiano del dopoguerra non so quanto abbia cambiato il nostro modo di vedere il mondo, ma certo ha cambiato il nostro modo di vedere il cinema (qualsiasi cinema, anche quello americano). Non c'è un mondo dentro lo schermo illuminato nella sala buia, e fuori un altro mondo separato da una discontinuità netta, oceano o abisso. La sala buia scompare, lo schermo è una lente d'ingrandimento posata sul fuori quotidiano, e obbliga a fissare ciò su cui l'occhio nudo tende a scorrere senza fermarsi. Questa funzione ha – può avere – la sua utilità, piccola, o media, o in qualche caso grandissima. Ma quella necessità antropologica, sociale della distanza, non la soddisfa.[5]

2. Le immagini della Resistenza

È un altro noto saggio di Calvino – questa volta scritto nel 1964 in forma di presentazione al suo romanzo d'esordio *Il sentiero dei nidi ragno* (1947) – a ripercorrere le mutazioni provocate dalla guerra e dalla Resistenza, che riguardano insieme il cinema e la letteratura. Restio verso le classificazioni e le definizioni univoche, Calvino usa il vocabolo «neorealismo» sempre fra virgolette e cerca di definirne la natura: rifuggendo dalla nozione di scuola, lo vede come «clima generale di un'epoca», come «un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo», come «un insieme di voci»[6] lanciate alla scoperta del Paese finalmente uscito dal fascismo.

Il racconto della guerra e della Resistenza costituisce una sorta di cemento che fonde insieme, pur in modi diversi, cinema e letteratura, uniti da una «smania di raccontare»,[7] da un'urgenza di testimonianza, di riscrittura dell'esperienza del vissuto appena trascorso. I primissimi anni postbellici sono attraversati da una vera e propria euforia di rifondazione che permea la società e le arti, anche se per breve tempo. La «speranza quarantacinquesca»,[8] come la definisce Calvino, presto si esaurisce, lasciando sul campo un senso di inadempimento, di sconfitta, di crisi. La letteratura, ai suoi occhi, non è riuscita a dare «una rappresentazione epica e corale della Resistenza»,[9] a saldare in maniera significativa il «protagonista lirico-intellettuale» con l'ambiente popolare, con la società, con la storia.[10] Al contrario il cinema italiano gli appare legato a una più acuta coscienza del proprio ruolo innovatore rispetto al passato, anche se il tema resistenziale è presto rifuggito dagli schermi in quanto politicamente scomodo e conflittuale. Nel decennale della Liberazione la rivista *Cinema Nuovo* dedica un intero numero alla celebrazione-commemorazione del rapporto tra cinema e Resistenza, mentre nel *Bollettino del neorealismo* allegato intervengono sull'argomento intellettuali, filosofi, scrittori e artisti come Galvano della Volpe, Carlo Bernari, Renato Guttuso, Michelangelo Antonioni. Calvino pubblica in questa occasione un soggetto cinematografico intitolato *Viaggio in camion*, che inizia in forma saggistica, come una dichiarazione d'intenti e di prospettive.

> Quando si ricominceranno a fare film sulla Resistenza – presto, io dico – il film che mi piacerebbe veder fare è un film che rappresenti le varie posizioni degli italiani di fronte alla guerra e alla lotta partigiana, e mettendo insieme – con quella formula che fu già di Maupassant in *Boule de suif* e di Ford in *Ombre rosse* [*Stagecoach*, 1939] – un campionario di vari tipi umani e sociali che si trovano per caso su uno stesso mezzo di locomozione. Qui al posto della diligenza di Rouen o della corriera del Far West, dovrebbe esserci uno di quei camion che giravano allora, quando le strade ferrate erano interrotte, un vecchio camion bolso, a metano, che fa un po' di mercato nero all'ingrosso.[11]

Già la critica pre-neorealista della rivista *Cinema* aveva indicato – nei primi anni Quaranta – come uno dei modelli di rinnovamento quel filo rosso che unisce il naturalismo di Zola e Maupassant al cosiddetto realismo poetico del cinema francese degli anni Trenta. Calvino, al pari degli altri giovani intellettuali dell'epoca, scrittori o futuri cineasti, si muove in questa atmosfera di necessità di rimodulazione in senso realistico della cultura e delle arti italiane. Con il suo solito tono irriverente in *Autobiografia di uno spettatore* descrive il cinema francese come «greve di odori» rispetto a quello americano «lustro e asettico», capace di portare in scena un diverso materiale di corpi, di attori e di situazioni «dando allo spaesamento un altro spessore, un aggancio speciale tra i luoghi della mia esperienza e i luoghi dell'altrove (l'effetto chiamato "realismo" consiste in questo, avrei capito poi)».[12]

Nell'anniversario della fondazione della Repubblica, il 2 giugno 1949, scrive su *l'Unità* un articolo dal taglio profondamente politico dedicato a *La Marseillaise* (1938) di Jean Renoir in cui mette in relazione la marcia dei rivoluzionari francesi con quella dei partigiani italiani.[13] Anni dopo, nel 1958, si sofferma sulla tecnica narrativa di André Malraux in *L'espoir*-romanzo (1937) sottolineando gli elementi cinematografici su cui si fonda («visività, dialogo, ritmo») e ritenendola più significativa di quella di *L'espoir*-film (1945) per la «storia della tecnica di racconto del cinema». «Chissà – si chiede – se senza *L'espoir*-romanzo Rossellini avrebbe mai saputo raccontare gli episodi partigiani di *Paisà* e Clément *La bataille du rail*».[14]

Quanto all'altro mito della giovane generazione antifascista che esordisce nel dopoguerra, ovvero il cinema sovietico dei grandi autori come Ėjzenštejn o Pudovkin, Calvino non ne parla affatto nella sua *Autobiografia di uno spettatore* e raramente anche in altri contesti. Nella sua rapsodica attività di critico cinematografico, però, un articolo viene dedicato nel 1945 a *Il compagno P.* (*Ona zaščiščaet rodinu*, lett. *Essa difende la patria*, 1943) di Fridrich M. Ėrmler centrato sulla figura di una contadina partigiana in lotta contro i tedeschi. A Calvino il film appare esemplare non tanto per la sua riuscita estetica quanto per la sua capacità di incarnare la visione e la cultura del popolo, raggiungendo la «potenza delle epopee nate dalla fan-

tasia popolare e tramandate di bocca in bocca, dei poemi corali di cui non è autore un uomo ma un popolo».[15] Molti anni dopo, quando è già uscito dal Partito Comunista a cui si è iscritto nel 1945, Calvino continua a difendere *Padenie Berlina* (lett. *La caduta di Berlino*, 1950) di Michail Čiaureli che ha visto a Mosca nel 1951 come esempio di epica popolare. Lo giudica «un'illustrazione dei fatti della guerra con lo stile d'un carretto siciliano, d'un cartellone da teatro dei pupi». Ma è anche convinto, ormai, che si tratti di un film reazionario in quanto rappresenta «un modo intellettualistico, paternalistico e folkloristico di considerare il "gusto popolare"». Il realismo socialista rappresenta ai suoi occhi «una concezione infantile e favolosa e natalizia della realtà».[16]

Tornando a *Viaggio in camion*, l'intento di calarsi in una compagine popolare, dentro uno dei tanti racconti orali del tempo di guerra, è uno degli obiettivi del soggetto, dove Calvino elabora un vero e proprio campionario di personaggi fortemente caratterizzati, muovendosi sulle corde del grottesco e dell'avventuroso che sfiora continuamente il tragico, senza mai farlo esplodere. Il camion diventa il contenitore di un'umanità variegata: donne che hanno il marito in guerra e si sono date alla borsa nera; una ex prostituta che si innamora di un giovanotto di bell'aspetto, ex bagnino che poi si scoprirà essere un partigiano; un milite e un renitente alla leva, visti come deboli creature vittime entrambe degli ingranaggi del potere e pronte a piangere nonché a fraternizzare; infine un grassone che fa affari con i tedeschi. Il camion passa in mezzo al paesaggio tragico dei bombardamenti, dei rastrellamenti e delle lotte partigiane. Tutti i personaggi si stringono in un'unione solidale contro i nazisti e si schierano con la Resistenza. Dopo varie vicissitudini il camion riprende il suo viaggio e per affrontare le salite si libera del carico in eccesso: al grassone ex collaboratore dei tedeschi che viene scaricato a terra è riservata l'ultima immagine del film, mentre il veicolo riparte «tra sbuffi del motore e canti».

La tensione alla caricatura è evidente nell'orchestrazione della tipologia dei personaggi e anch'essa si radica in una formazione che viene rievocata in *Autobiografia di uno spettatore* e che tocca fortemente, insieme a Calvino, tutta una generazione di sceneggiatori e registi. Il disegno umoristico ha un ruolo centrale nel cinema di Steno, Monicelli e Fellini (che lo scrittore segue fin dalle sue prove sul *Marc'Aurelio*, precedenti all'esordio registico), oltre a riguardare «un altro e più anziano dei padri fondatori del nostro cinema: Zavattini».[17] In un'intervista del 1966 Calvino inserisce tra i modelli delle sue narrazioni anche il disegno animato, che gli ha insegnato a definire «oggetti e personaggi con pochi tratti», e il fumetto, che «ha portato al nostro secolo un modo di raccontare del tutto nuovo».[18]

Tra le dichiarazioni d'intenti di *Viaggio in camion*, il riferimento a *Ombre rosse* di Ford (tratto da *Boule de suif*) rimanda a un altro terreno comune tra lo scrittore e i cineasti del dopoguerra. I moduli del western traspor-

tati nel territorio italiano e nella ricerca di una nuova identità nazionale sono entrati in maniera evidente nei film di Pietro Germi, di Alberto Lattuada e di Giuseppe De Santis, insieme a quelli del gangster e del noir, o ai riferimenti all'espressionismo tedesco e al cinema sovietico. Dall'America proviene inoltre la nuova letteratura che Elio Vittorini e Cesare Pavese, i due punti di riferimento principali di Calvino, portano in Italia e che certo influenza la cultura cinematografica fin dal primo apparire nel 1943 di *Ossessione* di Luchino Visconti. Ricordando la visione del film, lo scrittore dichiara nel 1981: «Compresi che la sua poetica era la stessa dei romanzi americani che si leggevano allora».[19] Poco più tardi il modello della nuova letteratura americana verrà indicato dal critico francese André Bazin per esaltare le innovazioni narrative di *Paisà*.

Il tema della peregrinazione e del viaggio costituisce una linea portante di tutto il cinema, vecchio e nuovo, del dopoguerra, dove diventa, oltre a un meccanismo di racconto radicato nell'esperienza diretta, un'esplorazione conoscitiva del territorio e dell'antropologia sociale del presente e dell'immediato passato.

Nella prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno* Calvino afferma che «la Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone». Attraverso la memoria recente, il cinema italiano esce finalmente dalle scenografie astratte dei teatri di posa e si misura con un paesaggio antropomorfico, segnato dal dramma dell'esperienza bellica. Il viaggio diventa il motore dell'avventura conoscitiva che appartiene a tutta l'epopea resistenziale. La letteratura e il cinema rappresentano in questo periodo dinamiche di vita naturalmente legate a uno spirito di ricerca e di scoperta del mondo e di se stessi, che spazia dall'epica all'avventura, dal dramma alla mascherata comica, riuscendo ad attivare tutti i generi, tutti gli archetipi di un racconto antieroico del mondo. Il bambino protagonista di *Il sentiero dei nidi di ragno* porta in scena lo sguardo nuovo e già straniato dell'infanzia che è al centro del cinema dell'immediato dopoguerra a cominciare da *Roma città aperta* passando per *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Germania anno zero*, per citare soltanto i titoli maggiori.

3. Cinema e pubblico

Per Calvino il cinema del dopoguerra manifesta, rispetto alla letteratura, una maggiore capacità di incidenza nell'osservazione e nella conoscenza della realtà e della storia in quanto è un medium di massa che opera a stretto contatto con il pubblico. Uno scritto del 1949 intitolato sintomaticamente *Letteratura, città aperta?* si apre con una scanzonata acclamazione della produzione cinematografica postbellica: «Le liete sorprese, a vedere i nuovi film italiani, sono ormai diventate un'abitudine, e ogni volta,

uscendo dal cinema, si riflette: "Perbacco, siamo ancora in gamba, in un campo almeno, dài e dài, la cultura italiana ha imbroccato un'epoca d'oro, ecco che l'Italia è riarrivata a esprimere un linguaggio mondiale e pure schiettamente suo"». Subito dopo Calvino sottolinea la principale differenza tra cinema e letteratura:

> Il cinema è necessariamente legato alle masse, mentre la letteratura è sempre più incerta sul "per chi scrivere". Il cinema forma, da De Sica a Zampa, da Rossellini a De Santis, un qualcosa di omogeneo, al di là d'ogni divergenza di contenuto ideologico e d'estetica, un qualcosa di compatto, perché ha una battaglia comune da combattere, contro un nemico definito: il cinema convenzionale e falso dell'americanismo cosmopolita. E sa che lo si combatte non inventando un'altra convenzione ma scoprendo la verità universale del proprio Paese. In poche parole: il cinema ha ben chiaro cos'è cinema e cos'è anti-cinema, cos'è Italia e cos'è anti-Italia. [...] Il cinema italiano è una cittadella contro la colonizzazione americana; deve la letteratura restare città aperta?[20]

Con una retorica inusuale Calvino attribuisce al cinema un maggiore valore di scoperta identitaria del Paese nominando alcuni tra gli autori più significativi del neorealismo: De Sica, Rossellini, De Santis, cui aggiunge Zampa. È uno dei rarissimi casi in cui offre dei nomi, mentre mai lo sorprendiamo nei suoi scritti a soffermarsi sui film esteticamente più sperimentali della stagione neorealista. A parte il rapido accenno a *Paisà*, *Ladri di biciclette* viene rievocato, senza neppure essere nominato, per ridimensionare l'affermazione di Pavese su De Sica come il più grande narratore del dopoguerra.

> La risposta di Pavese a quell'intervista del 1950 [*Inchiesta sul neorealismo* a cura di Carlo Bo] era dichiaratamente una specie di scrollata di spalle per non far torto a nessuno dei suoi colleghi scrittori, e non pretendeva di sancire un'eccellenza del cinema italiano sulla letteratura.[21]

Nel 1952, in un'inchiesta su *Rassegna del film* lo scrittore afferma che «il cinema – a differenza delle altre arti – è strettamente legato al pubblico, direi condizionato da esso». Da qui deriva la sua forte incidenza nella cultura di massa su due piani diversi e opposti: come strumento conoscitivo, di riconoscimento e di educazione e come mezzo «che specula sulle vie più basse per emozionare il pubblico (erotismo, brutalità, comicità volgare, evasione, sfarzo, luccicore agli occhi) o sul conformismo mentale che porta al consenso meccanico quando si trattano certi temi (patria e guerra viste in modo retorico, affetti familiari lattemiele, religiosità oleografica».[22] Al cinema realistico italiano del dopoguerra si riconosce una funzione educativa: da una parte la rappresentazione e il rispecchiamento di vasti strati sociali, dall'altra la promozione di uno «spirito critico», di una «nuova coscienza».

> Il cinema realistico italiano – scrive Calvino – riesce a "entrare" nel nostro pubblico in quanto questo acquista una nuova coscienza, un nuovo patriottismo attivo e problematico, cioè impara ad amare il proprio paese partecipando ai suoi problemi. È questa una rivoluzione morale di non piccola portata, ed essenziale alla formazione del cittadino democratico.[23]

Naturalmente un vero spirito critico non passa attraverso il cinema moralistico o a tesi, come è incline a promuovere tutta una parte della pubblicistica cinematografica marxista.

L'interesse di Calvino è rivolto principalmente a un cinema che sia contemporaneamente intrattenimento popolare e attivazione di una nuova conoscenza del mondo. Così come si può fare «letteratura di coscienza» (espressione ricorrente nei suoi scritti) senza rinunciare al divertimento, si possono realizzare film-spettacolo capaci di promuovere un dialogo e una comunicazione diretta con il pubblico. Non è un caso, dunque, che l'autore con cui si confronta maggiormente sia Luigi Zampa, anche se spesso le ragioni delle sue analisi filmiche sono ancorate al rapporto con la letteratura. Al gennaio del 1949 risale una recensione di *Anni difficili* (che ha alla base un soggetto di Vitaliano Brancati) destinata a *l'Unità* e non pubblicata in cui Calvino distingue il «cinema-arte» dal «cinema-giornalismo» collocando il film di Zampa sul secondo versante dove si privilegiano «preoccupazioni di contenuto, che son poi quelle, giuste o sbagliate, del giudizio spicciolo popolare».[24] Definendolo «film antifascista e positivo», lo scrittore cerca di togliergli di dosso anche le accuse di qualunquismo che gli sono state riversate contro dalla critica comunista, legata all'epoca a un forte dogmatismo ideologico.

Umberto Spadaro in *Anni di difficili* (1948) di Luigi Zampa. Screenshot da terzi

Alle «modestissime pretese artistiche» di questo «saggio di costume» seguono, nel 1954, le riflessioni sull'adattamento che Zampa fa di *La romana* di Moravia, con la collaborazione alla sceneggiatura dello stesso autore e di Giorgio Bassani. Il film risulta a Calvino «mancato» sia in rapporto all'opera letteraria sia come rappresentazione dei costumi contemporanei. Ma proprio allontanandosi dallo spirito moraviano il regista «ci ha dato un bel drammone popolare, con dentro il sapore di quell'Italia sudata, poliziesca e corrotta».[25] «Utile» è la qualificazione attribuita spesso da Calvino al cinema di Zampa, che gli interessa in particolar modo «proprio per questa sua capacità di dare immagini tangibili agli umori, al moralismo pessimista dell'italiano medio, al suo giudizio su epoche recenti, e creare maschere contemporanee comiche o drammatiche, dall'*Onorevole Angelina* col marito poliziotto al funzionario ministeriale di *Anni facili* con la moglie ex donna fatale del regime».[26]

> Nel cinema italiano che trae il maggior vigore dalla formazione letteraria e culturale dei suoi artisti migliori, Zampa ha un contatto con la realtà che non è di tipo letterario; è un regista che viene dalla parte del pubblico, non seguendolo passivamente ma interpretandolo e in qualche modo dirigendo le sue opinioni con un intento di moralità un po' scettica, un po' romanesca, ma che è anch'essa un fatto reale.[27]

In definitiva è proprio la distanza da posizioni intellettuali elitarie ciò che cattura l'attenzione di Calvino riportando il cinema su un orizzonte più schiettamente popolare, realizzando quell'incontro con le masse che costituisce un'aspirazione e una mancanza nella compagine comunista, protesa verso il progetto gramsciano di una dimensione nazional-popolare. Pur se pubblicati nell'inoltrato dopoguerra, tra il 1948 e il 1951, gli scritti di Gramsci per Calvino delineano perfettamente l'«uomo nuovo» uscito dal conflitto e dalla Resistenza.[28]

Si può dire che, in forme rovesciate rispetto all'anteguerra, il cinema che interessa più strettamente Calvino è ancora quello dell'alterità e, quindi, della distanza dalla sua dimensione di artista-letterato. Del resto, in *Autobiografia di uno spettatore* afferma chiaramente che i film dei grandi registi neorealisti hanno distrutto in buona parte il suo «piacere di andare al cinema», che non si misura sui «"film d'autore" con i quali entro in un rapporto critico di tipo "letterario", ma su quanto può venir fuori dalla produzione media e minore, con cui cerco di ristabilire un rapporto da puro spettatore».[29] I film d'autore si distendono per Calvino sullo stesso piano delle opere letterarie del dopoguerra, rappresentano un parlarsi tra simili, tra giovani «delle stesse covate, con gusti, educazione, letture in comune».[30]

> Vedere i film ha perso molto del suo carattere meraviglioso, adesso che quelli che li fanno sono dei nostri amici: il film non è più quel fiore di una pianta spuria e contaminata, con radici che vengono dal circo equestre, dal castello dei misteri, dalle cartoline al bromo, dai tabelloni dei cantastorie. Ed è un fatto che io mi diverto di meno.[31]

È come se ai suoi occhi le opere dei grandi registi neorealisti avessero annullato l'aspetto rituale e il potere incantatorio e performativo del cinema, quella caverna buia e ancestrale in cui si proiettano desideri, emozioni, sogni, credenze, aspirazioni, mitologie.

Nell'inchiesta apparsa su *Cinema Nuovo* nel 1953 oppone alla «lettura» critica del film promossa dal direttore Guido Aristarco la «visione» consumata in mezzo alla «platea di gente che sbuffa, ansima, sghignazza, succhia caramelle, ti disturba, entra, esce, magari legge le didascalie forte come ai tempi del muto; il cinema è questa gente, più una storia che succede sullo schermo».[32] Ed è a questa gente, a questo pubblico che i film devono rivolgersi, secondo l'esempio americano dell'anteguerra, che Calvino vede come una sorta di «cinema ideale», «con il suo catalogo di divi-personaggi, di convenzioni-situazioni, che corrispondono ad altrettante realtà o ad altrettante ipocrisie anch'esse storicamente reali e importanti».[33]

Ai suoi occhi il nuovo cinema realista del dopoguerra non è riuscito che sporadicamente a trovare una dimensione popolare.

> Il problema interessante del nuovo cinema italiano [scrive] era vedere se il linguaggio di Visconti, De Sica, Rossellini, Castellani riusciva a proliferare, se da stile poetico riusciva a diventare lingua corrente e a dar vita a una buona serie di drammi popolari e di farse popolari di produzione media.[34]

Gli esempi in questa direzione sono a suo giudizio pochi: oltre a Zampa indica Steno e Monicelli insieme a Germi. I grandi film neorealisti rimangono nella maggior parte dei casi eventi elitari che non riescono a forgiare un nuovo gusto e ad avere un'efficace rappresentatività popolare. Già nella seconda metà degli anni Quaranta il pubblico continua a prediligere i prodotti americani che sono tornati a dominare il mercato e, in ambito nazionale, i film sganciati dall'attualità, i film in costume, avventurosi e operistici.

4. I corpi dei divi

Le poche recensioni e i reportage giornalistici sul cinema italiano di Calvino trovano spazio inizialmente sul quotidiano comunista *l'Unità*, dove tiene una rubrica intitolata 'Gente del tempo', per poi spostarsi su *Cinema Nuovo*, tra gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, attraverso la

stesura di articoli e la partecipazione a svariate inchieste sul realismo e sulle forme romanzesche che coinvolgono insieme letterati, cineasti, critici e artisti.

Come inviato de *l'Unità* sul set di *Riso amaro* (1949) Calvino si confronta con l'avventura della lavorazione in mezzo agli scenari naturali, tra una moltitudine di comparse, vere mondine che provengono «in gran parte dal modenese», da cui arrivano notizie di comizi comunisti e di scontri con la polizia di Scelba. La scena che si sta girando è quella del duello per la donna tra il bandito, interpretato da Vittorio Gassman, e il militare che ha i tratti di Raf Vallone, ex collega giornalista de *l'Unità*.

Silvana Mangano, Raf Vallone e Vittorio Gasmann in *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis. Screenshot da terzi

Il cronista-scrittore ha un piglio divertito nel descrivere il cinema al lavoro, attraverso immagini che sembrano vignette e caricature: per tre volte ci presenta il regista sul carrello o «appollaiato dietro la macchina da presa» che si arrotola un «ciuffo di capelli tra le dita». La terza volta gli scappa la battuta: «De Santis spiega, corregge, interpreta la parte di tutti, attorcigliando e avviticchiando il ciuffo in mezzo al cranio (è lo stesso gesto che fa Cesare Pavese mentre scrive; che sia un segno distintivo della scuola realistica?)».[35] L'ironia si riversa dal personaggio all'etichetta realista. Calvino, come si è detto, tende a usare il meno possibile il termine neorealismo, che viene introdotto piuttosto tardi (a partire dal 1948) nel dibattito d'epoca per definire la nuova arte del dopoguerra ed è all'inizio osteggiato da tutti in ambito sia cinematografico sia letterario. Pavese e

Vittorini, per esempio, tenderanno a relegarlo principalmente in campo filmico, giudicandolo inadeguato a esprimere il nuovo corso della letteratura postbellica.

Al di là di questo ambiguo e polivalente concetto di realismo ormai innalzato come una sorta di bandiera, Calvino sottolinea che De Santis manifesta un «amore della realtà» che «rasenta il fanatismo», ed è mosso dalla volontà di fare un «cinema vero» stabilendo contatti con ambienti popolari autentici come quelli delle risaie. Una volontà che passa attraverso determinati atteggiamenti, convenzioni e strumenti della macchina cinematografica: riflettori «appesi ai pioppi come tante lune impigliate tra le foglie»; Gassman e Vallone spinti uno contro l'altro per rendere più verosimile il loro duello; il regista che imbocca i suoi interpreti, sulla base di una sceneggiatura di ferro, come sappiamo, oppure che canta le canzoni delle mondine; gli stessi ciak ripetuti all'infinito tanto da far dire a Calvino: «Il cinema mi sembra l'arte della fatica sprecata». Ma ciò che lo attrae di più è il materiale umano, i corpi degli attori e soprattutto delle attrici. La sua descrizione dal vivo di Silvana Mangano, che è ancora una sconosciuta, merita di essere ricordata:

> Silvana Mangano sarà una delle grandi fortune del film. È romana, ha diciott'anni, il viso e i capelli della Venere di Botticelli, ma un'espressione più fiera, dolce e fiera insieme, occhi scuri e capelli biondi, un incarnato terso e limpido, senza ombre né luci, spalle che si aprono con una dolcezza da cammeo, un busto d'una ardita armonia di linee trionfali e aeree, la vita come uno stelo snello, e un mirabile ritmo di curve piene e d'arti longilinei. Insomma a farla breve, Silvana Mangano m'ha fatto una grandissima impressione e devo dichiarare che nessuna fotografia può bastare a darne l'idea.[36]

Silvana Mangano in *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis. Screenshot da terzi

Fin dalle sue immersioni da adolescente nel cinema americano, Calvino trattiene assai più le figure e i nomi dei personaggi-divi che quelli dei registi. Ed è fin troppo ovvio e naturale. Ma anche nel dopoguerra questa inclinazione da puro spettatore non viene mai meno, in quanto rimangono pur sempre i personaggi incarnati dai divi a offrire al pubblico modelli e stili di comportamento, a riflettere culturalmente e sociologicamente un determinato ambiente e un ideale di vita.

Nel reportage dal festival di Venezia del 1954 la sua attenzione è tutta concentrata sulla «presenza fisica in mezzo a noi di personaggi straordinari in cui ciascuno trasferisce una parte di se stesso, delle sue irrealizzate aspirazioni» e vuole «sentirsi riverberare dalla luce favolosa che il mondo del cinema irradia».[37] Finalmente «sotto i riflettori della tv apparve Gloria Swanson»:

> Sfolgorò il bianco dei quadrati denti aggressivi e dei tondi bulbi degli occhi attorno alle iridi d'acciaio, piena di forza e allegria in quella bruna pesante carne di veterana. Ecco, il cinema, questa infinita potenza e vitalità che la gente confusamente cercava in quest'atrio era lei, Gloria Swanson, la progenitrice, venuta dalla favolosa età dell'oro di Hollywood.[38]

Nella seconda puntata del servizio da Venezia (*La paura di sbagliare*), dedicato in buona parte a *La romana* di Zampa, la penna di Calvino si sofferma su una diva nostrana, che per lui non ha certo la luce dell'empireo hollywoodiano: Gina Lollobrigida si sforza di costruire, con un serio impegno di recitazione e di studio, il personaggio di una popolana italiana, dopo essere stata una «pastorella d'Arcadia» in *Pane amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini, alle origini del cosiddetto neorealismo rosa, incoronato da grandi successi di pubblico.

Gina Lollobrigida in *La romana* (1954) di Luigi Zampa. Screenshot da terzi

In un articolo successivo intitolato *Gina burocratica*, racconta il tentativo della Lollobrigida di amministrare la propria immagine e la propria presenza, di non farsi annientare dal mito divistico, da quella bellezza carnale che la divinizzazione del pubblico rende «astratta», riduce a «oggetto, idolo» e che, alla fine, «brucia chi la detiene». Anche in questo caso le riflessioni di Calvino passano sempre attraverso il sottofondo ironico delle sue acute descrizioni della 'maggiorata' proveniente dai concorsi di bellezza, che negli anni Cinquanta incarna il nuovo divismo all'italiana:

> La sua femminilità laziale, da secoli intrisa di cattolicesimo prelatizio, s'esprime soprattutto nel biancore appena rosato della pelle, che abbaglia chi per la prima volta la vede in carne e ossa, e che tempera in controriformistica dolcezza contemplativa l'abbrivio dei sensi – e insieme testimonia – quale prudente, avara conservatrice di se stessa essa sia, fino a sottrarsi al raggio del sole.[39]

Al Festival di Venezia la Lollobrigida seduta al tavolo dei direttori generali, tra i funzionari ministeriali, comunica a Calvino «un remoto senso di tavolo d'ufficio, come se questa Venere romana fosse nata dal mare di carte della Capitale, dai sogni pigri degli sterminati ministeri».[40]

L'anno successivo, il 1955, il reportage dal festival di Venezia viene affidato all'immaginazione e alla trasfigurazione letteraria, senza più neppure un titolo di film o un nome di richiamo. Calvino immagina il Gustav Aschenbach di *La morte a Venezia* di Thomas Mann che approda al Lido ed è «preso da un senso di inferiorità» per le sue pagine letterarie «così avare ed esangui» rispetto al cinema e a tutto ciò che gli gira intorno. Così al posto dell'«efebo gentile» (il meraviglioso Tadzio che molti anni dopo, nel 1971, Visconti riprenderà con vera nostalgia decadente) Calvino immagina che il desiderio di Aschenbach si proietti su «una fanciulla aspirante stella, tutta seno e coscienza che nulla al mondo conti più di quel seno, la divetta più attonita e priva di dubbi sulla potenza d'un corpo e sull'abilità d'amministrarlo, senz'altra civiltà che un'ingenua retorica del sex appeal».[41] Un divismo al ribasso, ormai diseducativo che porta la «noia» come una forma di colera nel festival veneziano. La storiella inventata è l'occasione per riflettere sulla natura e lo stato del cinema, sempre legato alla sua permeabilità e rappresentatività sociale. Per Calvino il cinema è

> la realtà più immediata e l'idealizzazione più smaccata, una libertà d'espressione grande quanto il mondo visibile e una convenzione codificata all'estremo, la fama più altisonante e impudica, l'atmosfera di ricchezza onnipotente, e insieme il senso di lavorare per un mondo di povera gente, per le folle anonime che si stiperanno nelle sale buie. [...] Il cinema è: tecnica e baraccone, volgarità e sapienza raffinata, avventura per chi lo fa e per chi lo vede.[42]

Ma basta che il cinema «perda inventiva e coraggio, non getti più idee e realtà nella caldaia, e subito comincia a macinare noia».[43] Smette di essere un motore di critica e identità sociale, diventando il termometro e il megafono della vacuità dei tempi presenti.

5. Il mito del realismo e del romanzo, tra cinema e letteratura

Tra gli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, gli interventi di Calvino sulle questioni del realismo e del romanzo, sul rapporto tra cinema e letteratura appaiono contemporaneamente fuori e dentro le ottiche dell'*engagement* della critica marxista allora imperante. Come afferma chiaramente in *Il midollo del leone*, riferendosi alla letteratura, è convinto assertore dell'impegno morale e politico dell'intellettuale ma è contrario all'indottrinamento, al passaggio «dall'analisi critica alla denuncia, alla indicazione dei rimedi, alle impostazioni di lotta, alla critica delle deficienze, alla soluzione positiva e così via».[44] Il «realismo socialista» gli appare rinchiuso in una «poetica pastorale»[45] a cui, tuttavia, riconosce di aver avuto un'influenza sull'arte comunista dell'Occidente e sulla propria narrativa.

È anche molto scettico riguardo al rilancio, nel cinema come nella letteratura, del romanzo ottocentesco, sulla base dei modelli forniti da Lukács.

> Usciti dall'Ottocento [scrive] il suo ideale estetico s'appanna d'una soffice patina di noia: non vi ritroviamo il nervosismo, la fretta del nostro vivere, cui hanno risposto non più il romanzo costruito, ma il taglio lirico del romanzo breve, o la novella giornalistica e cruda con cui Hemingway eccelse, come la perfetta misura della nuova epoca.[46]

Le tesi parallele di Carlo Salinari in ambito letterario e di Guido Aristarco in ambito cinematografico sul passaggio dal neorealismo al realismo, ovvero dalla cronaca alla storia, dalla novella al romanzo (attraverso *Metello* di Vasco Petrolini e *Senso* di Visconti) rimangono assai lontane dalle sue esperienze e dalle sue linee estetiche e teoriche. Scrivendo sugli «amori difficili dei romanzi con i film», Calvino guarda a *Senso* (1954), al di là del suo celebrato passaggio dal neorealismo al realismo critico, come un rapporto libero con il testo letterario di Camillo Boito, che viene indicato per la prima volta da Visconti nei titoli di testa, laddove in *Ossessione* non era dichiarata la derivazione da *Il postino suona sempre due volte* (*The Postman Always Rings Twice*) di James Cain e in *La terra trema* (1948) quella da *I Malavoglia* di Giovanni Verga. Boito, dichiara Calvino, è un «minore che non gli può dar ombra e che può adoperare come vuole senza che nessuno protesti», dando vita a un'operazione in cui i suggerimenti letterari si intrecciano liberamente a quelli figurativi nel costruire «il dramma della

decadenza in tempo di rivoluzione», con la prospettiva di raccontare «una storia contemporanea»,[47] temi e problemi non confinati nel passato storico ma vivi nel presente. Un film, dunque, che al di là del gioco delle classificazioni realiste svolge ancora il ruolo di intervento critico sulla storia e sul presente.

Un'altra analisi legata al rapporto tra cinema e letteratura riguarda *Le amiche* (1955) di Michelangelo Antonioni. Anche in questo caso non è importante per Calvino la fedeltà al testo di Pavese (*Tra donne sole*) ma lo stile del regista, il suo modo di raccontare «che si rifà alla lezione dell'understatement di tanti scrittori moderni tra cui anche Pavese». Pur non risparmiando alcune critiche alla costruzione dei personaggi, sottolinea il venire in primo piano dell'«osservazione di costume, come è del resto compito del cinema, e conformemente alla vocazione d'amaro cronista d'una generazione borghese»[48] che riconosce ad Antonioni.

