



Arabeschi n. 16

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità



Punctum in motion: fotografia e scritture dell'io. #Focus I
a cura di Anna Masecchia, Valeria Sperti

Incontro con Agnès Varda

L'idée n'existe qu'en vertu de sa forme
Gustave Flaubert



arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

www.arabeschi.it

n. 16, luglio-dicembre 2020

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), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica - Milano), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

Comitato editoriale

Cristina Casero (Università di Parma), **Federica Pich** (University of Leeds), **Elena Porciani** (Università della Campania, "Luigi Vanvitelli"), **Giovanna Rizzarelli** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Cristina Savettieri** (Università di Pisa)

Comitato di redazione

Salvo Arcidiacono, Alice Billò, Carlo Felice, Mariagiovanna Italia, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Giovanna Santaera, Simona Scattina, Marco Sciotto

Segreteria di redazione

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

Responsabili delle recensioni

Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

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

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Agnès Varda

<i>Abécédaire Varda</i> di Giovanna Santaera	7
Anna Masecchia <i>Corti viaggi sentimentali con Agnès Varda</i>	21
Emma Wilson <i>Agnès Varda, Jane Birkin, and female beauty</i>	32
Stefania Rimini <i>Combattere per un'immagine. Performatività e straniamento in Une minute pour une image di Agnès Varda</i>	46

Punctum in motion: fotografia e scritture dell'io #Focus 1

Anna Masecchia e Valeria Sperti <i>Premessa</i>	57
--	----

ET ET | testi contaminati

Emanuele Crescimanno <i>Inconnu de moi-même: la ricerca fotografica dell'identità in Paul Valéry</i>	64
Rosamaria Salvatore <i>Il volto di Karin, impercettibili rifrazioni fantasmatiche</i>	75

IN FORMA DI | generi e forme

Quentin Arnoud <i>La fascination de l'absence. La photographie comme relique dans L'Usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie</i>	83
Laura Busetta <i>Ri-scattare le immagini di infanzia: archivi privati e performance digitali fra ontologia, ricordo, disconoscimento</i>	93
Roberta Coglitore <i>Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari</i>	103
Faten Ben Ali <i>Ce que le lisible doit au visible dans l'œuvre autobiographique de Colette Fellous</i>	115

Corinne Pontillo
*Orhan Pamuk e Istanbul: percorsi e costruzione dell'io tra scrittura
e fotografia* 122

Francesca Tucci
«Per lo più senza desideri e un poco infelici».
Ritratto della madre perduta in Wunschloses Unglück di Peter Handke 133

ZOOM | obiettivo sul presente

Cristina Grazioli
Lighting Light(s) #01 – Conversazione con Pasquale Mari 148

Giulia Muggeo
«I diari pesano. Ricordare invecchia». *Le autobiografie di Walter Chiari
e Marcello Marchesi* 165

Viviana Triscari
Tra letteratura e critica d'arte. I Classici dell'Arte Rizzoli (1966-1985) 172

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

Annamaria Cascetta, *European Performative Theatre. The issues, problems
and techniques of crucial masterpieces*
(Arianna Frattali) 189

Vanni Codeluppi, *Vita di Luigi Ghirri. Fotografia, arte, letteratura, musica*
(Giulio Iacoli) 192

Matteo Martelli, Marina Spunta (a cura di), *La scrittura dello sguardo.
Gianni Celati e le arti visive*
(Eloisa Morra) 194

Jan Baetens, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*
(Corinne Pontillo) 196

Alessandra Sarchi, *Il dono di Antonia*
(Maria Rizzarelli) 198

Sara Martin e Isotta Piazza (a cura di), *Spazio mediale e morfologia della narrazione*
(Giovanna Santaera) 202

Johanna Burton (a cura di), *Cindy Sherman*
(Beatrice Seligardi) 205

GALLERIA | SMARGINATURE

Sperimentali. Cinema videoarte e nuovi media
a cura di Lucia Cardone, Elena Masecchia, Giulia Simi 208



INCONTRO CON | Agnès Varda



GIOVANNA SANTAERA

Abécédaire Varda

Since Agnès Varda (the French film director born in Belgium on 1928) left us in 2019, many physical or online screenings or promotions through DVD boxes of all her films have continued to evoke her lessons through her irreducible production for its richness and variety. For this reason, between images and words in honor to her concept of cine-writing, we have chosen to present her ideas, works, and legacies through an alphabet about them in order to propose a reasoned introduction.



Screen da *Varda par Agnès* (*Varda by Agnès*, 2019). Courtesy Ciné-Tamaris

Arti

Agnès Varda non approda al cinema con un canonico percorso di formazione ed è forse questo che ha reso quasi naturale la sua continua sperimentazione autoriale, contrassegnata dall'appropriazione spontanea di ogni tipo di linguaggio fra cinema, televisione, letteratura, arti figurative e plastiche.

Nata nel sud della Francia, da madre francese e padre greco, dopo i primi studi letterari a Parigi, si dedica alla storia dell'arte per diventare curatrice museale. È la fotografia, però, l'incontro più incisivo grazie alla frequentazione di una scuola che la porterà a lavorare per molti anni come fotografa, soprattutto di scena.

Di quest'humus resta la propensione alla commistione artistica di generi mediali, modalità espressive e riferimenti culturali in ogni sua attività e produzione visuale. Il lavoro di Agnès Varda con le immagini prosegue infatti quasi in ogni direzione.



Nei suoi film si ritrovano fotografia, animazione, vignette, cartoline, elementi figurativi, opere scultoree e architettoniche. Sin dal 1967, poi, lavora per la televisione con il corto *Les engants du Musée* (per la serie *Chroniques de France*), cui segue il successivo film televisivo *Nausicaa* del 1970 sugli esiliati in Francia dalla Grecia dei Colonnelli (mai trasmesso in realtà e andato distrutto). Anche questo mezzo diventa per lei motivo di sperimentazione: in *Une minute pour une image* (1983), episodio per una serie, mostra per sessanta secondi un'unica immagine. Con il passaggio al digitale, si dedica a un'intera miniserie televisiva nel 2011, *Agnès de ci de là Varda*.

Con questa propensione si dedica anche all'arte installativa ed espositiva, in cui recupera e traduce materialmente gli elementi cardine della sua poetica.

Barriere

Lo sconfinamento vardiano non si realizza soltanto nell'ibridazione delle sue opere. Fin dall'inizio rompe con gli standard e le tradizioni artistiche del suo tempo. Documentario e finzione soprattutto sono ripresentati da Agnès Varda come due facce della stessa realtà con racconti insieme simbolici e realistici in entrambe le modalità. Questa tensione è evidente sin dal suo primo film, *La pointe Courte* (1954), nato dopo un sopralluogo fotografico nell'omonima cittadina francese di pescatori per un amico originario del luogo ma in fin di vita. Nel film intreccia riprese dal forte sapore realista alle vicende, in parallelo, di due amanti che si ricongiungono lì prima del matrimonio.

Margini e sconfinamenti, risemantizzati, diventano il tratto specifico della sua produzione, specialmente quando si tratta di separazioni fisiche e sociali. Tale modalità è evidente in *Black Panthers*, corto del 1968, che riprende le manifestazioni delle pantere nere contro l'odio razzista e l'arresto del loro leader Huey Newton. Qui, Agnès Varda si concentra anche sulle forme d'espressione della cultura artistica e performativa. Lo stesso vale per il film *Mur Murs (Mural Murals)*, 1981 in cui racconta la separazione di alcune comunità a Los Angeles attraverso dei muri, dando voce e immagine alle loro parole, alle creazioni figurative o musicali realizzate lì. Questi film sono marcati da una forte spinta politica, vissuta in direzione di un senso pieno di collettività. Le tre parole chiave per lei, del resto, sono da sempre «ispirazione, creazione e condivisione». Con questo intento partecipa nel 1967 alla realizzazione del film *Loin du Vietnam (Far from Vietnam)*, 1967) con Joris Ivens, William Klein e altri registi contro la guerra nel paese.

All'idea di co-produzione sul fronte cinematografico, per superare i limiti del sistema contemporaneo, contribuisce fondando sin dagli anni Cinquanta una cooperativa che diventerà poi stabilmente la casa di produzione *Ciné-Tamaris*. La libertà conquistata non le eviterà alcuni fallimenti finanziari, ma le difficoltà produttive si trasformano spesso in un pungolo creativo. La regista affermava, anzi, che il messaggio di un film può essere veicolato in maniera più coesa se al lavoro vi è un gruppo ristretto di fiducia o un artista che concentra su di sé diverse competenze. Dei suoi film infatti è stata spesso produttrice, sceneggiatrice, regista e direttrice della fotografia.

Tematicamente, uno dei motivi ispiratori più ricorrenti è il senso del limite nella vita. Si tratta quasi sempre di immagini e momenti di transizione per i protagonisti dei suoi film ma anche per il pubblico. Basta pensare all'attesa degli esiti di un esame su una possibile malattia in *Cléo de 5 à 7 (Cléo From 5 to 7)*, 1961) o al racconto dell'amore di una donna adulta verso un adolescente in *Le petit amour (Kung Fu Master)*, 1988). Non è un caso, for-



se, che ricorrono spesso la figura del medium, come in *Le lion volatil* (*The Vanishing Lion*, 2003) dove la statua di un leone nei pressi delle catacombe di un quartiere parigino si anima.



Screen tratto da *La pointe Courte* (1954). Courtesy Ciné-Tamaris

Cinema

Agnès Varda è stata spesso associata al gruppo del *Left Bank Cinema* con Chris Marker e Alain Resnais, ma per la sua sperimentazione permanente è stata in grado di anticipare alcuni tratti della *Nouvelle Vague* proseguendo poi fino all'età del digitale.

È stata la prima regista del paese a ricevere la *Palme d'honneur* al Festival di Cannes (2015). Tra i più importanti premi ottiene anche il leone d'oro a Venezia nel 1985 per *Sans toit ni loi* (*Vagabond*); l'Oscar alla carriera da parte dell'*Academy* nel 2018 (con la candidatura nello stesso anno come miglior documentario per *Visages Villages*); nel 2013, il premio della *FIAF* (*International Federation of Film Archives*) per il lavoro svolto a favore della salvaguardia dei materiali filmici.

La consapevolezza storica del riuso del patrimonio cinematografico è per Agnès Varda un processo particolarmente dinamico. Diventa presupposto estetico e narrativo lavorando sulla percezione stilistica. Con *Méfiez-vous des lunettes noires* (*Les fiancés du pont MacDonald*, corto, 1961) insieme a Godard e Anna Karina rievoca una comica da cinema muto. L'estratto compare poi in *Cléo de 5 à 7* (*Cléo from 5 to 7*, 1961).

La regista mette in quadro protagonisti e dinamiche della storia del cinema – intesa via via come sistema industriale, politico e immaginario. In *Lions Love*, film del 1969, mostra un fare cinema ad Hollywood come atto inventivo, alternativo e stravagante attraverso alcuni attori della *Warhol Factory*, interpreti del musical *Hair*. In appena centocinquanta secondi, invece, crea nel 1986 un tributo alla cinemateca francese con *T'as de beaux escaliers, tu sais* (*You've Got Beautiful Stairs, You Know*). Di più ampio respiro è *Les cent une*



nuits de Simon Cinéma (*One Hundred and One Nights*, 1995), film commedia con cui celebra i cent'anni della storia cinematografica attraverso il vecchio Simon Cinéma, che racconta a uno studente di cinema visioni e suoni da film francesi, tedeschi italiani e giapponesi. Gli fanno visita nel frattempo registi e attori noti.

Il cinema per Varda, dunque, può e deve sempre essere un atto di reinvenzione soprattutto quando è il centro nevralgico della propria azione. Basta rivedere per questo *L'Univers de Jacques Demy* (*The World of Jacques Demy*, 1995) in cui ripercorre l'avvicinamento alla macchina del cinema del marito Jacques Demy, mescolando diversi generi di visione, momenti storici e performativi. È un modo di comunicare il cinema che trova esplicito spazio in prodotti come *Der Viennale '04 - Trailer* (*Vienna International Film Festival 2004 - Trailer*, corto, 2004) in cui in un minuto trasmette, attraverso immagini e suoni, l'idea di un cinema-mondo fonte di attrazione, movimento e racconto del reale. Nel 2008, invece, con *Le Petite Histoire de Gwen to Bretonne* (*The Little Story of Gwen From French Brittany*, 2008) racconta la storia dell'amica Gwen Deglise, trasferitasi da Parigi a Los Angeles, dove diventa programmatrice della cineteca Americana.



Screen tratto dal film *Cléo de 5 à 7* (*Cléo From 5 to 7*, 1961). Courtesy Ciné-Tamaris

Donne

Pur essendo riconosciuta come uno dei punti di riferimento per la cinematografia femminista, Agnès Varda racconta, celebra e interviene a favore delle donne soprattutto attraverso le sue produzioni artistiche. I procedimenti tecnici sono lo strumento principe con cui attraverso il lavoro sui corpi e le percezioni dei personaggi femminili produce un effetto di de-oggettificazione, moltiplicazione e riappropriazione del racconto dando loro voce e immagine.

Le vicende narrative si intrecciano spesso con la storia dell'artista e il contesto contemporaneo. Si tratta di occasioni e spazi per Varda, anche attraverso la sua esperienza, per interrogarsi in modo plurale sulla figura della donna e le sue rappresentazioni. A distanza di anni, per esempio, Varda parlerà del suo aborto illegale, tema presente in alcune opere insieme alla maternità intesa come atto umano, personale e libero: *L'opéra-mouffe* (*Diary of a pregnant Woman*, corto, 1958); *Réponse de gemmes: Notre corps, notre sexe* (*Women Reply: Our Bodies, Our Sex*, 1975), film nato dopo la firma nel 1971 de *Le manifeste des 343* contro il divieto di aborto.



Le conquiste storiche, le lotte e la politica dei corpi lasciano spazio a veri e propri inni poetici. *L'une chante, l'autre pass* (*One Sings, the Other Doesn't*, 1977), in tal senso, celebra l'amicizia e la gioia femminile nella storia di Pauline e Suzanne, due donne che si ritrovano a distanza di anni senza mai essersi perse in realtà.

I personaggi femminili di Agnès Varda sono spesso fragili e forti al tempo stesso. La loro personalità emerge spesso dal confronto con il contesto. In questa ottica le figure più emblematiche sono la madre single neodivorziata che vive nell'alienante Los Angeles in *Documenteur* (*Documenteur: An Emotion Picture*, 1981) e la protagonista senza fissa dimora di *San toit nil loi* (*Vagabond*, 1985).

Nell'ultima parte della sua produzione la coralità si riflette nel rapporto tra macchina da presa, regista e soggetto filmato. Questi aspetti sono fulcro dei film *Jane B., par Agnès V.* (*Jane B. by Agnès V.*, 1988) e *Quelques veuves de Noirmoutier* (*Some Widows of Noirmoutier*, 2006) sulle vedove francesi dell'omonima isola, opera che diventerà poi un'installazione nel 2004-2005.

Episodi

L'uso della serialità da parte di Agnès Varda, attraverso il carattere episodico delle storie, la suddivisione in capitoli, il tratto ripetuto e variato di alcune riprese o del montaggio (anche delle opere installative) e la realizzazione di alcuni prodotti seriali, meriterebbe un approfondimento più ampio.

Qui possiamo ricordare che il primo film, *La pointe courte* del 1954, è suddiviso in episodi paralleli con la storia di due giovani da un lato e la realtà dell'omonimo centro di pescatori, che manifestano il farsi del film come insieme di possibilità. L'alternanza di capitoli invece di *Cléo de 5 à 7* (*Cléo from 5 to 7*, 1961), che suddivide la storia temporalmente, deriva dalla pratica letteraria di Faulkner per segnalare l'andatura stessa della vita come insieme di frammenti connessi fra loro. Tale pratica serve ad Agnès Varda anche per esplicitare in modo corale diverse prospettive come in *Sans toi ne loi* (*Vagabond*, 1965) sugli incontri di una ragazza nomade fino alla sua morte.

Nel 1999 aveva immaginato il film *Les Glaneurs et la Glaneuse* (*The Glaneurs and I*, 2000) come un progetto seriale televisivo, che realizzerà invece nel 2011 con *Agnès de ci de là Varda*, serie tv in cui rielabora i propri appunti filmici di viaggio raccontando persone, luoghi e artisti incontrati.

Fotografia

Il rapporto fra cinema e fotografia in Varda non può che essere ricordato come una relazione, un confronto continuo. Per mezzo della fotografia e del cinema l'artista esplora composizioni, forme e significati che vanno oltre la contrapposizione tra *still* e *moving images*. Il cinema fotografico o la fotografia filmica diventano anzi strumenti esplorativi unici, anche a livello materiale, per raccontare qualcosa in più oltre le loro superfici.

In *Salut les cubains!* (corto, 1964) lavora al montaggio animando le fotografie realizzate lì durante un viaggio. *Daguerrétypes* (1975) crea un parallelismo tra la tecnica ritrattistica di fine Ottocento e i *types*, i tipi umani, di *Rue Daguerre* (la via dove Agnès Varda vive per quasi tutta la sua vita). Tra le opere più sperimentali vi è *Ulysse*, corto realizzato da immagini fotografiche che ritraggono un giovane artista in spiaggia nudo, accanto a ele-

menti di natura morta, montate con un tempo di visualizzazione di dieci, quindici secondi (1983); o ancora *Une minute pour une image*, progetto seriale destinato alla televisione, che prevede per ogni episodio il commento di un'immagine per la durata standard di un minuto.

Le fotografie diventano spesso anche parte integrante delle storie narrate, autobiografiche e non: è il caso di *Ydessa, les ours et etc.* (*Ydessa, the Bears and etc.*, corto, 2004), costruito a partire da delle fotografie riscoperte; di *Cinévardaphoto* (2004), composto da tre brevi documentari fotografici per i suoi quarant'anni di produzione filmica; e di *Les dites cariatides bis* (2005, corto), in cui racconta un elemento classico dell'architettura attraverso il montaggio dei suoi scatti realizzando un *photoplay*.

Gioie

Pur essendo esposti alle tensioni della vita, i personaggi di Agnès Varda restano dei vettori di gioia per la regista. L'esempio più emblematico forse è *Le Bonheur* (*Happiness*, 1965) in cui Francois sposato con Therese le rivela il suo amore per Emilie con cui riuscirà a essere felice mentre la prima muore suicida.



Montaggio di screen tratti da *Le Bonheur* (*Happiness*, 1965), *L'Univers de Jacques Demy* (*The World of Jacques Demy*, 1995) e *Les Glaneurs et la Glaneuse* (*The Glaneurs and I*, 2000). Courtesy Ciné-Tamaris

Hair

«I hated myself totally white. So now I cheat. It's my white hair, and I put color there. My grandson says I'm punk».

Riconosciuto da Gucci come uno dei modi più creativi per affermare la propria 'radicalità' estetica, la scelta della regista di portare i capelli per molti anni in una versione bicolore e stravagante, ha rappresentato un modo per catturare l'attenzione sulla ridefinizione dell'identità degli altri spesso considerata per motivi simili marginale o di impor-



Screen tratto da *Visages Villages (Faces Places, 2017)*. Courtesy Ciné-Tamaris

tanza minore per la sua estraneità alle abitudini dei più.