Yvonne Furneaux, Valentina Cortese ed Eleonora Rossi Drago in *Le amiche* (1955) di Michelangelo Antonioni. Screenshot da terzi

Il cinema ha una facoltà maggiore rispetto alla letteratura di incidere sul costume di una società, di porsi come strumento di diffusione e riflessione, critica o acritica, sui modelli di vita e di comportamento. Questa facoltà è strettamente legata alla natura del suo linguaggio, oltre che alla sua funzione di medium di massa. I rilievi sociologici di Calvino non sono mai disgiunti da considerazioni di ordine linguistico ed estetico. Con la sua solita stringatezza scrive che raccontare al cinema significa «evocare dei sentimenti e pensieri generali attraverso immagini necessariamente precise» mentre, viceversa raccontare nella letteratura vuol dire «evocare delle immagini precise con delle parole necessariamente generiche».[49]

Attraverso la riproduzione delle immagini il cinema sembra offrire «una suggestione di verità più diretta»,[50] anche se a Calvino non può sfuggire che questa verità ha un carattere sostanzialmente illusorio. «Sotto i proiettori del cinema [scrive nel 1961] ogni verità si trasforma presto in maniera, in retorica, in menzogna».[51] Nella 'lezione americana' dedicata nel 1985 alla 'Visibilità' l'immagine cinematografica viene sganciata da ogni immediatezza e oggettività riproduttiva e vista come il risultato di un complesso processo che prevede vari strati: la fissazione della visività nella forma scritta della sceneggiatura, l'attivazione del «cinema mentale» del regista che ricostruisce materialmente l'immagine sul set e la riprende con la macchina da presa. Con l'espressione «cinema mentale» Calvino indica una facoltà interiore che riguarda tutte le arti, precedendo la nascita della settima arte e la novecentesca civiltà dell'immagine. Il «cinema mentale» si forma all'incrocio di vie diverse che intrecciano «l'osservazione diretta del mondo reale», «la trasfigurazione fantasmatica e onirica», «il mondo figurativo trasmesso dalla cultura» e «un processo d'astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile, d'importanza decisiva tanto nella visualizzazione quanto nella verbalizzazione del pensiero».[52]

Fin dall'immediato dopoguerra la sua idea di realismo, nel cinema come nella letteratura, è sempre svincolata dalla piatta mimesi del reale e dalle strette logiche della verosimiglianza. In un'inchiesta del 1956 afferma, pensando chiaramente anche alla propria narrativa, che «realismo e gusto dell'inverosimile»[53] non si escludono a vicenda se la loro funzione è sempre quella di indagare e riflettere sul mondo che ci sta attorno, di interrogarsi su «un certo modo di stare nel mondo».[54] Così ai suoi occhi una «giusta definizione del realismo», nella furia ideologica del dibattito degli anni Cinquanta, può limitarsi al tentativo di «rappresentare la complessità del reale»,[55] dove il vero e il falso non fanno altro che scambiarsi le parti, dove l'immaginario diventa una componente del reale, una dimensione fenomenologica dell'esistenza.

A Calvino non interessa neppure la discesa dell'intellettuale nel mondo popolare attraverso il dialetto o le compiacenze regionalistiche che grande rilievo acquistano nel realismo del dopoguerra, cinematografico e letterario. Afferma di essere «contro il dialogo a urli incomprensibili di certi film anche buoni»[56] e non perde occasione per manifestare la sua contrarietà al doppiaggio che rappresenta ai suoi occhi un malcostume tipicamente italiano. Nell'inchiesta su *Cinema Nuovo* del 1953 auspica la creazione di un «buon cinema d'avventura» come «unico cinema popolare possibile».[57]

Nonostante le interrelazioni costanti tra cinema e letteratura e la partecipazione degli scrittori al cinema del dopoguerra, Calvino continua incessantemente a sottolineare la funzione primariamente sociale della settima arte, equiparandola in certi casi al giornalismo e alla «saggistica

sociologica».[58] In forza della parvenza di verità delle immagini, a suo giudizio il cinema ha bruciato e sottratto molta materia al romanzo letterario realistico: «Ambienti, personaggi, situazioni che il cinema ha fatto propri non possono più essere accostati dalla letteratura: come se fossero stati rasi al suolo all'interno dalle termiti, appena gli s'avvicina la mano non ne resta che polvere».[59]

A Calvino interessa ben poco anche la fase letteraria del film ovvero la scrittura della sceneggiatura che spesso coinvolge amici e colleghi. Nell'intervista a Lietta Tornabuoni del 1981 dichiara di detestare «i libri con la sceneggiatura del film». Tuttavia, in quanto collaboratore della casa editrice Einaudi, alla fine del 1951 propone «un bel volume di Zavattini soggettista che salvi dall'oblio storico, nella composita e plurima arte del cinema, la parte del soggettista – dello scrittore». Nonostante il nome di Zavattini compaia raramente tra i modelli e i riferimenti espliciti di Calvino, in una lettera del 1942 diretta all'amico Eugenio Scalfari scrive: «Leggi Zavattini: se lo avessi letto prima, forse avrei scritto meglio tutto quel che ho scritto in gioventù».[60] E nel 1943, in un'altra lettera, afferma che i propri racconti pubblicati su *Roma fascista* (*Dieci soldi in plastilina*, *Invece era un'altra*, *Passatempi*) «forse ancor più che da Vittorini traggono ispirazione da uno scrittore a mio parere assai migliore: Zavattini».[61] A metà degli anni Cinquanta Einaudi accoglie la nuova collana 'Italia mia' che riprende nel titolo una vecchia idea cinematografica di Zavattini poi trasformatasi in progetto di «connubio tra libro e film»,[62] tra scrittura e fotografia. Il primo volume è *Un paese* di Paul Strand e Zavattini. Gli altri avrebbero dovuto essere dedicati a Napoli e a Milano e affidati rispettivamente a De Sica e a Visconti, come risulta dal resoconto calviniano della presentazione romana della collana.

Nei primi anni Sessanta gli interventi sul cinema d'autore di Antonioni, Visconti e Fellini testimoniano ancora la lontananza di Calvino dalle formule del 'realismo critico' di impronta lukacsiana e del film-romanzo alla base della critica di Aristarco e di *Cinema Nuovo*. *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti viene avvicinato all'epopea del film gangster e visto nella chiave «della forte accensione d'una atmosfera naturalistica», mentre *La dolce vita* (1960) sceglie «la via della commedia di caratteri simbolico-ideologici».[63] Rifiutandosi di considerare *L'avventura* (1960) un film decadente e letterario, secondo le indicazioni di *Cinema Nuovo*, Calvino esalta il metodo di ricerca di Antonioni, il suo lavoro sugli interrogativi e sui dubbi piuttosto che sulle dimostrazioni, la mancanza di ogni «minima sbavatura di complicità populistica», il linguaggio scarno che chiede al pubblico «di fare lo sforzo di giudizio che compie di solito (o dovrebbe compiere) di fronte alla realtà».[64] E poco tempo dopo torna a soffermarsi sulla modernità del linguaggio e dei personaggi di Antonioni che gli appare ancora poco compresa in Italia, focalizzando l'attenzione sulla funzione critica

e conoscitiva attribuita alle figure femminili, rievocando il modulo della passeggiata e del «giocherellare» in *La notte* (1961) e in *L'eclisse* (1962) come forme di interrogazione sull'esistenza nelle nuove dinamiche della società contemporanea. Scrive: «Il viso di Monica è diventato ormai simbolico in una nostra mitologia interiore». Per suo tramite Antonioni vuole

> girare occhi diversi sul mondo, anzi diventare occhio soltanto: difatti il finale del film [*L'eclisse*] dissolve il personaggio, rappresenta la sua assenza, il suo rifiuto, in un lirico susseguirsi di immagini. (Un cinema dell'occhio puro che è proprio il contrario del romanzo del puro regard: qui ogni cosa appare nella pienezza dei suoi significati storico-sociali.[65]

La parabola del neorealismo si è ormai chiusa da tempo e il cinema italiano degli anni Sessanta porta lo sguardo in altre direzioni, a cui, tuttavia, Calvino riserverà riflessioni sempre più occasionali, anche se estremamente significative, per la sua capacità di individuare nuove forme di narrazione e di visione, al di là degli schemi consunti di una vecchia nozione di realismo e di romanzo. In un'intervista del 1966 sui *Cahiers du Cinéma* torna a interrogarsi sulla diversa natura di letteratura e cinema, sui legami genetici di quest'ultimo con la narrazione orale e con forme popolari di spettacolo come il circo, il music-hall, il grandguignol. Nei confronti del cinema la letteratura è stata ai suoi occhi una «cattiva maestra», in quanto lo ha portato a seguire le forme tradizionali del romanzo.

> La grande novità degli ultimi anni è la coscienza diffusa che il cinema deve cercare modelli diversi dal romanzo tradizionale. La sfida della parola scritta continua ad essere uno dei motori principali dell'invenzione cinematografica, ma, contrariamente al passato, la letteratura ha cominciato ad agire come modello di libertà. Il cinema odierno dispiega una grande ricchezza di modalità narrative: si può fare cioè il film di memoria, il film diario, il film di autoanalisi, il film nouveau roman, il film poema lirico, ecc.[66]

Contro il film-romanzo, Calvino esalta il film-inchiesta e il film-saggio captando esemplarmente gli impulsi più significativi del nuovo cinema degli anni Sessanta, a livello nazionale e internazionale. E confermando il suo modo duplice di guardare al cinema: come spettacolo popolare, investito di un valore antropologico, e come sperimentazione estetica, in continuo dialogo con le altre forme artistiche. Al primo versante rimane quasi sempre legato il piacere della sala e del rito collettivo, mentre sull'altro crinale si dispone il più sofisticato 'piacere del testo', come lo chiamerà negli anni Settanta Roland Barthes.

---

[1] I. Calvino, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di M. Belpoliti, Milano, Mondadori (Oscar Moderni), 2023. Si intitola *L'occhio di Calvino* il libro che Belpoliti pubblica nel 1996 per Einaudi. Al 2008 risale il volume di Maria Rizzarelli, *Sguardi sull'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità* (Acireale-Roma, Bonanno).

[2] L. Pellizzari (a cura di), *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, Bergamo, Pierluigi Lubrina, 1990 (nuova edizione ampliata: Artdigiland 2015); V. Santoro, *Calvino e il cinema*, Macerata, Quodlibet, 2011; D. M. Zazzini, *Il cinema per me era tutto il mondo: Italo Calvino spettatore*, Teramo, Galaad, 2022.

[3] I. Calvino, 'Autobiografia di uno spettatore', in F. Fellini, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1974, pp. IX-XXI; ora in I. Calvino, *Guardare*, pp. 151-167.

[4] Ivi, p. 156.

[5] Ivi, p. 162.

[6] I. Calvino, 'Prefazione', in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964; ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, I, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1991 (2003), pp. 1185 e 1187.

[7] Ivi, p. 1186.

[8] I. Calvino, 'Necessità d'una critica letteraria', *Cultura e realtà*, 1, maggio-giugno 1950, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, I, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, p. 1501.

[9] I. Calvino, 'La letteratura italiana sulla Resistenza', *Il movimento di liberazione in Italia*, I, 1° luglio 1949, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, p. 1493.

[10] I. Calvino, 'Il midollo del leone' (1955), in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, p. 12.

[11] I. Calvino, 'Viaggio in camion', *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 57, 25 aprile 1955, p. 293, ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, III, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1994, p. 499.

[12] I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, p. 156.

[13] I. Calvino, 'Forse «La Marsigliese» è un film che possiamo capire solo noi', *l'Unità*, 25, 122, 2 giugno 1948, ora in Id., *Guardare*, pp. 52-53. Secondo Pellizzari il pezzo, firmato con una sigla, «per ampollosità di stile e di tono non rientra sicuramente nel *modus* calviniano». Cfr. L. Pellizzari (a cura di), *L'avventura di uno spettatore*, p. 145.

[14] I. Calvino, 'Malraux da l'espoir a de Gaulle', *Cinema Nuovo*, VII, 135, settembre-ottobre 1958, ora in Id., *Guardare*, p. 110.

[15] I. Calvino, 'Film sovietici. Compagno P.', *La Verità* (Organo della Federazione comunista di Imperia), I, 14, 1° ottobre 1945; ora in Id., *Guardare*, p. 43.

[16] I. Calvino, 'Sciolti dal giuramento', *Cinema Nuovo*, VI, 120-121, 15 dicembre 1957; ora in Id., *Guardare*, pp. 104-105.

[17] I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, p. 165.

[18] I. Calvino, risposta a 'Questions aux romanciers', in *Film et roman. Problèmes du recit* (sous la direction de C. Ollier et J-A. Fieschi), *Cahiers du Cinéma*, 185, decembre 1966; traduzione in *Cinema Nuovo*, XVI, 186, marzo-aprile 1967; ora con il titolo 'Film e romanzo', in I. Calvino, *Guardare*, p. 148.

[19] I. Calvino, 'Calvino: il cinema inesistente. Intervista con lo scrittore, in giuria alla prossima mostra di Venezia', a cura di L. Tornabuoni, *La Stampa*, 23 agosto

1981, ora, con il titolo 'Scrutatore di film', in Id., *Guardare*, p. 187.
[20]I. Calvino, 'Letteratura, città aperta?', *Rinascita*, aprile 1949; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, pp. 1488 e 1489-1490.
[21]I. Calvino, risposta a 'Quattro domande sul cinema italiano', *Cinema Nuovo*, X, 149, gennaio-febbraio 1961, ora in Id., *Guardare*, p. 124.
[22]I. Calvino, risposta all'inchiesta su 'Il cinema e la libertà della cultura', *Rassegna del Film*, I, 6, agosto-settembre 1952, ora in Id., *Guardare*, pp. 63-64.
[23]Ivi, p. 64.
[24]I. Calvino, 'Intervento sul film «Anni difficili» di Luigi Zampa', p. 58.
[25]I. Calvino, 'La paura di sbagliare', *Cinema Nuovo*, III, 43, 25 settembre 1954, ora in Id., *Guardare*, p. 79.
[26]Ivi, p. 81.
[27]*Ibidem*.
[28]I. Calvino, 'La letteratura italiana sulla Resistenza', p. 1500.
[29]I. Calvino, 'Autobiografia di uno spettatore', p. 162.
[30]I. Calvino, 'Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa', *Cinema Nuovo*, II, 10, 1° maggio 1953, ora in Id., *Guardare*, p. 66.
[31]Ivi, pp. 66-67.
[32]Ivi, p. 67.
[33]Ivi, p. 66.
[34]Ivi, p. 67.
[35]I. Calvino, 'Tra i pioppi della risaia la «cinecittà» delle mondine. Il regista di *Caccia tragica* sta girando *Riso amaro*', *l'Unità*, 25, 157, 14 luglio 1948, ora in Id., *Guardare*, p. 56.
[36]*Ibidem*.
[37]I. Calvino, 'L'inaugurazione. Venezia primo tempo', *Cinema Nuovo*, III, 42, 1°settembre 1954, ora in Id., *Guardare*, p. 74.
[38]Ivi, p. 75.
[39]I. Calvino, 'Gina burocratica', *Il Contemporaneo*, I, 34, 20 novembre 1954, ora in Id., *Guardare*, p. 95.
[40]*Ibidem.*
[41]I. Calvino, 'La noia a Venezia', *Cinema Nuovo*, IV, 65, 25 agosto 1955, ora in Id., *Guardare*, p. 97.
[42]*Ibidem.*
[43]*Ibidem.*
[44]I. Calvino, 'Il midollo del leone', p. 20.
[45]I. Calvino, 'Sciolti dal giuramento', pp. 105-106.
[46]I. Calvino, 'Le sorti del romanzo', *Ulisse*, X, vol. IV, 24-25, autunno-inverno 1956-1957, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, pp. 1512-1513.
[47]I. Calvino, 'Gli amori difficili dei romanzi coi film', *Cinema Nuovo*, III, 43, 25 settembre 1954; ora in Id., *Guardare*, p. 89.
[48]I. Calvino, '«Le amiche» e Pavese' (lettera aperta a Michelangelo Antonioni), *Notiziario Einaudi*, IV, 11-12, novembre-dicembre 1955, ora in Id., *Guardare*, pp. 99-100.
[49]I. Calvino, Risposta a 'Quattro domande sul cinema italiano', p. 124.
[50]*Ibidem*.
[51]I. Calvino, 'Dialogo di due scrittori in crisi' (conferenza del marzo-aprile 1961),

in *Una pietra sopra*, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, p. 87.

[52] I. Calvino, 'Visibilità', in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 699 e 710.

[53] I. Calvino, 'Realismo e gusto dell'inverosimile', in Id., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori (Oscar Moderni), 2022, p. 27. Si tratta di risposte a un'inchiesta di Pier Francesco Listri per *Il Nuovo Corriere*, 6, giugno 1956. Il testo proposto da Baranelli è conservato tra le carte di Calvino e risulta «più ampio e in qualche punto diverso da quello pubblicato».

[54] I. Calvino, 'Letteratura e società', in Id., *Sono nato in America*, p.109. Il testo ripropone le risposte alla tavola rotonda 'La letteratura si trasforma. Cosa diventerà?', *Il Giorno*, 10 novembre 1965.

[55] I. Calvino, 'Realismo e gusto dell'inverosimile', p. 26.

[56] I. Calvino, 'Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa', p. 68.

[57] *Ibidem*.

[58] I. Calvino, 'Dialogo di due scrittori in crisi', p. 87.

[59] *Ibidem*.

[60] Cfr. I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori (Oscar Moderni), 2023, p. 61.

[61] Ivi, p. 76.

[62] I. Calvino, 'Zavattini e Visconti presentano «Italia mia»', *Notiziario Einaudi*, IV, 5, maggio 1955, ora in Id., *Guardare*, p. 232.

[63] I. Calvino, Risposta a'Quattro domande sul cinema italiano', p. 127.

[64] Ivi, p. 126.

[65] I. Calvino, 'Le donne si salvano*?*', *Il Giorno*, VII, 102, 29 aprile 1962, ora in Id., *Guardare*, pp. 136-137.

[66] I. Calvino, 'Film e romanzo', p. 146.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Emiliano Morreale

Le distanze difficili. Note su Calvino spettatore di cinema

The contribution examines Calvino's experience as a spectator and film critic, central to his intellectual formation. Through the targeted recovery of writer's multiple testimonies – letters, newspaper articles, enquiries, reportages, up to the fundamental *Autobiografia di uno spettatore* and *Lezioni americane* – the dynamic cadre of his relationship with the seventh art is reconstructed. From the absolute love in his youth to the estrangement in the period of neorealism and the nouvelle vague, up to the recovery of the old films in his maturity and the anguished comfort drawn from the works of his contemporary Fellini: the director with whom «the cinema of distance that had nourished our youth is definitively overturned in the cinema of absolute closeness».

> *D: E qualcosa sui problemi della diffusione del libro, data la tua esperienza di ufficio-stampa di una grande casa editrice?*
> R: Che barba. Mi chiederai anche dei rapporti tra cinema e letteratura?
> Italo Calvino intervistato da Gian Antonio Cibotto, 1954[1]

1. Uno sguardo 'obliquo'

Italo Calvino ha esemplificato il proprio rapporto con il cinema in uno dei testi più belli che uno scrittore italiano abbia mai dedicato al cinema, *Autobiografia di uno spettatore*, del 1974. Il cinema, dice Calvino lì e altrove, scompare dal mio orizzonte col '45 e con la Resistenza. Da lì, riemergo scrittore. Il posto del cinema viene preso per sempre dalla

letteratura.[2]

Il cinema tornerà però in realtà ad accompagnare, amplificare, acutizzare alcuni momenti di svolta nel cammino dello scrittore. In particolare, il suo riemergere periodico ci aiuta a vedere le crepe nell'immagine olimpica e malinconica del Calvino in equilibrio sulla realtà, nel «pathos della distanza», per usare la formula di Cesare Cases riguardo al *Barone rampante*.[3]

La Resistenza lo aveva messo al mondo come uno scrittore dai tratti definiti: subito si notò però che Calvino si distingueva, nel racconto della lotta partigiana, per uno sguardo obliquo, 'stevensoniano' e 'ariostesco'. In opposizione tacita, anche, con la letteratura e il cinema di quegli anni. Alcune parole su *Roma città aperta*, in una lettera a Marcello Venturi, sono eloquenti:

> Ho letto i tuoi pezzi su "Rinascita". Sono piaciuti molto alla base, ma guarda che sono troppo melodrammatici. [...] Ti dico, io ho letto il racconto col cuore in gola, come ho visto col cuore in gola *Roma città aperta*; e non ti saprei dire se è brutto o bello, né il film né il racconto, sono cose che ti prendono per forza, ma tutti son buoni a prendere per forza, capisci? Basta far sgozzare madri e padri e far rivivere determinati stati d'animo, ma non è questo che vogliamo, capisci?[4]

La lettera è del 5 gennaio 1947, Calvino ha appena ultimato *Il sentiero dei nidi di ragno* e il film di Rossellini gli serve come esempio perfetto di 'ciò che non vogliamo': l'immediatezza di fatti e di emozioni, 'il melodrammatico'.

Silvana Mangano in *Riso amaro* (1948) di G. De Santis – screenshot da terzi

Degli altri film neorealisti non farà quasi parola, se non come termine di paragone un po' stizzito per la letteratura[5] e in un brillante reportage dal set di *Riso amaro*, in cui è più che altro conquistato dall'avvenenza di Silvana Mangano («parola d'onore, la più bella ragazza che io abbia mai visto»)[6] e ironizza sul gesto del regista De Santis di avviticchiarsi il ciuffo in mezzo al cranio («è lo stesso gesto che fa Cesare Pavese mentre scrive, che sia un segno distintivo della scuola realistica?»).[7] Semmai, è attratto dall'ironia brancatiana di *Anni difficili* di Zampa[8] e, già nel '53 vorrebbe «una buona serie di drammi popolari e di farse popolari di produzione media», «una buona narrativa d'avventure e un buon cinema d'avventure».[9] Certo, dietro c'è anche la pubblicazione recente di *Letteratura e vita nazionale* di Gramsci, che aveva innescato, anche tra i critici di cinema, un notevole dibattito. Ma c'è anche dell'altro, e Calvino lo ha confessato poche righe più su:

> Forse sto invecchiando (*ha 29 anni, NdA)*: vedo i film con lo stesso atteggiamento con cui leggo i manoscritti del mio ufficio in casa editrice. A pensarci bene è terribile: *come uno che se ne sta da solo e legge.* Ma questa è la fine del cinema. [...] Cinema vuol dire sedersi in mezzo a una platea di gente che sbuffa, ansima sghignazza, succhia caramelle, entra, esce, magari legge le didascalie forte come al tempo del muto; il cinema è questa gente, più una storia che succede sullo schermo.[10]

Questo è anche e soprattutto il ritratto di un rapporto con il popolo, con l'Italia, che sta mutando. Calvino guarda un popolo che guarda un film, e in mezzo a questo pubblico non vede più se stesso. La sottile angoscia di queste righe tornerà spesso, ogni volta che Calvino, nel volgersi al cinema, intravedrà i segnali di contraddizioni, idiosincrasie, rimozioni che gli appartengono profondamente.

A cominciare dall'addio al PCI nel 1956, che lui, a parte il documento ufficiale di addio, racconta pubblicamente per parabola e allegoria (*La gran bonaccia delle Antille*) ma anche traslandolo curiosamente al cinema, in un paio di significative occasioni. Nel 1957 interviene su *Cinema nuovo* in una discussione che segna la messa in crisi del realismo socialista in ambito cinematografico, ed è forse la prima messa in discussione esplicita del Calvino di 'prima' da parte del Calvino 'di dopo', partendo dal proprio viaggio in Unione Sovietica:

> Ho visto *La caduta di Berlino* a Mosca nel 1951. A me è piaciuto. Tornato in Italia ne ho parlato bene, forse ne ho anche scritto (*in realtà no, NdA*). Tutti quelli che l'avevano visto, compagni o no, mi davano addosso, e io lo difen-

> devo. Per me il film era – ed è, non mi pare d'aver da cambiare opinione – un'illustrazione dei fatti della guerra con lo stile d'un carretto siciliano o d'un cartellone del teatro dei pupi. […]
> Sul film la penso ancora come prima […], però con la piccola differenza che lo credo un film fondamentalmente reazionario, e reazionario credo il suo linguaggio, in quanto ispirato a un modo intellettualistico, paternalistico e folkloristico di considerare il "gusto popolare". È stato proprio questo tipo di stilizzazione, forse, il vero corrispondente stilistico dello "stalinismo", la vera involuzione della letteratura e dell'arte progressista non solo in Urss ma in tutta Europa.[11]

Queste riflessioni appaiono ancora più interessanti se le leggiamo insieme a un articolo speculare di poco più di un anno dopo, su un film che in Italia Calvino è tra i pochissimi a difendere, *L'infernale Quinlan* di Orson Welles.

Un fotogramma da *L'infernale Quinlan* (1958) di Orson Welles – screenshot da terzi

Lo scrittore è perentorio: nessuno si è accorto che questo «è un film su Stalin»,[12] l'allegoria di un «pessimo poliziotto ma ottimo detective».[13] Come dire, commenta Calvino, «un pessimo governante ma pur sempre un rivoluzionario che vedeva giusto»: qualcosa, comunque, che il protagonista può dire «dopo che l'ha fatto fuori, final-

mente».[14] Orson Welles «è il primo che finora abbia tentato di sgarbugliare il romanzone d'appendice nel quale è racchiusa la tragedia dei nostri tempi».[15]

2. Il gioco del silenzio

All'epoca Calvino si accinge a scrivere il volume che chiude il trittico dei *Nostri antenati*. Ed ha appena completato *La speculazione edilizia*, al centro di un ideale ciclo di racconti dell'inettitudine (da *La formica argentina*, 1951, a *La giornata di uno scrutatore,* 1963) in cui un protagonista si trova sempre più disadattato davanti alle sfide che l'Italia avviata verso il boom gli propone. La casa, il lavoro culturale, la politica sono altrettanti banchi di prova che confermano l'incapacità di personaggi desiderosi di inserirsi nel flusso della storia.

Il fallimento di Quinto Anfossi a governare e cavalcare la trasformazione mettendosi in società con un terragno impresario edile (ex partigiano…) viene accompagnata, in un declinare sempre più mesto, da un parallelo fallimento come sceneggiatore, dopo aver abbandonato la rivista che due suoi amici intellettuali vogliono metter su:

> Sul finire dell'inverno Quinto trovò un lavoro al cinema, a Roma. Lasciò la redazione della rivista, litigando con Bensi e con Cerveteri. Il mondo romano era prodigo e spregiudicato; il produttore era uno che trovava le centinaia di milioni da un giorno all'altro; si viveva sempre in comitiva, i fogli da diecimila andavano come se fossero lirette, le sere si passavano in trattoria, poi a bere a casa dell'uno e dell'altro. A Quinto faceva male bere, ma finalmente era vita. Quattrini non ne aveva ancora visti molti, ma ormai era nel giro.[16]

Poi il film si sposta a Cannes per gli esterni, e Quinto si muove tra lì e Roma:

> A settembre il produttore italiano fallì, il film fu comprato da una nuova casa di un grande trafficante d'aree fabbricabili, che s'affrettò a finire il film in economia. Quinto non fu più chiamato; le sue mansioni di "assistente alla sceneggiatura" furono ritenute superflue. Credeva d'aver da prendere ancora dei quattrini, ma gli dimostrarono che secondo il contratto non gli spettava più niente.[17]

La speculazione edilizia e il cinema: i due simboli (uno negativo e uno positivo, nell'opinione comune) di quegli anni e ancor più di quelli a venire, stingono nel racconto di Calvino in un'aura comune di fal-

limento e di squallore. È quella in effetti la stagione di massimo coinvolgimento dei letterati italiani nel cinema, ed è una stagione di crisi e relativo silenzio per Calvino, che pubblica e scrive poco («Io forse non scrivo più e vivo bene lo stesso», scrive a Suso Cecchi D'Amico nel maggio del '61, e con Goffredo Parise, tre anni dopo, si dilunga sulla giustezza del silenzio)[18]: dei due libri del '63, *Marcovaldo* raccoglie in parte testi del periodo precedente, e per *La giornata di uno scrutatore* l'autore, tra inquieto e sornione, dichiara: «il mio silenzio continua. In questo libro, do solo delle notizie sul mio silenzio».[19]

In questo ripensamento della propria posizione, in attesa di spiccare letteralmente il volo con la svolta cosmicomica, Calvino è in realtà, come mai prima, attento osservatore del cinema, e di quello italiano in particolare. I film di Fellini, Antonioni, Visconti gli sono vicini, troppo vicini nei temi, nei tentativi di raccontare la nuova borghesia con un realismo problematico, e il suo atteggiamento sta ancora una volta tra l'irritato, l'agonistico e il perplesso. Ne danno testimonianza le risposte alle inchieste sul tema che di frequente venivano sottoposte all'epoca agli scrittori: lì misura la propria distanza dai tre film fondamentali del '60 (*L'avventura, La dolce vita, Rocco e i suoi fratelli*),[20] si dichiara nettamente «contrario ai film tratti da opere letterarie»,[21] torna sulla peculiare maniera di Antonioni di dar conto dei sentimenti,[22] svicola sui migliori film dell'anno 1964,[23] apprezza *I pugni in tasca*.[24] Il confronto costante col cinema torna nelle prime lettere a Chichita, dove si dà conto, più ancora che di letture, dell'incontro, nel giro di un anno e mezzo, con film come *L'eclisse, Jules e Jim, Mamma Roma, 8 ½, Il disprezzo, Le mani sulla città.* E col film tratto da *L'avventura di un soldato*, davanti al quale Calvino è colto da un disagio che stiamo imparando a riconoscere:

> Non so dire se è bello o brutto. Mi faceva una strana sensazione, come se sullo schermo ci fossi io che mi avevano filmato senza che me ne accorgessi. È molto fedele al racconto ma vedendolo mi dimenticavo d'aver scritto il racconto e mi pareva si trattasse direttamente di me.[25]

3. Verso il cinema della vicinanza

Tutto precipita in quel testo mirabile, spiazzante e illuminante che è *l'Autobiografia di uno spettatore.* Per la pubblicazione di quattro sceneggiature degli anni '60 da parte di Einaudi, Federico Fellini chiede che a scrivere l'introduzione sia Calvino. Lo blandisce, lo

corteggia, lo convince. Il cinema lo interessa solo fino agli anni '50? Benissimo, dice Fellini: proprio quello che volevo.[26]

Nel '74 Calvino è in un altro momento di passaggio. Ha alle spalle *Il castello dei destini incrociati*, un libro che «ha cominciato a odiare» e che porta a un punto di non-ritorno un filone combinatorio: se a metà degli anni '60 Calvino era nella condizione di voler «reimparare a raccontare», adesso è in quella di «reimparare a scrivere».[27] Passati i cinquant'anni, mentre vive a Parigi dove recupera frammenti di vecchi film nei cineclub,[28] trova una residenza estiva a Roccamare, comincia la collaborazione al *Corriere della sera* e prova testi autobiografici esitanti e densissimi: *Dall'opaco, Ricordo di una battaglia* e questo.

Alle richieste di Fellini, risponderà infatti con un testo di una ventina di pagine, e di Fellini si parla solo nelle ultime tre. E non è il Fellini dei testi presentati in volume, ma quello del film più recente, uscito pochi mesi prima: *Amarcord*.

Nei mesi precedenti all'estate in cui lavora all'*Autobiografia di uno spettatore*, Calvino scrive anche un testo su una mostra di Giulio Paolini, primissimo incunabolo di quel che sarà *Palomar*.[29] E proprio negli stessi giorni si trova davanti l'apparizione della *Storia* di Elsa Morante, che cerca di leggere a modo suo, in termini di «romanzesco» e di «enciclopedia»,[30] 'giustificando' quel modo di narrare così scandalosamente lontano dalla propria pratica letteraria. Quel che riesce a fare con Morante (spiegare, tradurre nel proprio linguaggio, esorcizzare), però, Calvino non riesce a farlo con Fellini: che è più pienamente suo coetaneo, maschio, e che, regista anziché scrittore, lo aggredisce su un terreno in cui lui è meno corazzato: perché ci ha meno teorizzato su, e più ancora perché è il luogo rimosso del proprio amore d'infanzia, della propria negata autobiografia.

E allora lo scrittore si arrende. Si arrende all'autobiografia (per la prima e ultima volta la parola campeggia in un suo titolo), e soprattutto al fatto che questa autobiografia gli riporti, a lui che si vuole disincarnato giocatore di tarocchi, eremita a Parigi e membro dell'Oulipo, l'immagine (inquieta e sessuata) di un 'italiano'; di più: di un 'meridionale', nel senso più ampio. Lo stregone Fellini gli fa apparire davanti un fascista in calzoni corti, e il Calvino nato tutto armato dalla testa della Resistenza appare a se stesso anche nato dai lombi del fascismo, come nei racconti dell'*Entrata in guerra* ma senza lo sfumato bassaniano e l'implicita coscienza che quello era un passaggio destinato a bruciare sull'altare della lotta partigiana.

Certo, 'quel' cinema di cui Calvino fa l'elegia era anzitutto senso, razionalità, forma. È il cinema hollywoodiano limpidissimo degli anni '30, quando «solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà di un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza»,[31] però turbato da continue inquietudini (la pioggia nei film che dà l'angoscia, quando si sente che fuori piove davvero: piccola immagine potentissima)[32] e da un erotismo mai così soverchiante.

Calvino ribadisce:

> Cos'era stato dunque allora il cinema, in questo contesto, per me? Direi: la distanza. Rispondeva a un bisogno di distanza, di dilatazione dei confini del reale, di veder aprirsi intorno delle dimensioni incommensurabili, astratte come entità geometriche, ma anche concrete, assolutamente piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza diretta stabilivano una loro rete (astratta) di rapporti.[33]

Però si abbandona a ricordi minuziosissimi, mai così minimi e così intensi, e mai così precisamente ci ha raccontato un progresso dal versante della perdita. «Ciò che il cinema dà adesso non è più la distanza: è il senso irreversibile che tutto ci è vicino, ci è stretto, ci è addosso»:[34] a questo punto, data per persa la possibilità della distanza, con un ribaltamento abbastanza tipico del Calvino narratore la scelta finale è di accettare Fellini, ossia farsi ingoiare nello schermo, accettare di essere lì (di essere, forse, sempre stato lì): «Il film di Fellini è cinema rovesciato, macchina da proiezione che ingoia la platea e macchina da presa che volta le spalle al set, ma sempre i due poli sono interdipendenti».[35]

La resa di Calvino è senza condizioni, la visione si fa quasi apocalittica, e la prosa stessa si gonfia con toni di una retorica musicale, contorta e martellante, a tratti addirittura cacofonica, che ha pochi riscontri simili nell'autore, come se i fantasmi fossero sfuggiti di mano al signor Palomar:

> Per questo Fellini riesce a disturbare fino in fondo: perché ci obbliga ad ammettere che ciò che più vorremmo allontanare ci è intrinsecamente vicino. Come nell'analisi della nevrosi, passato e presente mescolano le loro prospettive; come nello scatenarsi dell'attacco isterico s'esteriorizzano in spettacolo. Fellini fa del cinema la sintomatologia dell'isterismo italiano, quel particolare isterismo familiare che prima di lui veniva rappresentato come un fenomeno soprattutto meridionale. [...] Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. Nei tempi stretti delle nostre vite tutto resta lì, angosciosamente presente; le prime immagini dell'eros e le premo-

> nizioni della morte di raggiungono in ogni sogno; la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire; il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita.[36]

4. Una concorrenza pericolosa

Di lì a poco, Calvino si muoverà verso un libro di pseudo-libri, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e un anno dopo lo scritto su Fellini appare per la prima volta sul *Corriere della sera* il personaggio del signor Palomar, alcune delle cui storie confluiranno in volume nel 1983. Il modello di visione di Calvino è sempre più influenzato dalle arti figurative[37] e la letteratura si nutre di letteratura. Eppure si tratta, anche, di un movimento compensativo. Lo scrittore confessa:

> Mi domando se la ragione per cui, in *Se una notte d'inverno,* il lettore di romanzi è diventato un personaggio non sia da cercare nella televisione o nel cinema. Il libro visto dal di fuori è forse anch'esso un effetto dell'epoca audiovisiva. Per dirla tutta, c'è nella mia vita un concorrente terribile del libro: il cinema, che è una delle mie passioni. In linea generale, tra il film e il romanzo c'è una concorrenza pericolosa, perché la forma narrativa del film viene in gran parte dal romanzo. E il pericolo è proprio di credere all'omogeneità film-romanzo. Ecco perché tanti scrittori pubblicano romanzi che sono solo film. Io penso che smarriscono la strada. È importantissimo salvaguardare la specificità del lavoro letterario nei confronti del cinema, non confondere le parole e le immagini pur facendo vedere con le parole. La scrittura è una diversa sintassi dell'immaginario.[38]

In effetti la cosa che stupisce è che il primo romanzo nel romanzo che troviamo in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, sorprendentemente, più che il racconto di un romanzo è, con ogni evidenza, l'ekphrasis di un film, o addirittura *di un romanzo che appare in un film mentale.* È paradossale, ma Calvino ha ragione: la sua metanarratività nasce come in un film. Questo è l'attacco:

> Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del libro, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. [...] C'è qualcuno che sta guardando oltre i vetri appannati, apre la porta a vetri del bar, tutto è nebbioso, anche dentro, come visto da occhi di miope, oppure occhi irritati da granelli di carbone. Sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo. È una sera piovosa; l'uomo entra nel bar; si sbottona il soprabito umido; una nuvola di vapore l'avvolge; un fischio parte lungo i binari a perdita d'occhio lucidi di pioggia. Un fischio come di locomotiva e un getto di vapore si levano dalla macchi-

> na del caffè che il vecchio barista mette sotto pressione come lanciasse un segnale, o almeno così sembra dalla successione delle frasi del primo capoverso, in cui i giocatori ai tavoli richiudono il ventaglio delle carte contro il petto e si voltano verso il nuovo venuto con una tripla torsione del collo, delle spalle e delle sedie, mentre gli avventori al banco sollevano le tazzine e soffiano sulla superficie del caffè a labbra e occhi socchiusi, o sorbono il colmo del boccali fi birra con un'attenzione esagerata a non farli traboccare. Il gatto inarca il dorso, la cassiera chiude il registratore di cassa che fa dlin. Tutti questi segni convengono nell'informare che si tratta di una piccola stazione di provincia, dove chi arriva è subito notato.[39]

Gli stereotipi così ironicamente evidenziati nel brano sono più quelli del cinema che della letteratura: anzi, proprio del cinema anni '30 che Calvino amava, con frammenti di montaggio tipici del muto che ancora resistono (lo stacco locomotiva/macchina del caffè). Di più: il set riporta addirittura alle origini del cinema, alla stazione de La Ciotat in cui arriva il treno ripreso dai fratelli Lumière. Allo stesso modo, Antonio Costa ha notato che il racconto con cui si apre *Palomar*, *Lettura di un'onda*, è esattamente uno di quegli esperimenti che Jules- Etienne Marey faceva col suo 'fucile fotografico' per catturare il movimento, un istante prima dell'arrivo del cinematografo.[40]

Nell'intervista dell'81 sopra citata, però, Calvino nomina anche la televisione*:* un terzo ingombrante incomodo si è insinuato, tra cinema e letteratura. La 'vicinanza assoluta' che Fellini gli ha fatto balenare davanti agli occhi non è una strada percorribile, anche perché nel frattempo le immagini si moltiplicano, e il rimedio omeopatico felliniano appare sempre più difficile.

Proviamo allora a prolungare questa nuova articolazione. Da un lato, se ci si pensa, le virtù propugnate nelle *Lezioni americane* sono esattamente le caratteristiche di ciò che Calvino ragazzo amava nel cinema hollywoodiano degli anni '30: leggerezza, rapidità, visibilità, esattezza, *consistency* (compiutezza, coerenza interna). Fa eccezione la *molteplicità*, forse l'aspirazione che arriva cronologicamente per ultima nella produzione dell'autore.

La molteplicità, d'altronde, è infida. Non è solo la complessità ordinabile o creabile col gioco combinatorio della letteratura, ma può essere anche una zavorra infernale, un rumore di fondo indiscernibile di informazioni e immagini. Il 3 gennaio del 1984, su *la Repubblica*, Calvino pubblica un racconto, *L'ultimo canale:* una specie di anti- *Palomar*, la confessione in prima persona di un folle alla Poe che, «condizionato dal bisogno compulsivo di cambiare continuamente canale, [...] impazzisce e pretende di cambiare il mondo a colpi di telecomando».[41] Il protagonista precisa che il suo zapping furioso, immobile davanti al teleschermo, esprime il contrario della disattenzione:

> Io sono convinto che un senso negli avvenimenti del mondo ci sia, che una storia coerente e motivata in tutta la sua serie di cause e d'effetti si stia svolgendo in questo momento, non irraggiungibile dalla nostra possibilità di verifica, e che essa contenga la chiave per comprendere e giudicare tutto il resto.[42]

(A staccarlo dal contesto, potrebbe essere il passo di una 'lezione americana', magari proprio la molteplicità: invece è il delirio di un pazzo). Mentre il video è «ingombro di immagini superflue e intercambiabili», il narratore si convince che qualcosa di unico «dev'essere cominciato e certo ne ho perduto l'inizio e se non m'affretto rischio di perderne pure la fine».

> Il *vero* programma sta percorrendo le bande dell'etere su una banda di frequenza che io non conosco, forse si perderà nello spazio senza che io possa intercettarlo: c'è una stazione sconosciuta che sta trasmettendo una storia che mi riguarda, la *mia* storia, l'unica storia che può spiegarmi chi sono, da dove vengo e dove sto andando. Il solo rapporto che posso stabilire in questo momento con la mia storia è un rapporto negativo: rifiutare le altre storie, scartare tutte le immagini menzognere che mi propongono.[43]

Di lì a pochissimo, nelle *Lezioni americane,* Calvino si riconoscerà figlio di una rudimentale «civiltà delle immagini», e al fondo della sua immaginazione dichiara esserci un «cinema mentale».[44] Ma le pagine più allarmate di quelle conferenze riguardano una «peste» che sembra invadere il linguaggio e le immagini:

> Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini: i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine. [...]
> Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura.[45]

Il pericolo paradossale, dice Calvino, è di perdere proprio la facoltà di pensare per immagini, di attivare quel «cinema mentale» che nella mente dell'uomo c'è sempre stato e che rischia di scomparire.

Le *Lezioni americane,* se ci sbirciamo dentro dalla porticina di servizio del cinema e delle immagini, appaiono un libro disperato.

Un fotogramma da *Italo Calvino. Lo scrittore sugli alberi* (2023) di Duccio Chiarini – screenshot da terzi

---

[1] I. Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985,* a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2002, p. 13.
[2] Cfr. L. Clerici, *Tra carta e pellicola*, in *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, a cura di L. Pellizzari, Dublino, Artdigiland, 2015, pp. 132-145.
[3] C. Cases, 'Calvino e il "pathos della distanza"', in Id., *Patrie lettere,* Torino, Einaudi, 1987, pp. 160-166.
[4] I. Calvino, *Lettere* [2000], a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2023, p. 111.
[5] I. Calvino, 'Letteratura, città aperta?', *Rinascita*, aprile 1949, poi in Id., *Saggi 1945-1985,* a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1488-1491.
[6] I. Calvino, 'Tra i pioppi della risaia la «cinecittà» delle mondine', *l'Unità*, 14 luglio 1947, ora in Id., *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni,* a cura di M. Belpoliti, Milano, Mondadori, 2023, p. 55.
[7] Ivi, p. 56.
[8] I. Calvino, 'Intervento sul film «Anni difficili» di Luigi Zampa', in Id., *Guardare*, pp. 58-60 (la recensione, databile al gennaio 1949, era stata scritta per *l'Unità* e non pubblicata).
[9] I. Calvino, 'Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa', *Cinema nuovo*, II, 10, 1° maggio 1953, p. 262, poi in Id., *Saggi 1945-1985*, p. 1890.
[10] Ivi, p. 1889.

[11]I. Calvino, 'Sciolti dal giuramento', *Cinema nuovo*, VI, 120-121, 15 dicembre 1957, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, pp. 1912-1913.
[12]I. Calvino, '*L'infernale Quinlan* di Orson Welles', *Cinema nuovo*, VIII, 137, gennaio- febbraio 1959, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, p. 1915.
[13]Ivi, p. 1916.
[14]Ivi, pp. 1916-1917.
[15]Ivi, p. 1916.
[16]I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, I, 1991, p. 876.
[17]Ivi, pp. 880-881.
[18]I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, pp. 448 e 510.
[19]I. Calvino, 'Intervista di Andrea Barbato', *L'Espresso*, 10 marzo 1963, ora in Id., *Sono nato in America…*, p. 99.
[20]Si veda 'Quattro domande sul cinema italiano', *Cinema nuovo*, X, 149, gennaio febbraio 1961, pp. 32-35, poi in Id., *Saggi 1945-1985*, pp. 1919-1924.
[21]A. Chiesa, 'Calvino: «Sono contrario ai film tratti dai romanzi»', *Paese sera*, 17 marzo 1962, p. 3, ora in I. Calvino, *Guardare*, p. 134.
[22]I. Calvino, 'Le donne si salvano?', *Il Giorno*, 29 aprile 1962, ora in Id, *Guardare*, pp. 135-138.
[23]I. Calvino, 'Risposta sui migliori film dell'anno', *Cinema nuovo*, XIV, 174, marzo aprile 1965, ora in Id., *Guardare*, p. 141.
[24]I. Calvino, 'Italo Calvino sui «Pugni in tasca»', *Rinascita*, 23, 15, 9 aprile 1966, ora in Id., *Guardare,* pp. 142-143.
[25]I. Calvino, *Lettere a Chichita 1962-1963*, a cura di G. Calvino, Milano, Mondadori, 2023, p. 64.
[26]Cfr. l'intervista di Goffredo Fofi a Esther Singer Calvino nel catalogo della rassegna cinematografica *Le parole dello schermo* (Cineteca di Bologna 2006), poi in *Gli asini*, 56, 2018, p. 82.
[27]D. Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore,* Milano, Hoepli, 2023, p. 500.
[28]Nel testo *Eremita a Parigi* (1975) Calvino si scopre collezionista soprattutto di «cose impalpabili come le immagini dei vecchi film, collezione di ricordi, di ombre bianche e nere in modo particolare» (In *Romanzi e racconti*, col. III, cit., pp. 109-110). «I fotogrammi e i ricordi sono posti, dunque, sullo stesso piano come le figurine incollate insieme nell'unico album della memoria» (M. Rizzarelli, *Sguardi dall'opaco. Studi su Calvino e la visibilità*, Acireale, Bonanno, 2008, p. 113).
[29]I. Calvino, 'La squadratura (per Giulio Paolini)', ora in Id., *Saggi 1945-1985,* pp. 1981-1990.
[30]Cfr. la lettera alla scrittrice del 6 agosto 1974, in I. Calvino, *Lettere*, pp. 816-817, e la recensione del volume, uscita su *L'Espresso* in settembre e poi raccolta in *Una pietra sopra*, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, pp. 342-345.
[31]I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Id., *Romanzi e racconti,* III, p. 27.
[32]Ivi, p. 30.
[33]Ivi, p. 42.
[34]Ivi, p. 43.
[35]Ivi, p. 44-45.

[36]Ivi, p. 49.
[37]Cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006.
[38]I. Calvino, *Sono nato in America… Interviste 1951-1985*, pp. 440-441.
[39]I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore,* in Id., *Romanzi e racconti*, II, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, p. 620.
[40]Cfr. A. Costa, *Il senso della vista*, in *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema,* pp. 48-50.
[41]I. Calvino, *L'ultimo canale*, in Id., *Romanzi e racconti*, III, p. 308. Per un'attenta lettura del racconto si veda R. Donnarumma, 'Contro la televisione. *L'ultimo canale* di Italo Calvino', in S. Rimini (a cura di), *Una vernice di fiction. Gli scrittori e la televisione*, Lentini, Duetredue, 2017, pp. 19-40.
[42]Ivi, p. 306.
[43]Ivi, p. 307.
[44]I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, ora in Id., *Saggi 1945-1985,* p. 699.
[45]Ivi, pp. 678-679.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Giuseppe Carrara

Un fotografo sul piccolo schermo. L'avventura televisiva di Citto Maselli e Italo Calvino

In 1983, Francesco (Citto) Maselli adapted Italo Calvino's short story *L'avventura di un fotografo* for Italian TV network RAI. This essay examines Maselli's approach and cinematic language in reinterpreting Calvino's themes and style. Employing a Benjaminian interpretation of the story, I explore how the film is constructed around three key elements: the metapoetic and metacinematographic aspects, the central role of reality's means of reproduction, and the problematization of erotic discourse.

1. Benjamin, o dell'avventura

Gli amori difficili sembra essere il libro di Calvino più amato dai registi: nel corpus, in verità assai smilzo se rapportato alla produzione dell'autore e al suo successo internazionale, degli adattamenti cinematografici la maggior parte proviene da questa raccolta: nel 1962 Mario Monicelli trasporta *L'avventura dei due sposi* nel primo dei quattro episodi di *Boccaccio '70* (vale a dire *Renzo e Luciana*); l'anno dopo Nino Manfredi gira *L'avventura di un soldato* (sempre come episodio, questa volta de *L'amore difficile*); nel 1973 per la televisione tedesca (la ZDF) Carlo di Carlo realizza dall'*Avventura di un lettore* l'*Abenteuer eines lesers*; in Messico, dieci anni dopo, Ana Luisa Liguori gira il cortometraggio *Amores dificiles*.

Infine, nella tarda serata di sabato 9 aprile 1983, la Terza Rete Rai, all'interno del ciclo *10 registi italiani, 10 racconti italiani*, manda in onda *Avventura di un fotografo*, girato, scritto e montato da Francesco (Citto) Maselli. È un lungometraggio particolare, forse fra i più singolari di Maselli (certamente il più interessante fra le trasposizioni degli *Amori*), e molto distante dal formato dello sceneggiato televisivo tratto da

un'opera letteraria: si tratta di un film quasi muto, in cui alle parole molto più spesso si sostituiscono *leitmotiv* musicali e primissimi piani e l'azione si sfilaccia nella stasi dei personaggi chiusi all'interno di un ambiente domestico. Non è la prima volta che Maselli si confronta con un adattamento, già nel 1963 aveva portato sullo schermo *Gli indifferenti* di Moravia, nel 1980 realizza quattro puntate televisive da *Tre operai* di Carlo Bernari e proseguirà con *Il compagno* di Pavese nel 1998. Esperienze che fanno ben presto maturare nel regista la consapevolezza che «realizzare per immagini un testo letterario è evidentemente scrivere un altro testo»,[1] e in particolare quando si ha a che fare con un racconto così poco narrativo (tanto che nasce, a sua volta, come trasposizione del saggio del 1955, *La follia nel mirino*).[2] Non a caso le strategie messe a punto tre anni prima con *Tre operai*, nel caso di Calvino, vengono rovesciate: qui Maselli «tramuta i limiti del piccolo schermo in un'occasione per imbastire un racconto incentrato preminentemente sul materiale plastico e su apparecchiature meccaniche, che contendono ai personaggi in carne e ossa il primato».[3] Il racconto di Calvino, infatti, nella forma di una *quête* conoscitiva non fa altro che mettere alla prova (questo è il senso proprio dell'avventura del titolo) una serie di possibilità (tutte destinate al fallimento fino all'ultima paradossale soluzione) per catturare e conoscere la realtà attraverso la fotografia e, di conseguenza, per «rappresentare, razionalizzandola, la separazione dal reale che costituisce il nucleo tematico della raccolta e di ogni singola "avventura"».[4] La soluzione a questa «questione di metodo»,[5] com'è noto, è fotografare altre fotografie: ma non si tratta di una *mise en abyme* o di un approdo alla follia del personaggio, come pure spesso è stato detto. È la scoperta, piuttosto, di un metodo combinatorio che si basa sulla casualità (il caso, d'altronde, è uno degli elementi principali dell'avventura), e sull'accostamento di «un mucchio di frammenti d'immagini private, sullo sfondo sgualcito delle stragi e delle incoronazioni».[6] Quella che scopre Antonino Paraggi, il protagonista del racconto, dunque, è una forma di rappresentazione che si basa, se vogliamo, sull'utilizzo di materiali di secondo grado, che vengono rifunzionalizzati attraverso il montaggio dotandosi, così, anche di una funzione sociale (o etico-politica), in grado di unire i destini individuali a quelli generali. La scoperta di Antonino, insomma, è quella dell'allegoria del *Dramma barocco* e dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin.

Nella *Piccola storia della fotografia* Walter Benjamin, ragionando sulle funzioni sociali della fotografia, nota che «il dilettante che torna a casa con un gran numero di fotografie artistiche originali non è molto più rallegrante del cacciatore che torna dalla battuta con un'enorme quantità di selvaggina, che soltanto il mercante potrà utilizzare».[7] Se Calvino conoscesse questo saggio non è chiaro: le citazioni esplicite da Benjamin nei suoi scritti sembrano comparire solo dal 1971 (quindi in concomitanza

con l'*Avventura di un fotografo*); nel 1955, da Einaudi, dove Calvino il 1° gennaio di quell'anno era diventato dirigente, arrivano sulla scrivania di Sergio Solmi i due volumi degli *Schriften* di Benjamin (pubblicati sempre nel '55 da Suhrkamp), ma nell'indice di quest'opera non compare la *Piccola storia della fotografia* (pubblicata in Italia nel 1966 nell'antologia *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*). Calvino potrebbe essere entrato in contatto con Benjamin tramite Solmi e l'Einaudi, potrebbe aver letto la *Piccola storia* in francese (già dagli anni quaranta il testo circolava ampiamente in Francia, è citato per esempio da Pierre Francastel nel suo *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, tradotto da Einaudi nel 1957). Ci muoviamo purtroppo sul terreno della congettura. È certo, tuttavia, che l'immagine benjaminiana del fotografo-cacciatore che torna con un carico di selvaggina/fotografie apre sia *La follia del mirino* sia, con minime variazioni, *L'avventura di un fotografo*:

> Con la primavera, a centinaia di migliaia, i cittadini escono la domenica con l'astuccio a tracolla. E si fotografano. Tornano contenti come cacciatori dal carniere ricolmo [...].[8]

Il riferimento a Benjamin è fondamentale per spiegare il passaggio dal saggio al racconto e l'intelaiatura narrativa (ed epistemologica) di quest'ultimo. Per Benjamin, fin dal *Dramma barocco* il senso dell'*allos agoreuein* è dato dallo «scrivere con le cose morte, montare e combinare frammenti di oggetti svuotati, amorfi, distruggere ogni residua simbolicità artistica, plastica, organica delle cose con cui entrare in sintonia».[9] In questo modo, per Benjamin, gli oggetti sono distrutti, scomposti in frammenti (Antonino, nell'ultima pagina del racconto, prende «a fare a pezzi le foto [...], a strappare le filze dei provini appese ai muri, a tagliuzzare la celluloide delle negative, a sfondare le diapositive, e ammucchiava i residui di questa metodica distruzione su giornali distesi per terra»)[10]; questi frammenti verrebbero poi ricomposti in un realtà di ordine diverso, più astratta, che non si esprime, ma comunica qualcosa di altro attraverso le cose, i frammenti, che utilizza. È questo che farebbe anche la fotografia tramite il montaggio (e in particolare con il montaggio che accompagna le foto alle didascalie, come si legge ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*): al venire meno dell'integrità della cosa, della sua espressione, aumentano le possibilità di comunicazione (e di choc cognitivo, e dunque di conoscenza) attraverso un procedimento, che funziona proprio come l'allegoria barocca, di manipolazione tramite ingrandimento, rimpicciolimento, ritaglio, frammentazione, scomposizione, montaggio e ricomposizione. È quanto, alla lettera, fa in conclusione Antonino Paraggi:

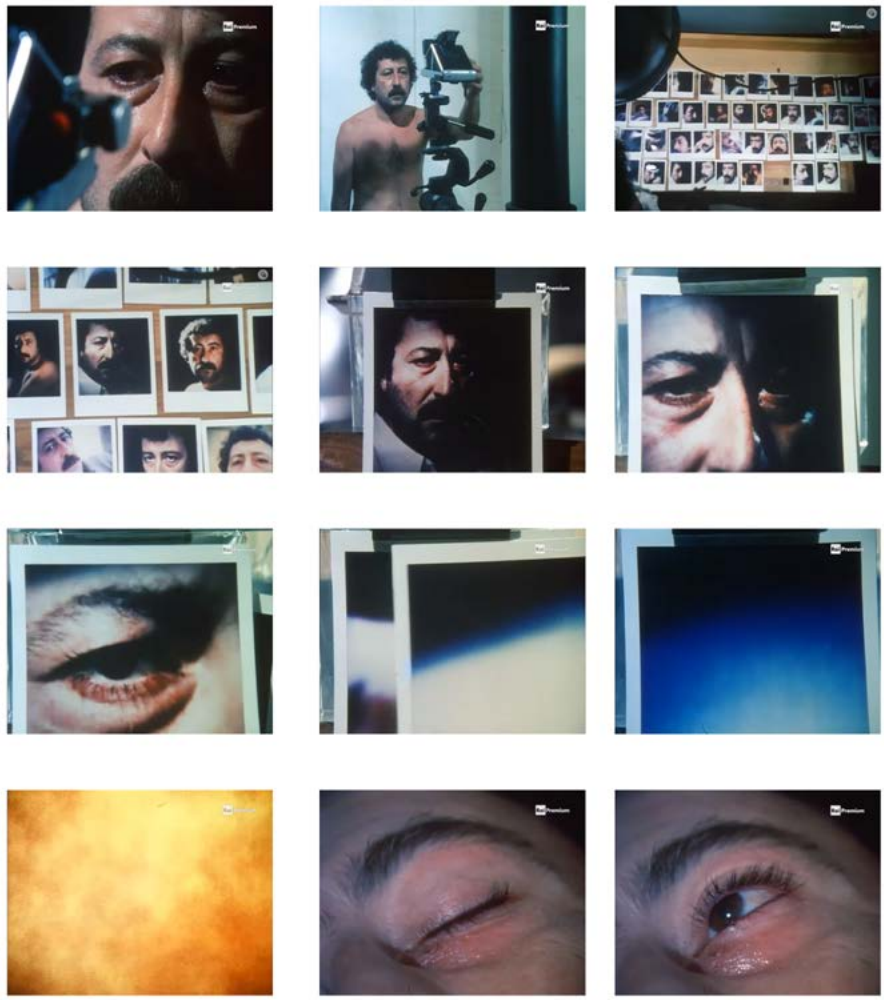
> Piegò i lembi dei giornali in un enorme involto per buttarlo nella spazzatura, ma prima volle fotografarlo. Dispose i lembi in modo che si vedessero bene due metà di foto di giornali diversi che nell'involto si trovavano per caso a combaciare. Anzi, riaprì un po' il pacco perché sporgesse un pezzo di cartoncino lucido d'un ingrandimento lacerato. Accese un riflettore; voleva che nella sua foto si potessero riconoscere le immagini mezzo appallottolate e stracciate e nello stesso tempo si sentisse la loro irrealtà d'ombre di inchiostro casuali, e nello stesso tempo ancora la loro concretezza d'oggetti carichi di significato, la forza con cui s'aggrappavano all'attenzione che cercava di scacciarle.[11]

La scoperta di Paraggi è anche, naturalmente, la messa in scena di una scoperta metapoetica che investe la scrittura di Calvino che sempre più sperimenta i moduli combinatori – e non a caso Belpoliti ha parlato della fotografia come «metafora della scrittura».[12] Proprio questo carattere metapoetico viene trasposto da Maselli e traslato, però, sulla riflessione cinematografica: «*Avventura di un fotografo*», ha scritto Stefania Parigi, «racconta una ricerca attraverso un'altra ricerca completamente affidata allo stile e alle possibilità di un linguaggio cinematografico che ama i movimenti in interni, l'indugio sugli oggetti, i piani sequenza, il gioco dello zoom».[13] Maselli, non a caso, in un dialogo con Giorgio De Vincenti, definisce il suo cinema «metaforico»,[14] e sembra trasferire l'*allos agoreuein* fotografico sul linguaggio visivo del cinema attraverso costanti frammentazioni di immagini statiche «impaginate in un montaggio stringatissimo».[15] Lo si vede bene in una sequenza che torna più d'una volta a scandire il racconto: dal minuto 21:56 l'occhio di Antonino, affiancato all'obiettivo fotografico, viene accostato, tramite montaggio, all'occhio che si apre di Bice, isolato sempre attraverso inquadrature per scatti sempre più ravvicinate, per tornare, infine all'obiettivo della macchina fotografica

F. Maselli, *Avventura di un fotografo*, 1983. Screenshot da terzi

Proprio l'occhio di Bice stabilisce un primo riferimento letterario che rimanda sia all'isotopia semantica del mistero insondabile della realtà e dell'identità, sia alle potenzialità estetiche del collage. In un piano sequenza sui *clichés* che ritagliano porzioni del corpo di Bice, un collage degli occhi richiama chiaramente l'immagine degli 'occhi di felce' della *Nadja* di André Breton (e proprio nel surrealismo, d'altronde, Benjamin individuava felici risultati nell'utilizzo del montaggio; e dal surrealismo parte molta della formazione di Maselli, che non a caso qui sembra anche alludere al fotomontaggio di Dalì *Il fenomeno dell'estasi*).

In maniera simile alla prima di queste sequenze, alla fine del film è l'occhio stesso di Antonino a essere sottoposto a un processo di ingrandimento continuo, che porta tuttavia, in questo caso, a una completa ristrutturazione della realtà: Antonino infatti inizia a farsi una serie di autoscatti con la polaroid e a fotografare, sempre più da vicino, l'immagine risultante, arrivando così, dapprima, a ingrandire esponenzialmente il suo occhio (attraverso una retorica della ripetizione che caratterizza massicciamente lo stile filmico), finché il referente scompare del tutto e rimangono solamente delle tracce di colore.



F. Maselli, Avventura di un fotografo, 1983. Screenshot da terzi

È la scena che segna il punto di svolta nel film: subito dopo, infatti, la camera si sofferma su Antonino a terra, circondato dal disordine e da una serie di polaroid ammassate a caso sul pavimento. Antonino ne prende tre in mano, non rappresentano altro che tre chiazze di colore: il giallo, il rosso e il blu; sono i tre colori primari, che stanno lì a simbolizzare la presa e la scoperta di una grammatica, appunto, nei suoi elementi di base, che si riverserà, di lì a poco, nell'atto di fotografare ritagli di foto.

F. Maselli, *Avventura di un fotografo*, 1983. Screenshot da terzi

La sequenza dell'occhio, dunque, è particolarmente significativa per almeno tre ordini di motivi: il focus sugli strumenti della visione (su cui tornerò nel secondo paragrafo); la frammentazione dell'immagine come cifra stilistica del discorso e messa in atto della 'scoperta' che si farà sul piano diegetico; infine, il riferimento intertestuale: già Giovanni Bogani ha segnalato che il rapido montaggio di primissimi piani sull'occhio, infatti, in particolare grazie all'accostamento coloristico, sembrerebbe richiamare la celebre sequenza 'oltre l'infinito' di *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick;[16] a questo se ne può aggiungere almeno un altro, forse più preciso, vale a dire *Film* di Beckett, che inizia proprio con un occhio che si apre ed è costruito tutto sull'omofonia di I/Eye; questo stesso parallelismo si ritrova alluso proprio nella nostra sequenza: prima di iniziare con gli autoscatti, Antonino, mentre si specchia sulla superficie deformante della lampada che utilizza per illuminare il set delle sue foto, si chiede: «Le cose rimaste senza Bice. Già. E io?» (min. 48:46).

F. Maselli, *Avventura di un fotografo*, 1983. Screenshot da terzi

L'io si tramuta così in una cosa fra le altre, e viene trattato alla stregua delle moltissime nature morte su cui si focalizza la camera da presa lungo tutto l'arco del film. La domanda di Antonino crea così un percorso associativo che sovrappone l'io alle cose e in particolare alle foto che raffigurano il proprio occhio (I/eye), facendo venire così a combaciare in un'unica figura le tre istanze che caratterizzano l'attività fotografica secondo Barthes: Antonino è allo stesso tempo *Operator*, *Spectator* e *Spectrum* – tant'è che di lui, alla fine, nelle immagini rimane solo un alone di luce, un fantasma. In questo modo, attraverso l'allusione intertestuale ad altre pellicole, Maselli riporta il discorso metapoetico di Calvino direttamente sulla dimensione cinematografica: c'è un dettaglio decisivo, infatti, che distingue il finale del racconto da quello del film. Antonino Serra (così si chiama il protagonista di Maselli[17]), al contrario di Paraggi, non fotografa frammenti di immagini disposte su ritagli di giornali, immagini private sullo sfondo degli eventi collettivi, ma si limita a fotografare i ritagli delle proprie polaroid contenute in un sacco della spazzatura. La dimensione verbale è così completamente alienata dal discorso (difatti, nonostante le richieste del suo editore, Serra smette di scrivere quando inizia a fare fotografie) e, allo stesso modo, la riflessione etica lascia del tutto lo spazio a quella unicamente estetica.

Questo aspetto era, in qualche modo, già preannunciato dal lungo piano sequenza di 5'20" che apre il film. Se Calvino, non senza un filo di ironia, ci presenta Paraggi come un «non-fotografo», «che esplicava mansioni esecutive nei servizi distributivi d'un'impresa produttiva», ma la cui «vera passione era quella di commentare con gli amici gli avvenimenti piccoli e grandi sdipanando il filo delle ragioni generali dai garbugli particolari», con un certo «puntiglio»;[18] Serra ci viene introdotto, invece, attraverso la mediazione degli oggetti e in particolare della sua libreria: l'incipit del film si sofferma su una parete di libri e su una serie di copie in più lingue dello stesso volume: *Non ancora* di A. Serra (che era, vale la pena ricordarlo, il titolo provvisorio di uno dei film più importanti di Maselli, *Lettera aperta a un giornale della sera*).

Per certi versi, proprio come nel racconto calviniano, anche in questo caso il protagonista ci viene presentato per litote, attraverso un 'non': lì

un «non-fotografo», qui come l'autore di un libro di successo, tradotto in varie lingue, ma che si fa subito segnale di mancanza e di attesa. Questo incipit indica, allo stesso tempo, anche una differenza sostanziale fra le due opere: nel caso di Maselli, per il quale molti critici hanno sottolineato l'ispirazione autobiografica alla materia,[19] fin da subito viene sottolineata l'importanza del concetto di autorialità. Antonino Serra non è un impiegato, come il suo doppio Paraggi, ma è a tutti gli effetti un autore, la cui avventura, dunque, non andrà inserita solamente all'interno di un percorso di puntiglio epistemologico, ma in primo luogo di ricerca estetica.

Questa attitudine si riversa in ogni comportamento del personaggio, così, dopo il primo amplesso con Bice, Antonino inizia a parlare del suo letto, da lui ideato come «progetto totale», risposta a tutti gli interrogativi dell'umanità tra spazio o vita (min. 17:50). E d'altronde, la tematica dell'autorialità viene tematizzata in maniera esplicita nel corso del film: la ricerca estetica, infatti, sembra delinearsi sempre più come un tentativo di eliminazione dell'autore, alla ricerca di una visione disincarnata dell'opera d'arte. Così a un certo punto, sconfessando i suoi ennesimi tentativi di ricerca di una fotografia al tempo stesso 'totale' ed 'essenziale', Antonino afferma: «così faccio esattamente come prima, sono autore, intervengo» (min. 29:07).

2. Uno sguardo disincarnato

A questo punto, perseguendo questo progetto di 'morte' e autoannientamento dell'autore, Antonino inizia a sperimentare con l'automatizzazione: se ne va di casa, installa una serie di macchine programmate per scattare a intervalli regolari di tempo delle fotografie e catturare così le immagini di Bice senza l'imposizione e il controllo dello sguardo autoriale. Il risultato è fallimentare, perché i comportamenti di Bice sono modificati dalla consapevolezza dei molti obiettivi che la riprendono incessantemente e Antonino ne resta deluso. L'eliminazione dell'io-come-autore, in realtà, non avverrà mai, perché pure nella scoperta finale, e nella confusione delle istanze dell'*operator(/auctor)*, dello *spectator* e dello *spectrum*, il controllo autoriale interviene: le foto che Antonino fotografa sono fatte da lui stesso, ed egli stesso interviene nel mescolare e spostare i vari frammenti mentre fotografa. La morte dell'autore è impossibile. Ma quello che mi preme segnalare è piuttosto un altro elemento di questa ricerca: gran parte delle immagini che noi spettatori riceviamo sono immagini mediate, sono già immagini nelle immagini, quasi mai la realtà ci arriva in maniera diretta: come in molto cinema di Maselli, anche in *Avventura di un fotografo* «i mezzi di riproduzione e di rappresentazione del reale svolgono un ruolo di

primo piano».[20] Che quindi questo saggio in forma di film affidi gran parte delle sue riflessioni (anche metapoetiche) alla tecnologia non dovrebbe stupire, soprattutto se pensiamo allo stretto legame che scienza e arte intrattengono negli scritti di Calvino (e basti ricordare *La sfida al labirinto*, dove si legge che «già l'atteggiamento scientifico e quello poetico coincidono: entrambi sono atteggiamenti insieme di ricerca e di progettazione, di scoperta e di invenzione»).[21]

Non stupisce, allora, che nel film di Maselli il tema fotografico venga introdotto per la prima volta come oggetto tecnologico: Antonino riceve in regalo una macchinetta, la guarda, la tiene in mano con aria meditativa e dice: «è così bella, farci delle fotografie non ti sembra banale?» (min. 7:10). La macchina diventa, così, fin da subito, un oggetto con attrattiva magnetica. Spesso la cinepresa indugia con zoom in e focalizzazioni su di lei proprio in quanto oggetto e in quanto oggetto fra gli oggetti che Antonino colleziona.