Al contrario, l'artista ne ha fatto un motivo centrale che ha accompagnato il racconto artistico della sua vita, come in due *self-portraits* di *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000). Nel primo l'inquadratura sui suoi capelli è abbinata alla visione delle rughe sulle sue mani mentre declama, rifiutandoli, alcuni versi de *Il Cid* di Corneille sulla vecchiaia: «No, no, it's not "O rage,"

not "O despair," not "O my enemy old age," it might even be "my friend old age," but even so, there's my hair, and there are my hands, which tell me that the end is near.». Nel secondo, invece il proprio autoritratto in forma di cartolina è affiancato comparativamente ad un ritratto della moglie di Rembrandt in cui inquadra gli stessi particolari, ricordando a voce che questo ha rappresentato il suo modo di filmare. Come ha notato Ince, questo passaggio segna il suo consapevole atteggiamento di riappropriazione fenomenologica della rappresentazione filmica inquadrando in prima persona ciò che ci esprime il nostro essere come soggetti che guardano e sono guardati.

Installazioni

Il rapporto intermediale di Agnès Varda con gli spazi espositivi – al di là della loro tematizzazione nei film insieme a varie altre forme d'arte – può risalire al 1967 quando realizza il corto televisivo *Les engants du Musée* su un laboratorio per bambini tra pittura, scultura e manipolazione dei materiali, in cui vengono animati i loro stessi lavori.

Le azioni espositive della regista si concentrano però nel nuovo millennio e si basano soprattutto sull'uso di materiali filmici, fotografici e di oggetti all'interno di spazi per generare delle interazioni con una ricerca affine alle questioni sociali, culturali e (auto) biografiche della produzione filmica.

Nel 2003 inaugura alla Biennale di Venezia la sua attività con *Patatoupia*, che richiama su più schermi il riutilizzo di una materia organica povera, costruendo un parallelismo con la propria attività e le proprie visioni (come nel film *Les Glaneurs et la Glaneuse, The Glaneurs and I* del 2000).

Il progetto viene poi riproposto nel 2005 con *3-3-15=3 Installations*, il cui titolo si riferisce al numero di schermi usati, insieme a due nuovi lavori: *The Widows of Noirmoutier*, in cui rielabora una precedente opera filmica con quattordici mini schermi a cornice intorno a uno più grande, che consentivano di vedere o ascoltare singolarmente tramite delle cuffie le storie di alcuni abitanti dell'omonima isola, e *Triptiche of Noirmoutier*, in cui gli schermi disposti a trittico ritraevano un interno familiare.

I tre lavori saranno poi rielaborati nella mostra *L'île et elle (The Island and She)* del 2006: un percorso di installazioni in omaggio all'isola di Noirmoutier in cui Agnès Varda trascorreva le sue vacanze. Per l'occasione costruisce uno spazio in cui immergersi, delimitato all'accesso come la stessa isola e composto da una serie di installazioni realizzate con postcards, pellicole, ritratti, foto, colori e suoni ripresi.



Nel 2007 Agnès Varda realizza *Les justes (The Righteous)*, opera installativa con cui omaggia i francesi che aiutarono gli ebrei durante la Seconda guerra mondiale con cento ritratti sul pavimento e la proiezione a colori su quattro schermi di un albero e alcune immagini d'archivio.

Le Chambre occupée (The Occupied Room, 2012) invece è un'opera che compare all'interno della serie *Agnès de ci de là Varda (2011)*, allestita in uno stabile occupato per accendere i riflettori sul bisogno di (cinema come) una casa. Gli elementi essenziali per una vita dignitosa erano rappresentati da un frigo, un letto e un camino all'interno dei quali la regista monta degli schermi.

Nel 2013 la stessa Agnès Varda lavora alla realizzazione al Los Angeles County Museum of Art di una mostra retrospettiva a lei dedicata, *Agnès Varda in Californialand*, che raccoglie i materiali realizzati durante i suoi viaggi nell'area.

Luoghi

Negli anni Cinquanta Agnès Varda inizia a girare i suoi film in ambienti esterni, mentre è ancora forte il sistema di riprese in studio. Durante i suoi viaggi, con cui attraversa molti continenti, riprende la storia di diverse civiltà attraverso le immagini: con *Salut les cubains* (corto, 1963) cattura il paese cubano nel post-rivoluzione di Fidel Castro mentre l'Iran è al centro di *Plaisir d'amour en Iran (The Pleasure of Love in Iran, corto, 1976)*.

Ma è la Francia il centro nevralgico di molte delle sue opere. Tra le prime produzioni ci sono i film commissionati dal French Tourist Office come *O siason, o chateaux* (corto, 1958), realizzato fra le architetture e i giardini dei castelli della Loira; *La cocotte d'azur* (1958), in cui la riviera francese è rappresentata dai variopinti costumi delle persone, e *Du cote de la cote (Along the Coast, corto, 1958)* molto apprezzato da Bazin.

Ed è proprio negli stralci documentari, tra le strade parigine, inseriti anche in momenti di finzione che il senso dei luoghi si intreccia per Agnès Varda ai tipi umani. I film ambientati a Parigi nascono spesso anche per l'impossibilità di muoversi, a causa di motivi personali (per esempio durante la sua gravidanza) o contingenze produttive. Le riprese dei tanti volti incontrati tra i quartieri e le vie della capitale francese diventano spesso il coro e l'arena al centro delle costruzioni drammaturgiche, soprattutto in *Cléo de 5 à 7 (Cléo From 5 to 7, 1961)* e *Daguerrèotypes (1975)*.

Lo stesso grado di personificazione coinvolge anche gli elementi architettonici, che costruiscono lo spazio attraverso la rielaborazione dello sguardo compositivo della regista: dal monografico *Les dites cariatides (The So-Called Caryatids, corto, 1984)* fino a *Le lion volatil (The vanishin lion, 2003)*, in cui la statua si anima esplicitamente.

Tra aree urbane e rurali, però, Varda svolge un dialogo intenso fra umano e non, storico e antropologico, crudo e lirico cogliendo al tempo stesso divergenze ed elementi di comunione nel racconto. Ne sono esempi il racconto degli spigolatori e delle spigolatrici in città così come nella campagna (e nell'arte) di *Les Glaneurs et la Glaneuse (The Glaneurs and I, 2000)* o il viaggio di una giovane donna in *Les 3 Boutons (Three Buttons, corto, 2015)* dalla prima verso la seconda.



Musica

Agnès Varda è stata una delle prime artiste a usare il sonoro in presa diretta negli anni Cinquanta, grazie all'adozione del registratore portatile Nagra. Attraverso questo strumento affina la ricerca e il riuso di un ritmo musicale scandito dagli stessi elementi della realtà.

Molti dei suoi film però intessono anche un ricco repertorio di riferimenti a musica classica, jazz o performance culturali dei paesi visitati. Le produzioni originali e l'alternanza tra sonoro, musica e attimi di brusca interruzione o silenzio invece accompagnano spesso l'incedere dei personaggi così come delle persone riprese o la percezione di una dimensione irrealistica o naturalistica.

In molte opere, e più sottilmente in *L'opéra-mouffe* (interamente musicato con i lavori di Georges Delerue, 1958), si avvertono un uso e una movenza dei gesti, dei corpi umani e non, che ricordano da vicino quasi un'orchestrazione e una messa in scena da teatro musicale.

La presenza del musical invece è molto legata al marito Jacques Demy che si era dedicato al genere. Agnès Varda gira, per esempio, *Les Demoiselles Ont eu 25 Ans* di Demy in occasione delle celebrazioni dei venticinque anni del suo musical *Les Demoiselles de Rochefort*, ma il momento da musical più noto si ritrova in una scena del film *Cléo de 5 à 7* (*Cléo From 5 to 7*, 1961).

Natura

Nelle opere di Agnès Varda ricorrono molto gli elementi naturali dell'aria, della terra, e soprattutto dell'acqua. Ogni ambiente, dettaglio materiale o essere vivente diventa motivo espressivo anche se non vitale, come quando ritrae elementi aridi, crudi o morti.

La loro ripresa è per la regista stimolo all'immaginazione. L'approccio poggia sulle idee di Gaston Bachelard per cui tutto può essere messo a nudo, esprimere una forma di interiorità emotiva con cui entrano in relazione l'uomo e gli elementi artificiali. Non a caso in molti passaggi l'artista genera forme di parallelismo anche tra corpi organici e inorganici mentre non nasconde, ma anzi cerca di far sentire, la natura della tecnica usata.

Oralità

Tanti dei film di Agnès Varda sono accompagnati dalla sua voce fuori campo che instaura un dialogo profondo fra materia e pubblico. La parola, unita alla camera, è lo strumento principe di confronto con i soggetti sotto forma di continue domande. Su questo meccanismo costruisce per intero il film *Daguerréotypes* nel 1975.

L'affabulazione vardiana si serve però anche della poesia, secondo opzioni e modi diversi: dai poemi del Seicento ai versi del poeta Baudelaire in *Les dites caryatides* (*The So-Called Caryatids*, 1984) fino alle poesie recitate dagli stessi protagonisti di *Elsa la rose* (corto, 1966).

Il procedimento dialettico investe anche i protagonisti dei suoi film che si fanno portatori, in prima persona, del loro racconto o di intensi confronti dialettici con altri personaggi.

Policromie

Sin dai suoi primi film Varda sperimenta, passando dall'uno all'altro, il contrasto tra l'uso del colore per manifestare un tratto ir-reale e il bianco e nero per momenti di verosimiglianza come in *Cléo de 5 à 7* (*Cléo From 5 to 7*, 1961), *L'Univers de Jacques Demy* (*The World of Jacques Demy*, 1995) e *Le Bonheur* (*Happiness*, 1965), in cui adottava anche delle transizioni colorate al posto delle classiche in bianco, in nero o trasparenti.

L'uso cromatico legato invece agli elementi iconografici e artistici disseminati nei suoi film è esplicitato al massimo in *Oncle Yanco* (*Uncle Yanco*, corto, 1967), film in cui riprende l'incontro con uno zio di origini greche, pittore, ritrovato in America.



Screen da *Oncle Yanco* (*Uncle Yanco*, corto, 1967). Courtesy Ciné-Tamaris

Quello che resta

Quella manifestata da Agnès Varda è di certo un'attenzione ecologica che dalla materia, filmica e non, procede verso l'ambiente e le relazioni anche per mezzo dell'arte. Non a caso al centro della sua attività poetica vi sono spesso materiali, soggetti o pratiche scartate o considerate marginali.

Varda però punta l'attenzione sul bisogno di una memoria filmica capace di incidere sulla percezione delle immagini, spesso oggetto di attenzioni troppo repentine e troppo labili. La regista rivela così grande empatia, amore e uno sguardo straordinario che si estende anche verso le cose più pragmatiche, soggette a un riciclo creativo tra film e opere d'installazione. Riutilizza, per esempio, i materiali filmici scartati in *Les Créatures* (*The Creatures*, 1966) per realizzare *Ma Cabane de l'èchec* (*My Shack of Failure*), che diventa poi l'installazione *Le Cabane du Cinema* (*The Shack of Cinema*, noto anche come *My House of Cinema* per la struttura a forma di casa interamente ricoperta dalle pellicole del film).

Il corto circuito tra realtà fisica, filmica e artistica è esplicitata nell'installazione *Pata-toupia* (2003), dove osserva in un trittico di schermi ciò che resta nel tempo di una materia organica attraverso una costruzione inorganica, e nel film *Les Glaneurs et la Glaneuse* (*The Glaneurs and I*, 2000) dove la regista riprende spigolatori e spigolatrici che raccolgono per vivere quello che rimane in campi o strade, come molti artisti.



Ritratti

La formazione artistica e fotografica conduce Agnès Varda a realizzare, anche attraverso i suoi film, dei veri e propri ritratti. Si pensi all'uso stilistico della tecnica fotografica di fine Ottocento nel film *Daguerrèotypes* (1976), dove riprende gli abitanti della sua via, o al richiamo figurativo di molti quadri nella composizione della galleria di figure a lei care.

Ogni ritratto, pur calibrato dalle scelte estetiche dell'artista, porta con sé un margine di casualità, dovuto alla postura dei soggetti, spesso autonoma, libera e aperta al caos della realtà e alla sua indeterminatezza. Ecco perché anche i ritratti autobiografici della stessa Varda sono consapevoli ma frammentari, fortemente connessi al contesto sociale, culturale e storico. Ogni autorappresentazione vive il paradosso di essere contemporaneamente singolare e plurale, perché rivolta verso un sé collettivo. L'autobiografia *Varda par Agnès* (1994) individua fin dal titolo il meccanismo di rispecchiamento io-noi, adottando una forma di distanziamento in terza persona. A questa seguono, nella stessa ottica, *Cinévardaphoto* (2004), composto da tre brevi documentari fotografici sui suoi quarant'anni di attività filmica; *Le plages d'Agnes* (*The Beaches of Agnes*, 2008), realizzato per i suoi ottant'anni ma reso pubblico dieci anni dopo, e *Varda par Agnès* (*Varda by Agnès*, 2019).

Tra gli ultimi film, *Visages Villages* (*Faces Places*, 2017), girato con l'*urban photographer* JR, ha al centro una serie di ritratti fotografici di persone reali nelle aree rurali francesi, installati via via grazie a un camioncino che ne consente la stampa in grande formato: immagini destinate poi a svanire volutamente. Anche Agnès Varda, alla fine del film, dopo un'installazione tratta dal suo progetto *Ulysse* si congeda artisticamente dal suo pubblico, svanendo in una tempesta di sabbia nella stessa spiaggia di molti anni prima.

Spiagge

Le spiagge accompagnano, quasi ininterrottamente, tutta la produzione vardiana. Per la regista rappresentano il contrario dei muri, l'emblema cioè di un confine che delimita ma lascia aperto un varco, soprattutto verso la propria interiorità. Lungo la sua filmografia, esse sono luoghi di incontro, confronto, o paesaggi in cui cogliere una traccia espressiva di tutti i segni della natura e della dimensione del tempo. Le spiagge pertanto diventano un motivo identificativo quasi iconico, come rivela fin dal titolo *Le plages d'Agnès* (*The Beaches of Agnès*, 2008).

Che esista poi una intima corrispondenza fra spiagge e immagini è la stessa Varda a suggerirlo attraverso una delle installazioni di *L'île et elle* (*The Island and She*, 2006), dove una grande foto del mare in *still* lascia spazio, alla base, a una proiezione animata che restituisce profondità e movimento, per finire poi ai piedi dello spettatore con della sabbia vera.

Tecnica

Senza una formazione cinematografica alle spalle, Agnès Varda gira i suoi primi film con un approccio sensibile guidato dallo spirito di osservazione e dai propri riferimenti provenienti dalla storia dell'arte, dalla fotografia, dal teatro e dalla cultura popolare.

La capacità compositiva si accompagna col tempo a una pratica itinerante con una ripresa e un montaggio spesso mobili e fluidi fra personaggi e spazi. Quest'uso si rivelerà

molto prolifico negli anni zero con il passaggio al digitale, di cui comprende la portata realistica (anche nell'uso dell'animazione) e le possibilità di montaggio in camera già durante le riprese.

Il montaggio, con un approccio avanguardista che anticipa la *nouvelle vague*, assembla sempre una selezione di elementi anche all'interno dell'inquadratura e tra scene diverse per elaborare un unico motivo. È il procedimento definito dalla stessa Agnès Varda nei termini di *cinécriture* (*cinewritering* o *cinescrittura*), sottolineando le capacità di costruzione discorsiva e creativa del cinema ben al di là della sola narrazione di storie. No sfugge a tale approccio rientra il documentario, in cui c'è sempre una forma di scrittura legata alla organizzazione diegetica. Di molti dei suoi film, inoltre, Agnès Varda è stata anche sceneggiatrice, a conferma della sua indole 'politecnica'. In occasione, anzi, del primo film *La Pointe Courte* aveva scritto la sceneggiatura quasi come se fosse un libro.

Il tema del cinema come tecnica di scrittura emerge nel trattamento di alcuni film: in *Elsa la rose* (corto, 1966) poesia e memorie visive accompagnano il racconto della storia di due scrittori amanti, Louis ed Elsa; in *Les Créatures* (*The Creatures*, 1966), che ancora una volta ha al centro delle vicende uno scrittore e la sua arte, risuona esplicitamente la dialettica tra finzione e realtà.



Screen tratto da *L'Univers de Jacques Demy* (*The World of Jacques Demy*, 1995). Courtesy Ciné-Tamaris

Unicità

Ogni volta che Agnès Varda doveva spiegare che cosa voleva dire produrre un film rispondeva sempre che non c'è altro modo di definirlo e di realizzarlo al meglio se non come un puro atto creativo dato dall'amore, l'empatia e lo scambio. Solo questo può garantirne l'originalità. Tale considerazione emerge in modo esplicito in questo passaggio, che vale come assoluta dichiarazione poetica:

You have no idea of the relationship I have with things that happen to come my way. [...] You know artists used to talk about inspiration and the muse. The muse! That's amusing! But it's not your muse, it's your relationships with the creative forces that makes things appear when you need them. Those are the mysteries of my passion for

the cinema. This grace, this violence, I know what it is: it is to be inhabited by your film, it's so impressive, a bit unbelievable. It's happened fifty times on the set that things or people or chance encounters generated ideas we could use right on the spot (Kline, 2013, p. 124).



Screen da *Le lion volatil* (*The Vanishing Lion*, 2003). Courtesy Ciné-Tamaris

Zgougou

Insieme alle spiagge, i gatti sono stati l'altro elemento iconico della filmografia e della figura di Agnès Varda, tanto da farne l'emblema della casa di produzione Ciné-Tamaris Espressivi nonostante, o forse proprio, per la loro imprevedibilità sono presenti in tantissime occasioni, in riprese spesso solo apparentemente casuali, anche se attraverso i film della regista si potrebbe costruire un vero e proprio bestiario.

Per il suo gatto domestico, Zgougou, realizza *Hommage à Zgougou* (*Hommage to Zgougou, the Cat*, 2002). Il video di base riprende le fasi di realizzazione di decorazione della sua tomba, filmando e animando una ad una le foto scattate. Questo è stato poi la base per un'installazione temporanea per la mostra *L'île et elle* (2006) e poi in maniera permanente per la fondazione Cartier (col titolo *Le Cabane du Chat*). L'opera video, proiettata tra un muro e la terra, si conclude con una ripresa dall'alto che si allontana via via, mostrando la spiaggia vicina, sino a raggiungere una dimensione enorme e far sentire con un tono leggero e gioioso quanto umani e non siano accomunati per Varda dallo stesso ordine di 'grandezza'.



* Tutte le immagini che accompagnano l'articolo sono fotogrammi dei film citati nel testo. Titolo e anno sono riportati nelle didascalie. Si ringrazia la Ciné-Tamaris per la gentile concessione delle immagini.

Bibliografia

- D. BENEZET, *The Cinema of Agnès Varda. Resistance and Eclecticism*, New York, Columbia University Press, 2014.
- K. CONWAY, *Agnès Varda*, Urbana Chicago and Springfield, University of Illinois Press, 2015.
- R. J. DE ROO, *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, Oakland, University of California Press, 2018.
- T. JEFFERSON KLINE (ed.), *Agnès Varda. Interviews*, USA, University Press of Mississippi, 2014.
- K. INCE, 'Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda', *Hypatia*, 28, n. 3, pp. 602-617.
- E. PETRARCA, "An Ode to Agnès Varda's Radical Style", *The Cut*, 29 marzo 2019, <<https://www.thecut.com/2019/03/agnes-var-da-style-icon-gucci-os-cars.html>>, [accessed 31.10.2020].
- D. TORLASCO, 'Digital Impressions: Writing Memory after Agnès Varda', *Discourse*, 33, n. 3, 2012, pp. 390-408.