F. Maselli, *Avventura di un fotografo*, 1983. Screenshot da terzi

La dimensione dell'oggetto fotografico invade tutto il microcosmo esistenziale di Antonino, fino al punto che la sua casa si trasforma in uno studio fotografico assediato da attrezzature e macchinari, che lo sguardo registico sottolinea con movimenti, carrellate e zoom, isolando porzioni discrete attraverso continui spostamenti che non sono in grado di restituire una visione d'insieme.

L'attenzione ai mezzi di riproduzione tecnica (e di conseguenza allo statuto dell'autore/artista al tempo dell'epoca della riproducibilità tecnica) è evidente, di nuovo, fin dall'incipit: la lunga carrellata iniziale, dopo averci presentato il protagonista attraverso la mediazione paratestuale del nome d'autore sull'oggetto libro, si sposta attraverso vari oggetti per terminare sul telefono che squilla: la prima presenza umana del film è una voce che arriva attraverso un mezzo tecnico (la segreteria) e che in quanto tale è anche riproducibile: il telefono è infatti chiaramente collegato a delle apparecchiature di registrazione e riproduzione del suono. Proprio il giradischi, a questo proposito, è uno degli oggetti più interessanti del film poiché si fa veicolo di uno sdoppiamento dei livelli di realtà: in più di una scena la camera indugia su questo oggetto in funzione, tuttavia la musica che sentiamo (e quindi presupponiamo essere diegetica) è la stessa musica

extradiegetica che fa da leitmotiv a tutto il film. Se ne può dedurre, allora, che anche in questo caso un oggetto di riproduzione è come feticizzato (come lo è la macchina fotografica nelle prime scene del film) e quasi esautorato dalla sua funzione primaria – e di nuovo ristabilendo una sorta di forte funzione-autore che, in questo caso, è quella registica che elimina la musica diegetica per intromettersi, direttamente, nella vicenda problematizzando il significato della riproduzione stessa.

F. Maselli, *Avventura di un fotografo*, 1983. Screenshot da terzi

Un meccanismo simile avviene in una delle caratteristiche stilistiche principali di *Avventura del fotografo*, una specie particolare di falsa soggettiva, in cui il punto di vista ci sembra spesso essere quello dello sguardo di Antonino (o del suo sguardo mediato dall'obiettivo fotografico), ma in realtà si rivela essere quello disincarnato della macchina da presa, creando così un forte straniamento in chi guarda, che è portato spesso a credere di vedere attraverso Antonino, per scoprire, poi, che il suo punto di vista è quello artificiale di un oggetto (e il punto di vista è quindi spesso esterno). In questo senso un'inquadratura di una delle molte sedute fotografiche è particolarmente rappresentativa: Bice è nuda, e si fa fotografare in varie pose, vediamo Antonino dietro la macchina e poi vediamo direttamente Bice, l'impressione iniziale è che la scena davanti ai nostri occhi sia esattamente quella che il protagonista sta riprendendo, ma l'illusione subito si infrange attraverso l'entrata in scena della mano di Antonino che si frappone fra lo sguardo dello spettatore e Bice, quasi per errore:

F. Maselli, *Avventura di un fotografo*, 1983. Screenshot da terzi

In questa inquadratura notiamo due elementi particolarmente rilevanti per il film di Maselli: la prospettiva disincarnata della macchina quale veicolo principale del racconto che si presenta come se fosse un punto di vista soggettivo e umano (e si ritrova tematicamente nelle sovrapposizioni per montaggio connotativo dell'occhio con l'obiettivo fotografico); l'esposizione straniante di una pulsione scopica sessuata.[22] Proprio riflettendo sulla pulsione scopica, nel notissimo saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey scrive:

> To begin with (as an ending), the voyeuristic-scopophilic look that is a crucial part of traditional filmic pleasure can itself be broken down. There are three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other within the screen illusion. The conventions of narrative film deny the first two and subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the audience.[23]

Il film di Maselli gioca esattamente con questi tre sguardi per renderli espliciti e problematizzarli: in questo modo lo sguardo della camera è continuamente reso intrusivo e fatto percepire, anche in maniera disturbante, allo spettatore, che sempre è consapevole di essere di fronte a una riproduzione al quadrato, insistentemente mediata da forme di riproduzione (oggetti, foto, obiettivi). La camera, attraverso l'esposizione del proprio sguardo, si interpone tra i due protagonisti assumendo su di sé l'istanza ironica che era propria della voce narrante del racconto di Calvino. Se, infatti, anche nel film di Maselli l'uomo è il personaggio che fa accadere le cose, che porta avanti l'azione, mentre la donna è lo spettacolo, la cosa che si guarda;[24] lui, l'artista, è il «maker of meaning», mentre lei, lo *spectrum*, il «bearer»,[25] ecco che la camera ironizza felicemente questa situazione, mostrando per esempio, in più di una occasione, il volto impassibile e annoiato di lei mentre fuori campo si sente la voce di Antonino che espone i suoi monologhi sull'arte che si fanno puro *flatus voci*.

3. Un'avventura erotica

Proprio questo rapporto fra i sessi è uno dei nodi centrali del film di Maselli e, a ben vedere, seppur sotto traccia, anche del racconto di Calvino. Come ha scritto Maria Rizzarelli, in molte situazioni calviniane – è il caso di Qfwfq delle *Cosmicomiche* o di Antonino Paraggi – si scopre che «l'incontro erotico si consuma dentro l'elemento sconfinato della visibilità, senza la quale non è data alcuna esistenza».[26] Maselli, rispetto al racconto,

dilata molto la parte dedicata al rapporto fra Antonino e Bice, intercettando, così, una delle tematiche latenti del testo di partenza, per metterla in risalto – seppur declinata in maniera in parte diversa.

Nel racconto di Calvino l'apparecchio fotografico sembra funzionare come una sorta di meccanismo di compensazione erotica. Com'è noto (lo si legge chiaramente nell'introduzione anonima, ma di sicura mano dell'autore e in una esplicita lettera a Pietro Citati del 2 settembre 1958), i racconti de *Gli amori difficili* trovano la propria spinta centripeta nel tema dell'incomunicabilità amorosa. Paraggi, oltre a essere un non-fotografo, è anche definito un non-procreatore (e c'è un legame di consequenzialità logica fra le due caratteristiche), un impiegato alienato dal consenso sociale e come tale incapace di ogni tipo di rapporto sincero con una donna: non sarà un caso che l'identità lavorativa, che in tutto caratterizza questo personaggio privato di ogni altra specificazione, sarà proprio quella impiegatizia, che identifica tanta letteratura e tanto cinema dell'alienazione fra gli anni Sessanta e Settanta: dal Giovanni Giudici di *Autobiologia* che parla di sé in terza persona al Ragionier Fantozzi di Villaggio che fa la stessa cosa – utilizzando, per altro, un linguaggio burocratico non così distante da quello della descrizione di Antonino Paraggi. Sono anni, questi, di lunghi dibattiti sull'erotismo,[27] in cui interviene a più riprese lo stesso Calvino, fin dalla famosa inchiesta di *Nuovi Argomenti* del 1961, dove nota che «le immagini e le parole dell'erotismo sono ormai logore e inservibili, resta all'espressione poetica l'infinita libertà dei traslati».[28] E, tornando sull'argomento nel 1969 (quindi un anno prima della pubblicazione dell'*Avventura di un fotografo*!), scrive: «viviamo in un'epoca di tendenziale desessualizzazione; la lotta per l'esistenza nelle metropoli è tale da avvantaggiare l'asessualità: la mitologia sessuale a livello di mass-media ha una funzione di compensazione, di recupero di qualcosa che si sente già perduto e fortemente in pericolo».[29] Sono frasi che sembrerebbero descrivere le situazioni di molti racconti de *Gli amori difficili*, compresa quella di Antonino, che non riesce a vedere Bice se non attraverso l'obiettivo fotografico, riesce a possederla solo tramite quello, a 'prenderla', come si ripete per due volte attraverso un francesismo che rivela tutta l'ansia di possesso sessuale riversata sulla compensazione fotografica: «Ecco, ora sì, così va bene, ecco, ancora, così ti prendo bene, ancora», e più avanti: «ormai ti ho presa».[30]

Se la dimensione sessuale nel racconto di Calvino è del tutto assente (dopo averla fotografata/presa da nuda, Antonino le dice di rivestirsi e Bice scoppia a piangere), in Maselli sembrerebbe invece di trovarsi in una situazione di accentuazione dei caratteri sessuali: i due personaggi sono, infatti, spesso nudi a letto, ma l'atto sessuale vero e proprio è sempre cancellato attraverso una elissi, seguendo uno schema che si ripete identico: sessione fotografica di Bice nuda; ellissi; entrambi i personaggi nudi al letto con Antonino che parla di sé e dei suoi progetti artistici, cui segue un

primissimo piano del volto impassibile di Bice, mentre ascoltiamo la voce concitata di Antonino fuori campo. Anche in questo caso è l'atto di fotografare a costituire un sostituto visivo per l'atto sessuale, come mostra chiaramente più di una scena:

F. Maselli, *Avventura di un fotografo*, 1983. Screenshot da terzi

La stessa scena in cui Bice inizia a spogliarsi ne è un chiaro indice: Antonino è preso, di nuovo, dai suoi discorsi filosofici sull'arte («sintesi prima di tutto, sintesi ed essenza», dice), e si accorge del corpo ormai nudo di Bice solamente nel momento in cui posa lo sguardo dentro l'obiettivo fotografico (e con lui anche lo spettatore).

In Antonino Serra, tuttavia, la questione ha un risvolto puramente estetico (guardando Bice nuda il suo unico commento è: «sei un genio»): si tratta di esaurire il corpo nudo di Bice, rappresentarlo nei suoi elementi discreti alla ricerca di un ordine di natura formale, trasformarlo in una pura guardabilità. Con le parole, ancora, di Laura Mulvey: «Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning».[31] E soprattutto: «in their traditional exhibionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-belooked-at-ness*».[32]

Bice è contemporaneamente, nel film di Maselli, la donna guardata e la donna esposta: anzi il guardare sembrerebbe presuppore l'esposizione delle fotografie che la ritraggono: i muri della casa si riempiono così di ogni porzione del corpo della donna, divenendo una sorta di mostra privata del corpo erotico e feticizzato. Bice, da parte sua, dapprima abbraccia il ruolo esibizionistico affidatole da Antonino, è entusiasta e si lascia fotografare con partecipazione, finché la casa-studio fotografico non diventa una gabbia, cui la donna cerca di sottrarsi respingendo la sua guardabilità e, cioè, resistendo al progetto estetico del suo compagno. Nel momento di sperimentazione con la fotografia automatica, Bice guarda in camera, distruggendo il senso stesso dell'operazione artistica messa in atto.

F. Maselli, *Avventura di un fotografo*, 1983. Screenshot da terzi

A questo punto il progetto di Antonino si tramuta in vero e proprio *voyeurismo*: inizia a inseguire Bice per la città per fotografarla di nascosto (per evitare, dunque, che la consapevolezza dell'apparecchio condizioni le azioni della donna, portandola a comportarsi e vivere in modo 'fotografabile'). L'aspetto interessante, e che di nuovo mostra bene la centralità della preoccupazione estetica (che sfocia in una forma di solipsismo del protagonista-autore), è la totale indifferenza di Antonino nel fatto che Bice lo stia tradendo con un loro comune amico: la donna ha ormai del tutto perso le sue qualità definitorie per divenire puro oggetto dello sguardo estetico, occasione di messa in forma e realizzazione di un progetto artistico. E come sempre avviene in questo film, l'inseguimento ancor prima di farsi tema e tappa dell'avventura, era già stato anticipato dallo stile visuale, in particolare dalla prospettiva e dai movimenti di macchina. L'ingresso di Bice nello spazio della rappresentazione, avviene, infatti, attraverso una prospettiva obliqua, come se qualcuno la spiasse dalla finestra e fosse ripresa di nascosto dall'alto in soggettiva, dal punto di vista di Antonino.

F. Maselli, *Avventura di un fotografo*, 1983. Screenshot da terzi

Ma fin dal lungo primo piano sequenza iniziale, è la macchina da presa, il terzo grande personaggio di questo film, a comportarsi come un inseguitore: i suoi costanti movimenti, infatti, oltre ad amplificare il disordine della scena e creare l'idea di una sorta di labirinto (fisico e soprattutto mentale),[33] replicano anche lo sguardo *voyeuristico* e assillante di Antonino. Inoltre, come ha ben spiegato Stefania Parigi, «la convulsione interiore, che Calvino distende nella limpidezza illuministica della sua scrittura, viene invece mimata e sottolineata da Maselli con il ricorso a una macchina da presa inquieta e mobilissima, che tende a immedesimarsi ora con l'oc-

chio contratto del fotografo ora con quello metallico dell'apparecchio, e che, sotto molto aspetti, ricorda la scrittura nervosa di *Lettera aperta*».[34]

Lo stile filmico, così, sembra essere il vero centro del film di Maselli, su cui si riversano (e su cui agiscono mimeticamente) i tre macrotemi che ho qui cercato di delineare: la riflessione sul montaggio, la funzione tecnica della riproduzione (e quindi della rappresentazione) con il conseguente ruolo dell'artista in quest'epoca, e la scopofilia sessualizzata. In questo senso, rispetto al racconto di Calvino, *Avventura di un fotografo* (in cui cade l'articolo determinativo del testo di partenza), è un'opera soprattutto meta-estetica sulla possibilità, a partire dall'immagine fotografica, che è poi anche quella cinematografica, di creare, per dirla col Roland Barthes della *Camera chiara*, «l'inconcepibile confusione tra realtà (*"Ciò è stato"*) e verità (*"è esattamente questo!"*)». Quel punto che «si avvicina effettivamente alla follia, raggiunge "la verità folle"».[35]

[1] F. Maselli, 'Anch'io come Antonino cerco nella fotografia', *10 registi italiani, 10 racconti italiani*, *supplemento a Radio e TV*, 2, 1983, p. 118. Poi in L. Pellizzari (a cura di), *L'avventura di uno spettatore*. *Italo Calvino e il cinema*, Bergamo, Lubrina, 1990, pp. 118-119.

[2] Cfr. B. Falcetto, 'Note e notizie sui testi', in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. 2, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1992, pp. 1450-1451. Per una lettura globale del racconto rimando a M. Papa, 'La realtà, la fotografia, la scrittura. Postille a margine a *L'avventura di un fotografo* di Italo Calvino', *La Rassegna della letteratura italiana*, LXXXIV, 1980, pp. 257-268; R. Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 76-90.

[3] M. Argenti, 'Profilo critico di un cineasta inquieto', in L. Micciché (a cura di), *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*, Torino, Lindau, 1998, p. 70.

[4] M. Papa, "La realtà, la fotografia, la scrittura', p. 257.

[5] I. Calvino, 'L'avventura di un fotografo', in Id., *Gli amori difficili*, Milano, Mondadori, 1993, p. 61.

[6] Ivi, p. 63.

[7] W. Benjamin, *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, p. 241.

[8] I. Calvino, 'L'avventura di un fotografo', p. 49.

[9] G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Dialettica ed Estetica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 52.

[10] I. Calvino, 'L'avventura di un fotografo', p. 63.

[11] *Ibidem*.

[12] M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 124-130. Anche R. Deidier individua ne *L'avventura di un fotografo* una riflessione metaforica sulla relazione fra scrittura e vita, e tra vita e memoria. Cfr. R. Deidier, *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo, Sellerio, 2004.

[13] S. Parigi, *Francesco Maselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 81.

[14] G. De Vincenti (a cura di), 'Conversazione sul cinema con Francesco Maselli', in L. Micciché (a cura di), *Gli sbandati di Francesco Maselli*, p. 27.

[15] M. Argenti, 'Profilo critico di un cineasta inquieto', p. 69.

[16] G. Bogani, 'Obiettivi smisurati', in L. Pellizzari (a cura di), *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, p. 101.

[17] Sul cambio di cognome ha riflettuto in particolare G. Bogani, 'Obiettivi smisurati', pp. 92-99.

[18] I. Calvino, 'L'avventura di un fotografo', pp. 49-50.

[19] Cfr. per esempio V. Santoro, *Calvino e il cinema*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 102 e ss.

[20] G. Bogani, 'Obiettivi smisurati', p. 100.

[21] I. Calvino, 'La sfida al labirinto', in Id., *Una pietra sopra*, poi in Id., *Saggi*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 107-108.

[22] E vale la pena notare, tra parentesi, che lo straniamento, almeno per com'è stato definito da Sklovskij ne *L'arte come procedimento*, è uno degli effetti conseguenti alla scoperta 'allegorica' di Antonino.

[23] L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in *Visual and Other Pleasure*,

New York, Palgrave, 1989, p. 25.
[24]Cfr. ivi, p. 29.
[25]Ivi, p. 20.
[26]M. Rizzarelli, *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Roma, Bonanno Editore, 2008, p. 87.
[27]Cfr. G. Carrara, S. Cucchi (a cura di), *Erotismo e letteratura. Antologia di scritti militanti (1960-1976)*, Modena, Mucchi, 2022.
[28]I. Calvino, 'Otto domande sull'erotismo in letteratura', *Nuovi argomenti*, 51-52, 1961. pp. 21-24.
[29]I. Calvino, 'Considerazioni sul sesso e il riso', *Il Caffè*, 2 luglio 1970, pp. 3-5.
[30]I. Calvino, 'L'avventura di un fotografo', p. 60.
[31]L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', p. 15.
[32]Ivi, p. 19.
[33]V. Santoro, *Calvino e il cinema*, p. 107.
[34]S. Parigi, *Francesco Maselli*, p. 81.
[35]R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, pp. 113-115.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Giovanna Santaera

La donna-cavalier, l'armi e l'amore: cinema, letteratura e animazione di genere ne Il cavaliere inesistente *di Calvino e Pino Zac*

The contribution examines Pino Zac's 1970 animated film adaptation of Italo Calvino's novel of the same title, *Il cavaliere inesistente* (Einaudi, 1959). The feature film, characterised by the use of animation in mixed technique (i.e. using drawings, derived images and real actors), reflects the contents and approaches to Calvino's fantastic creativity, especially by expanding its visual scope. Through the work on the transitions from the narrative frame to the subject matter of the story in particular, emphasising the critical role of the character/narrator Sister Theodora (the knightess Bradamante), the use of different expressive materials, filming and editing contribute to an expansion of the genre reading of the work, adapted to the changed historical and cultural context.

Nel 1970 il regista e sceneggiatore Pino Zac (insieme a Tommaso Chiaretti) scelse di adattare il romanzo di Italo Calvino *Il cavaliere inesistente* (Einaudi, 1959) nella forma di un lungometraggio caratterizzato dall'animazione in tecnica mista, ossia dall'impiego di attori reali, disegni e un insieme di immagini derivate riutilizzate creativamente. La storia narrata da una 'finta' suor Teodora è ambientata al tempo di Carlo Magno e dei Paladini e ruota intorno al tentativo del disciplinatissimo Agilulfo, un'entità intangibile contenuta in un'armatura, di far riconoscere il proprio ruolo di cavaliere, essendo stato accusato di essere un usurpatore a causa del dubbio status di Sofronia, la donna da lui salvata. Per dimostrare il proprio onore Agilulfo parte alla ricerca di Sofronia, accompagnato da altri personaggi: l'accusatore Torrismondo, la guerriera Bradamante (innamorata di Agilulfo), Rambaldo (innamorato di Bradamante) e Gurdulù (uno scudiero un po' pazzoide). Nel finale, la narratrice si rivelerà nelle vesti di Bradamante e accoglierà l'amore verso Rambaldo, inizialmente rifiutato.

L'opera di Pino Zac ricalca quasi pedissequamente l'intreccio e i dialoghi del romanzo calviniano, al punto da aver ricevuto delle critiche per l'eccessiva aderenza al testo sorgente.[1] Lo stesso Calvino, che vide il film soltanto quando fu terminato, dichiarò di essersi sentito spettatore più che «autore [...] per la fedeltà totale e alla lettera degli episodi e dello spirito».[2] Lo scrittore, tuttavia, riconobbe che la tecnica mista adoperata da Zac, con riprese dal vero e l'animazione di disegni, dipinti e vari materiali figurativi, aveva contribuito a definire una rilettura personale. «Nello stesso tempo [aggiunse Calvino] è una sua interpretazione visuale. Non soltanto dei personaggi, delle situazioni e degli ambienti ma anche di tutte le associazioni che il testo comporta».[3]

In scia con l'analisi di Pier Paolo Argiolas sull'«andamento bidirezionale»[4] tra il testo di partenza e la sua trasposizione filmica, è facile comprendere come l'uso di un medium differente abbia determinato nuovi limiti ma anche nuove opportunità. Fra queste si può indicare senz'altro l'impiego di varie materie espressive che, grazie alla sensibilità dell'artista e alla specifica distribuzione-fruizione dell'opera, ha messo in luce e sviluppato peculiari motivi dell'ipotesto calviniano. Come già rilevato da una recensione degli anni Settanta, l'adattamento di Zac lavora sul testo d'origine in modo ermeneutico, lasciandone emergere i «sottintesi ideologici [e] facendone risaltare gli affascinanti aspetti figurativi».[5]

Nel corso del nostro studio approfondiremo l'originalità della resa filmica osservandone le soluzioni visuali e seguendo una prospettiva di genere. La scelta di questa angolazione è solo una delle possibili chiavi di lettura, giacché anche il rapporto tra questi due testi rientra in quelle 'infinite' «incursioni ermeneutiche» che danno forma alla «galassia calviniana» o «sistema-calvino».[6]

In sintonia con le più recenti teorie sull'adattamento, l'analisi si rivolgerà alle relazioni non solo tra testi ma anche tra media diversi in grado di arricchire retrospettivamente l'opera di Calvino, osservando le forme di materializzazione del suo mondo immaginario e il diverso contesto storico di produzione e fruizione del contenuto rivisitato.[7] Come scrive Linda Hutcheon, tenere in considerazione il diverso ambiente di destinazione di un adattamento significa guardare non solo alle opere ma anche ai processi che danno vita a delle specifiche «politics of intertextuality».[8]

1. La donna-cavalier

Nella relazione per una conferenza del 1955 tenuta su invito di Anna Banti, e poi pubblicata sulla rivista «Paragone», Calvino discuteva del «problema del personaggio» nella letteratura italiana. Si trattava per l'au-

tore di un tema apparentemente di poca importanza ma di grande rilievo per chi guardava alla letteratura in rapporto agli «interessi umani», alle sue possibili azioni sulla storia e anche a come quest'ultima rappresenti un «campo di battaglia» per il protagonista letterario che, con la sua sensibilità, morale e parola, deve «guardarsi intorno al mondo». Fra i vari modelli di personaggio individuati da Calvino, per lo più maschili, le «poche eccezioni» in grado di affrontare la storia in simbiosi autobiografica con la fantasia e la cultura di scrittori e scrittrici erano date dai «personaggi femminili». Una tra queste, la Clelia di *Tra donne sole* di Cesare Pavese, sembra aver incarnato perfettamente questo ruolo ponendosi come alter ego della sensibilità dello scrittore e per la sua figura indipendente, pungente, competente, conoscitrice della società e dallo sguardo lucido nel rapporto con gli uomini.[9] Calvino evidenziava così l'importanza della considerazione e della focalizzazione delle protagoniste femminili.

Nella trama de *Il cavaliere inesistente*, legata all'affermazione del proprio essere e della propria volontà da parte dei cavalieri di Carlo Magno (a partire dalle gesta dell'armatura piena di spirito immateriale del protagonista Agilulfo), nella sua trasposizione Zac coglie la centralità della personaggia Bradamante: narratrice, *deus ex machina* e specchio di riflessione tanto per l'autore quanto per i lettori-spettatori. Attraverso un insieme di modalità estetiche, che analizzeremo, il regista sceglie di evidenziarne il ruolo di donna che 'gioca' dall'inizio alla fine con l'idea che il cavaliere inesistente possa essere anche una 'cavaliera'. La traduzione animata, infatti, dà spazio a un'interrogazione non solo sul senso del maschile ma anche su quello del femminile. La prima è legata al motivo autobiografico che pertiene al romanzo: la crisi dovuta alla fine di un grande amore da parte di Calvino, che lo spinse a una meditazione fantastica su quale tipo di 'cavaliere' essere per il futuro. Per la seconda, sull'immagine femminile, Zac si ricollega al tema romanzesco della ricerca, un po' autobiografica perché raccontata da suor Teodora, di una 'donna', Sofronia, mettendo in luce anche la pluralità delle altre personagge immaginate dalla stessa, dietro le quali si pone la sua figura. La questione identitaria relativa al modello femminile offerto da suor Teodora diventa centrale alla luce della moltiplicazione e stratificazione delle varie personagge incontrate, interpretate nel film sempre dalla stessa attrice. Scrive infatti Scarpa a proposito delle ricerche nella narrazione:

> [...] Sofronia, Bradamante, suor Teodora, la castellana Priscilla e le sue fantesche, la donna sorella, o madre, o amante, la donna in cui vorremmo specchiarci, la donna che vorremmo avere, la donna nel cui grembo vorremmo abbandonarci, la donna che vorremmo oscuramente essere.[10]

Altresì Daniela Brogi, oltre a notare la centralità delle figure femminili nella produzione di Calvino come «mezzi di conoscenza e modi di vedere il mondo», «immagini e corpi che parlano anche a distanza di libertà»,[11] proprio a partire dalla protagonista de *Il cavaliere inesistente* scrive:

> Le storie inventate da Calvino sparigliano gli stereotipi di genere e spesso ci consegnano protagoniste che ridono, sono vitali, attive e autonome, senza che la loro instabilità sia sintomo di un difetto, perché, al contrario, l'indocilità e l'immodestia diventano risorse romanzesche che mandano avanti la trama e la vita.[12]

Questo motivo di fondo del testo adattato è realizzato nell'opera di Zac anzitutto con la rottura dell'illusione del racconto, come una storia apparentemente guidata da un narratore anonimo extra ed eterodiegetico.[13] Prima di far emergere il filtro femminile, che giunge solo nel quarto capitolo, Calvino dà spazio alla presentazione immediata e 'virile' dei cavalieri (che vedremo nel prossimo paragrafo). Zac, invece, sceglie di anticipare l'ingresso di suor Teodora, interpretata da Lana Ruzickova, la quale appare all'inizio del film come una monaca non ben identificata, di spalle e intenta a scrivere con una piuma su una pagina bianca. La sua introduzione istantanea è legata a un bisogno di maggiore chiarezza del racconto audiovisivo, ma al tempo stesso mette in evidenza la sua centralità tra la cornice narrativa e la materia narrata. Da qui infatti comincia il travaso che ci immerge nell'«iconostoria»[14] raccontata dalla religiosa, realizzato con una leggera panoramica verso l'alto e un consistente zoom attraverso la finestra, dietro la quale sta il mondo immaginato dalla narratrice che marca la propria presenza anche attraverso la voce fuori campo.

P. Zac, *Il cavaliere inesistente,* 1970, screenshot da terzi

Dopo il vaglio militare dell'identità dei cavalieri, suor Teodora riappare come commentatrice orale spostando in avanti alcuni passaggi: la notte al campo, l'introduzione di Gurdulù e la marcia dei soldati. Inquadrata in primo piano nello studio della sua cella, intenta a rileggere il proprio scritto sulla pergamena, la personaggia interpreta qui il fittizio e

sottile autoritratto da 'umile donna' del racconto letterario, che si delineerà nel libro più avanti.[15] Le immagini filmiche mettono in discussione immediatamente ciò che nel romanzo è sottaciuto fino alla fine: un'identità differente che si paleserà come quella del cavalier, o meglio della guerriera Bradamante. Sin nelle prime scene dell'opera di Zac, evidentemente, si crea qualche dubbio rispetto alla sua figura. Il trucco per esempio è troppo marcato, il viso particolarmente attraente e l'abito monacale che avvolge il suo corpo ondeggia a partire dal copricapo, accentuandone i tratti esili e slanciati.

La voce dell'interprete risponde a quel carattere freddo, elegante, in falsetto e umoristicamente puntato della lingua calviniana del testo letterario.[16] L'intonazione della religiosa seria ma al tempo stesso graffiante si accompagna, per esempio, a una lenta panoramica sulla sua stanzetta, ricca di libri ma in fondo scarna nella sua sacralità. Durante questa perlustrazione l'inquadratura giunge a un'edicola contenente il buffo 'santo' di cui Teodora vuol diventare «umile serva»: San Colombano. Data per 'assodata' nel libro, la vocazione monastica di Teodora è messa in dubbio nella produzione animata grazie al ricorso qui agli effetti speciali curati da Jiri Simunek, insinuando nello spettatore più di un interrogativo sulla sua natura. La nicchia con la statua di San Colombano, ad esempio, a un tratto si

P. Zac, *Il cavaliere inesistente*, 1970, screenshot da terzi

svuota e torna a riempirsi dell'immagine del santo alla presenza di un'altra suora, che non vede e non sente il ricorrere di un campanello che segna il passaggio dal 'reale' all'invenzione della protagonista. Attraverso questo espediente usciamo e rientriamo nel mondo fantastico insieme alla narratrice e autrice del racconto. Il risultato è straniante non solo per l'uso della tecnica filmica, capace di creare un effetto fantastico, ma anche per la sottolineatura della forza narrante della personaggia che governa la statua con il proprio sguardo.

Anche l'illuminazione del suo volto, alternativamente oscurato e sovraesposto, contribuisce a questa marcatura. La tecnica adoperata da Zac appare fondamentale in diverse scene, ma in particolare nei due primi piani di Teodora che, durante le fastidiose interruzioni da parte dell'altra suora, deve riprendere l'invenzione nella sua mente focalizzando il proprio sguardo, con l'edicola che torna a svuotarsi mentre la scena passa rapidamente dalla cella al racconto animato e viceversa. È qui che, mentre la Teodora calviniana si presenta con tono sommesso per poi insinuare il dubbio della storia scritta per una penitenza scelta da sé,[17] alla protagonista di Zac il riordino delle vecchie carte del monastero è apparentemente imposto come un modo per misurare il suo distacco dal 'mondo', anche se condiviso: «a ciascuno la sua penitenza», dice. Ma «fatti, avventure, cavalieri [afferma Teodora nel film] mi sembra si mettano in fila da soli, senza quasi che io voglia, a raccontare la loro storia». Una dichiarazione che evidenzia con irrisione il protagonismo volontario della donna come autrice della materia narrata.[18]

L'immaginazione infatti, incarnata attraverso la tecnica dell'animazione, è lo strumento femminile più utile per mettere in discussione criticamente il raggiungimento dell''umiltà del servizio' all'ordine di San Colombano. Con una *excusatio non petita* suor Teodora fa riferimento alla vocazione immaginale della Teodora calviniana, strategia creativa da lei escogitata per sopperire all'ignoranza delle 'cose del mondo', tradotta visivamente nel film attraverso l'animazione:

> Io che racconto questa storia sono suor Teodora, religiosa dell'ordine di san Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era. Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne ha poche: quel che non so cerco d'immaginarmelo, dunque; se no come farei? E non tutto della storia mi è chiaro. Dovete compatire: si è ragazze di campagna, ancorché nobili, vissute sempre ritirate, in sperduti castelli e poi in conventi; fuor che funzioni religiose, tridui, novene, lavori dei campi, trebbiature, vendemmie, fustigazioni di servi, incesti, incendi, impiccagioni, invasioni d'eserciti, saccheggi, stupri, pestilenze, noi non si è visto niente. Cosa può sapere del mondo una povera suora?[19]

Come ha scritto Elena Gremigni, Calvino non è mai stato interessato a proporre analisi sociologiche ma, attraverso le sue elaborazioni letterarie, ha comunque manifestato una «profonda capacità di osservazione e di comprensione critica dei 'fatti sociali'» contribuendo a «offrire originali chiavi interpretative della società». E lo fa, secondo la studiosa, riferendosi alla realtà per mezzo dell'immaginazione e non con un mero realismo.[20] Zac, dal canto suo, si appropria della creatività fantastica del testo traducendola nella sua re-interpretazione animata, cogliendo così un aspetto cardine della scrittura calviniana ben rilevato da Brogi:

> Guardare, studiare il mondo, donne incluse, come un grande repertorio del visibile, diventa allora il sentiero che le narrazioni di Calvino percorrono con più interesse, spostando sulla scrittura il potere e il fascino della scelta che di solito i protagonisti differiscono, e che vale e funziona come sfida immaginativa.[21]

Attraverso l'uso originale della materia proiettata la trasposizione del disvelamento identitario da parte di Teodora, ad esempio, stratifica il racconto visuale, spostando ancora una volta l'accento sull'immagine delle donne proposte tramite la funzione creativa della protagonista e l'intervento di Zac. Le dichiarazioni della narratrice sulla sua figura e sull'ambientazione temporale del suo racconto, nello stesso ipotetico Evo calviniano in cui si doveva con forza affermare il proprio esserci, sono arricchite da immagini che abbracciano anche il discorso intorno alla dimensione femminile. Si vedono, in particolare, delle tavole dipinte e montate in successione che lasciano scorgere, oltre a impiccati, scheletri e perseguitati, anche corpi di donne-streghe e donne messe al rogo.

P. Zac, *Il cavaliere inesistente*, 1970, screenshot da terzi

Per un attimo, dunque, sembra che la successiva comparsa di Agilulfo, il cavaliere inesistente che si condensa dentro un'armatura (come il risultato di una «volontà» e «coscienza di sé» che in Calvino si rapprende come un «grumo» per il bisogno di «marcare un'impronta», «fare attrito»)[22] sia anche una proiezione di sé della narratrice, che prefigura la sua 'reale' materializzazione in veste di cavaliere più avanti. La sensazione è accentuata anche da una leggera femminilizzazione dall'armatura di Agilulfo: completamente bianca come nel romanzo ma con un pennacchio dello stesso colore anziché dei vari colori dell'iride calviniani, e animata da movenze robotiche però visivamente aggraziate.

La caratura femminile della protagonista emerge soprattutto nel confronto con le altre suore del convento. In due intermezzi successivi suor Teodora apparirà affacciata alla finestra mentre osserva in silenzio le compagne in cortile. Laddove in Calvino il chiacchiericcio proveniente dal monastero era solo una delle 'fonti' sensoriali del racconto, Zac rilancia ironicamente l'ascolto della personaggia. Questa si ritrova per esempio ad assistere a degli sketch delle altre. Mentre lei è presa dal dovere di portare avanti la sua narrazione, altre sorelle si ritrovano a discutere della distinzione alquanto futile fra la pianta di un cardo e quella di un sedano o, in modo assurdo, dell''orrore' e del peccato d'ira per l'ignoranza della parmigiana di cardi. La netta distanza tra Teodora e le altre suore che incarnano altri modelli femminili sarà esplicitata con forza nel finale, quando si comprenderà che a raccontare tutta la storia è stata proprio la donna-cavaliere.