ANNA MASECCHIA

*Corti viaggi sentimentali con Agnès Varda**

The poetic elaboration of short films by Agnès Varda and her personal interpretation of the essay film build a close dialogue with the audience, while subverting the canons of a mimetic and stereotyped representation. The lesson of the avant-gardes teaches her to reverse the perspective and to provide an unusual, even estranging vision of the represented world. In so doing, she uses her voice to guide the viewer through an emotional and critical experience that we could also define, in the wake of ancient humorists, sentimental. The paper focuses in particular on *Les dites cariatides* (1984) and *Elsa la rose* (1966), two short films in which a certain idea of woman (in architecture, love, poetry, but also in society) is investigated and represented in an unusual form. In the first case, we can experience a journey through the city of Paris that Giuliana Bruno's reflections on *site-seeing* help to understand in all its complexity. In the second, we can question the western scheme of the relationship between the poet and his muse.

1. Visioni parigine: Panorama pendant l'ascension...

Come la conferenziera di viaggio Esther Lyons a cui fa riferimento Giuliana Bruno nel suo *Atlante delle emozioni*,¹ Agnès Varda è stata una *voyageuse* coraggiosa. L'atto di filmare ha significato per lei abitare lo spazio attraversando un «terreno aptico, emotivo».² Come altre registe, estensioni nel tempo delle conferenziere per immagini che le hanno precedute, anche Varda ha esplorato il mondo per conoscere e definire se stessa in quanto artista e donna: Parigi, ma anche città e luoghi (più o meno) lontani, hanno nutrito quei *paysages avec figures* che compongono il suo cinema e nei quali ha riscritto il suo fare esperienza del mondo.

Nel tempo, Varda è arrivata a 'specchiarsi' in senso proprio all'interno dei suoi film – come nel caso di *Les glaneurs et la glaneuse* (2001) e poi, più radicalmente, in *Les plages d'Agnès* (2008), in cui «lo stesso schermo finisce per funzionare da specchio mobile – superficie sulla quale la regista-attrice si presenta come l'altro da sé».³ In realtà, è sempre stata dentro e fuori i suoi paesaggi, le fotografie e i fotogrammi realizzati: vuoi attraverso porzioni del suo corpo inquadrato (ad esempio in *L'Opéra-Mouffe*, 1954, e in *Réponse de femmes*, 1975), vuoi grazie ad un elemento centrale della sua relazione con gli spazi fisici e mentali che ha attraversato, cioè la voce, questo suono al tempo stesso corporeo e incorporeo, materiale e fantasmatico che spesso accompagna i suoi itinerari geografici e culturali dentro Parigi, oppure in lidi più lontani (Cuba, gli Stati Uniti).⁴ Una voce in prima persona, a metà tra un *raisonneur* e un io umorista di letteraria memoria, che filtra l'esperienza del momento mettendola in prospettiva e facendola risuonare come dentro una cassa armonica.

La voce soggetto, infatti, media la traiettoria di uno sguardo che non è mai consueto, lineare, prevedibile. Mentre guarda, Varda lo sposta altrove o altrimenti: girando per le strade di Parigi abbandona la via maestra per perdersi nel mercato rionale di rue Mouffetard e per posare lo sguardo su ciò che, negli itinerari della *grandeur* parigina, resta ai margini: gli anziani, le donne alcoliste, i senzatetto. Qualcosa di molto simile a quanto Rebecca DeRoo ha ricostruito riguardo a *Daguerréotypes* (1974), un film, come dimostrano le carte d'archivio, impegnato politicamente, attento alla modernizzazione urbana in atto in quel periodo e all'influenza che questo processo stava avendo sulla vita quotidiana

degli abitanti di alcuni quartieri di Parigi.⁵ Qualche anno dopo, invece, l'artista sposta lo sguardo verso l'alto, fino alla sommità dei palazzi monumentali su cui sono collocate possenti cariatidi. A volte basta alzare gli occhi per scoprire particolari architettonici che altrimenti, nella frenesia quotidiana, ci sfuggono, come appunto avviene nel film su commissione *Les dites cariatides* (1984).

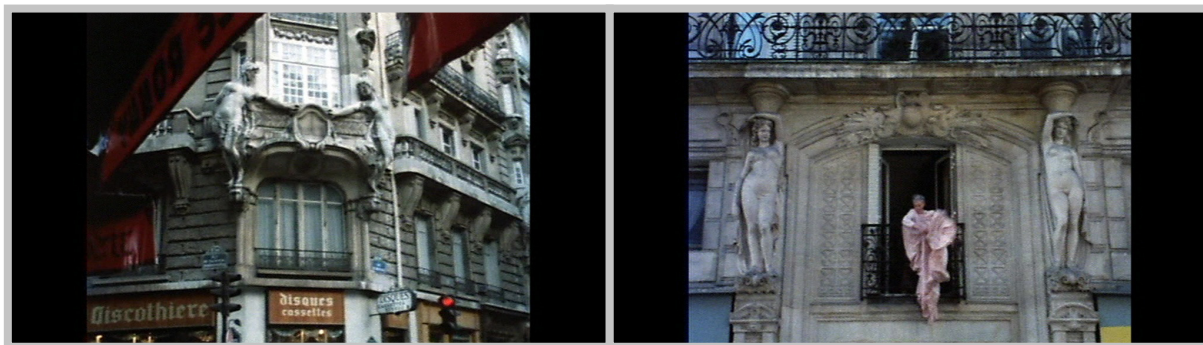
In questo lavoro Varda si colloca nel solco di una via maestra dell'arte e dell'estetica novecentesche, quella che parte dalle avanguardie storiche e che si sviluppa fino alle sperimentazioni degli ultimi decenni del secolo, in una coabitazione sempre più ambigua e complessa con le logiche dell'industria culturale e con le enormi trasformazioni delle società occidentali. È quella tecnica dello straniamento, del distanziamento critico e della messa a nudo del procedimento teorizzata dai formalisti russi e soprattutto da Viktor Šklovskij nell'*Arte come procedimento*, articolo-manifesto del 1917 poi incluso nel volume *Una teoria della prosa* (1929). Se è vero infatti che l'abitudine, argomenta Šklovskij, svuota le azioni e le esperienze della vita quotidiana, ridotte a puri riflessi meccanici, serve uno sguardo nuovo e diverso per restituire loro un senso, per farle vivere ancora. Perché ogni giorno «la vita scompare trasformandosi in nulla», una grigia superficie di segni che riconosciamo per abitudine, ma che non vediamo davvero: l'automatismo della percezione «si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra. [...] Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano ad essere percepiti per "riconoscimento": l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo».⁶ È solo l'arte che può riscattare il mondo umano da questa degradazione, ma un'arte dinamica, creativa, consapevole di se stessa e dei suoi inevitabili artifici, che lavora intensamente la *forma* per farle sprigionare quello spessore e quel significato che la vita reale sembra avere perso: «ed ecco che per restituire il senso della vita, per "sentire" gli oggetti, per far sì che la pietra sia pietra, esiste ciò che si chiama arte. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti».⁷

È proprio quello che fa Varda – al tempo stesso fotografa, regista e cinescrittrice – quando filma le cariatidi che arredano, spesso non viste, la scenografia urbana di Parigi. Qui lo straniamento si traduce concretamente e visibilmente nelle inquadrature, nei movimenti di macchina, in figure e operazioni sulla forma – panoramiche verticali, *contre-plongées*, ingrandimenti di dettagli invisibili dal livello della strada – che offrono allo spettatore visuali oblique e stranianti, permettendogli davvero di *vedere* ciò che abitualmente sta sotto i suoi occhi, o sopra la sua testa. È appunto lo sguardo dell'artista che coglie qualcosa di nuovo e significativo nello sfondo anonimo della vita quotidiana, a partire dall'esistenza stessa di questi elementi architettonici così bizzarri. Come ha detto lei stessa descrivendo le fasi preparatorie del film, «nous qui avons pour métier de regarder, de faire voir ou d'informer, nous ne regardons jamais assez. Des cariatides, j'en connaissais une dizaine; j'en ai découvertes cinquante».⁸

Viene in mente uno dei grandi *flâneurs* del primo Novecento, in un altro luogo classico dell'estetica modernista, cioè il giovane Stephen Dedalus che illustra ad un amico la teoria dell'epifania. Nello *Stephen Hero*, la prima stesura del *Ritratto dell'artista da*

Les dites cariatides, 1984 Ciné-Tamaris. Courtesy Ciné-Tamaris





Les dites cariatides, 1984 Ciné-Tamaris. Courtesy Ciné-Tamaris

giovane su cui ha tanto insistito Giacomo Debenedetti,⁹ Stephen spiega che un oggetto insignificante come l'orologio dell'ufficio della dogana di Dublino «era capace di comunicare un'epifania»: «Cranly interrogò con lo sguardo l'inscrutabile quadrante del Ballast Office con un'aria non meno inscrutabile. "Sì" disse Stephen. "Io gli passo davanti di tanto in tanto, me ne ricordo, mi riferisco ad esso, gli do un'occhiata: è soltanto un pezzo dell'arredamento di una strada di Dublino: poi tutto a un tratto ecco ch'io lo vedo, e lo ravviso per quello che è: un'epifania"». ¹⁰ Del resto, per tornare al cinema, è quello che aveva intuito Walter Benjamin rispetto alle tecniche del film e che, per quanto molto noto, vale la pena di riportare:

Col primo piano si dilata lo spazio, con la ripresa al rallentatore si dilata il movimento. E come l'ingrandimento non costituisce semplicemente chiarificazione di ciò che si vede *comunque*, benché indistintamente, poiché esso porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto motivi del movimento già noti [...]. Si capisce così che la natura [la realtà] che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. ¹¹

Tecniche come la panoramica (tra le prime ad essere sfruttate dagli operatori del *cinématographe* Lumière) rapidamente danno vita a un vero e proprio genere di *vue* metropolitana. Non è un caso che *Les dites cariatides* si apra con la visione in panoramica ascendente del corpo bronzeo di una cariatide che sorregge un lampione, quasi a citare una delle più celebri vedute dei Lumière, il *Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel*, del 1897, dove il movimento verticale della macchina da presa collocata sull'ascensore sintetizza tutto: la modernità, il dinamismo, lo stupore e la prima meraviglia del cinema. ¹²

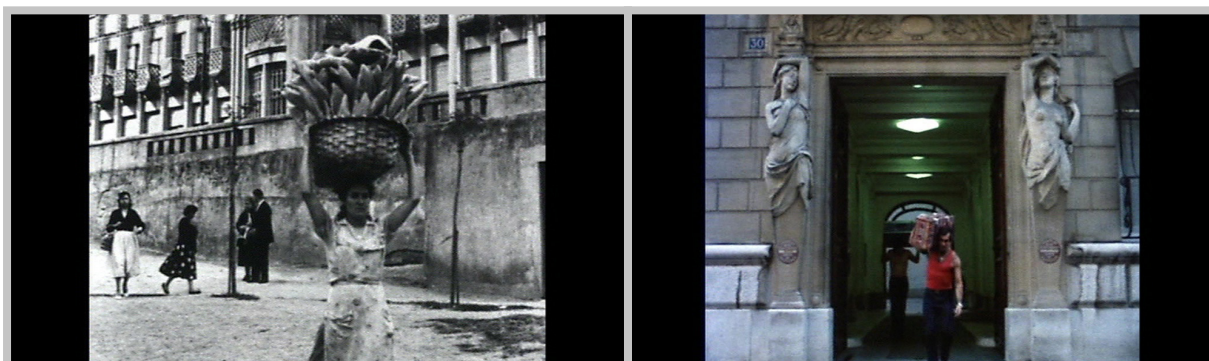
Cosa ci fanno sui portoni di imponenti palazzi queste figure leggiadre di donne, spesso discinte se non proprio nude, che sembrano sostenere l'intero edificio? Com'è nata la tradizione di collocare queste strane statue a decorare, con la loro bellezza, gli stabili metropolitani? *Flâneuse* con la macchina da presa, ¹³ Varda ne ha parlato così:

Je me promenais dans Paris, je lisais et le thème s'est enrichi de lui-même quand j'ai remarqué que la plupart des cariatides de Paris datent des années 1860. Elle sont apparues sur les immeubles au cours de cette décennie culturellement prodigieuse, celle de Flaubert, Delacroix, Marx et *Le Capitale*, Offenbach et sa *Belle Hélène*... et surtout Baudelaire qui me fascine. J'entends sa voix, ses poèmes habitent mes oreilles. L'association s'est faite comme ça et le film est devenu: les cariatides au moment des dernières années de Baudelaire. ¹⁴

Les dites cariatides è un corto su commissione, come tanti realizzati da Varda. Occasioni, come lei stessa ha scritto, per rileggere poeti e rivedere bei film.¹⁵ La proposta di filmare le cariatidi arrivò da Terry Wehn-Damisch per una serie intitolata *Domino*:

En Grèce où sont les originelles originales? Trop loin, trop cher. En 35 mm? Trop cher. On tourna en 16 mm à Paris les Cariatides Parisiennes et je réussis à lire des poèmes de Baudelaire en faisant caresser par la caméra les femmes-rêves de pierre. *Je suis belle ô mortels.*

Forse anche per la sua originaria passione per la storia dell'arte e per la fotografia, tante esperienze artistiche del secondo Ottocento hanno guidato il cammino artistico di Varda. La poesia e le riflessioni sull'arte di Baudelaire, cantore della modernità metropolitana, ricorrono spesso nei suoi percorsi audiovisivi. *Les dites cariatides* sembra davvero un'ode a Baudelaire e alla sua Parigi moderna, a partire dalla quale Varda crea un percorso nella rappresentazione del nudo femminile che attraversa la tradizione occidentale.¹⁶ Come si diceva, il cortometraggio si apre con la visione in panoramica ascendente del corpo bronzeo di una cariatide: un corpo femminile leggiadro, esposto allo sguardo in una nudità armonica interrotta solo dal sottile panneggio che vuole dare l'illusione di coprire la zona pubica. Su questa inquadratura scorrono i titoli di testa. Nella sequenza di apertura, un uomo nudo è illuminato da un'altra cariatide. L'uomo entra progressivamente in campo mentre si dirige, di spalle, verso alcune strade parigine. La voce di Agnès Varda accompagna da subito le immagini, osservando come sia difficile vedere la nudità per le strade, fatta eccezione per quella delle statue, in pietra o in bronzo, e soprattutto delle cariatidi «che illuminano marciapiedi o decorano interi immobili con atteggiamento insieme grazioso e lascivo». La cariatide esprime una certa idea della donna in architettura: una bellezza decorativa, la grazia che sostiene il peso senza mostrare la forza corporea, senza sforzo.



Les dites cariatides, 1984 Ciné-Tamaris. Courtesy Ciné-Tamaris

Contrariamente a quanto avviene, invece, nel caso delle figure maschili che sorreggono altri immobili, atlanti con i muscoli possenti e in tensione.

Le parole e le immagini di Varda portano così a riflettere su queste figure di pietra che raccontano la storia di una certa idea della donna, non solo in architettura ma nella società patriarcale e occidentale tutta:

Les dites cariatides, 1984 Ciné-Tamaris. Courtesy Ciné-Tamaris





J'ai remarqué que la statuaire de cette époque, comme la littérature, répétait les clichés. Aussi, les atlantes, qui sont des statues d'hommes porteurs sont représentés dans des positions marquant l'effort et la force... jusqu'à la contraction. Et les cariatides qui sont des statues de femmes porteuses semblent le faire avec charme, grâce et beauté! C'est rigolo car les immeubles ont le même poids pour tous. Et puis, j'ai observé aussi que sur deux cariatides, il y en a souvent l'une des deux plus nue que l'autre, celle de droite souvent, pourquoi?¹⁷

Dietro questi corpi di pietra si nascondono dunque i cliché di un'intera tradizione culturale che vuole la donna oggetto del desiderio, seducente ed eternamente bella, da ammirare come una dea o come un'immagine in cui specchiarsi. In apertura, a commentare le prime panoramiche sui corpi di pietra delle cariatidi, Varda pone i versi di Offenbach, in particolare il passo in cui la bella Elena si rivolge a Venere e le chiede perché la turba nella sua virtù: «Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu, à faire ainsi cascader, cascader la vertu?». Varda però sceglie una voce maschile, quella di François Wertheimer,¹⁸ che sembra rivolgersi a Venere, dea dell'amore, e, insieme, a tutte le donne. Così, i versi di Baudelaire rimandano al cliché dell'eterno femminino rivisitato, ri- e de-costruito, immerso nella visione di una contemporaneità che il poeta osserva senza veli, come i corpi spesso nudi delle cariatidi esposti sugli immobili. Il poeta de *Les Fleurs du mal* (1857) è un dandy ma anche un *flâneur* che non disdegna di mischiarsi alla folla della grande città, lasciandosi toccare dalla bellezza fuggitiva della passante senza nome. Anche il più grande dei poeti ha trascritto in immagini una certa idea della donna, celebrando una bellezza ammirata e odiata, salvifica e orrorifica come le donne che la incarnano, figure a metà tra le divinità dell'Olimpo e quelle ctonie, che vestono gli abiti effimeri ma seducenti delle mode contemporanee. La voce di Varda recita:

Les fleurs du mal

La Beauté

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

XLII

Je suis belle, et j'ordonne
Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le beau;
Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone.

Varda chiude il cortometraggio raccontando come Baudelaire abbia abbandonato Apollonie Sabatier il giorno dopo averla finalmente posseduta.

Ripercorrendo a ritroso il cammino audiovisivo tracciato in *Les dites cariatides*, assumendo quello sguardo straniato che la regista propone innanzitutto raccontandoci la storia delle matrone di Karya fatte schiave dai persiani ed esposte al pubblico sguardo, questi corpi femminili decorativi nati come simbolo della vittoria di un popolo su un altro appaiono una chiara denuncia di una dinamica radicata nella cultura occidentale, in cui il corpo della donna è sempre un segno del discorso (in questo caso imperialista) maschile.¹⁹ Se abbiamo alzato lo sguardo, se abbiamo ammirato la bellezza delle cariatidi,²⁰



dobbiamo ora elaborarne anche le ombre, il discorso politico che c'è dietro quell'antico segno e dietro l'architettura del Secondo Impero in cui sono apparse a Parigi. Con Baudelaire, dobbiamo vedere 'i fiori del male' ma, preferibilmente, oltre a vedere dobbiamo conoscere, fare esperienza collettiva della storia e di ciò che si nasconde dietro i segni del potere. Non essere vittime e carnefici, come in fondo anche il poeta, di una macchina del desiderio analizzata da Karl Marx in quegli stessi anni, che si fonda sulla moderna società borghese e capitalista. Anche se quello cantato dal poeta è un femminile sfaccettato, contraddittorio, estremo, la donna in Baudelaire, vista attraverso il filtro di Varda, sembra un altro emblema di quell'«atmosfera auratica» in cui Walter Benjamin vede immersa la cultura materiale dell'Ottocento, un «sogno» da cui bisogna (ancora) risvegliarsi.²¹ Come la filosofia a cui fa riferimento il teorico in *Su alcuni motivi in Baudelaire*, Varda, straniando l'ottica rispetto alle belle cariatidi (architettura e potere) ma, in fin dei conti, anche rispetto all'amatissimo poeta (comunque uomo del suo tempo), ci invita a impossessarci «della “vera” esperienza, in contrasto con quella che si deposita nella vita regolata e denaturata delle masse civilizzate».²²

2. Il volto di Elsa

Elsa la rose è un cortometraggio del 1966. Anche se non è stato raccolto da Varda tra i corti parigini nel cofanetto *Varda tous courts*, Parigi, in questo caso quella degli anni Venti, è in qualche modo uno dei personaggi principali, insieme al *paysan de Paris* Louis Aragon e a Elsa Triolet. Nei cortocircuiti del pensiero critico, bisogna anche ricordare che Walter Benjamin prende spunto proprio dalle riflessioni sul Passage dell'Opéra presenti in *Le Paysan de Paris* quando, nel 1927, inizia a lavorare al suo fondamentale studio incompiuto sui *passages* parigini. Come Varda cinquant'anni dopo nel caso di *Daguerréotypes*, Aragon celebra la magia quotidiana del *passage*, destinato a scomparire per via del progetto di ristrutturazione urbana del Barone Haussmann.