A partire da questi sguardi della personaggia nel convento durante l'elaborazione del racconto i due piani della 'realtà' e della finzione arrivano a sovrapporsi e intrecciarsi ancor più che nel romanzo. Sull'ampliamento del peso dato da Zac al quadro narrativo si ricordi, ad esempio, che nelle *Lezioni americane* Calvino mostra grande apprezzamento per la capacità di Boccaccio di usare un sistema a cornice in grado di delineare un'intera società, offrendo una nuova immagine delle donne attraverso il quadro narrativo: rivolgendosi a esse, dando loro un ruolo attivo e delineando un mondo in cui la dimensione amorosa è preponderante.[23]

Il rafforzamento della funzione della cornice nel film avviene attraverso varie modalità. Prima di tutto tramite gli scambi fra la vicenda di contorno e la materia narrata, già presenti nel romanzo ma ulteriormente accresciuti nel film. Il collegamento tra le due dimensioni è irrobustito anzitutto dall'uso degli stessi interpreti per più ruoli, animati e non. Si vedano, oltre alle varie incarnazioni di Teodora, i momenti in cui l'attore che personifica San Colombano (Stefano Oppedisano) per il tramite della fantasia 'manipolatrice' della protagonista si trasforma nel Rambaldo della storia raccontata e poi anche in Torrismondo.

A proposito degli sviluppi sugli scambi tra la cornice e la narrazione si consideri anche la scoperta di Rambaldo della vera natura del suo 'salvatore' come donna. Mentre nell'opera calviniana questo passaggio è del tutto interno alla 'finzione', nel film invece viene espresso attraverso un rapido montaggio alternato tra la storia immaginata e la cornice diegetica. Come nel romanzo, Bradamante reagisce lanciando contro Rambaldo un pugnale, «non col gesto della perfetta maneggiatrice d'armi che essa era, ma con lo scatto rabbioso della donna inviperita che tira in testa all'uomo un piatto o una spazzola o qualsiasi cosa ha per mano».[24] Dopo lo sguardo melenso di Rambaldo alla vista delle gambe nude della guerriera– capaci grazie all'animazione di camminare sul pelo dell'acqua (Calvino si spingeva fino a farle fare la pipì umoristicamente) – il lancio dell'arma viene collegato con un raccordo a partire dall'oggetto a un appunto 'ferreo' della piuma usata da Teodora per scrivere. Questa risalita, che porta la personaggia a riflettere su di sé e gli spettatori-lettori sulla sua attività di scrittrice, rispecchia la tendenza 'saggistica' e riflessiva di Calvino sul proprio ruolo di uomo e di autore, la sua propensione a formulare dei pensieri che, per Domenico Scarpa, 'risalivano' dalla materia finzionale verso la 'superficie' del racconto.[25]

P. Zac, *Il cavaliere inesistente*, 1970, screenshot da terzi

Proprio i passaggi fra interno ed esterno sono particolarmente sviluppati da Zac, rilanciando ulteriormente il racconto delle figure femminili a partire da Teodora. Questo è ciò che accade soprattutto nella scena del refettorio. La protagonista cinematografica come quella di Calvino immagina le storie dei cavalieri e delle altre personagge a partire dai frastuoni che provengono dalla cucina del monastero.[26] Dopo l'apparizione della narratrice, seduta a scrivere con in sottofondo il rumore delle stoviglie, nel film viene introdotta una sorella intenta a leggere su un leggio altissimo ai piedi di un crocifisso alcune raccomandazioni che si rivolgono alle altre compagne compresa suor Teodora, la quale appare ora seduta fra le altre al tavolo. Nel film la superiora raccomanda:

> Se non ci riesci a star raccolta continuamente, cerca almeno di farlo più che puoi. Se non altro una volta al giorno, cioè la mattina ovvero la sera. La mattina fai i tuoi propositi e la sera esamina la tua condotta: come nella giornata ti sei comportata nei discorsi, nelle opere, nei pensieri. Mettiti in guardia contro le malizie del demonio, raffrena la gola e più facile ti sarà frenare ogni altra inclinazione della carne. Non stare mai in ozio ma leggi o scrivi, prega o medita o lavora a qualche cosa.

Subito dopo vediamo delle suore entrare ordinatamente nel refettorio portando a spalla un enorme calderone. Sfilano davanti alla tavolata dove le altre sorelle stanno composte, tutte in riga, tranne la protagonista con le braccia sul ripiano e la testa per aria. Si avverte in queste riprese un accento posto sulle figure femminili che evidenzia, a partire dal commento della predica, le loro 'posture', specie quella di Teodora. Tale passaggio sviluppa un implicito cenno calviniano rivolto alla possibilità delle donne di vivere non orientate soltanto a un unico obiettivo, cioè escludendo quei desideri e ardori che ora Zac rende espliciti nella sua protagonista. Il regista sottolinea visivamente proprio quei passi del testo in cui la personaggia critica la vita monastica: «A me la badessa [scrive Teodora] ha assegnato un compito diverso dal loro: lo scrivere questa storia, ma tutte le fatiche del convento, intese come sono a un solo fine: la salute dell'anima, è come fossero una sola».[27]

Il sonoro intanto sfuma e lascia il posto all'immaginazione della giovane. Vi è infatti, come nel testo, un montaggio alternato fra l'«ora del rancio» dei cavalieri in battaglia e quella delle suore. La protagonista del film animato, però, non solo sente i rumori dell'esercito ma ne diventa a tutti gli effetti parte integrante attraverso la figura di Bradamante. Nella cornice di immagini che racconta la vita di Teodora con le altre sorelle del convento Zac inserisce una coreografia musicata che mostra la ritualità delle loro posizioni e dei loro gesti, prendendosene gioco attraverso la non aderenza della protagonista, sulle note leggere e ironiche della colonna sonora del film *Un Homme et une Femme* (1966) di Claude Lelouch (che ricorrerà an-

che nelle scene di coppia di Sofronia e Torrismondo saltellanti per il bosco dopo la loro unione). Queste strategie da parte della suora-narratrice completano il coinvolgimento del «regno dei corpi»[28] della scrittura di Calvino.

Nella seconda parte dell'opera filmica si alterneranno e ripeteranno tanti passaggi simili, in cui il piano della narrazione e quello del racconto fantastico sembrano non solo procedere in parallelo ma anche mescolarsi, soprattutto rispetto all'inquadramento dei personaggi femminili. L'uso della stessa attrice, Lana Ruzickova, per le varie personagge partorite dall'immaginazione di Teodora accentua l'incarnazione del ventaglio di modelli di donna proposti. Ciò si avverte soprattutto in una serie di passaggi diretti fra la narratrice e le varie protagoniste – interpretate sempre da Ruzickova –, realizzati attraverso un montaggio di pose e di ambientazioni similari fra la parte della cornice e quella del plot d'invenzione. La forza di queste inquadrature che legano le varie personagge è data dall'insistenza sulla loro posizione nello spazio e sul loro sguardo fermo, elementi che idealmente le 'fondono' insieme in una sorta di macro-personaggia, la quale avrà una concretizzazione nel momento della rivelazione finale. Abbiamo così una relazione stretta tra la suora e la guerriera Bradamante, che rifiuta e poi ritrova il piacere di un amore carnale. Vi è poi la reggente del castello, Priscilla, insistentemente desiderosa di offrirsi ad Agilulfo. Infine si ha il confronto con la principessa rapita, Sofronia, stanca di essere salvata dall'ennesimo cavaliere senza consumare un rapporto fisico, come farà finalmente con il prescelto Torrismondo.

P. Zac, *Il cavaliere inesistente*, 1970, screenshot da terzi

Lo stesso procedimento registico si nota anche in un altro passaggio in cui, come avverrà per la parte maschile, sono i riferimenti a diverse immagini della cultura visuale a far riflettere su vari 'prototipi' femminili. Zac riprende così quel lavoro di Calvino sulle «immagini di secondo grado»[29] già individuato da Maria Rizzarelli. In una scena precedente, per esempio, Rambaldo si interroga per mezzo di un effetto speciale fumettizzato sull'identità di Bradamante dopo la scoperta della sua identità di genere come 'donna': qui si susseguono sopra l'armatura della protagonista, al posto del capo, dei ritagli prima da diva, poi da Monna Lisa e infine a mo' di statua greca classica (in un'altra scena al posto del capo ci saranno delle lettere fino a un punto interrogativo**)**.

Le varie personagge, che incarnano differenti possibilità d'essere di una donna, sono un elemento implicito in Calvino che viene sviluppato da Zac. L'opera risponde così perfettamente, anche tramite l'ironia, a quell'idea di metamorfosi che lo scrittore nella lezione sulla *Leggerezza* faceva risalire a Ovidio (spingendola sino alla varietà delle forme viventi di Cyrano), come un modo per conoscere meglio il mondo, rovesciare gerarchie di potere e valori e dare uguale rilievo all'insieme di caratteri e forme possibili dell'essere.[30] Del resto, anche Scarpa parla dei singoli 'personaggi' de *Il cavaliere inesistente* come di «forme di energia, mosse ciascuna da una diversa inquietudine, atomi dal peso, dalla forma, dalla traiettoria diversa».[31] La critica da tempo ha individuato nell'opera calviniana un «lungo apologo sull'identità», che coinvolge tutti i suoi personaggi compresi quelli femminili.[32] Ed è proprio su questo che Zac punta lo sguardo concentrandosi sul fatto, come ha suggerito Roberta Salardi riguardo a Calvino, che «ai suoi cavalieri inesistenti e ai suoi visconti dimezzati ben s'accompagnano le donne "invisibili" o, meglio, le donne multiformi, inafferrabili, evanescenti».[33]

Il rafforzamento di questa lettura di genere del testo calviniano si deve certamente al mutato contesto storico, sociale e culturale dell'opera filmica. Siamo già agli inizi degli anni Settanta e dopo l'avvento delle manifestazioni del Sessantotto; ma ci troviamo anche all'interno di una diversa storia dei media che attraverso altri mezzi quali la televisione, la pubblicità e la musica (in cui si inserisce anche il richiamo della canzone tratta da Lelouch) porta con sé nuove forme di adattamento.

Proprio a questo proposito, la critica ai ruoli di genere nell'opera di Zac non manca di far leva anche sui racconti più classici, a partire dalla letteratura cavalleresca: nel film si scorge Carlo Magno con in mano un poema cavalleresco illustrato. Si vedano inoltre i passaggi della sceneggiatura in cui si discute se Agilulfo sia o meno da ritenersi un 'cavaliere' per aver salvato una sguattera e non una regina (mentre nel romanzo il punto era quello della verginità o meno della giovane salvata). Viene poi sviluppato il motivo del peregrinare di Bradamante accanto a quello dei cavalieri uomi-

ni, privo anch'esso di motivi epici. La ricerca di Torrismondo si trasforma nel fortuito 'ritrovamento' di Sofronia dentro una caverna in cui, ribaltando i canoni della tradizione, lei stessa metterà in mostra il proprio corpo cercando un rapporto fisico con il cavaliere. Infine, il conclusivo ricongiungimento tra Bradamante e Rambaldo dà il via non a un 'vissero felici e contenti' bensì a nuove avventure, in cui il cavaliere e la cavaliera come uomo e donna partono insieme, spiccando il volo in groppa a un cavallo alato e via via strappando i fondali di vari disegni che aprono l'immaginazione verso orizzonti inediti.

La critica alle narrazioni 'classiche' anche in questo caso passa attraverso il riuso di vari materiali iconografici. In questa direzione, ricordiamo anche l'ironia del passaggio in cui l''autrice' suor Teodora fa incontrare la guerriera Bradamante con la strega di Biancaneve che richiama palesemente il modello disneyano. E vi sono anche le più tipiche rappresentazioni delle personagge nell'immaginario illustrativo e animato, raccontate sempre in una condizione di attesa passiva, come nelle riprese che vedono suor Teodora e Sofronia davanti a una finestra di spalle e con il capo rivolto verso il basso, in una posa disciplinata la prima e di attesa del suo salvatore la seconda.

P. Zac, *Il cavaliere inesistente*, 1970, screenshot da terzi

Tenendo conto dei procedimenti fin qui individuati, la trasposizione di Zac si rivela molto vicina al testo di partenza e alla sensibilità di Calvino, a quell'idea di creazione fantastica da lui delineata nella lezione sulla *Visibilità*: l'autore sceglie di partire dall'«interiorizzazione» – in questo caso quella di Teodora – per produrre una «condensazione» tramite una cultura visuale stratificata; così, di fatto, si giunge all'«osservazione diretta del mondo reale» nell'ultimo livello descritto dallo scrittore ligure, quello più «astratto» per i suoi caratteri più universali.[34]

2. L'armi

Il lavoro sui 'generi' dell'opera di Zac si estende anche sul versante maschile, ancora con il passaggio dall'animazione fantastica alla realtà incarnata dagli attori, ma soprattutto attraverso un trattamento di rimediazione di materiali visuali legati a tradizioni differenti.

Nella prima scena del film i cavalieri sfoggiano un catalogo di armature tutte diverse, sia nel disegno che nei costumi concretamente adoperati, forniti dall'attrezzeria scenica Rancati. Anche quando le armature sono quasi identiche nei disegni sembrano fare a gara per estrosità, soprattutto rispetto all'altezza e alla trama fantasiosa dei loro cimieri. La tecnica dell'animazione qui serve a sottolineare le condizioni dei 'paladini', verificate dallo stesso Carlo Magno come nel romanzo, giocando sull'immaginario legato alla loro mascolinità. Ne emerge, per esempio, l'evidente sofferenza attraverso l'animazione degli sfiati che fuoriescono dalle armature. Il ticchettio di un orologio sull'elmo di un cavaliere indica il peso della 'responsabilità' del tempo durante le infinite attese vuote. Ma al rintocco delle ore si sente, in maniera umoristica, un programma radio dedicato a una partita di calcio. Uno sguardo dietro l'armatura, unico dettaglio diretto del corpo di uno, è scrutatore assoluto ma di un cruciverba. E c'è poi chi gioca a carte direttamente in monta a dei cavalli.

L'interrogazione sulle identità dei cavalieri successivamente coinvolge diverse immagini e figure visuali legate a differenti 'tipi' maschili. Quando essi si alzano l'elmetto, alla domanda su chi siano, si vede attraverso lo stile del disegno animato il volto di un tipico uomo del nord Europa dal naso enorme (nel racconto di Calvino sono presenti bretoni, viennesi, etc.) o il viso di un altro completamente verdognolo. Come per la parte femminile Zac riusa materiali diversi: un ritratto dipinto simil cinque-seicentesco con un uomo dal colletto bianco a fisarmonica, il principe di spade di una carta da gioco, la statua di bronzo di un guerriero, le silhouette illustrate di giocatori di rugby, un carro armato dietro un cavaliere fino alla comparsa di Agilulfo. L'espediente iconico è impiegato anche più avanti in riferimento

P. Zac, *Il cavaliere inesistente*, 1970, screenshot da terzi

ad altre figure maschili, quasi a tracciare una sorta di 'canone'. I cavalieri del Sacro Graal si trasformano nei guerrieri del Valhalla, disegnati con delle armature bianche e sul capo dei simboli di potere, che in realtà altro non sono che l'incarnazione maschile della violenza storica dei nazisti. Poi compare un ritaglio pittorico di Napoleone e un doppio riferimento visuale a due 'padri' della cultura europea, Beethoven e Dante, reso attraverso una statua in bronzo e un'incisione.

Molte di queste raffigurazioni sono inventate nell'opera di Zac, ma rispondono a quella domanda iniziale indicata da Calvino con la formula unica «Ecchisietevòi?»[35] che ironizza e vanifica con l'univerbazione la questione intorno alle loro identità. L'espansione visuale del regista denota una capacità dell'adattamento di offrire un apporto retrospettivo al testo di partenza, ma anche una prospettiva «prolettica»,[36] che muove l'opera in avanti nel rispetto delle differenti interazioni culturali del contesto di arrivo. Lo stesso Calvino riconobbe alla traduzione di Zac la capacità, individuata come uno dei suoi pregi maggiori, di esplicitare quanto il romanzo «rimandava continuamente al presente pur senza allusioni dirette».[37]

Come abbiamo osservato con Teodora, anche la comparsa di Agilulfo elabora sin dal principio una riflessione in forma visiva sul rapporto fra le rappresentazioni di certi personaggi e la storia delle loro narrazioni. Zac

sovrappone, per esempio, le imprese del 'cavaliere inesistente' a una certa tradizione di disegni, illustrazioni e incisioni fantastiche. Ritorna dunque lo stesso procedimento visuale adoperato per la parte femminile, ancora connotato dall'uso dell'ironia rispetto alle raffigurazioni delle imprese dei 'cavalieri' (si consideri ad esempio la scena in cui un cavaliere legge un giornalino erotico intitolato *Plaisir*).

P. Zac, *Il cavaliere inesistente*, 1970, screenshot da terzi

Data la presenza di un uomo come un cartone animato metamorfico (Gurdulù), un attore (Rambaldo) e un cavaliere inesistente tutto armatura (Agilulfo), il momento di maggiore forza critica e differenziazione dei personaggi maschili è di certo il confronto post-battaglia fra i tre protagonisti e i cadaveri dei soldati sconfitti. Il piccolo folle Gurdulù schernisce la sua stessa virilità dicendo a un morto, che in realtà è il ritaglio di un corpo da una foto, che 'puzza' più di lui ma, divenuto concime per la terra, alla fine sarà 'più vivo'. Rambaldo, mentre tocca un corpo umano, si interroga se è quella la 'guerra' che voleva, riflettendo sul proprio destino di cavaliere e sull'ansia data dalle sue tribolazioni amorose, comunque 'vitale' rispetto alla pace del morto. Agilulfo, infine, si rende conto di quanto l'essere umano si riduca al possesso di una 'carcassa' più che all''essere' di un'anima. Il cavaliere bianco rimprovera Gurdulù e Rambaldo per aver prodotto un

cimitero di talpe, qualcosa di malfatto, inelegante, mostrando poi il risultato del suo lavoro che altro non è che un campo rappresentato da Zac con la foto di un cimitero simile a quelli militari, dedicati ai militi ignoti morti durante la seconda guerra mondiale. È attraverso l'insieme di queste strategie che, anche sul versante maschile, il lavoro del regista si rivela uno strumento di revisione storica dei modelli di genere.

3. L'amore

Il punto in cui le due direttrici, femminile e maschile, si incrociano e mutano insieme le prospettive è dato dalla resa filmica degli incontri amorosi del romanzo. Abbiamo già parlato di quello fra Rambaldo e Bradamante; a questo possiamo aggiungere quello di Agilulfo con la reggente del castello Priscilla. Al di là della resistenza del cavaliere inesistente (ripresa dal romanzo), il film insiste sullo sguardo ironico che si scambiano i due, alludendo alla natura non umana del personaggio. Ma si veda anche il momento dell'incontro tra Torrismondo e Sofronia, la quale, desiderosa di un rapporto carnale, si offre al cavaliere in cerca in realtà di Agilulfo. I due da lì iniziano un gioco di danze molto umoristico, accompagnati dalla canzone dal film *Un Homme et une Femme*. E infine c'è il tentativo di seduzione di Bradamante al finto Agilulfo-Rambaldo che, una volta scoperta la reale identità del cavaliere, porterà la giovane a colpirlo severamente, per poi scegliere di rifugiarsi nel monastero, riabbracciando solo alla fine il piacere di quell'incontro umano.

In tutti i passaggi che abbiamo descritto emergono evidentemente i personaggi femminili, specialmente nel finale. Quando Rambaldo cercherà nel convento la «guerriera» Bradamante una suora gli risponderà che «non ci sono guerriere, ma solo pie donne». In quel momento invece suor Teodora-Bradamante, la 'cavaliera', partendo ancora una volta dall'edicola vuota che viene 'riempita' ora della sua armatura dopo un primo piano sul suo sguardo– che ci lascia sempre un po' nel dubbio sul rapporto tra finzione e realtà– rivelerà la propria 'identità' (o almeno quella più desiderata). La sua messa in discussione dei vari modelli femminili si chiuderà con la frase sarcastica: «L'abito non fa la monaca».

Così Teodora-Bradamante, tanto nel romanzo quanto ancor più nel film, fa leva con forza sulla propria «volontà» e «ostinazione di esserci», alla luce della quale potremmo dire che nell'adattamento di Zac è proprio lei a incarnare la condizione della 'cavaliera inesistente'.

La risoluzione filmica, dunque, gioca con l'idea del 'cavaliere inesistente', ma anche con l'inizio del romanzo in cui Calvino scrive di quel periodo confuso che appariva già difficile per gli 'uomini' che c'erano, figuriamoci

P. Zac, *Il cavaliere inesistente*, 1970, screenshot da terzi

per quelli che 'non c'erano', anche se dotati di un'armatura (che possiamo estendere alle donne). Zac mostra proprio come Bradamante faccia parte di quello stato incerto delle cose del mondo descritto dall'autore, volgendo però il suo discorso verso la pluralità delle immagini sociali del femminile e la critica alle sue rappresentazioni stereotipate. In quest'ottica, Teodora-Bradamante assume su di sé il potere della narrazione dei desideri e delle passioni anche delle altre protagoniste.

Non a caso, e diversamente dell'ipotesto di partenza, la scena conclusiva del film vede Bradamante e Rambaldo fuggire su un cavallo alato verso nuove avventure, attraversando e strappando diversi disegni. Su questi però non compare più l'emblema di Agilulfo bensì quello della guerriera Bradamante: tutto rosa, con vari intagli incrociati e uno spadino al centro, a evidenziare ancora una volta la centralità della personaggia. In questa sequenza il regista traduce perfettamente in immagini quanto osservato da Maria Rizzarelli per il finale del romanzo:

> La penna giunge alla piena metamorfosi in corpo e corre sospinta da un anelito vitalistico e libertario. Il sipario della pagina bianca si solleva e dietro l'angolo c'è la vita, che stravolge l'ordinata sequenza del racconto. La stessa vita che ha alimentato le fantasie e le immagini del romanzo: un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata e naturalmente anche la passione di un nuovo amore.[38]

Per concludere, l'interpretazione di Zac certamente segue la pista tracciata da Calvino ma soprattutto riesce a rendere omaggio allo spirito del testo, riprendendo in modo originale la tendenza dell'autore al 'camuffamento metaletterario'. Come in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di cui uno dei titoli possibili non a caso era proprio *Sotto mentite spoglie*,[39] la calviniana strategia del camuffamento consente ai soggetti di Zac di 'giocare' un continuo mutamento identitario, anche di genere. L'opera animata si rivela quindi meno letterale e più creativa, rispondendo alla capacità degli adattamenti di essere tali quando danno vita a una «ripetizione senza reduplicazione: una reinterpretazione, una riappropriazione culturale, un'opera seconda ma per nulla secondaria».[40]

---

[1] Per i giudizi e altri motivi di rivalutazione cfr. A. Bouldè-Basuyau, 'L'image au pied de la lettre? *Il cavaliere inesistente* de Pino Zac', *Italies,* 16, 2012, pp. 493-515; G.A. Bendazzi, *Animazione. Una storia globale,* Milano, Utet, 2017, p. 761.

[2] I. Calvino, P. Zac, 'Italo Calvino: nella foresta del racconto. Sul film "Il cavaliere inesistente"', Rai, 1969, <https://www.raiplay.it/video/2023/09/Italo-Calvino-nella-foresta-del-racconto---Sul-film-Il-cavaliere-inesistente-9c239e34-7f98-4c23-b326-f7e0e2a2b972.html> [Accessed 15 January 2024].

[3] *Ibidem*.

[4] P. P. Argiolas, 'Animazione di un'armatura *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino e Pino Zac', *Between*, II, 4, novembre 2012, p. 2.

[5] L. P., 'Il guerriero di Calvino, la sguattera di Ford', *La Stampa*, 18 febbraio 1972, p. 7.

[6] M. Paino, 'Il Barone e il Viaggiatore. Un'introduzione', in Ead., *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, 2019, ebook ed.

[7] Cfr. M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese, 'Le sfide degli adattaementi', in ID. (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, Il Mulino, 2020, pp. 7-9.

[8] L. Hutcheon, 'Preface to the first edition', in Ead., Siobhan O'Flynn, *A Theory of Adaptation,* 2 ed., Londra and New York, Routledge, 2013, p. XIV.

[9] I. Calvino, 'Il midollo del leone', in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 9-15.

[10] D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 79.

[11] D. Brogi, 'Donne', in M. Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino A-Z*, Milano, Electa, 2023, p. 317.

[12] *Ibidem*.

[13] Per Domenico Scarpa *Il cavaliere inesistente* e la dissoluzione di Agilulfo rappresentano la crisi, all'inizio degli anni Sessanta, del Calvino narratore: cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 25.

[14] G. Rizzarelli, '«Il corpo della gente che aveva un corpo». Metamorfosi corporee nel *Cavaliere inesistente* di Italo Calvino', *Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, p. 72.

[15] I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Milano, Mondadori, 2002, ed. ebook, cap. IV.

[16] D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 78.

[17] Teodora stessa la definisce la «mia penitenza»: cfr. I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., cap. IV.

[18] Scarpa ricorda che nella letteratura di Calvino è proprio la donna che spesso rappresenta la vera «pietra di paragone […] radice e fondamento del mondo»: cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 157.

[19] I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., cap. IV.

[20] Cfr. E. Gremigni, *Italo Calvino. La realtà dell'immaginazione e le ambivalenze del moderno,* Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 9 e 12.

[21] D. Brogi, 'Donne', cit., pp. 318-319.

[22] I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., cap. IV.

[23] I. Calvino, 'Appendice: Cominciare e finire' in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 743.

[24] I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., cap. IV.

[25] D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 77.

[26] I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., cap. V.

[27]*Ibidem*.
[28]G. Rizzarelli, '«Il corpo della gente che aveva un corpo»', cit., p. 73.
[29]M. Rizzarelli, *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità,* Acireale-Roma, Bonanno, 2008, p. 10.
[30]Cfr. I. Calvino, 'Leggerezza', in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 631-655.
[31]D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 77.
[32]Ivi, p. 79.
[33]R. Salardi, 'Le donne "invisibili" di Calvino', *Costruzioni Psicoanalitiche*, V, 10, 2005, p. 63.
[34]Cfr. I. Calvino, 'Visibilità', in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 710.
[35]I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., cap. I.
[36]J. Grossman, R. Barton Palmer, 'Preface', in Id. (a cura di), *Adaptation in Visual Culture. Images, Texts, and Their Multiple Worlds*, Syracuse and Clemson, Palgrave Macmillan, 2017, p. VI.
[37]I. Calvino, P. Zac, 'Italo Calvino: nella foresta del racconto. Sul film "Il cavaliere inesistente"', cit.
[38] G. Rizzarelli, '«Il corpo della gente che aveva un corpo»', cit., p. 75.
[39]Cfr. M. Paino, 'Sotto mentite spoglie: femminilità, visualità, metamorfosi' in Ead., *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit.
[40]M. Fusillo, 'Adattamento' in G. Carluccio, A. Masecchia, S. Rimini (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità,* Roma, Carocci, 2023, p. 22.

| Zoom. Obiettivo sul presente

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Alessandro Di Costa

Migrazioni e mutazioni calviniane. "Palookaville" di Alan Taylor

Palookaville (1995) is Alan Taylor's debut feature film. It integrates three short stories by Italo Calvino into a larger plot, where the geographical and thematic axes of actors, places and situations shift from post World War II Italy to the American suburbs of the 1990s. The result is a non-linear translation operation, which on the one side keeps the original spirit of the short stories, and on the other mixes it with elements typical of post-modern cinema, resulting in a brilliant and disechanted portrayal of the end of the American Dream.

1. «With thanks, admiration and apologize to Italo Calvino»

Dall'opera di Italo Calvino emerge una non comune sensibilità per il rapporto tra parole e immagini. La sua indagine – iniziata in forma narrativa con *La giornata di uno scrutatore* (1953) e *L'avventura di un fotografo* (1955), proseguita negli scritti sul cinema[1] e culminata nella quarta delle *Lezioni americane*, sulla *visibilità* – anticipa questioni che saranno affrontate nei decenni successivi dagli studi sulla cultura visuale. La predisposizione di Calvino a interrogarsi sui problemi dello sguardo trova un sintomo precoce negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, con la scoperta del cinema hollywoodiano, unico nutrimento per il «bisogno di evasione, di proiezione, di fuga dal caos privo di senso del proprio universo quotidiano».[2] Il cinema è uno stimolo costante per un autore che vive d'immagini e d'immaginazione, tanto da diventare, come scrive Maria Rizzarelli, quel macchinario in grado di moltiplicare all'infinito i «dispositivi del racconto sui quali si arrovellerà la sua fantasia di scrittore maturo».[3]

Non è un mistero quanto Calvino abbia tratto ispirazione dal cinema; eppure, desta una certa sorpresa scoprire che solamente un esiguo numero delle sue opere abbia percorso la strada inversa, migrando sullo schermo. In sinergia con gli altri contributi raccolti in questo numero di «Arabeschi», si cercherà di delineare il panorama di tali adattamenti e di coglierne le peculiarità. In Italia, oltre a *L'avventura di un soldato* – capitolo diretto da Nino Manfredi all'interno del film a episodi *L'amore difficile* (1963) – si annoverano *Il cavaliere inesistente* (1970) di Pino Zac; il *Marcovaldo* (1970) a puntate di Giuseppe Bennati; e *l'Avventura di un fotografo* (1983) diretto da Citto Maselli. Se da una parte vi sono trasposizioni esplicite e dichiarate – che riprendono integralmente le opere di Calvino – dall'altra vi sono casi in cui il processo traduttivo va oltre schemi e formule consuete. *Palookaville* (1995) di Alan Taylor è uno di questi. Frutto della collaborazione con il produttore Uberto Pasolini, l'opera prima del regista statunitense prende le mosse da tre diversi racconti calviniani: *Furto in una pasticceria*, *L'avventura di un bandito* e *Desiderio in novembre*, inseriti all'interno di una trama più estesa e unitaria, che trasla l'asse geografico di attanti e situazioni dall'Italia del secondo dopoguerra alla periferia americana degli anni Novanta.

Al «passaggio dalla narrazione» – specifica del testo letterario – «alla mostrazione»[4] connaturata al medium audiovisivo si aggiunge dunque un processo di «indigenizzazione» attraverso cui le storie di Calvino «vengono trapiantate in un nuovo terreno» dal quale «nasce qualcosa di nuovo e di ibrido».[5] Lo spostamento geografico e cronologico, come si avrà modo di vedere, è funzionale alla strategia di messa in discorso operata da Taylor. Il film, presentato alla 52ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, dà vita ad articolate mutazioni dell'originale di cui la prosa dello scrittore italiano non è che il punto di partenza. Il regista attinge a una fitta serie di modelli che includono anche Monicelli, la commedia all'italiana e il cinema americano. L'operazione traduttiva risulta dunque stratificata e non univoca. Taylor riprende il nucleo narrativo dei racconti per trasporlo in un discorso sulla fine del sogno americano, ne trasferisce il tono farsesco all'interno di una cornice che, seppur ironica e grottesca, mantiene un realismo di fondo.

Nella prospettiva postmoderna (e post-storica)[6] dalla quale parte il discorso di Taylor la dimensione tragica non è più possibile, allora il requiem – per immagini – dell'*american way of life* non assume toni grevi, ma diventa commedia. *Mutatis mutandis*, il debito più evidente nei confronti di Monicelli e della commedia all'italiana è dunque saper raccontare con umorismo la fine di un'epoca, i suoi 'vinti' (dalla Storia nel caso de *I soliti ignoti*; senza la Storia nel caso invece di Palookaville). Tornando a Calvino, si osserva una ripresa non solo testuale, ma anche stilistica. Nel film l'*heist* è il filo conduttore, tuttavia, l'intreccio che lega le sequenze è costante-

mente sospinto da una forza centrifuga che sembra indirizzare verso nuove storie e diverse possibilità. Taylor gioca con i generi cinematografici, passando dal *gangster movie* al comico, dal sentimentale al grottesco e al *buddy movie*, assumendo i tratti dell'iper-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore.*[7] Il regista, consapevole del carattere distintivo della prosa dello scrittore italiano, cerca di non tradirne lo spirito, pur piegandolo al proprio discorso, come indica l'epigrafe finale del film: «with thanks, admiration and apoligize to Italo Calvino».[8]

La breve ricognizione qui proposta cercherà di identificare trasferimenti e trasformazioni occorsi nel processo traduttivo, per fornire un quadro delle strategie a esso sottese e, in ottica *target oriented*, della loro resa filmica.

2. Ignoti, pasticci e pasticcerie

Nella fusione dei racconti letterari all'interno della più ampia e unitaria trama della pellicola, Taylor e lo sceneggiatore David Epstein pongono ciascuno dei protagonisti al centro di uno degli episodi adattati: Russell Pataki, Sid Dunleavy e Jerry, interpretati rispettivamente da Vincent Gallo, William Forsythe e Adam Trese. I tre cercano una svolta nelle proprie vite grazie a una piccola parentesi criminale, «just a momentary shift in lifestyles»,[9] e la visione di *Sterminate la gang!* (1950) di Richard Fleischer offre al gruppo di aspiranti rapinatori l'idea di pianificare una rapina a un furgone portavalori. Lo stesso titolo, in apparenza criptico, anticipa l'esito fallimentare dei loro piani; infatti, Palookaville è la città dei perdenti menzionata da Marlon Brando in una scena di *Fronte del Porto* (1954). Se il gusto per il citazionismo tipico del cinema postmoderno risulta evidente sin dalla locandina, il debito nei confronti di Calvino non si fa attendere molto. La sequenza di apertura mostra l'improvvisata banda intenta a svaligiare una gioielleria, salvo ritrovarsi per errore all'interno dell'attiguo negozio di dolciumi. Più interessato al cibo che alla refurtiva, Jerry inizia ad abbuffarsi ed è costretto a rimanere nascosto nel retrobottega all'arrivo della polizia. Neanche gli agenti resistono alla tentazione dei dolci e – mentre una musica over *à la panthère rose* evidenzia i toni grotteschi della sequenza – abbandonano la scena del crimine, consentendo a Jerry di fuggire indisturbato.

L'ipotesto letterario, immediatamente riconoscibile, è *Furto in una pasticceria*, pubblicato nella raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949).[10] Come osserva Bolognaro, i personaggi del racconto di Calvino (Dritto, Gesubambino e Uora-uora) fungono da prototipi per i loro equivalenti cinematografici in 'salsa americana':

Alan Taylor, *Palookaville* 1995, Fotografia di scena che ritrae i tre protagonisti, ©Photo 12 / Alamy Stock Photo

> La derivazione calviniana emerge in modo inequivocabile anche a livello di caratterizzazione dei personaggi: Russell Pataki ha molto dell'asprezza, dell'impazienza, della rabbia sommersa del Dritto; Jerry ha il viso rotondo e l'infantile allegria di Gesubambino; Sid Dunleavy ricorda Uora-uora per il ruolo di palo e per il suo abbigliamento curato, oltre che per una sorta di inversione etnica: nel racconto di Calvino Uora-uora è il moro del sud, in quello di Taylor Sid è il biondo del nord (in opposizione ai tratti mediterranei di Russ e Jerry).[11]

L'insieme di riferimenti inizia a complicarsi se si considera che il medesimo racconto era già stato utilizzato da Mario Monicelli per un episodio nella trama de *I soliti ignoti* (1958). L'adattamento del regista italiano rappresenta un precedente che non può essere ignorato e che genera una serie di rifrazioni delle quali è opportuno tenere traccia: Taylor adatta il racconto, ma prende anche da Monicelli, che a sua volta ha adoperato Calvino come modello quarant'anni prima. Una rapida comparazione aiuta a comprendere le trasformazioni occorse e permette di tracciarne una stratigrafia. Se nell'originale la pasticceria è l'obiettivo designato del furto, nei due film il colpo 'gastronomico' non è altro che un pasticcio, conseguenza di un grossolano errore di calcolo. E ancora, mentre nel racconto di Calvino l'accesso al retrobottega avviene tramite «una finestrella alta da terra, con un cartone al posto del vetro sinistrato»,[12] Monicelli adotta la soluzione della breccia aperta nella parete di una casa (quella sbagliata) e i maldestri ladri si accontenteranno di consumare pasta e ceci trovati nella cucina. Taylor omaggia il regista de *I soliti ignoti* riprendendo l'abbattimento della parete, mentre l'azione ritorna all'interno della pasticceria.

Più importante della quantità, è però la qualità delle trasformazioni. La storia di Calvino si colloca nel difficile contesto italiano del dopoguerra, in cui i dolciumi costituiscono un bene raro, se non di lusso, come autorizzano a pensare i commenti del narratore su Gesubambino: «Erano anni che non mangiava un po' di dolci come si deve, forse da prima della guerra»[13] – e più avanti – «per tutta la vita le pasticcerie sarebbero tornate proibite per lui, come quando da bambino schiacciava il naso contro le vetrine».[14] Ecco allora che l'effrazione proietta Gesubambino in una dimensione altra, reame di trasfigurazione degli oggetti concreti attraverso la fantasia. Il percorso nel retrobottega assume dunque i contorni dell'avventura, dei sogni a occhi aperti fatti dai bambini:

> Allungò una mano, cercando d'ambientarsi nel buio per raggiungere la porticina e aprire al Dritto. Subito ritirò la mano, con schifo: ci doveva essere una bestia davanti a lui, una bestia marina, forse, molle e vischiosa. Rimase con la mano in aria, una mano diventata appiccicaticcia, umida, come coperta di lebbra. Tra le dita sentì che gli era spuntato un corpo tondo, un'escrescenza, forse un bubbone. [...] Non vedeva nulla ma odorava: allora rise. Capì che aveva toccato una torta e sulla mano aveva crema e una ciliegia candita. [...] Si buttò sugli scaffali ingozzandosi di paste, cacciandone in bocca due, tre per volta, senza nemmeno sentirne il sapore. Sembrava lottasse con i dolci, minacciosi nemici, strani mostri che lo stringevano d'assedio, un assedio croccante e sciropposo in cui doveva aprirsi il varco a forza di mandibole.[15]

La sequenza di Jerry nella pasticceria perde ogni elemento fantastico, in favore di un realismo narrativo, seppur ironico. A spingerlo non è la frenesia di Gesubambino, per lui i dolci non sono un miraggio: la sua voracità è materiale, squisitamente capitalistica. La differenza risulta evidente anche sul piano stilistico. Il marcato ricorso di Calvino all'aggettivazione genera un climax tensivo che enfatizza i toni concitati dell'abbuffata; al contrario, nel film la macchina da presa segue lentamente Jerry tra gli scaffali di dolci, il ritmo rilassato della sequenza è accompagnato da un commento musicale in chiave ironica.

Il comportamento di Jerry trova motivazione nello sviluppo della trama del film. L'uomo vive da disoccupato con la compagna Betty, che è impiegata in un supermercato. Le sue azioni si collegano al desiderio di ristabilire il proprio ruolo, anche economico, all'interno della coppia. Come lui, anche gli altri due protagonisti acquistano maggiore profondità nel film.

L'immaginaria Palookaville, nel New Jersey, è un piccolo centro di periferia, il sogno americano è in crisi, se non definitivamente tramontato, ma i tre protagonisti ne inseguono il riverbero. Taylor si ispira alle pagine di Calvino per proporre un discorso cinematografico sulla decadenza dell'*american way of life* alle soglie del terzo millennio. Per farlo, Taylor motiva le azioni dei personaggi e ne scolpisce le personalità utilizzando il nucleo

narrativo di un racconto calviniano. Se il primo, incentrato sul prototipo del goloso Jerry-Gesubambino, problematizza le difficoltà nelle relazioni a causa della perdita del lavoro; il successivo utilizza la figura del ribelle, incarnata da Russell-Dritto, per approfondire le stesse tematiche all'interno dei rapporti familiari.

3. Guardie, ladri e letti

Russell è dunque il protagonista del secondo adattamento calviniano, tratto da *L'avventura di un bandito*, racconto pubblicato all'interno della raccolta *Gli amori difficili* (1970).[16] La storia inizia con la fuga di Gim Bolero, inseguito dalla polizia. L'uomo bussa alla porta della prostituta Armanda in cerca di riparo. L'inaspettato arrivo costringe il marito Lilin a lasciare il proprio posto all'ospite, spostandosi sul divano. Poco dopo, a bussare è il maresciallo sulle tracce del ricercato. Mentre Gim si nasconde nel bagno attiguo alla camera, il marito torna a letto per non destare sospetti. Alla richiesta del maresciallo di trattenersi per la notte, Armanda indirizza ancora una volta Lilin sul divano. Per nulla disposto a dormire nell'angusta toilette e avendo dimenticato le sigarette sul comodino, Gim esce allo scoperto e si costituisce. Il maresciallo, seppur controvoglia, è costretto ad arrestarlo, mentre la voce di Armanda chiama nuovamente il marito a letto. La scrittura di Calvino mescola toni farseschi e realismo intimista. Se l'aspetto umoristico del racconto è rafforzato dall'andirivieni degli occupanti, diretto da Armanda immobile sul letto, a livello tematico risalta il contrasto tra la precipitosa fuga di Gim all'esterno e il placido ritmo degli spostamenti tra le mura domestiche (Lilin si trascina lentamente dal

Alan Taylor, Palookaville, 1995, Fotografia di scena che ritrae la sequenza tratta da *Un letto di passaggio*, ©Moviestore Collection Ltd / Alamy Stock Photo

letto al divano e viceversa, Gim fuma e aiuta il maresciallo a indossare la giacca). In questi termini, il letto assume i connotati di nido-rifugio-ventre materno, che la figura della prostituta sembra rafforzare. L'assenza di una vera pulsione sessuale nelle dinamiche tra i personaggi proietta Armanda in «quell'archetipo materno caro a Calvino, le donne generose e premurose ma anche un po' distaccate che troviamo in molti suoi racconti».[17]

L'adattamento cinematografico mantiene il traffico di spostamenti e incontri del nucleo narrativo calviniano. Qui Russell, in fuga dal colpo alla pasticceria, si presenta alla porta della prostituta June, interpretata da Frances McDormand. La donna lo lascia entrare, anticipando però di essere in attesa di un cliente. Preso posto al tavolo, incontra il marito Walt, intento a guardare l'inseguimento di un poliziesco in televisione, che rimanda diegeticamente alla fuga di Russell e in modo intertestuale a quella del bandito nel racconto di Calvino. Alla vista dell'ospite, il marito si accomoda sul divano, lasciando i due liberi di parlare. Dopo un breve scambio, il suono del campanello informa dell'arrivo del cliente. Russell è invitato ad andar via dalla porta sul retro, mentre June riceve l'uomo, che si scopre essere uno dei poliziotti intervenuti nella pasticceria. Sentita una voce conosciuta, il protagonista torna indietro con la scusa di aver dimenticato le sigarette e scopre che il cliente altri non è che il cognato Ed. Il momento imbarazzante è reso ironico dalla reazione di Russell che dissimulando apparentemente, in realtà non nasconde di aver riconosciuto il cognato:

> Russell: Excuse me, i forgot my cyggies. Hey, Ed.
> June: You know each other?
> Russell: I never saw him before in my life, right, Ed? I'll see you guys later.[18]

Colto in flagranza, il poliziotto si congeda e segue il ladro verso l'uscita. Accompagnati da una musica over che rimarca l'umorismo della scena, i due uomini tornano insieme a casa a bordo della volante, con una ripresa (solamente simbolica) dell'arresto del bandito nel racconto. L'intera sequenza è costruita con l'alternanza di campo e controcampo all'interno del salotto, che scandisce il ritmo dell'azione e al contempo segnala i cambiamenti di posizione dei presenti.

Il personaggio della prostituta – pur mantenendo il carattere materno del prototipo letterario – è armato di una carica dirompente, capace di ribaltare i canoni sociali ma anche di dispensare preziosi consigli. In quest'ottica, le personagge del film si rivelano figure mature, circondate da una mascolinità infantile: «boys don't always grow up, they age [...] but they do not automatically grow up and become men».[19] Se June è consapevole della propria agency, contrapposta all'inetto marito, Laurie, la fidanzata di Russell, è determinata a trovare altrove un futuro migliore mentre Betty lotta per lavorare onestamente.

Al contrario, Ed è un marito infedele, oltre a essere un agente di polizia irresponsabile, che non esita a puntare la pistola fuori dal finestrino della propria auto in corsa per puro scherzo; i disoccupati Russell, Sid e Jerry non trovano realizzazione personale o lavorativa, ogni loro tentativo sembra destinato a fallire.

Questo è il nervo scoperto toccato da Taylor: il crollo del sistema valoriale, oltre che economico, del sogno americano. Le conseguenze si ripercuotono sugli aspetti umani e familiari. Ed, il cognato, è un imbecille, eppure intoccabile all'interno delle mura domestiche, poiché unico ad avere un lavoro. Al contrario, il disoccupato Russ non gode di credibilità e non riesce a tenere in piedi la relazione con la fidanzata Laurie, che lo abbandona con un biglietto di sola andata per Los Angeles.

Lo sgretolamento dei rapporti umani mostrato da Taylor sembra generare uno scarto oltremodo ampio con le pagine di Calvino. Per colmarlo è forse necessario guardare ancora una volta alla rete di modelli e rimediazioni che si frappongono tra le due opere. In quest'ottica, Bolognaro legge un influsso di Monicelli e, più in generale, un ribaltamento del sistema valoriale della commedia all'italiana:

> Quello che comincia a emergere è un aspetto del dialogo di Taylor non solo con Calvino ma anche con Monicelli. Abbiamo visto come la disoccupazione e gli intrecci familiari non siano centrali per Calvino, ma per il neorealismo cinematografico italiano. Tuttavia, mentre la commedia all'italiana degli anni Cinquanta era sostanzialmente un'energica celebrazione dei valori tradizionali della famiglia e dell'etica del lavoro, *Palookaville* parla del crollo di entrambi nel mondo contemporaneo.[20]

La fine dell'american *way of life*, tra le macerie della società post-industriale, porta dunque con sé il declino del modello familiare tanto celebrato dalla commedia all'italiana. Ciò assumerà maggiore evidenza nell'ultimo degli episodi trasposti.

4. Pelli, pellicce e desideri

La tendenza centrifuga del film – analoga a quella dell'iper-romanzo calviniano – è particolarmente visibile nell'ultima delle operazioni traduttive. Pur mantenendo il proposito *heist*, i protagonisti cercano di percorrere la via della legalità e utilizzano l'automobile di Jerry per improvvisarsi autisti privati. Durante uno dei tragitti, alcuni passeggeri non gradiscono l'odore dei cani di Sid, che è costretto a scendere dal mezzo sotto un temporale. Il tentativo di salire a bordo di un autobus fingendo di avere al seguito i cani guida viene respinto dal conducente. Cerca così riparo all'ingresso di un negozio di abbigliamento. L'episodio riprende il nucleo narrativo di

Desiderio in novembre, pubblicato nella raccolta *Gli amori difficili* (1970). Se le trasposizioni fin qui esaminate caricano di ulteriore significato politico i racconti originali, la terza sembra smorzare solo apparentemente i toni del discorso per dedicare spazio allo sviluppo del personaggio di Sid. Il racconto apre uno scorcio – quasi marcovaldiano – sulla disparità sociale: «Il freddo arrivò nella città una mattinata di novembre […] Per i poveri fu un brutto giorno, perché non potevano più rimandare i problemi che avevano accantonato fino allora: il riscaldamento, il vestiario».[21] La narrazione prosegue accompagnando i lettori attraverso la giornata di Barbagallo, un anziano indigente vestito solo di un cappottone militare. Vero e proprio *freak*, l'uomo minaccia di aprire il cappotto davanti alle facoltose clienti di un negozio di pellicce, allo scopo di racimolare alcune monete. Utilizza il medesimo stratagemma per saltare la fila davanti a un'opera pia e ottenere della ruvida biancheria intima. Entrato di soppiatto nel magazzino del negozio, si libera dello scomodo abbigliamento, addormentandosi in un letto di pellicce. Al suo risveglio incontra Linda, commessa col compito di sorveglianza notturna. La giovane si offre di lavare la biancheria dell'intruso, in modo da ammorbidirla. Per gioco, i due iniziano a provare delle pellicce. Presto travolti dalla frenesia del momento, ne indossano e gettano a terra una grande quantità, fino a costruire con le stesse una capanna nella quale dormono insieme. Al mattino, Barbagallo va via indossando la biancheria diventata comoda, mentre Linda rimette in ordine il magazzino.

Alan Taylor, Palookaville, 1995, Fotografia di scena che mostra Enid e Sid nella sequenza ispirata a *Desiderio in* novembre, ©Album / Alamy Stock Photo

Tornando a Sid, questi viene invitato a entrare nel negozio dalla commessa Enid e le consegna i propri abiti bagnati. Taylor evidenzia fin da subito la stravaganza di entrambi con uno scambio di battute:

> Enid: Were you blind on the bus?
> Sid: Yeah. Sometimes it works.
> Enid: It's hard to do. I've tried being blind a couple of times.
> Sid: Why is that?
> Enid: For the experience.[22]

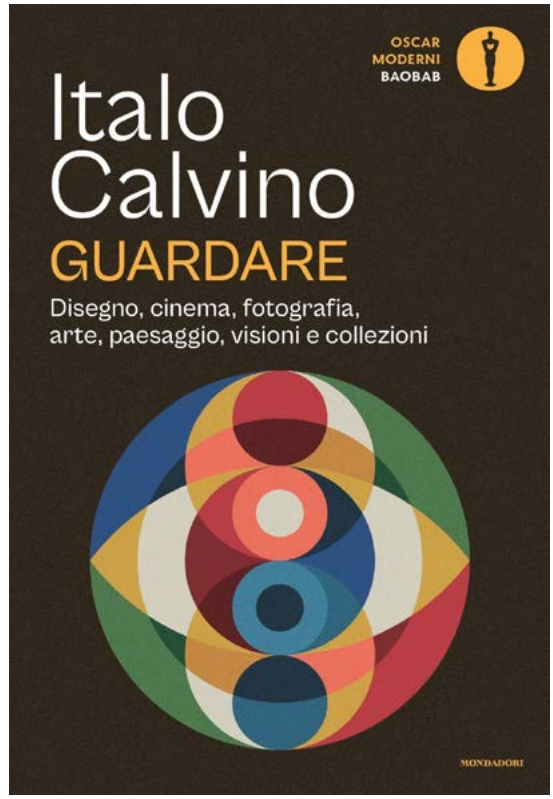
Nel retrobottega, Sid inizia a provare diverse pellicce, innescando la stessa giocosa dinamica del racconto. Taylor la rende cinematograficamente con un movimento a "L" della macchina da presa. Prima un carrello mostra le pellicce nel retrobottega, avvicinando l'obiettivo allo specchio in cui è riflessa l'immagine del protagonista intento a provarle, poi una rotazione di 90° mostra la vera immagine del protagonista, inizialmente nascosta. Il piano sequenza viene accompagnato dalla stessa – ironica – musica *over* dell'abbuffata. Sid esce dal retrobottega comicamente abbigliato da Napoleone, suscitando un sorriso di Enid, che viene coinvolta nel gioco di trasformazioni. Infine un *establishing shot* delle luci del negozio che si spengono informa che i due trascorrono la notte nell'alcova di pellicce. Una comparazione tra i due testi permette di trarre alcune considerazioni. Il processo di *indigenizzazione* risulta qui più evidente rispetto ai precedenti casi. Difatti, allo spostamento geografico e temporale segue un'attenuazione della disparità sociale (il negozio vende abbigliamento usato) e della differenza di età (commessa e ospite diventano pressoché coetanei), oltre a un deciso avvicinamento tipologico dei due personaggi, che assumono entrambi caratteri bizzarri. Al contrario, Calvino colloca Linda e Barbagallo agli antipodi fisicamente: minuta e dalle trecce nere l'una, corpulento e «con una barbaccia bianca screziata da ciocche ancora bionde»[23] l'altro. Nel testo letterario la trasgressione può avvenire solo in virtù della particolarità del luogo – in quel momento affrancato da convenzioni sociali (assenza della proprietaria e delle clienti) – e dal venir meno di una normatività, anche sessuale, all'interno della giocosa fusione di pelle e pellicce. Nel film l'incontro assume connotati differenti: Enid e Sid appaiono come due *freak*, individui stravaganti, che trovano nella comune alterità uno spazio di condivisione, un terreno d'incontro e di reciprocità. Oltre a rivestire una certa importanza per lo sviluppo del personaggio di Sid, in quanto punto di svolta per uscire da un lungo periodo di solitudine e chiusura dopo la fine di una precedente relazione, l'episodio mostra la spontaneità delle relazioni autentiche. L'immediata affinità della coppia Sid-Enid è nettamente contrapposta alla monotonia del matrimonio tra Ed e Chris, o tra June e Walter, ma anche alle precarie o instabili relazioni degli altri pro-

tagonisti con le rispettive compagne. A livello stilistico, ancora una volta Taylor trasforma il regime fantastico e farsesco della prosa calviniana in una narrazione realistica, seppur a tratti grottesca, in cui pensieri e azioni dei personaggi sono plausibili e compiutamente motivati. Il discorso che muove dalla rielaborazione dei racconti di Calvino dipinge la fine del sogno americano, le difficoltà a instaurare rapporti umani autentici e il senso di smarrimento individuale, che le vestigia di quel modello trascinano nella società contemporanea. L'improbabile banda di ladri – che vorrebbe rapinare il portavalori – finisce per soccorrere l'autista colpito da infarto e restituire il denaro. Al fallimento di un secondo tentativo, vengono prelevati dalla polizia. Temendo di essere arrestati, ricevono invece un premio per aver salvato la vita dell'uomo. Taylor mostra così che al di fuori della Storia la tragedia si trasforma in farsa, e anche i ladri più inetti, loro malgrado, possono essere celebrati come eroi.

[1] Cfr. I. Calvino, *Guardare*, a cura di M. Belpoliti, Milano, Mondadori, 2023.
[2] M. Rizzarelli, *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Acireale, Bonanno Editore, 2008, p. 100.
[3] Ivi, p. 106.
[4] L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando Editore, 2011, p. 67.
[5] Ivi, p. 211.
[6] Pochi anni prima dell'uscita del film, le tesi del politologo statunitense Francis Fukuyama sulla fine della Storia generarono un vivace dibattito culturale, che coinvolse anche filosofi, storici e artisti. Cfr. F. Fukyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Torino, UTET, 2020.
[7] Cfr. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2022.
[8] Epigrafe tratta dalla colonna visiva del film.
[9] Battuta desunta dalla banda sonora del film.
[10] Cfr. I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Milano, Mondadori, 2023.
[11] E. Bolognaro, 'Playful robberies in Palookaville (1995): Alan Taylor, Italo Calvino and a new paradigm for adaptation', *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, IV, 1, 2006, p. 9 (traduzione mia).
[12] I. Calvino, *Furto in una pasticceria*, in Id., *Ultimo viene il corvo*, Milano, Mondadori, 2023, p. 160.
[13] *Ibidem*.
[14] Ivi, p. 163.
[15] Ivi, pp. 161-162.
[16] Cfr. I. Calvino, *Gli amori difficili*, Milano, Mondadori, 2023.
[17] Ivi, p.8.
[18] Dialogo desunto dalla banda sonora del film.
[19] *Ibidem*.
[20] E. Bolognaro, 'Playful robberies in Palookaville (1995): Alan Taylor, Italo Calvino and a new paradigm for adaptation', p.12.
[21] I. Calvino, *Desiderio in novembre*, in Id., *Ultimo viene il corvo*, p. 198.
[22] Dialogo desunto dalla banda sonora del film.
[23] I. Calvino, *Desiderio in novembre*, in Id., *Ultimo viene il corvo*, p. 199.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Guardare. Intervista a Marco Belpoliti



In occasione del centenario della nascita di Italo Calvino, il 28 agosto 2023, presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, la redazione di *Arabeschi* ha incontrato e intervistato Marco Belpoliti, curatore del volume *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni* (Mondadori 2023). Proponendo un insieme eterogeneo di testi saggistici, lo studio mette a fuoco un ampio spettro di questioni legate al rapporto tra Calvino e la visualità, e porta a maturazione un progetto che trova in un lavoro di quasi trent'anni fa – *L'occhio di Calvino* (Einaudi 1996; nuova edizione ampliata 2006) – il suo punto di partenza. L'incontro si muove dunque lungo l'itinerario rappresentato dagli sconfinamenti figurativi e audiovisivi del macrotesto dello scrittore, con la guida di chi per primo ha mostrato il rilievo del 'guardare' calviniano.

Videointervista a cura di: Alessandro Di Costa, Giancarlo Felice, Enrico Riccobene (riprese e montaggio), Maria Rizzarelli, Giovanna Santaera

View Video

Letture, visioni, ascolti

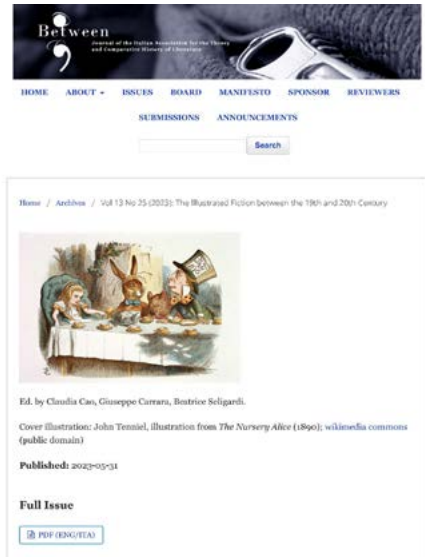
Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Silvia Baroni

Claudia Cao, Giuseppe Carrara, Beatrice Seligardi (a cura di), *La narrativa illustrata fra Ottocento e Novecento, special issue Between*

Per secoli l'illustrazione è stata definita come 'arte del margine' per la posizione che occupa nella pagina, sorta di cornice del testo scritto, supplemento ornamentale che delimita graficamente le sezioni del libro. Per questo ruolo ancillare, squisitamente estetico, dell'immagine, lo studio dell'illustrazione è stato a lungo relegato nell'ambito della storia dell'arte e della storia del libro. È solo a partire dagli anni Novanta che si è assistito a una nuova specifica tendenza di ricerca, grazie principalmente a tre fattori.

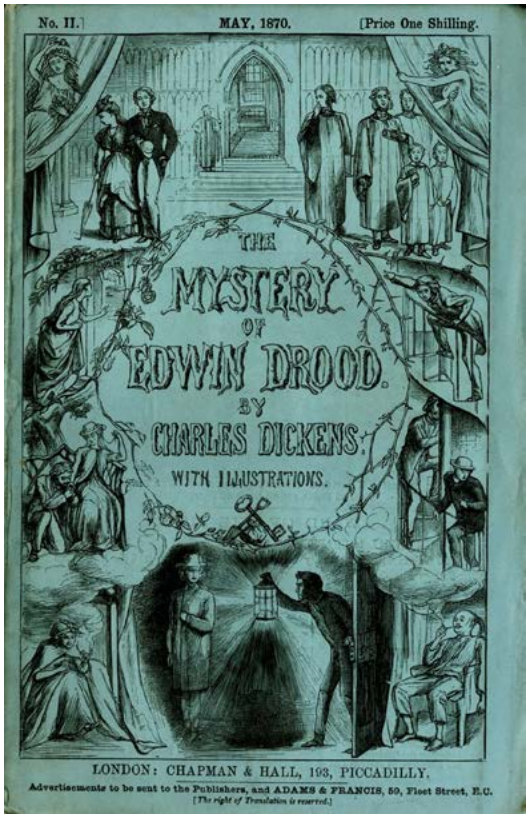
In primo luogo, con la valorizzazione del libro come bene patrimoniale nazionale vengono riscoperti i cataloghi stilati da bibliomani e conservatori, che costituiscono il materiale di base per una nuova ricognizione bibliografica, volta a riscoprire i libri con immagini, in particolare ottocenteschi (fondamentali in tal senso sono stati i lavori di Gordon Ray, Jean Adhèmar, Paola Pallottino). Su quest'onda, in concomitanza con lo sviluppo dei *visual studies*, sono emersi i primi studi che analizzano l'illustrazione come prodotto culturale, cercandone costanti e varianti stilistiche, interrogando il suo ruolo nella fortuna del romanzo ottocentesco (si vedano in particolare i numerosi studi di Ségolène Le Men). In terzo luogo, la pubblicazione dell'ormai famoso volume curato da Alain Montadon, *Iconotexts* (Ophrys, 1990), nel quale l'illustrazione è esclusa dalla categoria di 'iconotesto', ha scatenato un dibattito critico attorno a questa definizione (sul quale si rimanda ai lavori di Peter Wagner, Benoî Tane, Jan Baetens) che ha portato anche la critica letteraria ad avvicinarsi ai libri con figure.



In questa prospettiva, i nove contributi raccolti nel volume XIII (25, maggio 2023) della rivista online *Between* costituiscono un ulteriore passo nell'esplorazione di questo vasto campo. Prendendo in esame un periodo chiave per l'evoluzione del libro illustrato, il ventaglio di *case studies* raccolti restituisce la varietà di approcci possibili all'analisi della letteratura illustrata e dimostra la complessità dell'argomento.

Innanzitutto, le illustrazioni non sono immagini isolate, ma sono parte dell''iconosfera' (Gillo Dorfles) e partecipano alla costruzione di un immaginario. Mettere a confronto due testi illustrati, come fa Alejandro Patat nel suo articolo dedicato a *Cento anni* di Giuseppe Rovani (1868-1869) e *Gli ultimi giorni di Pompei* di Edward Bulwer-Lytton (1870), permette allora di evidenziare il rapporto inter-iconico che si forma tra i libri illustrati, di indagare la costituzione di topoi figurativi che circolano a livello nazionale e transnazionale.

Gli articoli di Jan Baetens e di Donata Meneghelli, dedicati rispettivamente alle illustrazioni fotografiche di *Banalité* di Léon-Paul Fargue e ai frontespizi realizzati dal fotografo Alvin Langdon Coburn per la New York Edition di Henry James, pongono la questione essenziale dei supporti e delle tecniche di realizzazione del libro illustrato, rivoluzionato all'inizio del Novecento dall'avvento della fotografia. La tecnica fotografica, in questi due casi, determina la costruzione tipografica del libro e, dietro un'apparente banalità, partecipa all'espressione di una determinata *art of fiction*.



L'illustrazione può infatti diventare una cassa di risonanza per le poetiche degli scrittori. In tal senso, gli articoli di Nicole Siri e Saverio Tomaiuolo prendono in analisi le illustrazioni originali rispettivamente per l'*Assommoir* di Emile Zola (1878) e per *The Mystery od Edwin Drood* di Charles Dickens (1870), indagando come l'immagine risponda a determinati elementi chiave dei testi (la rappresentazione del tempo all'epoca dell'avvento della società capitalista in Zola, l'affermazione del mistero come nodo centrale dell'ultimo romanzo di Dickens).

Se le illustrazioni realizzate sotto il controllo degli scrittori impongono una riflessione sulla co-autorialità dell'opera, le «illustrazioni postume» (S. Baroni, *L'immagine alla lettera. La*

letteratura illustrata e il caso Balzac, Roma, Artemide, 2023, p. 41) invitano a fare particolare attenzione al progetto editoriale in cui sono realizzate, in quanto si tende a mettere in rilievo – o, al contrario, censurare – determinati aspetti dei testi. È il caso dell'edizione illustrata del 1853 di *Corinne ou l'Italie*, analizzata da Valentina Monateri, in cui l'illustrazione è usata per sottolineare il ruolo intermediale dell'arte romantica.

Ancora, le illustrazioni postume possono essere altresì spie della ricezione di un'opera nel corso del tempo, fuori dal contesto che l'ha vista nascere. Così i contributi di Valentina Abbatelli, Eleonora Gallitelli e Viviana Triscari sono dedicati alla ricezione in Italia di tre testi. Gallitelli analizza la prima edizione italiana illustrata del *David Copperfield* di Charles Dickens (1868-1869), evidenziando come l'illustrazione italiana tenda a mettere in rilievo determinati personaggi a scapito di altri, che vengono praticamente censurati nel tentativo di adattare il testo di Dickens alla corrente morale della società italiana del tempo. Abbatelli e Triscari, invece, adottano un approccio transmediale. Abbatelli mostra l'evoluzione diacronica della rappresentazione dei personaggi femminili di *Little Women* di Alcott a partire dalle illustrazioni originali di Mary Alcott fino alle edizioni italiane del primo Novecento, soffermandosi sull'importanza del primo film dedicato a *Piccole donne* (1934), che ha influenzato le illustrazioni successive. Triscari analizza alcuni racconti di Poe illustrati da Alberto Martini, mettendoli in relazione con alcune stampe a tema fantastico dell'Ottocento e con il fumetto di Alberto Breccia, *Il cuore rivelatore*.

Questo numero di *Between* dunque, per l'ampiezza della bibliografia – primaria e critica –, la ricchezza di approcci e il metodo comparativo delle analisi presentate, ha il pregio di dimostrare come l'illustrazione ponga una serie di riflessioni che la critica e la teoria letteraria sono chiamate a raccogliere: l'illustrazione, lungi dall'essere un mero supplemento estetico, può espandere il testo, giocando con i confini narrativi e i nuclei tematici della storia, farsi espressione di particolari condizioni materiali di produzione e di un determinato immaginario, oltre che veicolo di una determinata circolazione e ricezione del testo scritto e del suo autore.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Marzia Fontana

Calvino Cantafavole, a cura di Eloisa Morra, Luca Scarlini

Non c'è nel Novecento italiano scrittore per cui il rapporto parola e immagine abbia un'evidenza maggiore di quella che attraversa l'intera, multiforme opera di Italo Calvino, dalle atmosfere fiabesche ai giochi combinatori di suggestione postmoderna. Del resto, egli stesso nell'intervento delle *Sei lezioni americane* dedicato alla 'Visibilità' postula con chiarezza tale legame distinguendo due processi immaginativi, l'uno che parte delle parole e approda alle immagini visive, l'altro che, all'opposto, scaturisce dall'immagine visiva e giunge all'espressione verbale, in un continuo, reciproco scambio. E nel definirsi figlio della 'civiltà delle immagini' egli precisa come per la sua epoca fondamentali siano state le illustrazioni di riviste e i volumi per l'infanzia.

Ecco perché a Genova le celebrazioni in occasione del centenario della nascita dello scrittore nato a Cuba il 15 ottobre 1923, ma di fatto sanremese, hanno puntato sulla mostra *Calvino Cantafavole*, allestita fra gli spazi della Loggia degli Abati di Palazzo Ducale e Casa Luzzati fino al prossimo 7 aprile. Il percorso espositivo, curato da Eloisa Morra, docente di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Toronto e Luca Scarlini, saggista, drammaturgo e studioso di Letterature comparate, ripercorre con esito felice l'immaginario calviniano nelle sue diverse declinazioni nell'intero arco della sua produzione, ricostruendo un rapporto che con il tempo si arricchisce di suggestioni molteplici-

E. Morra, L. Scarlini (a cura di), *Calvino cantafavole*, Milano, Electa, 2023

ci e di una contaminazione di linguaggi (in una sorta di postmodernismo in taluni momenti *ante litteram*) ampiamente restituita dai documenti in mostra, frutto di una selezione guidata dall'intento di restituire a quel legame la centralità occupata nella produzione e nella vita dello scrittore.

A Eloisa Morra e Luca Scarlini si devono anche i testi a corredo del catalogo della mostra (Electa, 2023), in cui il rapporto tra Calvino e le immagini è indagato attraverso interventi di carattere critico e storico che ne restituiscono un affresco completo in parallelo con le sezioni espositive, e corredato nella parte finale da testi dello scrittore e, tra gli altri, di Luciano Berio, Donatella Ziliotto, Beatrice Solinas Donghi, nonché da un'intervista a Calvino di Nico Orengo. Il risultato è un volume che affianca il percorso espositivo ma di fatto ripercorre un'ampia fetta di storia della letteratura, del teatro e delle arti visive del Novecento riportandone alla luce con chiarezza e ricchezza di informazioni aspetti meno noti al grande pubblico.

Il titolo della mostra (e del volume) trae origine da una lunga fiaba ritmica della tradizione popolare e dalla forma dialogica, un 'botta e risposta' dal tono per lo più faceto, e rimanda, come si legge nell'introduzione al volume, alla predilezione di Calvino «per il fantastico, declinato in molte forme, come scrittore, studioso, librettista, adattatore, nonché editore» (p. 16). Nella prima sezione dell'esposizione, di cui qui si restituisce un'idea per ovvie ragioni parziale, tale scelta è richiamata da una copia del *Cantafavole* (2, 1958), con l'incisione di *Sul verde fiume Po*, filastrocca di Italo Calvino.