In *Elsa la rose*, però, Parigi è presente perché è stata la scena di un amore. Verso il 1965 Louis Aragon ed Elsa Triolet invitano i coniugi Demy per proporre un doppio progetto: Agnès dovrebbe realizzare il cortometraggio in cui lui racconta l'infanzia e l'adolescenza di Elsa, mentre Jacques filmare il racconto di lei sull'infanzia e l'adolescenza di Aragon. Vogliono raccontare, attraverso l'altro, ciò che ha preceduto il loro incontro. *Elsa la rose* viene realizzato nel 1966, in coproduzione con la Pathé, ma *Louis quelque chose* non fu mai realizzato, perché Demy aveva altri progetti (e forse, come racconta Varda, vedeva rischioso e vischioso questo racconto della vita di due coniugi scrittori fatto da due coniugi cineasti). Entrambi sono modesti quando parlano del proprio lavoro, però Varda sottolinea quanto Aragon fosse vanitoso: non a caso un motivo ricorrente nella sua poesia è quello dello specchio, e uno specchio a tre ante viene affittato per una delle scene più sofisticate e stranianti del cortometraggio.²³ La voce di Jean Ferrat, che ha messo in musica il poema *Que serais-je sans toi*, accompagna le immagini del poeta che si specchia nell'anta centrale

Elsa la rose, 1965. Courtesy Ciné-Tamaris



dello specchio ma anche, in qualche modo, nell'occhio della macchina da presa che lo sta inquadrando. Il suo sguardo in macchina, che parte dal riflesso, proietta sullo spettatore un processo di *rêverie* di cui l'Elsa immaginata è la sostanza. La macchina da presa, attraverso uno zoom, si avvicina al volto riflesso del poeta mentre nel riquadro in alto compare una fotografia di Elsa sfocata, in cui non sono leggibili i contorni del volto dell'amata.

Nell'inquadratura seguente c'è una fotografia di Elsa giovanissima, la quale si specchia a sua volta. La mdp compie lo stesso movimento verso il volto, ma in questa foto il riflesso della giovane Elsa non guarda la mdp, guarda se stessa: si guarda negli occhi e forse si vede, cosa che, pare dirci Varda, Aragon non fa perché, attraverso l'immagine che ha di una Elsa eternamente giovane e amata, continua a vedere se stesso.

Poco più avanti, quando, contravvenendo alla consegna di Aragon, Varda racconta la Elsa successiva al loro incontro, la moglie della vita quotidiana ma anche l'artista e la scrittrice al lavoro nel suo studio, c'è un passaggio significativo da questo punto di vista, che è bello far raccontare alla regista: «il y a une scène-clé pour moi, quand j'ai filmé Aragon entrant dans le bure-



Elsa la rose, 1965. Courtesy Ciné-Tamaris

au d'Elsa: "Je te dérange?" Elle lui dit: "Mais non pas du tout, viens, tu peux t'asseoir, mais moi, quand je viens chez toi, tu me dis toujours: va-t-en, j'écris un poème à Elsa". Elsa è sempre immaginata, mai reale. Per questo Aragon vuole raccontare, anche nel cortometraggio, la bambina e l'adolescente che non ha conosciuto e che può continuare a immaginare. Il cuore del soggetto, come ha scritto Varda, è proprio questo: «comment Aragon [...] a transformé Elsa en personnage de légende qui inspire toutes ses œuvres».²⁴

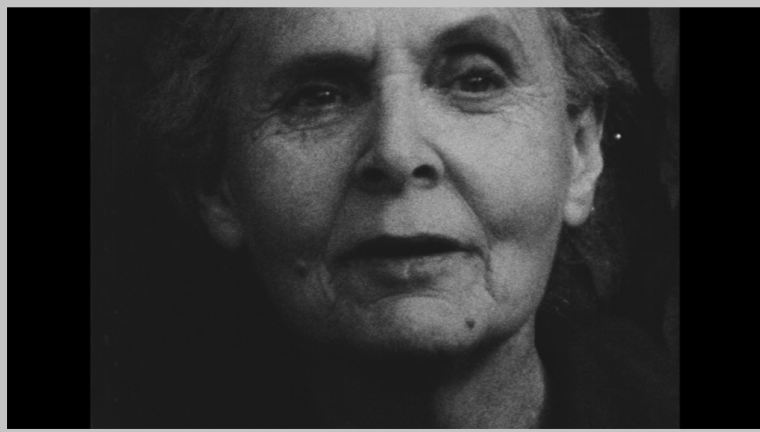
Le voci di *Elsa la rose* sono molte: quella di Aragon, quella di Elsa, quella di Varda (in pochissime occasioni), quella del cantante Jean Ferrat e quella dell'attore Michel Piccoli. Il cortometraggio si apre con un verso di Aragon che recita «je suis plein du silence assourdissant d'aimer», un silenzio necessario al 'discorso amoroso' (maschile), cioè il discorso «di qualcuno che parla dentro di sé, amorosamente, di fronte all'altro (l'oggetto amato), il quale invece non parla».²⁵ Agnès Varda, invece, fa parlare Elsa, le restituisce una voce che le consente di smarcarsi dal ruolo di oggetto del discorso amoroso, straniando la parola poetica di Aragon e l'idea che Aragon ha di lei come 'eterno femminino'. Come per rompere questo discorso, per straniare ancora una volta lo spettatore, questa volta ricorrendo a una tecnica quasi brechtiana, Varda chiede a Piccoli di leggere le poesie. La voce stentorea di Aragon non rende quell'atmosfera di litanìa che, secondo lei, caratterizza i poemi dedicati a Elsa, che sono quasi come un rito religioso: «songeant à tout ce qui était incompréhensible dans les rituels et les litanies, j'ai demandé à Piccoli de lire ces poèmes à toute vitesse, au point d'être quasiment incompréhensible, avec des coups de frein sur certaines lignes, sur certains vers que je souhaitais qu'on entende et comprenne». Una vera e propria regia della parola poetica, dunque, che vuole farci entrare in contatto con il modo in cui Elsa percepisce quei versi che ha ispirato: «c'est ce rythme infernal des mots qui est le plus intéressant et original dans ce film: cette autre façon d'entendre ce que



Aragon a écrit pour Elsa, et évidemment d'entendre l'effet que ça produisait sur une Elsa encore amoureuse qui essayait de faire la part des choses entre la littérature, la vie réelle et leur complicité». ²⁶

Il progetto su commissione cresce dunque nelle mani di Varda e prende una direzione autonoma e autoriale. La voce della regista si sente in particolare in due momenti, in entrambi i casi mentre dialoga con Elsa Triolet. Si tratta delle due sequenze in cui viene proposta allo spettatore una modalità documentaria al tempo stesso espositiva e partecipativa, per usare le categorie individuate da Nichols,²⁷ tanto attraverso l'intervista quanto attraverso la ripresa scarna, frontale. Questi momenti si pongono, nella tessitura discorsiva del testo, come luoghi della verità, e vengono sottolineati a livello sonoro anche dalla ripresa diretta all'aperto, in quello che immaginiamo essere il giardino di casa. Ma cosa chiede questa voce di donna artista (moglie di un cineasta) a un'altra donna artista (moglie di uno scrittore)? «Aragon dit toujours qu'il est une ombre à vos pieds...». Elsa risponde, infastidita e dolente, che il poeta non solo ha torto ma anche che le fa torto; è arrabbiata pure lei, come chi lo sente pronunciare questa frase vuota: sminuirsi in rapporto a lei in realtà ha l'effetto di sminuirla, perché non è credibile, perché è un atteggiamento paternalistico e perché, se fosse vero, non dovrebbe esserci bisogno di dirlo in continuazione.

Il secondo momento in cui le modalità espositiva e partecipativa si intrecciano è quello in cui Varda chiede a Elsa se essere celebrata in tanti poemi la fa sentire amata. La risposta non tarda ad arrivare, lucida e lapidaria come le precedenti e come tutti gli interventi che, nel corso del cortometraggio, Triolet fa, spesso dal fuori campo, smentendo le parole autoreferenziali di Aragon. No, non è la poesia che la fa sentire amata: è il resto, la vita.



Elsa la rose, 1965. Courtesy Ciné-Tamaris

che a guardarla, invece di Aragon, questa volta è Varda.²⁸

In questi due cortometraggi di Varda troviamo molti motivi propri di tutto il suo cinema, insieme a un discorso femminile sulla donna che, nella sua *cinécriture*, prende forma e si chiarisce nel corso del tempo. Anche il corpo della donna, che la rappresentazione artistica vuole sempre giovane, florido, quel corpo già protagonista di *Cléo de 5 à 7* (1962) che dialoga con i quadri di Baldung Grien sulla *vanitas*, con tema la morte e la fanciulla, viene sottratto o alla posa statuaria delle cariatidi, messa in movimento dal lavoro della macchina da presa, o alla condanna, nell'immagine ideale della poesia, dell'eterna giovinezza. Se Aragon voleva raccontare la sua Elsa sempre giovane da bambina e da adolescente, Varda fa emergere il disagio di questa imposizione e decide di filmare il volto di una Elsa «dans la pleine beauté de son troisième âge»:²⁹

L'inquadratura è un primissimo piano. Come già all'inizio del film, quando a parlare di una Elsa sempre sfuggente era Aragon, la donna veste un cappello di pelliccia, che a lui ricorda quello che indossava la prima volta che l'ha incontrata. Qui, sul finale, malgrado la stessa situazione e la stessa inquadratura, il punto di vista è rovesciato, perché a parlare è Elsa e si percepisce

ELSA: Les lecteurs des ses poèmes ils s'attendent que j'ai vingt ans éternellement. Comme je ne peux pas satisfaire ce besoin de beauté, de jeunesse qu'il y a chez les lecteurs... et bien, je me sent coupable.

Evocando le origini del cinema ma anche le avanguardie Varda ci invita a un esercizio dello sguardo³⁰ che sia una vera e propria ginnastica dello spirito, perché dall'organo della vista la riflessione si estenda alla capacità critica e interpretativa di leggere la realtà circostante e le strutture dell'immaginario occidentale, legate, come spesso nei suoi film, a una certa idea della donna che bisogna decostruire.³¹ Straniamento e disvelamento del dispositivo innescano un procedimento aptico e sentimentale, teso a costruire un soggetto e uno spettatore che osserva da una prospettiva sbilenca per vedere altro, per vedere 'altrimenti'. *Les dites cariatides* si chiude con una panoramica ascensionale che dal volto della grande cariatide dell'angelo del 57 di rue Turbigo si innalza a scoprire i tetti affollati del ventre di Parigi, e non, come il panorama dei Lumière, la grandezza monumentale visibile dall'alto della Tour Eiffel.



Courtesy Ciné-Tamaris

Nel caso di Varda la visuale è sgombra e l'invito è ad aprire bene gli occhi per fare del guardare un *vedere*, nel solco della riflessione sull'*Erfahrung*, intesa come esperienza comunitaria mediata dalla voce della regista-narratrice.

* Tutte le immagini che accompagnano l'articolo sono fotogrammi dei film citati nel testo. Titolo e anno sono riportati nelle didascalie. Si ringrazia la Ciné-Tamaris per la gentile concessione delle immagini.

¹ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* [2002], Monza, Johan & Levi Editore, 2015, p. 21.

² Ivi, p. 28.

³ Ivi, pp. 146-148.

⁴ Non è questa la sede per farlo perché è un altro l'obiettivo che mi sono posta, ma sarebbe interessante analizzare la dimensione odeporica del cinema di Varda, provando a definire come ella sia riuscita sempre ad assumere lo sguardo dell'altro. Lo ha fatto nei viaggi in paesi non occidentali ma lo ha fatto, in realtà, anche spostandosi in Francia e in Europa. Ciò è avvenuto, come nel caso di Roberto Rossellini ricostruito da Marco Dalla Gassa, facendo emergere uno 'splendore del vero' dovuto al fatto di mettersi in gioco sul versante dell'autorialità ma anche della scrittura del sé: cfr. M. DALLA GASSA, *Orient (to) Express. Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 327-346.

⁵ «Archival research, however, uncovers previously unknown sources for *Daguerréotypes*, sources that illuminate the film's engagement with contemporary politics, in particular, urban modernization and the transforma-

- tion of everyday life that this entailed» (R. DEROO, *Agnès Varda between Film, Photography and Art*, Berkeley, University of California Press, 2017, p. 86; ma cfr. tutto il capitolo 5, pp. 85-114).
- ⁶ V. ŠKLOVSKIJ, "L'arte come procedimento [1917]", in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 82-83.
- ⁷ Ivi, p. 82.
- ⁸ A. VARDA, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 266.
- ⁹ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* [1971], Milano, Garzanti, 1987, pp. 293-294.
- ¹⁰ J. JOYCE, *Le gesta di Stephen* [1904-1905], Milano, SE, 1991, pp. 209-210.
- ¹¹ W. BENJAMIN, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" [1935-1936], in ID., *Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 42-43.
- ¹² Come ricorda Antonio Somaini, Benjamin aveva del resto dedicato grande attenzione all'evoluzione dell'esperienza visiva a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e a tutti i media ottici come panorama, Kaiserpanorama, diorama, etc. Cfr. A. SOMAINI, "Introduzione" alla sezione VII *Architettura e città*, in W. BENJAMIN, *Aura e choc*, p. 346. Sul nesso tra cinema e architettura nel cinema dei primi tempi si veda ancora G. BRUNO, *Atlante delle emozioni*, pp. 27-42.
- ¹³ Le cineaste *flâneuse* andrebbero analizzate tutte più da vicino: cfr. il contributo in corso di stampa su Marina Spada di Chiara Tognolotti dal titolo *Cartografie di emozioni. Luoghi e corpi del cinema di Marina Spada (Come l'ombra, 2006)* che uscirà nel prossimo numero della rivista *Cosmo*, a cura di Cristina Jandelli e Chiara Simonigh.
- ¹⁴ A. VARDA, *Varda par Agnès*, p. 266.
- ¹⁵ Ivi, p. 80.
- ¹⁶ Sul nudo in Varda c'è ancora molto da dire, ma si veda il recentissimo studio di Emma Wilson sul nudo reclinato come motivo ricorrente nel suo cinema: E. WILSON, *The Reclining Nude. Agnès Varda, Catherine Breillat and Nan Goldin*. Liverpool, Liverpool University Press, 2019. Cfr. anche il prezioso contributo della studiosa in questo speciale di *Arabeschi*.
- ¹⁷ A. VARDA, *Varda par Agnès*, p. 266.
- ¹⁸ François Wertheimer è un artista poliedrico: musicista, cantante, attore, scrittore ha lavorato spesso con Agnès Varda nel corso del tempo, come interprete, ad esempio, in *L'une chante, l'autre pas*, ma anche in *Les glaneurs et la glaneuse*, per il quale scrive parte delle musiche. Per un approfondimento sulla presenza del riferimento all'operetta di Offenbach in questo film cfr. I. MCNEIL, "Ways of seeing in Agnès Varda's *Les dites cariatides* (1984)", in M.-C. BARNET (ed. by), *Agnès Varda Unlimited. Image, Music, Media*, Cambridge, Legenda, 2016, pp. 119-129 (ma si veda tutto il saggio: 109-125).
- ¹⁹ Penso al lavoro di Gayatri Chakavorty Spivak, che analizza anche *Le Cygne* di Baudelaire nei termini di una presenza della donna come *segno*, priva di una propria identità di soggetto: G.C. SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 164-171.
- ²⁰ Per la prossimità tra l'ideale di bellezza di Baudelaire e di Varda e, più in generale, per una lettura delle cariatidi come figure del tempo e espressione di una "certa idea della donna" tra fotografia (Francesca Woodman), riflessione teorico-critica (Marina Warner) e immagini in movimento (Varda) cfr. B. SELIGARDI, *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura*, Milano, Postmedia, 2002, pp. 31-56.
- ²¹ A. SOMAINI, *Introduzione*, pp. 345-348.
- ²² W. BENJAMIN, "Su alcuni motivi in Baudelaire" [1939], in ID., *Aura e choc*, p. 164.
- ²³ Tutto questo è raccontato da Agnès Varda in *Varda par Agnès*, p. 84.
- ²⁴ A. VARDA, *Varda par Agnès*, p. 84.
- ²⁵ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso* [1977], Torino, Einaudi, 2001, p. 5.
- ²⁶ A. VARDA, *Varda par Agnès*, p. 84.
- ²⁷ Cfr. B. NICHOLS, *Introduzione al documentario* [2001], Milano, il Castoro, 2006.
- ²⁸ *Elsa la rose* è dunque un film su Aragon e Elsa Triolet, ma anche sull'amore in generale. Il fatto che sia praticamente coevo all'ideazione e realizzazione di *Le bonheur* (1965) deve essere sottolineato e far riflettere.
- ²⁹ A. VARDA, *Varda par Agnès*, p. 84.
- ³⁰ Beatrice Seligardi ha definito uno «sguardo allenato» quello che solo il *flâneur* può recuperare nello spazio metropolitano. Il riferimento è ancora al saggio di Walter Benjamin *Su alcuni motivi in Baudelaire* e alla condizione del poeta della vita moderna che non riesce più a farsi interprete della «complessità della realtà»: cfr. B. SELIGARDI, *Ellissi dello sguardo. Pathosformel dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*, Milano, Morellini Editore, 2018, p. 30.
- ³¹ Anche Benezet, molto attenta nel suo studio a come Varda racconta e rappresenta la donna, conclude l'analisi del cortometraggio sottolineando come la regista si rifiuti di congelare Elsa Triolet nel ruolo della musa: cfr. D. BENEZET, *The cinéma of Agnès Varda. Resistance and Eclecticism*, New York, Columbia University Press-Wallflower Press, 2014, pp. 112-116. Arte, donna, Parigi, volto: sono solo alcune delle voci che abbiamo



raccolto, insieme a Luca Malavasi, per un volume dedicato ad Agnès Varda in uscita presso l'editore Scalpendi di Milano. Ringrazio, oltre al co-curatore, Delphine Benézet, Laura Busetta, Emanuele Crescimanno, Andreina Di Brino, Sandra Lischi, Giulia Lavarone, Beatrice Seligardi e Sara Tongiani per il proficuo dialogo e per i loro preziosi contributi. Un grazie speciale a Stefania Rimini e a Maria Rizzarelli che mi hanno fatto viaggiare, ancora una volta, nel cinema, nella letteratura e nell'arte con la profonda leggerezza di Agnès Varda.



EMMA WILSON

Agnès Varda, Jane Birkin, and female beauty

Varda describes *Jane B. par Agnès V.* (1988) as a 'kaleidoscope film'. It is a film about an actress, an icon, a muse, Varda's friend Jane Birkin. Unlike a conventional film homage to an actress, this collaborative project, an imaginary archive of Birkin, comprises new scenes from imagined films. In among its ways of imaging Birkin, of approaching her, the film returns to the figure of the reclining nude. This is the image Varda chooses as she responds to an actress who is her intimate friend and who is also an incarnation of female beauty. The figure of the reclining nude allows Varda to attend to and reflect on Birkin's beauty, her erotic appeal, her pliability, her aura of nymphet and femme enfant, and her aging. Referencing Titian's *Venus of Urbino* and Goya's *Naked Maja*, Varda's film pursues her career-long interest in relations between painting and cinema, while opening the figure of the reclining nude to feminist reinvention and reimagining.

Varda describes *Jane B. par Agnès V.* (1988) as a kaleidoscope film,¹ a film of various stories, over various seasons. It is a film of coloured facets, falling shards, about a varying woman, a starlet, an icon, Varda's friend Jane Birkin. Unlike a conventional film homage to an actress, rich with clips and tributes, this collaborative project, an imaginary archive of Birkin, comprises new scenes from imagined films, scenarios in which Birkin might have, or would have like to have, starred. It creates a repertory to meet Birkin's desire and to realise her possibilities. It intersperses imagined scenes with interviews between Varda and Birkin, living and alive, in moments of apparent intimacy and limpidity. In among its ways of imaging Birkin, of approaching her, the film returns to the figure of the reclining nude. This is the image Varda chooses as she responds to an actress who is her intimate friend and who is also a beautiful, notorious, and fragile star. The figure of the reclining nude allows Varda to attend to and reflect on Birkin's erotic appeal, her pliability, her aura of nymphet and *femme enfant*, her availability, and provocation.

Jane B. par Agnès V. is a film about apprehending another woman's impressionability. This is its feminist curiosity. It acquires poignancy as a portrait about mortality and vanity, responding to Birkin's nearing the age of 40. The film is dedicated to Jane Birkin, with love, with kisses, on her fortieth birthday. Critical to the film is Birkin's particular vulnerability at this age of her life. Interviewed in *Varda par Agnès*, Birkin explains her feelings of fear surrounding 40: «cela m'apparaissait surtout le moment où la peur de perdre des êtres chers vous prend [it seemed to me above all the moment when you feel the fear of losing loved ones]». ² Her fear comes in her sensing of the fragility of life, in her apprehension of her loved ones as damageable, impermanent. It is this vulnerability that draws Varda's interest. She explains in the same interview:

Moi je trouve [...] que la quarantaine est un âge magnifique pour les femmes parce que – justement à cause de leurs craintes – elles sont vulnérables. Je crois fermement que la peur de quelque chose rend les gens plus sensibles [I think 40 is a wonderful age for women because – precisely on account of their anxieties – they are vulnerable. I firmly believe that fear of something makes people more sensitive]. ³

Varda validates vulnerability as it produces a new sensitivity and impressionability. She says that her aim was to reassure Birkin.⁴ She seeks to reassure her about ways of living in vulnerability, about the passage of time, about loss.

The poignancy of the film is quickened by the recognition of all that is childlike, natural, disarming, and erotic in Birkin, and the apprehension, never voiced, that these qualities will be lost. The film captures moments of evanescent loveliness and also envisages pursued sentience, liveliness, desire, not least through the creative presence of Varda herself. Varda says of Birkin in the film, «elle a été drôle, étrange, magnifique, pathétique [she was funny, strange, magnificent, moving]».⁵ Varda offers a gift to Birkin of a faceted portrait, a series of mirroring reflections that show life as transient, as passing, and as painful and resplendent.

For Varda *Jane B. par Agnès V.* is a film about transience, «sur le temps qui passe, sur les saisons, sur les maisons [on time passing, on seasons, on houses]»,⁶ and as such it fits with her interests in the seasons in other films. Its opening words are about time passing, as she describes a Titian painting she has rearranged into a *tableau vivant*: «c'est une image très calme. Hors du temps. Tout à fait immobile. On a l'impression de sentir le temps qui passe, goutte à goutte, chaque minute, chaque instant, les semaines, les années' [the image is very calm, timeless, motionless. Yet time seems to be passing, drop by drop. Each minute, each second, weeks, years]. For Flitterman-Lewis, this film is «pure gold».⁷

In a coruscating article on the portrait of the artist in Varda, Mireille Rosello writes:

In *Les Glaneurs et la glaneuse* she invents a season, a moment that we could call 'the season of gleaning' and which establishes a powerful – albeit untold connection, between death and gleaning. Just as we can see *Sans toit ni loi* as a story about winter, about the cold, so *Les Glaneurs et la glaneuse* is a film about a season that does not exist, an after-season. When the land has produced its fruit, a moment of dormancy begins, a hiatus, or in-betweenness. Grapes and apples have been picked, the wheat has been harvested, and between the end of that process and the beginning of a new stage of preparation, Varda inserts her story.⁸

This season of gleaning is its own season. Rosello sees it as a moment of dormancy, a hiatus. This is what Varda has created also, differently, as she spends time, across the seasons, with Birkin in *Jane B. par Agnès V.* In this film of Birkin, Varda shows a period of dormancy between the quickness of childhood and adolescence, and full-blown existence and vulnerability as a woman. Varda lays Birkin out, a reclining nude, and she is all ages, child and mother, erotic icon and mortal, a woman now fragile as she feels vanity, imminent loss, time passing. The film's capture and dilation of time is mesmerising. Varda's filming looks forward to the precious encounters with Jacques Demy in *Jacquot de Nantes* (1990) where there are diaphanous images of Jacques still living, the sand passing through his fingers.

The films do not stop time, or fetishize the past, but rather open moments, seasons, outside time, moments for contemplation, intensity, dormancy, stillness. Time will move on, but the films cherish this richness, heightening, instantaneity stretched out. In her television series about photography *Une minute pour une image* (1983), Varda chooses an image by the photographer Gladys, *Série du canapé* [Sofa series] (n. 6) (1978), where a couple make love in the afternoon, their bodies cocooned. They recline, extended, nestling on the sofa. In voice-over Varda says:



C'est comme un frisson d'amour. Ici deux êtres se touchent, s'enlacent, et leur étreinte fait trembler l'air, fait tomber les feuilles, fait s'envoler les oiseaux. Ici, en une minute, c'est un 5 à 7. On sent passer les quatre saisons et les trois âges de la vie et les 32 positions et les 36 chandelles. Cette image c'est en même temps la tranquillité d'un canapé confortable [...] et l'instabilité du transport amoureux, avec ce bougé flou qui dessine une chevelure flamboyante à l'un des deux amants. [...] L'après-midi va s'achever, les feuilles vont se poser à terre, les cheveux et les choses vont devenir nets. [...] L'heure de l'amour aura passé. Mais pour le moment ça vibre encor.

[It's like a shiver of love. Here two beings touch, embrace, and the air quivers, leaves fall, birds take flight. Here, in one minute, is an afternoon delight. The four seasons and the three ages of life pass in a myriad of positions and starry visions. The image is both the tranquillity of a comfy couch [...] and the flux of amorous transport, in the blurry movement of one of the lovers' thick hair. [...] The afternoon will soon end, the leaves will fall to the earth, the hair will come into focus. [...] The hour of love will have passed. But right now they're still vibrating].

This is a time that will be left behind, but that is still alive here. This is the time of Varda's portrait of Birkin.⁹

In her short introduction to the film, Varda says that she takes the theme of the painter and model. She is the painter and Birkin is her model. Varda finds these words to describe her relation to Birkin: «on était complices, celle qui filme, celle qui est filmée [we were in it together. She who films and she who is filmed]». Varda explores this complicity by recalling earlier images of women in erotic and supine representation. She returns to a tradition in Western painting, animating its seductive figure, opening *Jane B. par Agnès V.* to the dreams and nightmares of a reclining nude. She enters into dialogue with these images, allowing them entry into her film world as beautiful objects. This engagement encourages vigilance and self-awareness, as Varda adopts and questions the role of the artist and her model.

In Adriana Cavarero's account of storytelling and selfhood, Amalia writes the story of her friend Emilia and gives it to her as a gift. Emilia is overcome by emotion. Cavarero explains: «Emilia had continually recounted her story, in the most disorganized way, showing her friend her stubborn desire for narration. The gift of the written story is precisely Amalia's response to this desire».¹⁰

Amalia's narrative gives Emilia's life a tangible form and her story gives Emilia overwhelming pleasure. Cavarero imagines complicity between the two friends and a common desire: «[Emilia] weeps because she recognises in that narration the object of her own desire. Autobiography and biography come thus to confront each other in the thread of this common desire, and the desire itself reveals the relation between the two friends in the act of the gift».¹¹

In *Jane B. par Agnès V.* the filmic portrait is also figured explicitly as a gift, on Birkin's birthday. For Varda, as for Cavarero, a fuller, more tangible portrait may be achieved by another. Something richer and stranger emerges as others tell our stories. Cavarero and Varda meet on the same terrain as they think through the ways in which we always appear before someone else, in which we co-exist. They both pay attention to the feminist possibility of women making each other's stories apparent.

Jane B. par Agnès V. opens questions about what it feels like to have your desire perceived by another. It meditates on what it implies to have your self-portrait presented to



you in tangible form. There are questions here of not recognising oneself. But also, more pressingly, if the portrait is true, questions of the rupture of looking at your own truth, your own desire, held open and made visible by another. These issues begin to fall into place in the film's first dialogue between Varda and Birkin.

This dialogue occurs after a sequence illuminating Birkin's glamour. She is seen in showy, gossamer shots on the Champs-Élysées, accompanied by the song *The Changeling* by The Doors. Uptown, downtown, Birkin's movements are free, elated, and involved with the image she is projecting. A moving camera follows Birkin in an arc, always in line with her as she circles the roundabout at the base of the Avenue. In these evening shots a technician runs in front of Birkin, lighting her, and she and he are complicit in their moves. Thickets of Christmas trees are behind her, white with floodlighting and pearl baubles. There is the gush of a fountain. Birkin crosses several radiating streets until she reaches the Champs-Élysées, the trees garlanded with lights and traffic stretching behind her to the Arc de Triomphe. The titles of the film are superimposed over the image of a mirror circled by coloured bulbs. Lights of the traffic are seen moving in the mirror, as the spangles of the trees are now in blurred reflection. Birkin's stardom is a light show, a *tableau vivant* with illumination.

Birkin enters the glass doorway of a Paris bar. The space itself is kaleidoscopic, faceted, situated on a corner with panes of glass skirting the curve of the street and a further glass-panelled area opening out behind. The camera is set back at one remove, to show Varda sitting alone and Birkin approaching her. They are both in profile against different panes of glass, facing each other, but with obstacles – a table, a door-frame – in view between them. Despite the careful composure of the shot, the mood is casual, the setting quotidian. In this setting Varda asks two questions. She asks whether Birkin likes being filmed, and she asks whether she likes talking about herself. Exposed here are questions of what Birkin consents to, of the contract between Varda and Birkin in the making of this film.

Birkin seems rushed, ill-at-ease. She says initially that she likes being filmed. She explains: «parce que j'aime le jeu avec le metteur en scène, ce qu'il veut de moi [because I like playing the game with the director, finding out what he wants]». She likes finding out the director's will, his wish. There is a desire to be given over, to be choreographed by another. She is seen to be absorbed in knowing how she may be perceived, desired, imagined. She also expresses reservations: «je ne sais pas vraiment les règles du jeu [I don't know the rules of the game]». Her work as actress throws her into the unknown, allowing another to be in control. If this is fun, it is risky.

The focus stays still on Birkin during her replies. She is shy, disinclined to look into the camera. She speaks of her own unknowing with Varda too: «avec toi je ne savais pas à quoi m'attendre. [what will you ask me?]». Varda remarks that in photos and interviews she has seen Birkin never looks into the camera. In the next shot Birkin is in profile, not looking into the camera. The film shows the gaping hole of the camera lens centre screen. Then Birkin says, looking now straight into the lens: «c'est trop personnel [it's too personal]». She is flushed. It feels as if she is focusing on keeping the lens in her field of vision. Her shyness makes her vulnerable. Her willingness to meet Varda's desire is suddenly disarming.

The film cuts to an image of Birkin looking at her own reflection in an antique mirror. Varda says: «c'est comme si moi je filmais ton autoportrait [i'm filming your self-portrait]». She says that Birkin will not be alone in the mirror. There will be the camera,



which is partly her, and there will also be Varda herself in the mirror. Varda reassures her: «ce n'est pas un piège, je ne veux pas te piéger, te coincer [I don't want to trap you, to corner you]». The film shows threat, shyness, and also exposure, performance, pleasure. Birkin's desire is fragile, volatile. Varda's move is at once to reveal and reassure.

Varda shows Birkin before a real distorting mirror. Her head is stretched plially in the reflections, expanded and excised, disappearing in the distortion of the image. This elasticity allows a further extension of the contract between them. Birkin speaks of her willingness to be deformed: «moi, si j'accepte qu'un peintre ou qu'un cinéaste fait [sic] mon portrait, je veux bien me déformer [if a painter or a filmmaker wants to do my portrait, I don't mind distortion]». She submits to this if she is confident in the artist, as she implies she is with Varda:

C'est comme avec toi. L'important c'est l'oeil derrière la caméra ou la personne derrière la brosse à peinture. Je m'en fous un peu de ce que tu fais avec moi, du moment que je sens que tu m'aimes un peu it's like with you. What counts is the eye behind the camera, the person holding the paint brush. I don't care what you do to me, as long as I feel you like me].

Birkin wants to be liked. She wants to be perceived as lovely. Later in the film, when her wishes are shown more frankly, she says: «je veux plaire à tout le monde' [I want everyone to like me']» and «je veux bien avoir l'air sympathique, enfin, naturel [I want to be nice, natural]» and «etre aimée, populaire [I like being loved, popular]». ¹²

The film she makes with Varda is to work as an enchantment gaining lustre from its indulgence of Birkin's wanting to be liked, this meeting of an appeal. Varda asks Birkin why she thinks she, as director, wanted to make this film. She replies that it is because Birkin is beautiful. There is a meeting of Birkin's desire here, a moment where Varda gives her what she wants. But the film also shows up this need, Birkin's desire to be wanted. The film exposes Birkin's craving and Varda's calm meeting of this.

Varda responds to Birkin's beauty and also conceptualises it: «comme la rencontre fortuite sur une table de montage d'une androgyne tonique et d'une Eve en pâte à modeler [like a chance encounter on an editing table between a tomboy Sloane Ranger and a plasticine Eve]». ¹³ The words let meanings fan out, anticipating images to come of Birkin as nude Eve remodelled across a series of *tableaux vivants*, and as nymphet and star in London and Paris. Lability, stretchiness, as figured in the surreal moves in the mirror, are key to Varda's vision here. The film to come, languorous and acute, will stretch out Birkin's skin across its series of distorting reflections.

Varda's choreographing of Birkin, the game she asks her to play, involves the re-creation of a series of reclining nude images. In an interview with Dennis Bartok, Varda speaks of letting Birkin come into her world, a world of paintings by Titian and Goya, of the Renaissance poems of Louise Labé. ¹⁴ She says she loves the paintings so much. Her play with these works with Birkin is indulgent, luxurious, and affectionate. It is a pursuit of love. She says Birkin looks so beautiful in these images.

The film opens with a *tableau vivant* whose coordinates are rearranged. Varda takes the setting and furnishings of Titian's *Venus of Urbino*. This honeyed image is her reference, but in recreating in cinema the scenario of the painting, she opens it to a hive of further art historical references. She alludes to the Ecole de Fontainebleau, notably *La Dame à sa toilette* [*Lady at her dressing table*] (1560), and lavishly references paintings of reclining women by Goya, placing Goya's nude on Titian's couch. The Titian *tableau vivant* offers a set in which different reclining nudes may be re-staged and reimagined.

In the opening scene Birkin is dressed in yellow. The dress identifies her with the servant seen looking into a coffer in the background of Titian's painting. In Varda's reconstruction, Birkin is seated on a chair in front of the coffer. The details of the setting are correct, with the same column and plants at the window behind, the same patterns of light, the same drapes. But Varda has added a naked woman with a yellow flower on the left and a reproduction of *La Dame à sa toilette* on the right (though the image postdates the Titian). The setting is used as a space for Birkin to speak about her thirtieth birthday.

Varda creates her filmic portrait of Birkin with a nod to pictorial tradition. Announcing a further reclining sequence she says: «et si on commençait par un portrait officiel à l'ancienne à la Titian, à la Goya' [let's start with a traditional portrait à la Titian, à la Goya]». She leaves unremarked the fact that she will offer a portrait form that alludes not to portraiture but to the reclining nude. The film cuts to a further *tableau vivant*. Birkin is wearing a Goya-style robe with a gold gilet, a salmon-pink sash and gold shoes. The fabric of her shift is so thin her nipples and thick pubic hair can be seen through it. She is still in the scene, on a Titian-style stage with a little spaniel sharing her couch. The image references Goya's *La Maja Vestida* (1800-1805) though the pose is inverted. The film cuts again only fifteen seconds later to Birkin naked, but still resembling a Goya painting, now the *La Maja Desnuda* (1797-1800).



Jane Birkin, *Jane B. par Agnès V* (1988). Courtesy Ciné-Tamaris Jane Birkin, *Jane B. par Agnès V* (1988). Courtesy Ciné-Tamaris

Birkin is a Goya beauty rather than a Titian: lean, dark-haired, pallid. She is noticeably thinner than Goya's model, her body stretched like a dancer's. Her delicate skin is loose in places, structures of her bones and joints showing. She is ethereal, yet, more than the Goya, present, centred, absorbed, not coquettish. Her body is stretched out in an arabesque, unabashed, basking, and it is skinny, labile. This image yields to mesmerising footage of Birkin, naked. Beyond the playfulness and staginess of the *tableaux vivants*, these shots are Varda's most imaginative cinematic apprehension of Birkin as reclining nude.

Here there are shots of a different scale from any others in the film, intimate images of Birkin, naked, reclining. There is a blur of sheet and then suddenly large-scale toes as the camera prepares to pass close to its subject in a pan which travels from right to left up the line of Birkin's body. The camera is languid in its moves along the body and the take is continuous. The camera approaches the sensitive flesh of Birkin's nipple, then the almost imperceptible curve of her breast and her soft face, pearly, blushing, with her glossed lips drawing out the colour of her nipple. The sequence rests on Birkin's eyes looking back. Her gaze reveals that she is present in the image, responsive, calm. She has let this shot be achieved. She is immobile. She has submitted to the slow sweep of the camera that feels at its close a form of ravishment. The audacity of what is done is tempered by the extraordinary simplicity, intimacy, and tenderness. As part of her portrait of Birkin, Varda reimagines the reclining nude closely showing Birkin's naked, pale, living body.