Del resto, il mondo di Calvino è nutrito di immagini fin dall'infanzia: bambino solitario, come lo ritrae anche Ernesto Ferrero nel recente *Italo* (Einaudi, 2023), nell'enorme giardino di Villa Meridiana a Sanremo, fra il 1926 e il 1929, prima del bando mussoliniano, sfoglia avidamente il *Corriere dei piccoli*, edito in Italia dal 1908; non sa ancora leggere, ma la sua fantasia è colpita e nutrita proprio dalle illustrazioni. Quelle del *Bimbo cattivo* e della 'favola al contrario' del romanzo *Viperetta* in mostra sono disegnate

Cantafavole n. 2, Italia Canta, 1958, copertina di Lucio Cabutti, Lionello Gennero, Collezione Jacopo Tomatis

da Antonio Rubino, il cui mondo fantastico e gotico è approfondito nelle pagine del catalogo anche alla luce della sua valenza didattica. Accanto alle numerose tavole e ad alcune pubblicazioni per i più piccoli, la prima edizione delle *Fiabe italiane* del 1956 e di diversi volumi per ragazzi danno vita anche a una storia dell'editoria italiana per l'infanzia, che nel catalogo serve a puntualizzare il ruolo di Daniele Ponchiroli (ispiratore del futuro dottor Cavedagna di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) – dopo la morte di Pavese direttore editoriale della prestigiosa collana einaudiana I millenni – su richiesta del quale Calvino setaccia e riscrive in lingua italiana il patrimonio favolistico dialettale della tradizione confluito in un classico della nostra letteratura.

La sezione della mostra dedicata alla collaborazione con il pittore e scenografo Emanuele Luzzati pone l'accento su quella che viene definita «la linea ligure del fiabesco del Novecento», in un incontro fertilissimo che germina anche in una collaborazione per la Rai: a questo proposito, il contributo di Eloisa Morra sulla figura di Donatella Ziliotto restituisce una figura dimenticata cui si deve il merito di aver portato in Italia *Pippi Calzelunghe* e di aver impresso una svolta determinante, in chiave moderna, alla letteratura per ragazzi, per la prima volta pensata anche per un pubblico femminile. Il lavoro congiunto di Calvino e Luzzati converge dunque ancora sul mondo della favola e del fiabesco e in catalogo è approfondito con due excursus, uno di Luca Scarlini sul «gran teatro delle favole liguri» (p. 50) e il rapporto fra Calvino, Luzzati, Luciano Berio e Beatrice Solinas Donghi e, l'altro, di Eloisa Morra sulle produzioni Rai per bambini degli anni Settanta che danno conto del lavoro di artisti e scrittori nelle produzioni per i più piccoli.

Allestimento della mostra *Calvino Cantafavole*. Foto di ©Francesco Margaroli

ria dello scrittore, un generatore di storie destinato a sfociare nel *Castello dei destini incrociati* (1973). All'interno del catalogo due interventi di Luca Scarlini ne ripercorrono le vicende in prospettiva storica e approfondiscono i tarocchi liguri prodotti fin dal Seicento a Finale e a Genova, in particolare nel quartiere di Voltri, centro principale nella regione per la produzione della carta, mentre Eloisa Morra indaga il rapporto fra Calvino e i tarocchi.

La familiarità dello scrittore con le immagini si concretizza anche nella fitta rete di rimandi alle arti visive del suo tempo e agli allestimenti per il teatro, dalle scenografie e i bozzetti per i costumi di Italo Grassi alle ceramiche di Fausto Melotti, dai disegni di Domenico Gnoli ai progetti di Giulio Paolini. I testi in catalogo mirano a ricostruire le tappe della lettura dell'arte e degli artisti operata da Calvino, e ad approfondirne l'attività per le scene, che si traduce anche nella stesura di *Zaide ovvero il serraglio* (cfr. pp. 132-140), testo 'commissionato' allo scrittore da Adam Pollock per una messa in scena dell'incompiuto *Zaide, singspiel* di Mozart. Altra tappa significativa nel rapporto fra Calvino, le immagini e la fiaba è la collaborazione con il poeta-pittore romano Toti Scialoja. Ancora una volta entra in gioco Daniela Ziliotto, che chiama i due alla realizzazione di sei fiabe teatrali destinate al secondo canale della Tv nazionale a colori fra il 1977 e il 1978. Si tratta di un progetto, come accuratamente ricostruisce Eloisa Morra sulla base dei documenti degli archivi Rai, nelle intenzioni di Ziliotto basato «su peripezie di oggetti come tramiti per viaggi nella fantasia» (p. 113). I due lavorano a distanza, dal momento che in quegli anni Calvino vive a Parigi: lo scrittore, sulla base di una lista di oggetti a coppie di solito discordi (una

Allestimento della mostra *Calvino Cantafavole*. Foto di ©Francesco Margaroli

piuma e una palla rossa, uno spruzzino e dei ciottoli, ad esempio) stilata dal pittore, sviluppa un racconto conforme alle regole teatrali in cui l'aspetto cromatico riveste un ruolo di primo piano. Quel progetto non vide mai la luce in una Tv che andava progressivamente riducendo lo spazio per i bambini, ma i testi del *Teatro dei ventagli*, come doveva intitolarsi, sono stati pubblicati da Mondadori in occasione del centenario calviniano.

Chiude il percorso una sezione, complessivamente la meno suggestiva, dedicata alla Liguria come *genius loci* di uno scrittore che a quel paesaggio più volte ritorna nella sua opera tra storia e immaginazione (da *Il sentiero dei nidi di ragno* a *La speculazione edilizia*, da *La formica argentina* a *Il barone rampante*) con un prevalente sentimento di malinconia, frutto della presa d'atto dei cambiamenti inferti dall'uomo alla natura e oggetto anche di due articoli sul *Politecnico* di Vittorini riprodotti in catalogo.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Giovanna Lo Monaco

Marco Belpoliti (a cura di), *Calvino A-Z*

Esce in occasione del centenario della nascita il volume *Calvino A-Z* (Electa, 2023) curato da Marco Belpoliti, che si presenta come un'enciclopedia sullo scrittore «più enciclopedico» (p. 19) del secondo Novecento italiano.

Il testo tradisce felicemente le aspettative suscitate dal titolo e subito rivela, come spiega Belpoliti nell'introduzione (*Istruzioni per l'uso*), una struttura che mette da parte l'ordine alfabetico del tradizionale formato enciclopedico per adottare un modello ipertestuale simile a quello dell'*Enciclopedia Einaudi* diretta da Ruggiero Romano, che Calvino stesso aveva molto apprezzato. Le voci sono infatti agglomerate per insiemi tematici, tra i quali si stabiliscono continui rimandi e intersezioni in grado di tracciare un profilo autoriale onnicomprensivo, che esplora la biografia intellettuale e privata, l'intera produzione letteraria e saggistica, le lettere, le interviste, la poetica e la ricezione critica.

Per attraversare il libro, costituito da 155 voci, redatte da 55 autori tra specialisti come lo stesso Belpoliti, Mario Barenghi e Bruno Falcetto – limitandoci a menzionare, tra i tanti estensori delle voci, i due curatori dei Meridiani –, critici affermati e giovani studiosi, seguiremo il suggerimento dello stesso Belpoliti, ricavandoci un libero percorso di lettura. La costellazione tematica calviniana viene presentata in apertura mediante una sorta di mappa concettuale, con 'nuvolette' che indicano gli insiemi in cui le voci sono raggruppate, sovrapponendosi all'indice e come decostruendolo nella sua funzione.-

Decidiamo, pertanto, di iniziare dalle tessere dedicate al 'Guardare', in cui si conferma la «vocazione fortemente visiva» (p. 344) della scrittura di Calvino, costantemente attraversata da una molteplice relazione con le arti visive, quali i tanto amati fumetti, il cinema, la fotografia e la pittura. La questione del guardare conduce poi a quella dello sguardo come modo conoscitivo, suggerendo di spostarci sulle tessere dedicate alla 'Descrizione' e alla 'Contemplazione', inserite all'interno del percorso tematico 'Fantasia/Immaginazione', che affronta due ben note funzioni primarie della poetica calviniana e nel quale ampio spazio è riservato alle questioni aperte dalle *Lezioni americane*.

Un'ulteriore diramazione del discorso ci immette nell'insieme delle voci intitolate alla 'Superficie', dedicate agli elementi figurativi che sottostanno alla poetica calviniana. Si tratta di equivalenti del processo conoscitivo e rappresentativo, dal labirinto alla rete, passando per le spirali, al mondo inteso come rete di rapporti e di iper-connessioni, cui corrispondono le strategie di una combinatoria potenzialmente illimitata. Non sfuggirà, in merito a tali modelli, come il volume *A-Z* tenda programmaticamente a ricalcarli, ad assimilarsi ad essi, proponendosi come un testo che già a partire dalla propria articolazione interna parla al lettore della poetica di Calvino.

L'insieme 'Superficie' è senz'altro uno dei più interessanti nel presentare i modelli calviniani e contemporaneamente ciò che ad essi sfugge, ovvero la tensione tra il modello sistemico di cui Calvino è sempre andato alla ricerca, che su una superficie stenda e dipani la realtà, e ciò che, per necessità, sfugge al sistema stesso, quella 'smagliatura necessaria', quella casella mancante del puzzle del reale, che tuttavia sta a garanzia del movimento delle cose e moltiplica inesauribilmente il gioco, serissimo nella sua valenza epistemologica, della letteratura.

Procedendo per associazioni alla ricerca della voce su Borges, la rintracciamo all'interno dell'insieme 'Contemporanei', che fa da *pendant* a quello contiguo riservato ai 'Classici', in cui compare l'amatissimo Ariosto. La sezione presenta un interessante scorcio sui tanti interlocutori di Calvino, ravvicinati o 'a distanza', tra i quali Celati, Cortázar, Del Giudice, Fenoglio, Primo Levi e alcuni tra i massimi esponenti della Neoavanguardia. Uno spazio è poi doverosamente riservato al lavoro svolto presso Einaudi e al rapporto con i maestri e amici Pavese e Vittorini, e, tra altri vari aspetti della vita dell'autore,

ai numerosi viaggi. Nel complesso, infatti, emerge dal volume il quadro di una poetica che trova referenti precipui e momenti di fondazione nella realtà del vissuto, mettendo così in evidenza la relazione tra opera e biografia che spesso non si rende evidente alla lettura dei testi calviniani; quella dell'autobiografismo ha sempre costituito, del resto, una questione travagliata per l'autore, così come dimostrano le schede centrali, intitolate all''Autobiografia'.

Più randomica è la lettura che ci porta alle tessere che trattano dell'esperienza del 'Teatro', spesso trascurata in molti profili dell'autore, che mostrano ulteriori interrelazioni con contemporanei come Luciano Berio, Sergio Liberovici – che ritroviamo entrambi nelle schede destinate ai 'Suoni' – e, soprattutto, Toti Scialoja, con il quale Calvino compone la serie di fiabe teatrali oggi intitolata *Il teatro dei ventagli*.

Dalle fiabe è breve il passo che porta alle tessere dedicate all'interesse per l''Antropologia', per poi da lì passare alla sezione 'Natura', che dalla preoccupazione ecologica muove verso altri nodi, apparentemente marginali ma invero problematici, della poetica di Calvino, come il corpo e la donna. Infine, la sezione 'Scienza' ci riporta circolarmente alla questione dei modelli conoscitivi e al legame fondamentale tra immaginazione e conoscenza. Ulteriori fughe, verso voci che di necessità non rientrano in questa panoramica, rimangono a disposizione di altri lettori.

Nell'impronta saggistica che connota le schede, alcune rispondono a un intento divulgativo, altre restituiscono i nuclei essenziali della poetica calviniana o approfondiscono questioni solo all'apparenza secondarie; tutte si proiettano verso altre schede che completano e ampliano il discorso, ma soprattutto offrono al lettore – e questo è uno degli aspetti più interessanti – la possibilità di stabilire ulteriori connessioni che infittiscono la rete rizomatica già predisposta dal testo, per proiettare la lettura, calvinianamente, sull'infinità dei possibili, e consentono di soffermarsi di volta in volta su coloriture, toni e stili differenti, quelli offerti dai numerosi contributori, che rendono la lettura del volume varia e mutevole ad ogni pagina. Così, il lettore appassionato, lo studioso o il semplice curioso, possono ritrovarsi tutti, in un certo senso, allo stesso livello di partenza, giacché al lettore esperto tanto quanto a chi poco conosce Calvino è offerta la stessa esperienza di lettura quale possibilità di aperta navigazione all'interno dell'universo calviniano.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Doriana Giudice

Mario Perrotta, *Come una specie di vertigine. Il Nano, Calvino, la libertà*

Gira, il mondo gira
nello spazio senza fine
con gli amori appena nati
con gli amori già finiti
con la gioia e col dolore
della gente come me.
J. Fontana

In occasione del centenario della nascita di Italo Calvino, l'attore, regista e drammaturgo leccese Mario Perrotta ha portato in scena il frutto di un allucinato *itinerarium mentis* intitolato *Come una specie di vertigine. Il Nano, Calvino, la libertà*. Presentato in prima nazionale a marzo 2023 al Teatro Carcano di Milano, lo spettacolo presentava inizialmente il titolo *s/Calvino – o della libertà*; è stato poi l'autore a volerlo cambiare, dopo le prime repliche, per fugare ogni aspettativa di spettacolo-omaggio allo scrittore sanremese. L'intento di Perrotta, infatti, è piuttosto quello di ragionare – in libertà – di libertà e per farlo pensa bene di affondare le mani negli scritti di Calvino «scalvinandoli, scompigliandoli e ricomponendoli»; esigenza già emersa con lo spettacolo del 2022 *Libertà rampanti*, un dialogo a tre voci con Sara Chiappori e Vito Mancuso, in cui Perrotta ragionava di libertà attraversando vari autori come Sofocle, Sant'Agostino, Shakespeare, Dostoevskij, Morante per approdare, infine, all'immancabile Calvino.

Come una specie di vertigine. Il Nano, Calvino, la libertà – scritto, diretto e interpretato interamente ed esclusivamente da Perrotta – si apre sulle note del *Mondo* (1965) di Jimmy Fontana, che scandiscono, per quattro volte di seguito, il ritmo di accensione e spegnimento dei quattro fari presenti sul palco e puntati sul pubblico. Questi reitera-

ti, iniziali abbagli costringono lo spettatore ad aggiustare rapidamente lo sguardo per dare il benvenuto al protagonista della *pièce*: Perrotta, emerso dal buio lentamente e progressivamente, appare seduto su una sedia girevole di metallo che sovrasta un'intelaiatura di ferro fissa al pavimento con un microfono ad asta montato su di essa.

Il corpo del performer – coperto da una maglia e da pantaloni scuri, e impreziosito da una giacca scintillante di *paillettes* – si palesa, agli occhi del pubblico, in tutta la sua disarmante drammaticità. Inchiodato alla sedia come un Gesù Cristo in croce, Perrotta accenna dei movimenti spasmodici col corpo, storce la bocca e piega il collo in modo animalesco per cercare di alzare lo sguardo. Inizialmente è soltanto un'apparizione «grottesca, urlante, spasimante nei suoi sguaiati tentativi di canto», ma non appena riesce ad afferrare il microfono, a sciogliere la rigidità muscolare e a riconquistare la voce per cantare – e, soprattutto, per raccontare – si riprende quello spazio che l'autore, il «Calvino Italo», non gli ha concesso nell'unica pagina nella quale lo menziona di sfuggita all'interno del testo *La giornata d'uno scrutatore* (1963).

Il romanzo – ambientato al Cottolengo di Torino, istituto religioso di carità per malati con gravi disabilità nel quale Calvino era stato come candidato alle elezioni del 1953 e come scrutatore alle amministrative del 1961 – vede la rapidissima apparizione di un Nano che batte la mano sul vetro di una finestra nel tentativo di rivendicare la dignità della propria presenza. Un fugace scambio di sguardi con un onorevole della Democrazia Cristiana

– che a malapena si accorge di lui per poi passare oltre, con indifferenza – ha scatenato, in Perrotta, il bisogno di armarsi «di lessico all'improvviso» per dare voce a tutti coloro che sono «impossibilitati all'eloquio».

Che il protagonista del racconto sia un Nano del Cottolengo lo svela – in un idioma dalla curva melodica di indubbia provenienza meneghina – direttamente l'attore stesso divenuto, ormai, eclettico *entertainer* di uno *show* immaginario che, davanti agli spettatori reali e agli altri degenti immaginari, rievoca un fantasioso ma realistico mondo a più voci nel quale i compagni di corsia vengono interpellati come fantasmi in un sempiterno labirinto psichico.

Il Nano – «occhi fissi», «bocca spalancata», «testa enorme, a lampadina, su un corpo minuto» – si presenta come un «afasico di bassa statura affetto da disagio psicofisico». Un «demente» che vorrebbe dire e agire, ma che è impossibilitato a farlo. Un «deforme» che non vorrebbe compassione da parte degli altri; vorrebbe, semmai, soltanto passione. Un «diversamente abile» che cerca e trova la libertà che non possiede tra le pagine delle opere di Calvino. Un Nano che, nonostante tutto, non intende «rassegnare le dimissioni all'ottimismo» e decide, pertanto, di «prendersi un'ora d'aria, un'ora e poco più di libertà» e di riversare, sulla platea incuriosita, «un effluvio di parole biascicate, dipanate, liberate».

Perrotta porta in scena versi, note, rime, assonanze, parabole e iperboli, paronomasie e metafore ma anche giochi di parole, musica (rap, trap, jazz, ballad) e frenetiche teatro-canzoni dal sarcasmo vagamente gaberiano che si fondono con alcuni *leitmotiv* delle opere calviniane. L'attore – o meglio, il Nano con la ritrovata favella – riesce a compiere così «un ammaliante, immaginifico, appassionato viaggio interiore tra le parole "in libertà" di Italo Calvino» raccontando, a ritmi sostenuti, il suo mondo che non gira

e non cambia mai, checché ne canti Fontana; un mondo abitato esclusivamente da Suor Antica e Suor Leggiadra – le due suore che lo accudiscono e solleticano in lui il desiderio irrealizzabile di amare e di essere amato – e dai suoi «fratelli guasti», fedeli compagni di sventura.

Lungo un percorso nell'immaginario calviniano, il Nano incontra così la ribellione di Cosimo del *Barone rampante* (1957) che, a soli dodici anni, decide di rifugiarsi su un albero; incappa, poi, nell'eterno conflitto tra spirito («della fisicità le zavorre non ha / sopra uno schermo ha costruito il suo mondo, la sua identità») e corpo (definito «bagordo, onnivoro, ingordo / essere inverecondo»), sciorinandolo nella canzone rap intitolata *Cavaliere del Web* ispirata al *Cavaliere inesistente* (1959) e a quel contrasto, quindi, tra Gurdulù e Agilulfo, tra fisicità e impalpabilità, nel tentativo di rivendicare la loro imprescindibile compresenza.

E ancora, si imbatte nel paradosso della Raissa delle *Città invisibili* (1972), una città infelice occupata da «palpebre torve ad evitare il prossimo» e da «eserciti infiniti di pupille sprofondate nel biancastro di miliardi di schermi per miliardi di solitudini» che contiene, inaspettatamente, una città felice; nello spaesamento di Qfwfq e Kgwgk – protagonisti dei racconti delle *Cosmicomiche* (1965) e di *Ti con zero* (1967) – che si chiedono, laconicamente, come si possa guerreggiare con le altre galassie «per uno sputo di infinito». Infine, accoglie con ironia quel dilagante senso di inadeguatezza che affligge il solitario *Palomar* (1983) che, di fronte alla bellezza di un seno nudo sulla spiaggia, non sa bene come reagire.

Che non sia uno spettacolo su Calvino, però, occorre ricordarlo; è semmai uno spettacolo nel quale Perrotta ragiona insieme a Calvino – scrittore senza tempo, intellettuale sì rampante ma per nulla barone – su quanto 'noi liberi' siamo tutti irrequieti, angosciati e affannati nelle nostre città 'invivibili' dimostrando, in un'ora e quindici minuti di racconto polifonico, esclusivamente grazie al suo corpo e alla sua voce, la sua raffinata «abilità compositiva», la sua «scrittura icastica» ed una «prova attoriale convincente».

L'attore, regista e drammaturgo – vincitore per ben quattro volte del prestigioso Premio Ubu – incanta, ammalia e affabula il pubblico e per farlo non ricorre a nessun orpello superfluo: nel finale della *pièce* (così come per l'intera durata del monologo) si trova, infatti, seduto sulla sedia girevole e sarà da lì che canterà nuovamente – stavolta a voce piena, seppur sommessa – di quel mondo che «non si è fermato mai un momento».

Il Nano canta con il malinconico struggimento di chi sa che deve nuovamente sprofondare in quella paginetta di romanzo calviniano dalla quale è magicamente saltato fuori; e anche Perrotta ritorna così, lentamente, pietrificato e immobile nella posizione riversa dell'inizio: gli occhi si ripresentano vitrei, la bocca aperta e afona, la mano sinistra rattrappita e la mano destra spalancata. I quattro fari si accendono e accecano, ancora una volta,

gli spettatori suggellando il gran finale: il Nano è definitivamente tornato inerte, deforme e, soprattutto, afasico.

Tutto quello che aveva necessità di dire, però, l'ha detto per tempo. A quel punto, spetta soltanto al pubblico – un pubblico di assuefatti al 'fresco profumo di libertà' e di comunemente 'abili', ma soltanto nello sprecare il loro prezioso libero arbitrio – non ripiombare nella totale indifferenza e ricordarsi, piuttosto, quanto debba ritenersi fortunato. Ad essere vivo, ad essere libero.

Spettacolo visto il 7 ottobre 2023 presso *Zō Centro Culture contemporanee* (Catania), in apertura della stagione 2023-2024 di *AltreScene - rassegna di creazioni contemporanee*.

Scritto, diretto e interpretato da Mario Perrotta; *produzione* Permar Compagnia Mario Perrotta, Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale; *collaborazione alla regia* Paola Roscioli; *mashup e musiche originali* Marco Mantovani / Mario Perrotta; *con il sostegno di* Regione Emilia Romagna; *in collaborazione con* Comune di Medicina, Teatro Asioli di Correggio, Duel.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Francesca Rubini

Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte. Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri, a cura di Mario Barenghi

Lo spazio delle Scuderie del Quirinale è aperto da una vasta scalinata a chiocciola che dal piano di accesso si solleva fino al livello superiore, dove inizia la prima delle due grandi gallerie. Per inoltrarsi nel percorso al visitatore resta da attraversare uno spazio di raccordo, prima stazione della mostra *Favoloso Calvino* (13 ottobre 2023 - 4 febbraio 2024, Roma, Scuderie del Quirinale) che si affaccia sulla pendenza delle scale. Con il disegno di una spirale e una stanza-balcone sopra le linee spezzate dei gradini, l'ingresso all'antica rimessa delle carrozze papali somiglia molto alla forma del mondo secondo Italo Calvino. Una corrispondenza affidata alla voce dell'autore in una sequenza di citazioni estratte dal testo *Dall'opaco* e proiettate sulla parete al termine della scalinata, come istruzioni implicite per guadare tutto quello che segue.

La mostra racconta l'impronta visiva del mondo nel pensiero e nella scrittura di Calvino attraverso un reticolo di immagini, oggetti e parole sospese sulle griglie di legno che forniscono il supporto verticale dell'esposizione. Queste impalcature 'aeree' determinano l'impatto visuale dell'allestimento formando un dedalo di scacchiere trasparenti capaci di filtrare lo sguardo di chi avanza sulle sale, in un continuo omogeneo ma fatto di moduli e strutture a vista.

Il percorso procede per undici serie che seguono sottotraccia, ma tutte ugualmente e ordinatamente rappresentate, le fasi della biografia intellettuale di Calvino, esplicitando i punti di snodo di un ritratto completo: il grande ritratto d'autore nel suo centenario. Prima indicazione di metodo e di lettura è la presenza di coppie di valori

M. Barenghi (a cura di), *Favoloso Calvino*, Milano, Electa, 2023

opposti nelle sezioni che si articolano fra «lo spazio fisico dei campi» e «lo spazio immaginario» del cinema e della letteratura (*2. Natura vs artificio*), fra *5. Il reale e il fantastico*, fra il remoto/immenso e il vicino/piccolo (*7. Tutto il cosmo, qui e ora*). Altre sezioni sono dichiaratamente tematiche (*3. La guerra, la politica*; *4. Ritratti di Calvino*; *10. Viaggi e descrizioni*) o anticipano nel titolo la centralità di un'opera: *6. «Le fiabe sono vere»*; *8. Mescolando le carte*; *9. L'atlante delle città (in)visibili*. Aprono e chiudono l'esposizione due emblemi dell'immaginario di Calvino, *1. L'albero* e *11. Cominciare e ricominciare*, che esprimono matrici profonde dello stile e dell'impegno intellettuale dell'autore. Le didascalie e i pannelli firmati da Mario Barenghi punteggiano il viaggio dello spettatore/lettore disegnando ora linee invisibili fra le diverse pareti della mostra, ora immersioni nelle radici più o meno esplorate della scrittura calviniana. Ogni volta che il curatore commenta una forma, un'opera, un'immagine sta descrivendo le pagine dell'autore: «un albero è prima di tutto una forma dello spazio. Dunque un emblema dal duplice valore: da una parte lo slancio verso l'alto, verso una sommità propizia all'estensione dello sguardo [...], dall'altro il dispiegarsi delle fronde, la ramificazione, cioè il diramarsi di connessioni, sviluppi».

Allestimento della mostra *Favoloso Calvino*. Foto di ©Alberto Novelli

Distinti nel 'Regesto delle opere in mostra' (all'interno del prezioso catalogo pubblicato da Electa), tre sono i livelli di discorso che si intrecciano attraverso le tessere espositive: le copertine dei libri di Calvino segnano il tempo della vita e della scrittura; una fitta selezione di materiali d'archivio, a stampa, fotografici e audiovisivi formano l'ossatura narrativa della

mostra, ricostruiscono 'cosa' vedeva Calvino (le città abitate e visitate, i film, le riviste che leggeva o a cui lavorava, la rete delle relazioni private e intellettuali); l'inedita collezione di opere d'arte racconta 'come' vedeva Calvino, permette di riconoscere gli archetipi figurativi diventati archetipi narrativi, i luoghi invisibili che prendono forma da quelli reali, le immagini che diventano funzione linguistica e conoscitiva. Attraverso l'incontro con Gnoli, Melotti, Adami, Bortolotti, Picasso, Peverelli, de Chirico, Baj, Baruchello, Steinberg, Borbottoni, Cremonini Calvino parla di politica e di immaginazione, delle proprie opere, delle forme di conoscenza, delle proprietà del linguaggio, dello statuto dell'artista e dell'autore, produce risultati narrativi originali, tenta di pensare sé stesso in rapporto al mondo e il mondo in assenza di sé. Le collaborazioni con personalità come Luzzati, Scialoja e Tadini trasformano i libri scritti, da scrivere o mai scritti in laboratori espressivi multimediali, mentre il confronto fra artisti genera immagini di secondo grado che ne contengono altre (Calvino che guarda Klee, ma anche Calvino che guarda Tullio Pericoli che guarda Klee). Il gioco di riflessi non si interrompe con la scomparsa dello scrittore ed è vivacemente rappresentato da tante opere realizzate nel nuovo secolo, dalla foresta di carta di Eva Jospin alle formiche di Emilio Isgrò, dalla scultura lignea di Giuseppe Penone alla libreria cosmicomica di Mark Dion fino al buco nero di Richard Serra (pastello a olio su carta, intitolato *Calvino*): una voragine in rilievo che implode-esplode, in cui tutto finisce, tutto sta per iniziare.

Allestimento della mostra *Favoloso Calvino*. Foto di ©Alberto Novelli

Fuori da ogni cronologia (ma entrambi riconducibili al contesto del Rinascimento italiano), si impongono le 'visioni' centrali della mostra. La prima, collocata nella sezione dedicata agli anni Cinquanta (la stagione delle *Fiabe* e degli *Antenati*), è l'*Arazzo millefiori* di Pistoia (1530-1535) con i suoi otto metri di seta e lana che formano un universo di spettacolari dettagli floreali e faunistici: il 'mondo scritto' con i suoi fili intrecciati, i suoi inganni, le sue meraviglie, ma anche un tappeto (come quello di Eudossia) in cui puoi credere di «contemplare la vera forma della città» (I. Calvino, *Le città invisibili*, 1972). Il secondo è la tavola di *San Giorgio che uccide il drago* dipinta da Carpaccio nel 1516, tarocco fra i tarocchi (esposta in prossimità del mazzo visconteo di Bonifacio Bembo), in cui lo scrittore-bagatto condensa l'impeto della scrittura e la disperazione dell'agire, la convivenza macabra e straziante con la bestialità che abita l'umano, il desiderio e l'odio verso l'altro da sé (il drago), la «certezza che guerriero e drago sono due elementi inscindibili d'un'unica figura» (I. Calvino, inedito 1973, pubblicato per la prima volta in *Album Calvino*, 1995). Al centro il Cinquecento, ai margini estremi Giulio Paolini che apre la mostra con il progetto di una pietra tombale mai costruita e la chiude con un'opera ideata per l'allestimento delle Scuderie: un collage a tecnica mista che coglie – di sfuggita, «in una rete di linee che s'intersecano» (I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore,* 1979) – lo sguardo di Calvino. *Guardare*, il titolo scelto da Paolini, corrisponde al volume curato da Belpoliti (Mondadori, 2023) per raccogliere gli scritti dell'autore dedicati alle discipline dell'immagine e ritorna in *Calvino guarda il mondo. Pluralità, coesione, metamorfosi*, il convegno internazionale organizzato a Roma dal Comitato nazionale per le celebrazioni del Centenario e dal Laboratorio Calvino (Sapienza, Università di Milano, Università di Milano Bicocca, Università di Oxford) in collaborazione con la Biblioteca nazionale centrale di Roma e Villa Medici, nella stessa settimana in cui si inaugurava la mostra.

Allestimento della mostra *Favoloso Calvino*. Foto di ©Alberto Novelli

Per Calvino guardare il mondo in un certo modo (problematicamente scelto fra gli infiniti modi possibili) significa essere scrittore: visibilità non è solo osservare, distinguere e riconoscere con gli occhi aperti ma coltivare il «potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini» (I. Calvino, *Lezioni americane*, 1988). Se fosse stato un sensibile e appassionato estimatore delle arti figurative, la mostra avrebbe risposto a una semplice curiosità biografica, ma in Calvino la visibilità è racconto. Per questo un progetto apparentemente tutto 'fuori' dall'autore, fuori dalle parole e dentro le immagini, è in realtà un potente richiamo a tornare (e attardarsi) dentro i suoi libri. Raccolte nella spirale di marmo delle Scuderie del Quirinale le opere visibili diventano proprietà del pensiero e della scrittura, si trovano lì non tanto perché sono oggetti d'arte ma perché sono servite alla letteratura. Calvino sa che l'arte figurativa è necessaria per la letteratura, che tutto è necessario per la letteratura e che la letteratura – anche noi dobbiamo crederlo – può essere utile a tutto.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

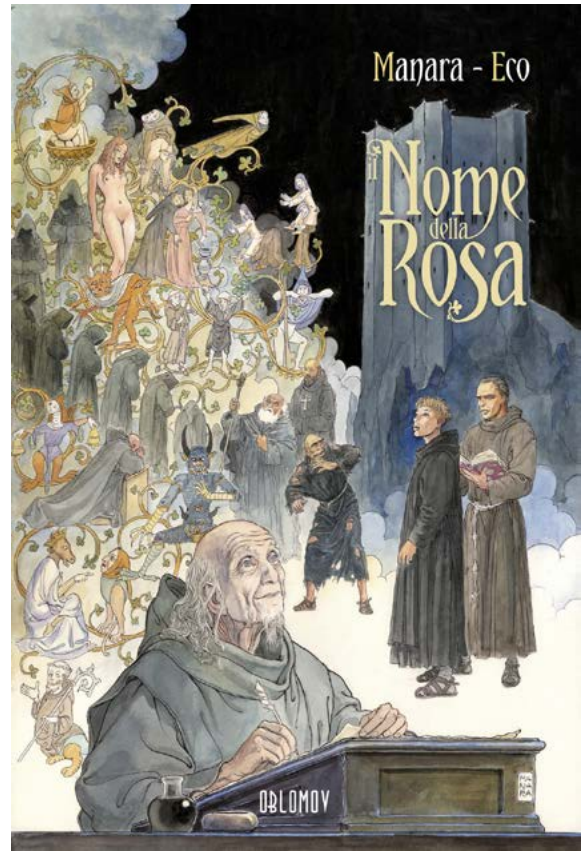
Sara Salvadori

Milo Manara, Umberto Eco, *Il nome della rosa*

Nel 2023 è stato pubblicato il primo volume del *Nome della rosa* nella sua versione a fumetti disegnata da Milo Manara, per Omblomov Edizioni (la seconda parte è in corso di pubblicazione). L'idea di una trasposizione per immagini del celebre romanzo di Umberto Eco è stata promossa dai figli di quest'ultimo e da Elisabetta Sgarbi; ciò non è di poco conto, dal momento che La nave di Teseo, casa editrice guidata dalla stessa Sgarbi, di cui Oblomov Edizioni è un sottogruppo, aveva pubblicato nel 2020 una versione del romanzo con in appendice gli schizzi disegnati dallo scrittore prima della stesura del testo. Questa stessa mossa editoriale è stata riproposta anche nella versione a fumetti: in appendice, infatti, sono stati inseriti i bozzetti preparatori di Manara.

Già dal 1978 – due anni prima della pubblicazione presso Bompiani – Eco aveva disegnato una serie di bozzetti raffiguranti personaggi, luoghi e scene di vita nel monastero. Funzionali alla stesura del romanzo, essi non sono stati fino al 2020 considerati sul piano editoriale, in linea con il fatto che nella prima edizione erano state inserite soltanto due immagini: la pianta del complesso monastico, all'inizio della narrazione, e quella della biblioteca, tracciata dai protagonisti durante il racconto.

Ben diversa l'impostazione del rapporto fra testo e immagine proposta da Manara, che decide di protendere più per una rilettura del *Nome della rosa* come romanzo di formazione, immergendo ancora di più il lettore nel punto di vista del giovane monaco Adso, il vero protagonista di questa versione.