Jane Birkin, *Jane B. par Agnès V* (1988). Courtesy Ciné-Tamaris

Varda finds a different apprehension of the body of a living other. Her attention renders her approach to a figure from pictorial art newly mobile, sensory, dimensional. As Birkin's body is followed with a background of sheets, white material, the difference between animate and inanimate matter is marked here, heightening a sense of skin and flesh as feeling, as vulnerable. In that

vulnerability, the exposure to the gaze, the incarnation, the yielding, the curves and folds show eroticism. The body of the other as impressionable, sexy, is unexpectedly revealed. The film captures the hush, the trust, the tremulousness, glistening, taut, of being naked, of being bare before the camera and surveyed and filmed. The camerawoman is close enough to sense emotion, response, feeling. Complicity and tenderness are needed for these shots to be achieved.

Varda's cinematographer on *Jane B. par Agnès V*, as on *Documenteur*, was Nurith Aviv. Aviv first worked with Varda on *Daguerréotypes* in 1975 and in that year Varda spoke in interview with Mireille Amiel about ways of approaching subjects in documentary: «the thing is, that if you're going to approach someone, you must do it gently. Slowly in physical terms and slowly in moral terms as well».¹⁵ She continues: «I have a lot of admiration for Nurith Aviv's camera work: her images affirm her deep respect for her subjects».¹⁶

Aviv's work with Birkin is gentle, the slowness of the pan gesturing to affective attention and care, the shots yielded intimate and protective. This gentleness also involves eroticism and response to Birkin's body as sexual, as desirable, as adorable. This is the gaze that Aviv's camera allows and that Varda's film encompasses as part of its response to Birkin's beauty and her vulnerability.

The reclining nude shots of Birkin, pursuing the visual experimentation of the mirror images in *Documenteur*, allow Varda to approach a sensual, tactile, prehensile, and expressly horizontal, non-vertical reckoning with female eroticism. In the 1975 interview with Mireille Amiel she offers a vision of the body that is responsive across its whole surface, its length and depth: «for me, to be a woman is first of all to have the body of a woman. A body which isn't cut up into a bunch of more or less exciting pieces, a body which isn't limited to the so-called erogenous zones (as classified by men), a body of refined zones...».¹⁷ She continues: «all you have to do is imagine a woman who likes to be caressed under her arms and who says so only to have her lover complain that he's not her physical therapist! Our women's voluptuousness, *our* desire must be reclaimed!».¹⁸

The shots of Birkin moving across her body do not fetishize or organize the parts they glimpse. These images of Birkin revel in her sensuous loveliness, attending to her voluptuousness. As they pass over her surface they are pearly, limpid, ecstatic in their sensing of her skin and its stretch and pliability. Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss have drawn attention to «the vision of animals focused on the horizontal ground on which they and their prey both travel, a vision that is therefore, in certain ways, merely an extension of the sense of touch».¹⁹ They continue, through Freud, to see that «[t]he imbrication of animal vision not only with touch but even more with smell, intimately tied seeing and

sexuality».²⁰ In Varda horizontality is used to realize a different relation to touch and proximity in a remapping of female pleasure that envisages the possibility of the full stretch of Birkin's body offering different sensations, and polymorphous pleasures, and which also remains with inscrutability, not anticipating control of what she likes or what she feels.

Voluptuousness, eroticism, are held in Varda's gift to Birkin of these skin images, a grafting, a reminder of her loveliness, a promise that she is all this and that her body, at this moment of perfection and vulnerability, exists, and will also be remembered, cherished, held on celluloid. If Varda lets a timeless pose, the reclining nude, survive in her imaging of Birkin, it is to know that image, and Birkin's image, anew, and also to hold her body, to spread it out for pleasure, ravishing, whole. With these shots, Varda writes a different history of pleasure and erotic imaging for Birkin and envisages a different apprehension of the reclining nude. This gift to Birkin seems especially poignant at this moment in her life, and marked in relation to the more pornographic sexual imaging of Birkin to which the film also refers.

In *Varda par Agnès*, Birkin is quoted in interview: «etre un modèle pour un artiste, j'ai toujours adoré ça. Mon père faisait de la peinture, et quand j'étais jeune, je pouvais rester des journées entières à poser pour lui [I've always loved being an artist's model. My father painted, and when I was young I could spend whole days posing for him]».²¹ Her narrative of her life as model and actress goes back to childhood and her relation to her father. Varda goes back to Birkin's childhood, blowing up images of a little girl as she explores her childlike persona. In an interceding scene where Birkin plays an art dealer, her artist describes her as «une petite fille déguisée en femme fatale [a girl disguised as a man-eater]». Nostalgia for childhood is referenced in the film later in snow scenes where Birkin wears a swan's down hat and the colours of the shot are blanched sepia. Birkin speaks of «la rêverie, le silence, l'enfance aussi [a dream world, silence, and childhood]». She speaks about fairy tales, *Snow White* and *Beauty and the Beast* that her mother read to her as a child and that she reads to her children. Birkin later tells Varda a story of a film she would like to make, her fantasy, of the love between a woman and a young boy. Varda tells her that she is really thinking about her own childhood and about the pain of leaving childhood behind.²² The scenarios of the film can seem at times like a series of dressing up games with Birkin as an overgrown child.

In the slideshow Varda shows an image of Birkin's face and shoulders, illuminated, with behind her a shadowy black and white photograph of her childhood self with her siblings. The little girl Birkin is seen on the right of the frame looking towards her adult self. The child's posture is correct, her hair combed, her body clothed in a dark high-necked sweater. Birkin says: «j'étais un enfant sage [I was a good child]». She says she wanted to be like her brother Andrew, her words directing the viewer round the frame to see him, and then to see her girlish sister. Birkin has her siblings and her child self around her like a halo. She speaks with the photos blown up to life-size behind her but she looks at the camera, as if she can also see them in her mind's eye. There are the sounds of a slide projector as another photo appears. Birkin is in a party frock and holds a posy of flowers.

As the slideshow continues Birkin is lost from the frame and there is a family picture, a schoolgirl image of Birkin with spaniels,²³ boarding school photographs in faded colours. Birkin speaks about her unhappiness and her passion for another girl at school, Jane Welpley. Varda uses the domestic set-up of the slideshow to hold Birkin's memories. Images from Birkin's childhood close in on Birkin's vulnerability, her accessibility. Crawford writes in *Attachments*, «photographeur Jane est comparable à photographeur un enfant



[photographing Jane is like photographing a child]». ²⁴ This image of Birkin as ingenuous and in need of protection, like a child, exists in Varda's film alongside images of Birkin as nymphet, as nude. These shuffled images are all part of an affective history of Birkin's bareness, her nudity, her availability to be fashioned. Part of this slideshow of earlier moments in Birkin's life, and interspersed with pictures of Birkin and her tiny daughters, of Birkin and Gainsbourg in family snapshots, the pin-up images reveal her eroticism, her professionalism, alongside her naturalness, her intimacy, all part of the stretch of her life.

The slideshow moves on to Birkin's first film role in *The Knack...and how to get it* (Richard Lester, 1965), to her role as a nymphet in *Blow-Up*. There is a blanched still of Birkin, fragile, bare to the waist, with long fringe and hair, her lips open as David Hemmings wrests a dress from her. She is seen in a colour film still with Gainsbourg and then dining with him in a black and white photo. He smokes a cigarette. Her long hair is sleek as she glances at him. The restaurant is decorated with frescoes of an Arabian palace, a fairy tale setting. In a closer image of the couple Gainsbourg's arm is draped across Birkin reaching to clasp her as he stands behind her. His bare forearm is round her, his face close enough behind her for her to feel his breath, for her hair to brush his lips. His face is half covered by hers in front. In an impromptu backstage photo they are seen practicing together, Birkin elated, her face doubled in a reflection in the piano. The photographs are small documents of their love for each other. These are a few glancing images, affective pieces, stills from a passed world.

The film pauses twice over an image of Birkin in a silver suit, her hair long in curled tresses, her pink lips against the denim of Gainsbourg's crotch. Her face is there on the material as she is between his legs looking up at him. The first time the image is shown Varda crops it so that Birkin is in the frame, and Gainsbourg just from waist down. This editing shifts focus to her. With her head inclined, her hair falling, she resembles one of the prone faces of Dalí's *The Phenomenon of Ecstasy*. Her skin is unreal pale. Her silvery dress, the folds of the fabric and curls in her hair make of her a sexual *Ninfa*. She looks at Gainsbourg with ardour, her eyes almost surreal as the pupils roll back. Her face between his legs, her lowered pose, create a disorganization of the image, an imbalance that is erotic. The closeness of her face to the denim between his legs leaves tactile impressions. The detail Varda shows is blurry, the colours and edges softened. It feels as if the showing of this image works to hint at some of Birkin's feelings in this shot, the framing getting closer to her perspective and viewpoint.

The full image appears further on and it is reversed. Full length the image gives attention to the reciprocity of the gaze between Gainsbourg and Birkin as she looks up from her pose on the floor. The sureness of his stance, the elegance of her silver shining shin, her high heels, make the image more iconic, more glitzy. In her play with the image Varda crosses between and correlates this public provocation and hidden feelings. In conversation with Miranda July, she says about Birkin:

What I love about how her mind works is that she never erased things that had happened in her life, no matter what happened. And I loved the idea that she said at some point that whatever Gainsbourg asked her to do, whatever it was, stupid things like being locked to a radiator or something else... okay, that was the time she did that. She would never say: "that was stupid and that I shouldn't have done that". She told many stories just like this and had no regrets. ²⁵

Varda shows these foolish things. These images are part of her archive of Birkin. They are images she chooses and asks Birkin to contemplate, to look at now. They are part of

her visual collage adding something still more lurid, surreal, varied, to the film. The imagery recalls Varda's invocation of a plasticine Eve as Birkin is seen in a fetish suit and conical heels with a fire bucket and fire hydrant, her hair dizzily bunched to one side. In a further image she is seen in the sheerest stockings and gold and black fragile sandals, draped, posing, across a velvet chair. If the idiom of these images speaks of porn, the centre-fold, their details return in family photos Varda also includes, showing Birkin with her tiny daughters, her bare back crossed by the thin straps of a bathing suit. Gestures, her smile, her elated feelings return across the spread of images.

The image of Birkin padlocked to a radiator appears in the film as a serial and varying image, as Varda films the plates in Gérard Lenne's 1998 book on Birkin. These bondage images were for a Christmas issue of «Lui» magazine. The plates show three small images of Birkin in high heels and stockings on a metal frame bed. She lies on her front and her body is contorted, in hand cuffs. The turns in the image recall hysteria. Her hair hangs down and she seems to move naturally across the shots, as if these are motion studies. The fourth image, crossing over two pages, the glossiest and most composed, shows Birkin kneeling on the floor and locked by one handcuff to the radiator. Her buttocks are on show, modeled flesh delineated by the black elastic of her suspender, her hair in strands all down her back. She is almost nestled against the radiator, her arm relaxed in the cuff as if it is a metal hand holding hers. She is childlike, despite the carnal, raw, inert presence of her hips and thighs. She says to Varda: «J'étais si contente que Serge soit fier de moi [I was so happy that Serge was proud of me]».

Birkin's happiness is Varda's focus across this bizarre range of images: her happiness as Gainsbourg's lover, her happiness as a sex object and model meeting his desire, her happiness as a mother, as a young woman. In a double portrait with Gainsbourg, he holds Charlotte and Birkin holds her oldest daughter Kate in a towel on her lap. She is drying her after the bath and her head is on one side. She is smiling, enclosing her damp child in her arms. The slideshow explores with due delicacy the involvement of Birkin's desire to be loved, to be beautiful, with an expanded narrative of family happiness, of tenderness, sensuousness, intimacy. Varda says of Gainsbourg and Birkin in her interview with July: «and they were an incredible couple, so different, so strange».²⁶

Varda's film makes visible a passion, a need to be loved, on Birkin's part. She shows what this lets Birkin consent to. She shows need, response, co-dependence, with clarity, combining a measure of indulgence with critique, care and curiosity, a liberal acknowledgement of the queerness and inscrutability of all attachments, including Varda's own to Birkin in this film.

These issues are caught up in a rehearsal scene between Gainsbourg and Birkin filmed by Varda. For Richard Brody this is «the film's most tender sequence' showing 'Serge Gainsbourg carefully coaching Birkin through one of his songs'».²⁷ The scene is prefaced by a shot of the scribbled pencil manuscript of the song, like a Cy Twombly painting of the wilder shores of love. Gainsbourg standing behind Birkin as she sings directs her, his hands moving. His presence is tender, yet also rough as he rights the sounds of her French, as he teaches her where to breathe, as he forcibly brings her closer to the mike, and directs her with his hand on the back of her neck. He wants a kiss at the close. Her smile is untroubled, radiant, and the song, rehearsed, is lovely, its rhythms bringing his body and hers, their voices, their gestures into some alignment. In the middle of the song Varda cuts to an image of Birkin practising at home in her dressing room full of flowers, abundant lush orchids. She is in luxury. Yet she is also roughed up in this sequence, corrected, disciplined in her singing by her past lover, childish in her English accent upsets the



sounds of the song. Varda comes closest to showing Birkin's gaucheness in shots of Birkin performing where a technician needs to move her into the spotlight.

For Birkin's fortieth birthday, Varda literally wraps up her house up like a gift with pink ribbon. The film moves into the interior of the house, a documentary of the interior. Birkin speaks of baby photos, of her mother as a baby, of herself, of her children, and the images are seen lining the stairs. Their images are glimpsed later as Birkin talks of her fantasy with a young boy. Domestic images and erotic fantasy illustrate each other. There are white flowers Birkin has received, Madonna lilies on long stalks, in cellophane and ribbons embalmed as if under glass. Taxidermy creatures live in her house, further reminders of time passing, mortality, and agelessness. She has a Victorian mahogany bathroom with bottles of English lotion tied with laces. These spaces are the depths of the story, deeply in Birkin's domestic life, in her daydreams.

Varda asks Birkin if she dreams. The forms of Birkin's dreams then offer so many small surreal pieces in the kaleidoscope narrative. Varda says that she finds Birkin offering herself to the imagination. She speaks about lability, malleability, about how this is what in Birkin inspires her. She talks about the ways in which she can use Birkin in her imagining, how she can dress her up, model her.

Varda offers a staged image of Birkin as muse reclining, dreaming or daydreaming in sand, half-submerged. She is crowned with leaves and pensive. Her dreaming face, staring into the distance, seems to call up a sequence of still frames of paintings, Arcimbaldo's kaleidoscopic *Rudolf II* (1590-1), Paul Delvaux's *La Visite* [*A Visit*] (1939) and a scene from Bosch's *Garden of Earthly Delights* (1503-1515). Varda allows the reproduced paintings to exist as figments of Birkin's imagination, her dream world. She runs from a composite portrait where leaves, fruits and blades of corn have consumed an entire face recomposing it, through a Surrealist image of a woman holding her breasts as a child enters the room, to the enlaced and enchanted lovers, pale, cavorting, the strange-scaled fruits, the butterflies, in Bosch's paradise. There is an elastic, associative relation between the paintings and the returning preoccupations of the film. Painting here offers an intersubjective space of imagining that Birkin makes possible for Varda, and Varda projects as Birkin's unconscious.

In this *Vanitas* film, Varda buries Birkin in leaves and in sand and burns her as Joan of Arc. As she muses on Birkin's ambivalence about fame and glamour, her desire to be both unknown and famous, she begins to talk about the death mask of 'l'inconnue de la Seine' ['the unknown woman of the Seine'] and of her enigmatic smile. The image of the corpse of Mona, the unknown woman Varda brings back to life for the short time of *Sans toit ni loi* (1985) is never far from *Jane B. par Agnès V.* Making Birkin a sister of Emilie in *Documenteur* (1981), Varda returns too to the myth of Ariadne. She shows Birkin as Ariadne, daughter of Minos, in the labyrinth, her own camera with its gaping viewfinder the pursuing minotaur. She says that she sees Birkin like Ariadne sleeping on the beach abandoned by Theseus. Her film responds to Birkin's capacity for abandonment, for giving herself up, leaving her like Lol in Duras's novel: «elle dormait dans le champ de seigle, fatiguée, fatiguée par notre voyage [she was sleeping in the field of rye, tired, tired by our journey]». ²⁸

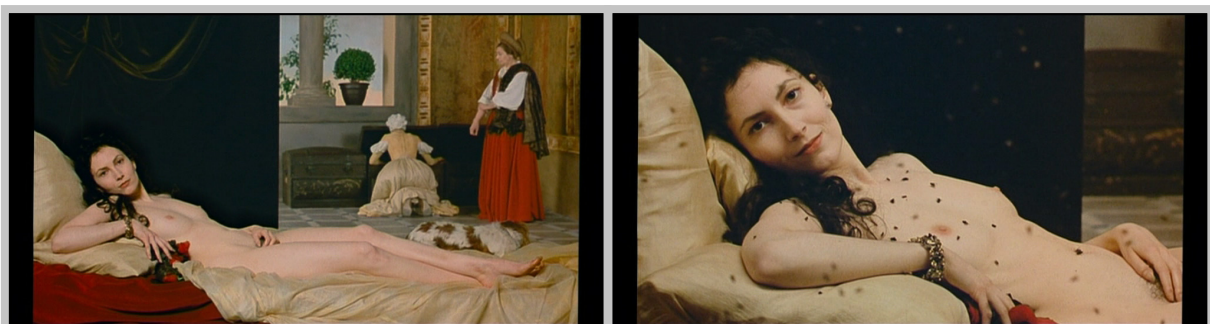
Birkin gives herself over to Varda for this film. She lets her story be told and in the end looks into the camera with disingenuous charm. The film reflects on how to be a model is to be intoxicated with this giving over, with a childlike malleability, and even an inert, doll-like vacancy. It shows Birkin's vulnerability, her impressionability, her openness to Gainsbourg, to sexual exposure. It opens itself as film to these relations, showing their

truth, their foolishness, but not dissolving or dismissing their power. This is a bid rather to understand pleasure that women might take, to encompass variations in female subjectivity, interiority and desire. If she critiques Gainsbourg, Varda also shows herself choreographing and correcting Birkin. She shows the complicity, co-dependence, sadism, and love, of relations between artists and models. The film feels like an experiment where Varda puts herself at risk where she also works to reassure Birkin. It is a project where she achieves a new, beautiful filmic engagement with the reclining nude in her slow pan over Birkin's body. She lets the viewer reflect at length on her love of the reclining nude, her sensitivity to these suave images of repose that return in her films, these images that speak of indolence, pleasure, death, and commemoration.

Birkin tells one childhood memory of being at the beach and finding a newspaper that reported the death of Marilyn Monroe. She speaks of Monroe as «inspiratrice naïve' [naïve muse]», and she tells her dreams of wanting to move like her. What they have in common, she says, is held in the song *My Heart Belongs to Daddy*. She whispers the lyrics in English and in French. A late scene in the film is set in the casino at Knokke le Zoute with its Magritte frescoes, with Birkin as croupier and Varda as gambler. In a slow pan from right to left (the direction of the pan along Birkin's body), Varda's camera moves across the images on the wall, their surrealist dissolving world, the blue breasts of a naked woman. Music composed by Joanna Bruzdowicz for violin, flute and saxophone accompanies the image. The casino is where Varda's father died. This sequence seems to exist in the film, unspoken, as a small elegy for this man, the pan, as with Birkin, a movement in time, in memory, a caress, a visual survey, an expanse of emotion.

Carol Ann Duffy, in a love poem, writes: «next to my own skin, her pearls. / My mistress bids me wear them, warm them, until evening». The pearls require the warmth, the humidity of living flesh to shine at their most beautiful. The maidservant wears the pearls so that they will glow, and not sit on skin cold to the touch. The necklace, slack, a rope, renders sensory the exchange between the women: «she's beautiful. I dream about her». The pearls are used to find a form for the epidermal contact between the two women, their sensual closeness, the animal sensing.