Milo Manara, Umberto Eco, *Il nome della rosa* (Oblomov, 2023)

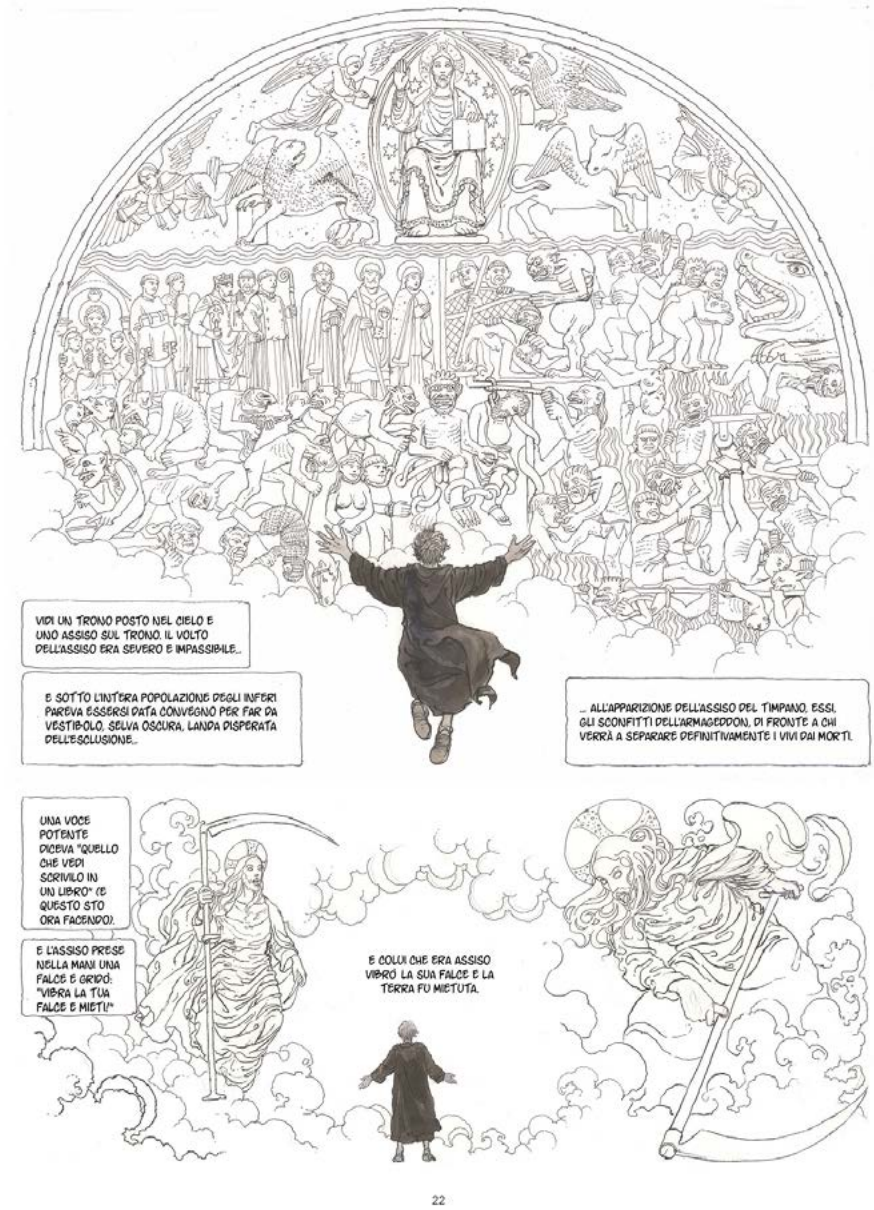
In tale direzione, Manara ha sfruttato sia le *ekphrasis* presenti nel testo, sia «il romanzo e gli scritti preparatori disegnati da Eco» come «unico riferimento e uniche fonti».[1] I dialoghi sono riportati così come scritti nel romanzo e non vi è alcun cambiamento nella trama e anche la trasposizione visiva è piuttosto fedele ai disegni di Eco, come si nota nella raffigurazione di personaggi che, nonostante siano tratteggiati con uno stile diverso rispetto a quello dei bozzetti dello scrittore, corrispondono ad essi quanto ad espressività. Manara ricalca fedelmente la disposizione degli edifici in pianta e ripropone gli edifici medievali che erano stati di ispirazione allo scrittore: per esempio, tra i disegni di Eco compare Castel del Monte, il cui portale è riprodotto nel fumetto come ingresso della biblioteca.

Per le immagini di cui non ha dei riferimenti visivi offerti direttamente da Eco, Manara utilizza le descrizioni inserite nel romanzo: è il caso della chiesa abbaziale, tratteggiata come un'architettura romanica e che mostra diversi richiami – in particolare nella resa della 'guglia arditamente puntata verso la volta celeste' – con l'abbazia di Chiaravalle a Milano e la sua torre detta Ciribiciaccola. Il medesimo procedimento è utilizzato anche per il portale della stessa chiesa abbaziale, per il quale Manara unisce i dettagli forniti dallo scrittore e i modelli realmente esistenti, al fine di ricreare le raffigurazioni mostruose che tanto intimoriscono Adso. La parte superiore, costituita da un *Cristo in mandorla* circondato dal *Tetramorfo,* non è altro che il timpano centrale del *portail royal* della cattedrale di Chartres, mentre il repertorio dei demoni nella parte inferiore è ripreso dal portale occidentale della chiesa di Sainte-Foy di Conques, le cui iconografie sono state smembrate e ricomposte nella vignetta per la costituzione di un insieme di figure e personaggi secondo uno schema iconografico plausibile.

Questi modelli non sono casuali: Eco per la sua tesi di laurea sul *Problema estetico in San Tommaso* ha visitato in Francia alcuni monumenti medievali che gli sono certamente serviti come fonte di ispirazione per la stesura del romanzo, rielaborati e proposti per l'occasione dal fumettista. In virtù di ciò, Manara non si dimentica di raffigurare l'opera che ha contribuito ad ispirare la stesura del romanzo: egli ripropone la miniatura del folio 186 v. del *Beatus de Facundus 1047* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vitrina 14-2), ibridandola con una pagina dell'*Apocalisse di Bamberga* (Bamberga, Staatsbibliothek, Msc, Bibl. 140, f. 129 v.) per il 'libro dai colori vivaci' osservato da Adso nella biblioteca, omaggio ai *Commentari dell'Apocalisse* redatti da Beato di Liebana, i quali erano stati a loro volta commentati dallo stesso Eco in un volume edito da Franco Maria Ricci nel 1973.

Allo stesso tempo, Manara non rinuncia a rivendicare il proprio spazio, dedicando intere tavole ai marginalia e al mondo delle miniature medievali, a riprova sia della sua erudizione sia del suo virtuosismo come disegnatore. È il caso della pagina miniata del salterio incompiuto di Adelmo, per la cui rappresentazione il «fumettaro» – come si definisce Manara stesso

– non rispetta la descrizione del romanzo e copia personaggi chimerici di alcuni manoscritti come il *Breviario di Renaud de Bar* (Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107) o il *Beinecke 229* (Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms. 229) contenente i romanzi arturiani o, ancora, il *Salterio di Luttrel* (London, British Library, ms. 42130), solo per menzionarne alcuni.



Una pagina interna del volume di Milo Manara, Umberto Eco, *Il nome della rosa* (Oblomov, 2023) ©Milo Manara, 2023 ©La nave di Teseo editore, Milano, 2023

In generale, nel fumetto sono presenti riferimenti a diversi periodi e stili della storia dell'arte, secondo una varietà visiva a cui corrispondono le diverse linee narrative del romanzo; per esempio, la trasposizione della battaglia fra Ludovico il Bavaro e Federico il Bello riprende lo schema compositivo del trittico della *Battaglia di San Romano* (1438 ca) dipinto da Paolo Uccello. Inoltre, Manara ha dichiarato di aver usato come riferimento anche le *Storie di San Francesco* (ultimo decennio del XIII secolo) della basilica superiore di Assisi e di aver letto, durante la stesura del fumetto, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, testo a stampa edito da Aldo Manuzio nel 1499. Lo stile delle xilografie di quest'ultima opera è ripreso per raffigurare le sezioni dedicate all'eresia dolciniana, che insieme all'incontro carnale di Adso costituisce un passo del racconto in cui emerge con più forza la mano del fumettista, essendo un'occasione per rappresentare dei corpi femminili. Egli, infatti, dedica le tre tavole finali alla scena di Adso con la ragazza che, non a caso, assume le sembianze di una delle protagoniste dei suoi fumetti: Miele. Il volume si conclude con immagini dalla forte carica simbolica, con il giovane monaco inginocchiato in un momento di estasi davanti alla donna.

In conclusione, vale la pena riprendere le parole di Manara, che afferma di aver realizzato «un libro su un libro che parla di libri»: questa operazione di riscrittura su più livelli ci viene offerta in una *mise en abîme* iniziale – essa stessa citazione dalla storia dell'arte – in cui l'illustratore riprende la stampa raffigurante Jean Miélot nel suo *scriptorium* (Paris, BnF, Mss, fr. 9190, f. 19), personaggio considerato l'archetipo del letterato e editore *ante litteram* nella pagina in cui Eco narratore si congeda per lasciare spazio alla voce narrante di Adso. La sua storia, in questa trasposizione tutta per immagini, ci è raccontata dalle vignette di Manara, che offre al lettore tavole eterogenee, una lettura divertente e scorrevole senza esimersi, come abbiamo osservato, dal disseminare citazioni colte ed elementi di autoreferenzialità.

---

[1] Tutte le citazioni presenti nel testo sono riprese dall'intervista di Adriano Ercolani a Manara, 'Il monastico Manara', *Linus*, LVIII, 1, gennaio 2022, pp. 30-35.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Marco Sciotto

Giorgio Manganelli, *Emigrazioni oniriche. Scritti sulle arti*

Nel maggio del 1973, intervenendo a un convegno romano dedicato a *Jung e la cultura europea*, Giorgio Manganelli si rivolgeva alla platea di addetti ai lavori con parole destinate a rimanere forse una delle formule più efficaci per compendiare la relazione tra lo sguardo di un autore così anomalo nel panorama culturale italiano e le arti in generale, di là da quella prettamente letteraria. Una sorta di invocazione e, insieme, di rivendicazione che così si presentava: «spero che abbiate degli incubi, perché è in quegli incubi che noi abbiamo qualche cosa da dirci, perché è lì che la letteratura funziona, perché è lì che funziona la pittura, che funziona la musica e tutto il resto è *littérature* ma nel senso contrario naturalmente, è la cattiva letteratura».[1] Una formula – se così si può definire, nel suo sibillino andamento – che istituisce un'inscindibile relazione multipla, dunque, tra il reale, la facoltà di percepirlo nella sua radicalità e profondità, la capacità di fare di quella percezione letteratura, pittura, musica o arte in generale non cattiva (crudele, piuttosto, in senso artaudiano) e, infine, la possibilità di fare di quelle forme d'arte equivalenti forme di relazione e comunicazione tra esseri viventi. Comunicazione e relazione, però, che si muovono nella direzione opposta alle possibilità e alle illusioni di dire, di trasmettere, di esprimere e comprendere chiaramente e univocamente. Appunto, comunicazione e relazione attraverso l'incubo, piuttosto. Perché se – seguendo la devozione manganelliana verso gli oscuri e carsici percorsi negli etimi e nelle origini delle parole – interroghiamo l'etimologia di 'incubo' giungiamo nei territori del perturbante e dell'estraneità assoluta anche rispetto a colui che dorme e che ne fa esperienza: se il sogno chiama in causa immagini che si manifestano al dormiente dalla sua interiorità e che in qualche modo misterioso, dunque, a un certo grado ancora gli appartengono, l'incubo si configura, invece, come un essere, una creatura distinta dal dormiente stesso, che ha del demoniaco e che su di esso giace opprimendolo dall'esterno in stati di alterazione febbrile e, talvolta, congiungendovisi carnalmente. Così, è allora nei regni del neutro, dell'estraneo e del recondito, di un'usurpazione di ogni pretesa di comunicare e di entrare in relazione che – sembra dirci Manganelli in quella manciata di parole – avviene la relazione e la comunicazio-

ne più profonda attraverso quell'intreccio tra reale, percezione e arte. Non per trasmissione consapevole mediata dalla volontà, ma per immediato e sotterraneo contagio incosciente. Per 'emigrazioni oniriche', insomma.

Quelle medesime *Emigrazioni oniriche* che, appunto, fanno da titolo alla nuova pubblicazione a firma Giorgio Manganelli uscita lo scorso giugno per i tipi di Adelphi, con il sottotitolo di *Scritti sulle arti*. Se l'intera opera letteraria di Manganelli – da quella saggistica a quella definibile, con grandi riserve, 'narrativa' – si presenta come una sconfinata e ininterrotta perlustrazione del modo in cui simili 'emigrazioni' e contagi avvengono tra le maglie più recondite del linguaggio e del suo farsi arte della parola, questo nuovo volume si presenta – sotto l'attenta e preziosa cura di Andrea Cortellessa – come un fondamentale strumento che spinge quella perlustrazione dal linguaggio all'immagine, dalla letteratura alle arti visive. Si tratta di ambiti che Manganelli ha frequentato costantemente nel corso della propria vita – fa notare altrove Federico Francucci che già i quaderni di appunti critici databili tra il 1948 e il 1956 presentavano due paragrafi dedicati alla pittura[2] – ma che finora, fatta eccezione per il volume *Salons* edito nel 1986 da Franco Maria Ricci, che presentava tutti i suoi interventi realizzati per la rivista *FMR*, non erano mai assurti a protagonisti di una raccolta ampia ed esaustiva che li mostrasse nella loro multiformità e, soprattutto, nella loro assoluta centralità per quanto concerne il lavoro critico – e, in generale, artistico – di Manganelli.

Sono sessanta i pezzi che compongono questa vasta e stratificata panoramica attraverso gli sguardi gettati da Manganelli nel territorio delle arti visive, territorio che, sotto simili sguardi, giunge a comprendere tanto quelli che possono essere considerati come i suoi quartieri centrali e più frequentati quanto i sobborghi più oscuri e meno considerati o battuti dalla critica tradizionale. Sessanta interventi, scritti tra il 1965 e il 1990, anno della sua scomparsa, con un pezzo uscito postumo nel 1991, che Cortellessa organizza – o sarebbe meglio dire disorganizza – intorno a sette direttrici cui attribuisce altrettanti titoli che paiono già rivolgersi più al regno dell'incubo che a quello della critica d'arte: da *Artifici dell'eternità* a *Distanza dall'umano*, da *Luminosi e feroci* a *Dannazioni naturali*, da

Esigui e iracondi a *Un animale che si copre* fino a *L'icastico quotidiano*. Allusioni quasi ermetiche che – aderendo a quel rifiuto manganelliano d'ogni esattezza catalogatoria di cui scriveva Francucci in *Tutta la gioia possibile* – negano tanto una sistematizzazione cronologica quanto tematica degli scritti raccolti, ponendosi piuttosto quasi come formule magiche in grado di rivelare, senza banalizzarle, le matrici di quell'incessante e irrisolvibile interrogazione con la quale Manganelli tenta di individuare di volta in volta quell'elemento – o quegli elementi – di perturbante estraneità che ciascuna opera, ciascuna immagine artistica cela e svela solo per lampi, per barbagli, ad additare un reale altrettanto inconsistente e inafferrabile, se non per tramite del suo farsi ombra attraverso l'arte.

Non ci sono scritti meramente teorici tra tutti quelli che compongono questa nuova raccolta: ciascuno sorge a partire da un'opera o da un artista specifico o da specifiche realtà come musei, mostre, luoghi d'esposizione e ogni possibile concreto elemento che abita il regno delle arti visive. Si tratti delle fontane disseminate per la città di Roma o della *Santa Teresa* del Bernini, della pittura di Toti Scialoja o delle vignette di Forattini e di Altan, degli ex-voto venuti alla luce dalla devozione popolare o delle dimore di Gabriele D'Annunzio, della Galleria degli Uffizi o degli emblemi delle case costruttrici che campeggiano sulle estremità anteriori dei cofani delle automobili, lo sguardo di Manganelli – differente ogni volta e ogni volta in azione al medesimo modo – scandaglia le superfici di ciò che prende in considerazione scansando fulmineamente secoli di critica, storia dell'arte, analisi accademiche, studi filologici, per intercettare esclusivamente le tracce meno evidenti lasciate proprio da ciò che potremmo definire come l'incubo dell'opera, del soggetto considerato. Ossia ciò che, tornando al principio di quanto detto fin qui, si presenta come quel territorio in cui l'immagine si svela come visitata e abitata nel profondo da qualcosa di radicalmente estraneo che al contempo ne pervade la natura più intima, quella inafferrabile da ogni discorso ma offerta al cortocircuito rivelatore di una parola che tenta di manifestarla celandola tra le proprie maglie e i propri intrichi labirintici senza sbocco risolutore. Perché, se c'è una lingua, nel panorama letterario italiano estraneo ai canoni della critica ufficiale, capace di scorticare ogni cristallizzazione che incrosta le arti visive e le loro possibilità di lettura, allora è proprio quella di Manganelli, tutta giocata senza compromessi sul paradosso insolubile tra devozione assoluta alla parola e assoluta sfiducia verso ogni sua capacità di nominazione e designazione del reale come realtà plausibile e stabile.

Nel 1980, in dialogo con Paolo Terni su Radio 3, Manganelli argomentava, in contrappunto agli ascolti dei brani che maggiormente nutrivano la sua vita e il suo immaginario, riguardo a quella «profonda invidia per la musica»[3] che ogni scrittore – e certamente uno scrittore come lui – non può che intimamente sentire, per l'immediatezza con cui essa, forma si-

gnificante di per sé, viaggia e conduce nei territori astratti di una percezione che non ha necessità di argomentazioni, di significati. Oggi, questa preziosissima opera costituita dalla raccolta messa insieme da Adelphi e Cortellessa ci mostra invece, con un'evidenza e una potenza tutte nuove, una differente e altrettanto fruttuosa 'invidia' dello scrittore Manganelli: quella per l'immagine, per la dimensione visuale capace di custodire in piena vita quei fantasmi e quei demoni che la letteratura tenta incessantemente di resuscitare. Quella dimensione in grado di preservare il reale come profondo mistero da decifrare che non si lascia mai dirimere davvero e di manifestare senza sosta e senza alcuna parola «ciò che non esiste ed è immortale» (p. 245).

---

[1] G. Manganelli, 'Jung e la letteratura', in Id., *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, Roma, Quiritta, 2001, p. 29.

[2] Cfr. F. Francucci, *Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*, Milano, Mimesis, 2018.

[3] Cfr. G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni*, Roma, L'Orma, 2018.

Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Lavinia Torti

Silvia Baroni, *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*

In tempi in cui gli studi sui rapporti tra il testo e l'immagine sono sempre più vivaci, nel suo libro *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac* (Artemide, 2023) Silvia Baroni parte da un presupposto quanto mai necessario: non è ancora chiarissimo cosa si intenda per 'illustrazione'. E in questo senso si apprezza particolarmente quel punto di domanda che arriva nell'introduzione: «è davvero possibile realizzare un'immagine che raffigura in tutto e per tutto quello che leggiamo?» (p. 11). Si tratta, come forse è evidente, di una domanda retorica, la cui risposta è negativa. L'idea che l'illustrazione sia semplicemente aderenza 'letterale' al testo (da cui il titolo del saggio), ossia che il suo principale (unico?) scopo sia quello di restituire visivamente la parola scritta, è ormai, secondo l'autrice, obsoleta, un pregiudizio che continua a rendere subalterna l'immagine al testo, quando invece, e già da qualche decennio, «la nostra cultura comune sembra sempre più il prodotto di quello che guardiamo piuttosto che di quello che leggiamo» (p. 17) (secondo il report della sezione Word and Image del National Endowment for the Humanities del 1988, intitolato *Humanities in America*).

Baroni parte così dall'idea di confutare questo assunto ormai stantio per avvicinarsi a una ipotesi ben più recente e vivace (oltre che condivisa: si veda l'ultimo numero della rivista *Between*, *The Illustrated Fiction between the 19th and 20th Century*), ossia che il libro illustrato sia invece un iconotesto, un prodotto ibrido in cui l'immagine e il testo creano un'unità indissolubile e la cui presenza è necessaria in maniera equivalente per comprendere il senso integrale dell'opera. Se l'editoria ci insegna che la storia del libro illustrato è fatta di censure e cassature, e se sappiamo bene che, in quanto lettori, potremmo leggere tutti i libri illustrati anche senza il corredo delle immagini (dalla *Commedia* dantesca con le illustrazioni di Gustave Doré alla *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini nella sua versione fototestuale del 1953, con le fotografie di Luigi Crocenzi, poi espunte nelle edizioni successive fino alla ristampa anastatica del 2007), è anche vero che «quello che leggeremo in un libro non ci darà la stessa impressione, non ci farà cogliere la stessa comu-

nicazione che viene trasmessa dal libro illustrato: se è vero che l'assenza delle immagini non ci impedisce la fruizione del senso, non è del tutto vero che non ci sia almeno una piccola perdita» (p. 40).

Il saggio di Baroni allora si apre con un primo capitolo teorico, che ripercorre la genesi degli studi visuali e propone un modello per analizzare il rapporto tra testo e illustrazione, che può essere di tre tipi: 'protestuale', di rimando, citazione o corrispondenza dell'immagine con il testo; 'altertestuale', per cui il testo e l'illustrazione prescindono l'uno dall'altra e l'immagine racconta qualcosa di non pertinente rispetto alle parole disposte accanto; 'controtestuale', attraverso il quale si verifica una sorta di cortocircuito semantico per cui il testo e l'illustrazione raccontano (descrivono) due cose diverse e in opposizione, cosicché la lettura/visione – potremmo usare il termine coniato da Liliane Louvel *voyure* – sia necessariamente portata a interpretare un oggetto nuovo, diverso, 'terzo' (quel *tiers pictural* di cui scrive sempre Louvel).

Baroni sceglie Balzac come caso d'elezione per diverse ragioni, ben esplicate sin dall'introduzione: perché è il 'pittore della vita moderna', è il narratore più attento dell'Ottocento, momento in cui si instaura un nuovo regime scopico, in cui manifesti e vetrine invadono Parigi, la capitale di cui ci parla a lungo Walter Benjamin. E ancora, è nell'Ottocento che anche il libro, grazie alle innovazioni tecniche che rivoluzionano il mondo della stampa, cambia e può accogliere più sistematicamente l'immagine al suo interno (si tratta del secolo, d'altra parte, in cui nasce la fotografia, a proposito di *pictorial turns*, per riprendere W.J.T. Mitchell). Infine, l'illustrazione delle opere di Balzac è avvenuta con il consenso dello scrittore; un dato, questo, non scontato in un'epoca in cui gli autori erano invece piuttosto reticenti all'inclusione di immagini nei loro testi (penso, come Baroni, soprattutto a Flaubert).

E allora si spiega molto bene perché accanto alla proposta teorica del libro illustrato come iconotesto, l'autrice concepisca la sua ricerca a un livello prima di tutto storico e materiale, e collochi la produzione letteraria illustrata di Balzac in un percorso cronologico che va di pari passo con le innovazioni della stampa e dei dispositivi della visione. L'invenzione della litografia e del legno di testa, ad esempio, ha avuto un impatto sulla nascita del libro romantico nel decennio 1820-1830, come dimostra Baroni tramite tre esempi pre-balzachiani – i *Voyages pittoresques et romantiquesdans l'ancienne France* del barone Taylor e Charles Nodier, le *Chansons* di Béranger e la traduzione francese del *Faust* di Goethe editata da Motte con illustrazioni di Eugène Delacroix – prima di concentrarsi sul ruolo pionieristico di un giovane Balzac editore appena approdato a Parigi. Il secondo e il terzo periodo del libro romantico sono affrontati nei capitoli successivi, in cui vengono indagate la stagione 'del frontespizio', che comincia nel 1831 con l'edizione Gosselin di *Notre Dame de Paris* di Hugo e porta in auge l'idea della soglia del libro come *récit-cadre*, in particolare nei *Romans de jeunesse* di Balzac, e la stagione, che va dal 1836 al 1839, 'della vignetta', «forma che esprime un'epoca intera» (p. 103), in quanto simbolo della 'letteratura industriale', ornamento regale del testo con il progetto degli È*tudes sociales*. *Balzac illustré*, controtesto ne *La Peau de chagrin* o protesto nell'*Histoire de l'Empereur*, secondo le definizioni proposte dall'autrice riassunte poco sopra.

È interessante notare come Baroni parta dalla convinzione, assolutamente in linea con le teorie più diffuse sull'iconotestualità, che anche una sola immagine può cambiare la percezione dell'opera, fosse anche una illustrazione-soglia come quelle appena presentate. Il volume approda così, nel capitolo sesto, alla svolta epocale della 'letteratura panoramica', che conduce la casa editrice Furne all'impresa di una *Comédie humaine* illustrata (1842-1846), dove la rappresentazione di un museo di personaggi porta all'acme il talento di un Balzac 'ritrattista' e dove è la caricatura ad assumere un ruolo rilevante per la ricostruzione di personaggi-tipo (cfr. cap. 5). È nell'ultimo capitolo che l'indagine si sposta su due casi (il ritorno dei personaggi di Madame Nourisson e Gaudissart da *Diable à Paris* alla *Comédie humaine* e le tre opere *Philosophie de la vie conjugale à Paris*, *Paris marié* e *Petites misères de la vie conjugale*, in cui è illustrata la stessa porzione di testo) con l'intento di mettere in luce il fenomeno – a nostro avviso il più rilevante – dell'intericonotestualità (termine preso in prestito da Natalie Preiss che lo usa in *Balzac illustre(é)*): in questo caso «i testi illustrati alludono, più o meno esplicitamente, ad altri testi illustrati – di cui viene evocato il titolo (dunque l'oggetto libro nella sua totalità) oppure una particolare scena, se non esclusivamente un'illustrazione particolare (dunque un frammento dell'iconotesto) – o ad altre immagini come quadri o stampe litografiche» (p. 185).

Il pregio del saggio *L'immagine alla lettera*, ricco e filologicamente rigoroso (soprattutto nella ricostruzione di certa corrispondenza), è quello di mescolare in maniera sapiente e non fine a sé stessa teoria e storia dell'illustrazione, proponendo categorizzazioni importanti senza prescindere dal contesto materiale in cui queste sono collocate. L'autrice racconta la storia del libro romantico e il caso di uno scrittore francese tra i più importanti della letteratura mondiale, e allo stesso tempo offre al lettore un nuovo metodo di analisi della letteratura illustrata, che in pieno spirito comparativo può essere adottato in contesti disciplinari diversi, dalla modellizzazione di strategie di relazione tra testo e immagine fino all'ipotesi dell'intericonotestualità. Soprattutto quest'ultimo concetto è da tener presente anche nella nostra letteratura più recente, ove la mescolanza di testi, media e generi è ormai una costante e si associa a una propensione da parte degli autori e delle autrici a un continuo aggiornamento delle proprie opere, secondo una tendenza tipica dell'adattamento della letteratura al digitale.

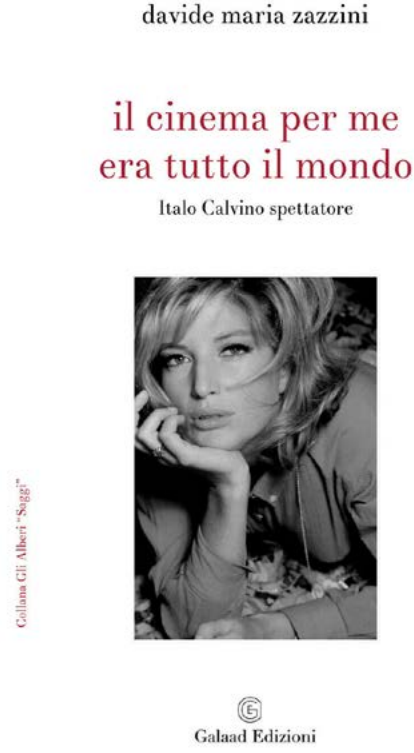
Issn: 2282-0876
n. 22, luglio-dicembre 2023

Nicola Turi

Davide M. Zazzini, *Il cinema per me era tutto il mondo. Italo Calvino spettatore*

Se i rapporti tra i nostri scrittori del Novecento e l'arte cinematografica, così densi, sono stati declinati soprattutto a colpi di soggetti (anche preterintenzionali) e sceneggiature per il grande schermo, le relazioni che col cinema intrattiene il centenario Calvino occupano un posto particolare – in quanto prevalentemente nutrite da recensioni, riflessi sull'immaginario privato nonché strategie narrative che risentono, volenti o nolenti (come per tutti gli autori del nostro secondo Novecento), della concorrenza della settima arte (viene subito in mente, in proposito, l'incipit del *Sentiero*, e dunque le prime parole in assoluto dello scrittore editato: «Per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere diritti [...] giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri...»).

Si tratta di aspetti in verità già toccati e criticamente sviluppati in occasione di un ormai lontano convegno di studi (San Giovanni Valdarno, 1987) poi confluito nel relativo volume di atti *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, a cura di Lorenzo Pellizzari, 1990; e più tardi anche dalla monografia di Vito Santoro, *Calvino e il cinema* del 2012 (in mezzo lo studio di Maria Rizzarelli, *Sguardi dall'opaco: saggi su Calvino e la visibilità* del 2008, che ha però un raggio d'azione più ampio, nel senso che indaga un modo di vedere e relazionarsi con le cose, da parte dello scrittore, che ha a che fare anche con la pittura e



con la fotografia). Davide Maria Zazzini aggiorna dunque, in concomitanza con l'uscita di nuovi studi e documenti che riguardano l'autore (monografie, omaggi, ricordi), una bibliografia già consistente, ripercorrendo in dettaglio un rapporto a quanto pare intenso e duraturo al quale sono da ricondurre anche alcune tematizzazioni narrative (nella *Speculazione*, in *Marcovaldo*) e più d'una trasposizione intermediale (per la televisione o per il cinema). E lo fa rivelando da una parte una profonda conoscenza della storia del cinema, delle sue tecniche, dall'altra una minuta coscienza dell'opera (così vasta) calviniana.

La storia al centro del volume *Il cinema per me era tutto il mondo. Italo Calvino spettatore* (Galaad Edizioni, 2022) comincia, per Italo, in giovanissima età, con una passione prorompente (avversata in famiglia, poi più tardi depotenziata dall'autarchia di regime) per la sala cinematografica – luogo straniante, fastidiosamente promiscuo ma nondimeno erotico, che insieme funziona da detonatore alla fantasia, porta d'ingresso a mondi lontani, contenitore di spunti e termini di paragone rispetto ai quali definire la propria estetica e perfino un canone privato di bellezza femminile. All'interno del quale svettano, nei primi anni, Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, ma che più frequentemente attinge dalla *screwball comedy* i suoi originali prototipi femminili (come Myrna Loy). In merito agli attori, le attrici, le pellicole che più hanno colpito, per sua stessa ammissione, l'immaginazione del giovane Calvino (nemico *ante litteram* del doppiaggio), dobbiamo comunque riferirci, come fa Zazzini, soprattutto al testo ('Autobiografia di uno spettatore') che, fresco ancora il successo di *Amarcord*, Calvino preparò per accompagnare il volume (*Quattro film*, 1974) che raccoglie le sceneggiature di Fellini: testo pieno di riferimenti anche ai divi maschili, da Gary Cooper e Clark Gable, da James Stewart a Spencer Tracy, prima che tra i numi del grande schermo comincino a comparire anche attori e attrici francesi come Jean Gabin e Viviane Romance (meno attraenti agli occhi di Calvino i nostrani telefoni bianchi, poi più tardi anche 'la commedia satirica di costume'» degli anni Sessanta).

Il percorso cinefilo che ci restituisce Zazzini conosce com'è logico stazioni di posta più significative di altre (comprese le partecipazioni in veste di inviato al Festival di Venezia) e un andamento non sempre costante, sia in termini di interventi pubblici che, ancor prima, di frequentazione delle sale (con una vistosa depressione a metà degli anni Sessanta – nonostante l'impressione profonda lasciata da *Il servo* di Loosey e poi da *I pugni in tasca* di Bellocchio – prima del trasferimento a Parigi, cineteca urbana continuamente consultabile). E naturalmente a variare, nel corso del tempo, è anche la fiducia di Calvino, stagione dopo stagione, nel linguaggio cinematografico, nella capacità di questa e altre forme espressive di incidere sulla realtà, ma pure lo spazio di visibilità che si richiede all'io autoriale (per cui

si veda il saggio 'Il mare dell'oggettività' del 1959, sempre vivo il dialogo con quanto l'autore intanto va elaborando, scrivendo, pubblicamente proponendo altrove).

In questo senso funzionano assai bene i riferimenti di Zazzini – che principalmente si affida alla lunga attività giornalistica avviata sul *Giornale d'Imperia* (da recensore generalmente abituato, anche a freddo, a contestare le letture e le interpretazioni dei film più diffuse) – ad *Anni difficili* di Zampa (1948), che attestano il difficoltoso allineamento di Calvino alle prerogative culturali del PCI; oppure all'*Infernale Quinlan* di Orson Welles (1958), con quel paragone tra il protagonista e Stalin che attiva ancora oggi (indipendentemente dalla sua pertinenza) una ampia riflessione sul potere delle similitudini e sulla capacità del cinema di modificare (magari abbellendola) la realtà. Ma nel vasto oceano delle incursioni cinematografiche di Calvino – che rivelano, tutte, grande attenzione per i singoli e complessivi percorsi autoriali, particolare attrazione per le riduzioni dei libri, e facile propensione a immaginare sviluppi alternativi dei film trattati – tanti ancora sono i contributi che Zazzini si preoccupa di salvare ed esaminare in dettaglio: quelli per esempio che ci parlano della sua 'identificazione felliniana' (capace di riattivare un mai sopito autobiografismo memoriale), oppure che contengono più o meno velati rimproveri a Pasolini per essersi fatto travolgere dal cinema e dall'attualità.

Quel che appare addirittura troppo chiaro, invece, è il rapporto che Zazzini individua tra gli interventi cinematografici e i successivi territori esplorati dalla ricerca estetica e narrativa di Calvino – sempre sospesa, in effetti, tra la necessità di battere nuove vie e la palese continuità di pochi e ossessivi temi. Come a dire insomma che, anche a non considerare le dichiarazioni (riportate) del diretto interessato (che nel 1966 negava con fin troppa decisione ogni tipo di «rapporto [del cinema] col mio lavoro letterario»), certe associazioni – la «sala […] buia come i boschi di Ombrosa, luogo eletto dell'invisibilità» (p. 26), «le dive di carta della collezione Italo Calvino […] ascrivibili a una radiosa lontananza amorosa» (p. 83) come quella delle attrici tanto ammirate sullo schermo, lo «slargamento di orizzonti [del western] che [spinge] Calvino a evadere in realtà che scardinano gli orizzonti spazio-temporali» (pp. 210-211) – finiscono per risultare un po' forzate. Resta viceversa valida, come fotografia diacronica del Calvino spettatore e recensore, la sensazione che per lui «dal dopoguerra in poi non ci sia stata tanto un'eclissi della passione cinefila, quanto più la tendenza a circoscrivere sempre più intellettualisticamente il campo degli interessi, passando da una cinefilia caotica e onnivora di gioventù all'attenzione in maturità riservata costantemente a pochi, virtuosi cineasti (come Chaplin, Antonioni, Fellini, e lo stesso Buňuel)» (p. 271). La costruzione di un canone, insomma, che emerge nitido dal volume di Zazzini, concluso da un'utile appendice filmo- e bibliografica.