In a late return to the Titian *tableau vivant*, Birkin plays the servant again and dresses up in her mistress's white dress and iridescent pearls. In a discussion of Titian, with her father John Berger, Katya Berger writes: «jewels remind us, don't they, of the pleasure we'll lose when we're dead, and how they and their precious stones will still be here? They console a body for its vulnerability». ²⁹ In these borrowed clothes Birkin reads lines from a poem by Louise Labé. ³⁰ The episode with the pearls leads to a last reclining nude image where the mistress herself (Pascale Torsat) lies out naked on Titian's sofa, a living double of Birkin, as she lets red roses fall from her fingers. Birkin as Pandora at her coffer lets out flies that settle on the image of the naked woman. If these are the flies of the Italian summer countryside, they also make the mistress an image of death in life, of mortal flesh, of incipient rot. If pearls console us for the frailty of the flesh, the flies still gather. ³¹



Jane Birkin, *Jane B. par Agnès V* (1988). Courtesy Ciné-Tamaris

Jane Birkin, *Jane B. par Agnès V* (1988). Courtesy Ciné-Tamaris



* All the images accompanying the paper are frames of the films mentioned in the text. Title and year are reported in the captions. Thanks to Ciné-Tamaris for the kind permission to reproduce the images.

¹ She uses the formulation «film kaléidoscope» (A. VARDA, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du cinéma et Ciné-Tamaris, 1994, p. 184). Translations from texts are mine here; translations of film dialogue are taken from the Ciné-Tamaris DVD editions.

² A. VARDA, *Varda par Agnès*, p. 184.

³ *Ibidem*.

⁴ From the introduction 'Agnès présente le film' on the Arte/Ciné-Tamaris edition of *Jane B. par Agnès V.*

⁵ *Ibidem*.

⁶ A. Varda, *Varda par Agnès*, p. 184.

⁷ S. FLITTERMAN-LEWIS, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* [expanded edition, New York, Columbia University Press, 1996, p. 354.

⁸ M. ROSELLO, 'Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse*: Portrait of the Artist as an Old Lady', *Studies in French Cinema*, vol. 1, n. 1, 2001, pp. 29-36: 35.

⁹ Varda's film can be seen in two senses as a *vanitas* film and as a film about vanity. Borzello describes «the type of still life known as the *vanitas*, an arrangement of objects that illustrate the transitory nature of the pleasures of life and she notes: «[f]emale beauty has traditionally embodied the idea of a short and poignant flowering before a fading» (F. BORZELLO, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, London, Thames and Hudson, 2016, p. 69). She makes a connection elsewhere between female self-portraiture and vanity: «the idea of the female affinity for self-portraiture may have drawn strength from the personification of the vice of vanity, and is in fact a subtle insult. Since vanity was for centuries personified as a woman looking in a mirror, a female self-portrait is evidence of this female vice» (Ivi, pp. 28-30).

¹⁰ A. CAVARERO, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, London and New York, Routledge, 2000, p. 56.

¹¹ *Ibidem*.

¹² These words are heard as the film shows a montage of magazine covers of Birkin including cinema journals, «Paris Match», «Elle» with a feature on her smile, and a knitting magazine which shows Birkin in angora.

¹³ Varda echoes the phrase «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie [the chance meeting on a dissection table of a sewing machine and an umbrella]» (I. DUCASSE, COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Oeuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II* [1869], Paris, Gallimard, 1973, p. 234). The phrase, associated with the Surrealists, occurs in the sixth song of Maldoror and it is the last in a series of similes used to describe the beauty of a sixteen-year old boy, Mervyn, «ce fils de la blonde Angleterre ['this son of blond England]» (Ivi., p. 234).

¹⁴ This interview is included as an extra on the 2015 Cinelicious Blu-Ray disk of *Jane B. par Agnès V.*

¹⁵ T. J. KLINE (edited by), *Agnès Varda: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 68.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 74.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Y.-A. BOIS, R. KRAUSS, *Formless: A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, p. 90.

²⁰ Ivi, p. 91.

²¹ A. VARDA, *Varda par Agnès*, p. 185.

²² This fantasy was originally to be realized as an episode in *Jane B. par Agnès V.* but it was developed instead as the full-length companion feature film *Kung-Fu Master* (1988).

²³ Varda has included a rather fidgety spaniel in the Titian *tableau vivant* earlier in the film.

²⁴ J. BIRKIN, G. CRAWFORD, *Attachments*, Paris, Editions de la Martinière, 2014, p. 120.

²⁵ This interview is included as an extra on the 2015 Cinelicious Blu-Ray disk of *Jane B. par Agnès V.*

²⁶ This interview is included as an extra on the 2015 Cinelicious Blu-Ray disk of *Jane B. par Agnès V.*

²⁷ R. BRODY, 'Family Affair', *The New Yorker*, February 1, 2016, p. 8.

²⁸ M. DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p. 191.

²⁹ K. BERGER ANDREADAKIS, J. BERGER, *Titian: Nymph and Shepherd*, London, Bloomsbury, 2003, p. 34.

³⁰ The poem is Labé's *Baise m'encor, rebaise-moi et baise* [Kiss me again and again a kiss] and Birkin reads the first two stanzas.



³¹This article originally appeared, in a more heavily annotated version, in E. WILSON, *The Reclining Nude: Agnès Varda, Catherine Breillat, and Nan Goldin*, Liverpool, Liverpool University Press, 2019). This is dedicated, with love, to Ioana. 2020 is the year of Jane Birkin.



STEFANIA RIMINI

Combattere per un'immagine
*Performatività e straniamento in Une minute pour une image di Agnès Varda**

Une minute pour une image is a visual experiment that confirms the hybrid nature of Agnès Varda's cinescritture and the importance of photography in her artistic training. Collecting 14 images, of different styles and poetics, Varda composes a very personal 'atlas of emotions' capable of suggesting words and figures from which specific ways of narration will emerge over time. The essay, through a specific cartographic model, intends to analyze the main matrices of this tele-cinematographic project.

*Ho pensato che per restare fedele allo
"spirito" della messa in scena, bisognava
tradirne la forma.*

*Agnès Varda, Une cinéaste vous parle:
Agnès Varda*

La carriera 'monumentale' di Agnès Varda sfugge alla freddezza del referto e continua a rilanciare, oltre la linea della sua esistenza, la necessità di interrogare i principi e le forme della relazione fra materia e medium, fra oggetti dello sguardo e soggetti della visione. Le opere di questa formidabile «essayiste en cinéma»¹ rivelano, grazie alla loro ontologica tensione intermediale, la dialettica tra *milieu* e *moment* delle immagini e rinnovano il contatto tra linguaggi e pratiche del vedere. Fotografia e pittura, nel contesto della sua produzione audiovisiva, non sono solo modelli di racconto ma diventano tracce viventi, ancorché fantasmatiche, di processi di archiviazione e rimediazione del reale e – soprattutto – schegge di immaginari possibili. La sua cinescrittura lavora nel solco di tre direttrici – ispirazione, creazione, condivisione –² e intorno a esse codifica una nuova sintassi fondata su un «istinto filmico»³ e organizzata poi secondo una struttura consapevolmente libera ma sempre rigorosa.

Nel rapportarsi alle cose del mondo attraverso il dispositivo della camera Varda sceglie di scartare l'ovvio, di superare le convenzioni per costruire uno 'stile' che, pur non rinunciando alle insegne della finzione (al punto da inventare l'etichetta di 'documenteur'),⁴ miri a restituire i paradossi della verità (delle persone, dei paesaggi, della storia). Al centro del suo orizzonte narrativo si colloca «l'insieme di un nuovo rapporto suono-immagine, che permette lo smascheramento di immagini e suoni che sono sempre stati soffocati o rimasti allo stato latente...»⁵ è in questo azzardo che risiede la forza di una drammaturgia che scava oltre la superficie, intreccia diversi strati di memorie, spezza le linee del tempo e rinnova i codici della rappresentazione. Sebbene Varda dichiari di giungere alla sceneggiatura al termine di un lungo percorso di esplorazione di spazi e caratteri, e di affidarsi al montaggio come momento supremo di ricucitura della trama del film, è indubbio che i suoi testi offrano convincenti prove di una intrinseca qualità di scrittura, frutto di un sapiente equilibrio fra i diversi elementi dell'audiovisione.

La complessità della tessitura filmica di Varda può essere compresa a partire dal riconoscimento della funzione primaria della fotografia, da intendersi come misura di una specifica attitudine dello sguardo (e del racconto). Fin dal suo apprendistato presso il



Théâtre National Populaire,⁶ quel che la giovane artista sperimenta, non senza un'innata vocazione autoironica («Per dieci anni ogni servizio per il T.N.P. ha giocato per me il ruolo del più diligente degli impresari»),⁷ è la possibilità di mettersi in ascolto degli altri, in primis di Jean Vilar, di 'ri-creare' il suo stile e, attraverso questo processo, approdare a una visione di sé e del mondo. Il passaggio dal reportage al cinema avviene senza strappi, per un naturale desiderio di filmare, ma l'esperienza dietro il mirino della fotocamera sedimenterà impressioni di lunga durata, insieme a un metodo di osservazione che lei stessa continuerà a rievocare in diverse occasioni.

Ciò che rappresenta la fotografia è essenziale nella mia vita: mi riferisco a quel che avviene in una fotografia, al fatto che con un'immagine piatta, a due dimensioni, si è afferrato qualcosa che era fermo, oppure una persona. Il cinema mi affascina non perché, come dicono alcuni, è l'esatto contrario della fotografia. È qualcosa di altrettanto interessante, che ha a che fare con l'immobilità della fotografia. L'immobilità, il piano fisso e il silenzio sono tutte componenti del cinema e tutto questo è molto coinvolgente.⁸

Questa è forse una delle dichiarazioni più enigmatiche dal variegato album delle citazioni d'autrice, innanzitutto perché Varda tenta di mettere sullo stesso piano due linguaggi solitamente riferiti a tecniche di ripresa e a concezioni estetiche differenti: la transizione cinematografica rappresenta il superamento del carattere istantaneo dello scatto e porta con sé una potente carica illusoria, che la fotografia analogica tende a negare per la sua ontologica carica referenziale.⁹ Al di là dell'azzardo teorico di tale pronunciamento, volto a contraddire l'evidenza filosofica che separerebbe cinema e fotografia, quel che sorprende è l'insistenza sul concetto di immobilità, che proprio in quel giro d'anni Varda aveva magistralmente 'straniato' attraverso due esperimenti visivi accomunati dal medesimo 'sentimento del tempo', nonché dalla stessa matrice visiva.

Tra il 1982 e il 1983, infatti, Varda realizza l'ineffabile *Ulysse* (1982) e l'eccentrico *Une minute pour une image* (1983), opere che si interrogano sullo statuto delle immagini fotografiche, ovvero sul rapporto fra spazio e memoria, sulla dialettica (à la Barthes) fra estraneità e appartenenza del soggetto ritratto. Con *Ulysse* in poco più di venti minuti esplora alcuni dei nodi concettuali del suo cinema: la nudità come situazione espressiva; la dimensione autobiografica; l'attrito fra empatia e distacco; la relazione fra corpi e paesaggio,¹⁰ che diviene il grado zero della rappresentazione.

Lo scheletro della composizione ruota infatti attorno al tentativo di *re-enactment* di una foto scattata dalla stessa Varda nel 1954: la smemoratezza dei protagonisti, Elia e Ulysse, incapaci di rispondere alla insistita domanda «Ti ricordi?» e di ritrovare le emozioni del giorno in cui erano stati immortalati, genera una sorta di corto circuito che vale a «concretizzare la mancanza, teatralizzare l'assenza, l'impossibile coincidenza tra i personaggi e la loro immagine».¹¹ Pur non riuscendo a convertire il *temps perdu* dello scatto in



La fotografia la centro della diegesi di *Ulysse* (1982). Courtesy Ciné-Tamaris



temps retrouvé, la regista con *Ulysse* si interroga, e ci interroga, sul carattere intransitivo dei ricordi, sulla consistenza fisica, visuale ed emotiva della memoria¹² e riscopre così il valore della raffigurazione come processo di inarcamento della soggettività di *operator*, *spectrum* e *spectator*.¹³ La consuetudine autobiografica di Varda si nutre della reciprocità delle tre istanze barthesiane e rilancia l'idea della fotografia come linguaggio capace di eternare l'attimo, di fissare un punto della storia, ma capace altresì di intrecciare trame, (s)combinando le traiettorie del discorso.¹⁴ La foto del maggio del 1954, su cui lo sguardo indugia a più riprese grazie a un intenso lavoro di deframmentazione, non è dunque solo un feticcio perché diviene pre-testo e matrice del racconto: tramite una vera e propria *detection*, affidata alla qualità del rapporto con i protagonisti della vicenda, la regista può abbandonarsi a un'intensa riflessione sul valore documentale della fotografia e spingersi fino a dichiarare, tra le note del commento, che «in un'immagine si vede ciò che si vuole. Un'immagine è questo e il resto».

1. Il vero dell'immaginario

*Lo scambio degli immaginari è
importante come quello delle simpatie,
delle emozioni e dei desideri.*
Agnès Varda

Al fondo della sintomatica declinazione di *Une minute pour une image* si agita proprio la constatazione dell'instabilità di ogni scatto, ovvero l'impossibilità di ridurre l'atto del vedere a una mera certificazione referenziale. Per Varda ogni immagine contiene una parte residuale («il resto») che sfugge a facili classificazioni e introduce una dimensione interrogativa con cui occorre fare i conti. La scelta del mezzo televisivo come veicolo di trasmissione di un preciso pensiero visuale si spiega con la necessità di superare il senso ovvio delle pratiche artistiche, cercando così di giungere a codificare nuove retoriche espressive. L'emittente FR3 accetta la scommessa e manda in onda 170 puntate di un minuto dal 31 gennaio al 22 luglio del 1983: il format prevede il commento anonimo di una fotografia e la rivelazione finale (sui titoli di coda) dell'identità dell'autore dello scatto e del commentatore.

Una «mini partita di flipper televisivo»:¹⁵ così Alain Bergala definisce l'esperienza spettatoriale di *Une minute pour une image*, azzardo tele-cine-fotografico che Agnès Varda realizza nella consapevolezza che «ognuno può leggere in modo diverso una fotografia».¹⁶ Il richiamo alla indispensabile abilità di ogni giocatore di *pinball* serve a chiarire il legame di tensione e di sfida generato dal corpo a corpo con le immagini, non più congelate nella fissità eterna dell'attimo, ma ri-animate dai movimenti della macchina da presa e dall'intensità della voce over. Nel breve intervallo di un minuto, misura che pare strizzare l'occhio ai ritmi della comunicazione pubblicitaria, si disputa una torsione delle logiche dell'osservazione, necessaria a produrre una sorta di shock percettivo. L'effetto sponda, evocato dalla metafora proposta da Bergala, descrive con grande evidenza la disposizione ludica del format ma allo stesso tempo rinvia alla reciprocità della relazione fra oggetto fotografico e osservatore. Tale reciprocità non è immediata, per la presenza di una voce-guida che di fatto orienta la lettura delle immagini ma, pur filtrata dal commento, dovrebbe condurre – nell'auspicio di Varda – all'esplicitazione di un'interpretazione personale («ognuno porta la sua visione»), o almeno a un gioco di rettifiche e 'divaga-

zioni' («[...] ogni telespettatore corregge o si diverte a pensare a un'altra cosa»). Varda sembra puntare, dunque, innanzitutto alla codificazione di una vera e propria abitudine allo sguardo, generata dalla quotidianità dell'appuntamento con la fotografia; un minuto al giorno per sei mesi è un tempo in grado di far germinare buone pratiche ermeneutiche e di favorire un interessante processo di educazione visuale. Del resto, fin dagli esordi, l'imperativo categorico della sua arte si ancorava prepotentemente alla volontà di 'inquadrare' ciò che esiste davanti agli occhi:

quel che mi interessa di più è vedere, in modo che anche gli altri possano a loro volta vedere, non solo perché ciò dà piacere, poiché spesso è orribile quel che si vede, ma perché mi sembra una presa di contatto con le cose. Nei miei film vorrei sempre "far vedere" in modo profondo. Non voglio mostrare ma dare alle persone la voglia di vedere.¹⁷

È questa la spinta che anima un progetto come *Une minute pour une image*, che giunge a misurarsi con la paradossale sproporzione fra linguaggio fotografico e televisivo e – dentro questo iato – rilancia un modello pedagogico di conoscenza attraverso il senso della vista. La frizione fra medium e messaggio è radicale, non c'è alcuna indulgenza verso le consuetudini dell'intrattenimento: Varda piega le formule divulgative, si diverte a ribaltare le regole del gioco e compone un mosaico «vibrante», nel quale le singole opere attivano connessioni remote profonde. «Vibrante» del resto è aggettivo intimamente vardiano, capace di tradurre l'insofferenza verso codici precostituiti e rigidi; non è un caso che la regista lo chiami in causa a proposito di *Daguerréotypes* (1975), ritratto collettivo del suo quartiere-villaggio in cui si mescolano ricerca documentaria e cliché di pratiche fotografiche *d'antan*.¹⁸

Une minute pour une image somiglia allora a un laboratorio di ecologia visiva nel quale ogni prelievo di immagini obbedisce a un criterio di salvaguardia e rivelazione rispetto a un tutto già visto e saturo; attraverso questo principio la selezione e la combinazione degli 'episodi' tende a disegnare una mappa di opere e stili, che può essere ricondotta alla logica dell'atlante, investendo così il piano della 'sopravvivenza' di forme di *pathos* e di sguardo.



L'atlante di fotografie commentate in *Une minute pour une image* (1983). Courtesy Ciné-Tamaris

Senza voler complicare troppo il senso di un esperimento che, come già avvertiva Bergala, assume i connotati di serio *divertissement*, è possibile riportare le scelte di Varda nel solco di una esplicita 'cartografia emozionale'. Pur riconoscendo significative assonanze con il pensiero iconologico warburghiano, ci pare sia *l'Atlante delle emozioni* di Giuliana Bruno¹⁹ a suggerire la chiave di lettura più appropriata della galleria fotografica allestita attraverso *Une minute pour une image*, perché «la *collection* (raccolta) di immagini si trasforma in *recollection* (ricordo)». ²⁰ Varda decide, infatti, di estrarre dal ciclo televisivo quattordici scatti e di condensarli in un poetico cortometraggio, cristallizzando il pro-



cesso compositivo che aveva ispirato il progetto generale e perimetrando altresì la sua personalissima 'camera chiara'. Questa stanza traduce la meraviglia di un immaginario che aspira a essere condiviso e abitato da sguardi diversi per superare la soglia del medium televisivo, occasionale e forse perfino effimera, e raggiungere l'ambigua immobilità di un cinema in forma fotografica. Se dentro la caverna della tv c'era spazio per una sola immagine alla volta, qui la collezione prende corpo e sopravvive al tempo, riattivando un effetto di 'visione ritrovata'. Strette fra vocazione documentaria e scarto simbolico, tutte le fotografie convocate in questo ardito 'album' giocano una partita almeno doppia: verso l'istanza referenziale che pare autenticarle e verso la torsione semantica cui le costringe lo sguardo di Varda. A manifestarsi è infatti il nucleo di verità che ogni foto riassume in sé, a cui si aggiunge quell'eccedenza di senso che solo lo spettatore è in grado di notare.

2. Lessico e nuvole

Come gli scrittori hanno delle parole privilegiate, così io ho un lessico di immagini che ricorrono in tutti i miei film.

Agnès Varda

L'architettura di questo piccolo film-saggio rivela le istanze del fare artistico di Varda, «guardare, riguardare e custodire»,²¹ gesti essenziali di un irripetibile *living archive* che continua a distillare immagini urgenti come brace. La costruzione del racconto obbedisce all'intento di mostrare *l'esprit de finesse* della fotografia, ovvero l'inclinazione morale di ogni scatto, il mistero della posa, racchiusi nell'impasto dei toni e nelle qualità performative dei soggetti ritratti. Gli elementi paratestuali sono scarni ma vengono ripetuti per rafforzare la matrice della cinescrittura di Varda; questa ridondanza rappresenta un passaggio intertestuale molto interessante, perché assegna all'album il carattere di traccia mnestica. Se i titoli di coda hanno il compito di sciogliere l'enigma identitario dello scatto, la sigla annuncia invece la qualità sinestesica della fotografia nonché lo spettro polimaterico dell'immaginazione dell'autrice. Grazie a un montaggio sincolato, scandito da una voce off che prima richiama la committenza dell'opera e poi sussurra a più riprese e con intonazioni diverse il lemma «photographie», si succedono una serie di piani che giocano sulla stretta analogia fra obiettivo e occhio. La metafora dello sguardo come cifra del medium fotografico traduce però uno slittamento perturbante fra materia e rappresentazione, fra carnalità e riproduzione del reale perché la catena dei sintagmi visivi proposti non rinvia semplicemente all'ontologia dell'atto fotografico ma a una sorta di teoria di forme dell'occhio.

Le prime due immagini che compaiono dopo l'apertura del diaframma sono il dettaglio di un occhio animale (felino?) e di un occhio di sabbia, emanazione di un principio ludico che scardina il piano del reale. Gatti e spiagge sono feticci della memoria e insieme indici di una cartografia dei sentimenti.

Fotogrammi della sigla di apertura di *Une minute pour une image* (1983).
Courtesy Cine-Tamaris



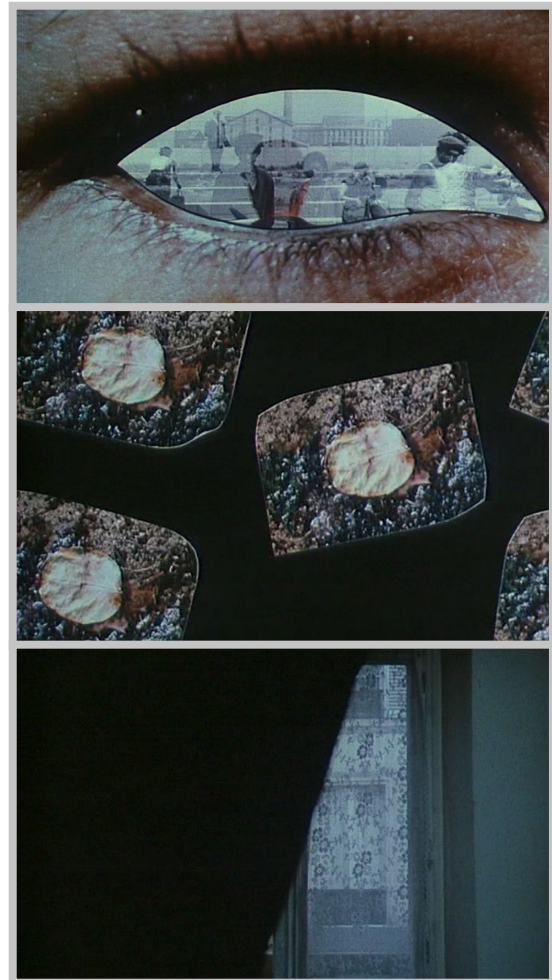
Quasi senza soluzione di continuità, per via di un calibrato sistema di tagli e dissolvenze, appare poi una specie di immagine-intarsio, che esalta la compenetrazione fra organo della vista e fotografia: in questa con-fusione, quando i margini dell'occhio accolgono i ritagli di un progetto artistico, avviene lo slittamento semantico fra vita e forma, ma è solo un attimo perché poi torna a campeggiare sullo schermo il primissimo piano di un occhio che si chiude.

Prima dei titoli di testa c'è ancora spazio per una misteriosa sfilata di foglie fossilizzate, sintesi della potenza della natura nel ricalcare oggetti, e per l'epifania di una tenda-sipario, che chiude la vista lasciando solo intravedere la luce del fuori. Non serve ricordare quanto tutto il cinema di Varda complichì la relazione tra dispositivo e sguardi, tra forme e teorie, per capire che la gioiosa girandola di questa sigla sia giusto *un carnet de notes* delle opere a venire, oltre che la plastica dichiarazione di una poetica della metamorfosi e dello scarto (fra interno ed esterno, vero e finto, reale e immaginario).

Accanto alla sigla il cortometraggio ricorre a un'altra soglia paratestuale che consente una fluida transizione tra gli episodi e riafferma l'omologia fra macchina fotografica e occhio. Si tratta di una specie di 'jingle visuale', che mima il principio di funzionamento del mirino facendo coincidere il sistema di apertura e chiusura delle palpebre con quello del diaframma; una soluzione apparentemente semplice che però determina la costruzione di una catena sintagmatica e la sottolineatura dell'enfasi dello scatto tramite la ricorsività del rumore del click. Questa disposizione anaforica dà ritmo al racconto e sublima la metafora dello sguardo, lemma-matrice del lessico di Varda.

La galleria di *Une minute pour une image* riesce, dunque, a mettere a punto un dispositivo memoriale che offre una serie di indizi decisivi sul rapporto della regista con la natura stessa dell'impronta fotografica, oltre che sulla specifica declinazione del suo talento di 'raccoglitrice' di storie e visioni. Riciclando le fotografie tramite la lentezza e la precisione di un cinema artigianale, Varda edifica un sincero monumento votivo al proprio orizzonte figurativo e allo stesso tempo inventa nuove 'carte' per risillabare il suo alfabeto visivo e sentimentale.²²

A ben guardare, infatti, l'album rivela il gusto di Varda per il 'modo' surrealista («Per me uno spazio e un tempo per sognare oltre la straordinaria precisione del reale»);²³ l'attenzione per la luce («che illumina le relazioni»);²⁴ la passione per la musica di Kurt Weil (di cui intona con voce nostalgica qualche verso);²⁵ la tentazione verso l'aneddoto autobiografico («Guardano tutti in camera tranne due donne, mia madre e sua madre»);²⁶ e ancora la sensibilità verso abiti linguistici diversi (per esempio *l'assemblage* e le polaroid).



Fotogrammi della sigla di apertura di *Une minute pour une image* (1983). Courtesy Ciné-Tamaris

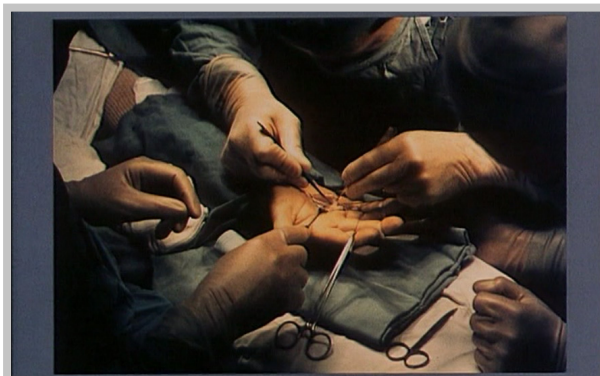
Dei quattordici scatti solo quattro sono a colori, con una netta prevalenza del bianco e nero, che però non esclude l'espressione di una ricca gamma di accenti tonali. Si passa dalla nettezza delle linee del volto della donna di Algeria ritratta da Marc Garanger (*Femme Algerien*, 1960) alla nuvola velata di grigi che contorna i corpi di Gladys (*Serie du canape*, n. 6, 1978); dalle serrate campiture luminose del cortile di Jenny de Vasson (s.t., 1913 circa) alle «delicate sfumature»²⁷ di bianco e di nero della fossa di Smith (s.t. Tarawa, 1943). Altrettanto eloquenti risultano le *nuances* dei volumi di Bill Greene, corpi teatrali e quasi tragici, mentre la *clarté* del fiore bianco che sfida le baionette fuori fuoco dei soldati nello scatto di Riboud (*La fille a la fleur*, Washington 1967) è una delle apparizioni più emblematiche dell'intera collezione, non a caso descritta come «l'incarnazione stessa della resistenza alla violenza».²⁸ Obbedisce alla logica della variazione di toni anche la foto di scena di *Cléo dalle 5 alle 7* di Liliane de Kermadec (1961), quasi un autoscatto, che trova nell'occhio nero al centro dell'immagine il correlativo oggettivo di un *black hole*, mentre il collage di Gerard Marot (1981) lavora soprattutto sul contrasto fra la luminosa nudità del «piccolo Gesù» e la stringa scura che barra gli occhi delle «quattro Madonne» perché non vedano. Uno sguardo cieco, ripiegato e sfuggente è il *punctum* della foto di Lartigue (1923 circa), dominata dal fondo cupo del transatlantico che solca le acque del porto di Marsiglia: anche qui la luce è quella della nostalgia e forse del rimpianto.

La grana delle immagini a colori è leggermente diversa e vale a declinare altri sentimenti. Se è vero che si perde la profondità del chiaroscuro si conquistano però ora una pastosità greve (è il caso di *Hand Operator* di Andre Martin, 1961), ora invece una levigatezza atmosferica (come nel 'quadro' di Nurith Aviv Janvier, 1983); la tinta vagamente seppiata dell'anonima foto di famiglia (1915 circa) reca i segni di un passato non ancora ingiallito, al contrario le sfumature sature degli scatti Polaroid scandiscono l'estasi momentanea di un piacere *prêt-à-porter*.

Filtrati attraverso un linguaggio apparentemente scarno, affidato a poche inquadrature e a circoscritti movimenti di dettaglio, gli scatti si staccano dalla loro superficie grazie alla precisione del commento, voce che descrive, certifica, ricorda e infine scardina l'aderenza al piano della verosimiglianza per spingere verso un possibile effetto di straniamento. Nonostante ogni episodio occupi una misura breve, Varda riesce a celebrare una liturgia contemplativa di grande intensità, durante la quale si dà senso al respiro della composizione, se ne richiamano il valore testimoniale o l'urgenza sentimentale, la tensione performativa o l'agency culturale, in un'equilibrata alternanza di pathos ed elegia, lamento o canto. Nel restituire a ogni fotografia un corpo di parole, la regista passa in rassegna diverse formule retoriche – il



Un fotogramma di *Une minute pour une image* (1983): Marc Garanger, *Femme algerien* 1960. Courtesy Ciné-Tamaris



Due fotogrammi da *Une minute pour une image* (1983): Marc Garanger, *Femme algerien* 1960. Courtesy Ciné-Tamaris



commento puro, la divagazione, l'interrogazione, l'aneddoto, il dialogo, la confessione – e tutte le volte riesce a contemperare questioni estetiche e suggestioni narrative. Questi esercizi di racconto annunciano un percorso di formazione e apprendimento che culminerà nei film a venire, ma che qui mostra già in atto una spiccata tendenza all'invenzione e alla variazione.

Proviamo a chiudere con un'ultima considerazione, che riguarda il carattere metariflessivo di questo commovente 'atlante delle emozioni', nel quale le stazioni della vita e della morte, con il loro strascico di ebbrezza e di dolore, diventano l'occasione per riflettere sullo statuto dell'arte, e segnatamente di quella cine-fotografica. Di fronte alla raggelata distesa di cadaveri, che occupa il campo della fotografia di Smith, Varda, in dialogo con Jacques Monroy, non può non chiedersi cosa sia la bellezza, quale sia la funzione dell'arte, perché troppo grande è la sproporzione fra la grazia della tessitura dell'immagine e l'evidenza di quei corpi immobili, che un tempo



Un fotogramma di *Une minute pour une image* (1983): Liliane de Kermadec, *Torunage de Cléo de 5 a 7*, 1961. Courtesy Ciné-Tamaris

erano persone cariche di idee, opinioni e sogni. Se l'ironia dello scatto surrealista di Fontcuberta è ancora in grado di suggerire un intervallo fra la realtà e le sue forme, tocca ai pezzi di vetro rotti ai bordi del set di *Cléo dalle 5 alle 7* incarnare la deriva dell'immaginario sotteso al progetto; commenta, infatti, Varda che i frammenti di vetro sono memorie spezzate che non combaciano, come gli errori di montaggio di un film, e poi chiosa: «A volte il cinema è come una fotografia che si anima. Qui c'è un film che si ferma».²⁹ La paradossale frizione fra movimento e stasi è la cifra segreta dell'atlante *Une minute pour une image*, la vera partita a flipper in cui quel che conta è riconoscere la qualità di ogni immagine, che – come sottolinea Didi-Huberman – è qualcosa di più di ciò che siamo soliti leggerci:

L'immagine è infatti ben altro che un semplice ritaglio eseguito nel mondo degli aspetti visibili. È un'impronta, un solco, una scia visiva del tempo che essa volle toccare, ma anche dei tempi supplementari – fatalmente anacronistici, eterogenei fra loro – che essa non può, in quanto arte della memoria, fare a meno di agglutinare. È cenere mischiata, più o meno calda di diverse braci.³⁰



* Tutte le immagini che accompagnano l'articolo sono fotogrammi del film citato nel testo. Titolo e anno sono riportati nelle didascalie. Si ringrazia la Ciné-Tamaris per la gentile concessione delle immagini.

- ¹ A. BERGALA in *Varda Tous courts*, Paris, Ciné-Tamaris, 2007 [edizione di Dvd con booklet].
- ² Si tratta di tre azioni ricordate dalla stessa Varda nelle prime battute dell'ultimo documentario *Varda by Agnès (Varda par Agnès, 2019)*, «un film fatto di immagini in movimento e di parole» che – come già l'autobiografia pubblicata nel 1994 – intende «fornire le chiavi della mia opera» (A. VARDA, 'Varda by Agnès', in *Alla scoperta di Agnès Varda in 5 film*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2020, p. 57). Per un inquadramento dell'artista si veda A. Masecchia, 'Ispirazione, creazione, condivisione: il cinema di Agnès Varda', in *Alla scoperta di Agnès Varda in 5 film*, pp. 5-15.
- ³ A. VARDA, *Varda by Agnès*, p. 59.
- ⁴ Ci si riferisce qui, evidentemente, al titolo del film *Documenteur* (1981) in cui Varda sembra autodenunciare l'impossibile oggettività della pratica documentaristica ribadita poi apertamente nella sua autobiografia: «L'objectivité n'existe pas, même pas dans les documentaires» (A. VARDA, *Varda par Agnès*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1994, p. 26).
- ⁵ A. VARDA, 'Entretien avec Agnès Varda', *Positif*, 253, avril 1982, ora in S. CORTELLAZZO, M. MARANGI (a cura di), *Agnès Varda*, Torino, EDT, 1990, pp. 88-89.
- ⁶ Si veda in proposito B. Bastide, 'Agnès Varda ou l'apprentissage du regard', in M. Estève (a cura di), *Agnès Varda*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1991, pp. 5-12.
- ⁷ A. VARDA in J. CLAY, 'Une cinéaste vous parl: Agnès Varda', *Réalités*, 195, aprile 1962.
- ⁸ A. VARDA citata in S. CORTELLAZZO, M. MARANGI (a cura di), *Agnès Varda*, p. 82.
- ⁹ Si tratta di una nozione che Barthes risolve attraverso la nozione di «referente fotografico» con cui intende «non già la cosa facoltativamente reale a cui rimanda un'immagine o un segno, bensì la cosa necessariamente reale che è stata posta dinanzi all'obbiettivo, senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna» (R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 77).
- ¹⁰ La costruzione del racconto di *Ulysse* si fonda sul rapporto fra corpi e paesaggio, oltre che sul potere incantatorio delle immagini fotografiche; diviso fra l'enigmaticità di ogni *Still life* e le rifrazioni simboliche di *Figures on landscape*, il cortometraggio non solo resta una delle invenzioni più produttive dell'immaginario di Varda ma anticipa la tensione e il movimento del recente *Visages, Village* (2017 con JR) mostrando ancora una volta la circolarità dello sguardo e dei temi della ricerca visuale dell'artista. Il viaggio *on the road* a bordo del *camion-photo* di JR consente a Varda di ritornare nei luoghi del suo cinema e di attraversare la Francia alla ricerca di testimonianze insolite, capaci di generare un inedito collage di volti e identità: le istantanee catturate dal dispositivo cinefotografico si aggiungono all'album di tutta una carriera e non fanno che confermare l'attitudine della regista a 'riciclare' spazi, memorie e frammenti di verità.
- ¹¹ M. CHEVRIE, 'Tu n'as rien vu a Saint-Aubin', *Cahiers du cinéma*, 358, aprile 1984.
- ¹² È di questo avviso Alison Smith che legge *Ulysse* alla luce della polarizzazione fra tempo e memoria: cfr. A. SMITH, *Agnès Varda*, Manchester, New York, Manchester University press, 1998, pp. 142-169.
- ¹³ La riflessione di Barthes sulla reciprocità di oggetti e soggetti dello sguardo fotografico apre uno squarcio interessante per la comprensione del corpus cinematografico di Varda e soprattutto di *Ulysse*, come sottolinea opportunamente Anna Masecchia: «la lettura alla quale Agnès sottopone la sua fotografia è, in maniera apparentemente meno consapevole di quanto avverrà nel 2004 in *Ydessa, les ours et ect.*, una lettura di tipo barthesiano. Allo *studium*, all'analisi della modalità con la quale è stata scattata, a come si colloca nel contesto della produzione dell'artista Varda di quel periodo, all'inserimento nella sua epoca storica, si associa l'azione del *punctum* che può sollecitare letture diverse in Varda stessa e, soprattutto, nello *spectator* che la guardi: "L'altro giorno vedevo l'immagine dell'infanzia tra il futuro, il padre, e la madre, il passato, il ventre caldo della capra. Un altro giorno mi è sembrato di vedervi la rappresentazione dell'enigma della Sfinge"» (A. MASECCHIA, 'La materia dell'immaginazione: Agnès Varda tra fotografia e cinema', *La valle dell'Eden*, X, 20-21, gennaio-dicembre 2008, pp. 237-238).
- ¹⁴ È ancora Masecchia a chiarire la feconda concezione fotografica di Varda: «La fotografia in sé, spazio statico e spazio dinamico (centripeto e centrifugo insieme), oggetto sul quale possiamo esercitare lo *studium* e dal quale possiamo farci "pungere", diviene sia un testo attraverso il quale ci guida la regista sia un luogo immaginario nel quale possiamo vagare» (ivi, p. 239).
- ¹⁵ A. BERGALA, *Le Journal des Cahiers du cinéma*, 32, avril 1983 citato in <https://www.cine-tamaris.fr/une-minute-pour-une-image/> [accessed 30 ottobre 2020].
- ¹⁶ Sul sito della casa di produzione Ciné-Tamaris si legge integralmente la descrizione di questo inedi-



to gioco intermediale: «En tournant *Ulysse*, j'avais vu à quel point chacun peut lire différemment une photographie. Et j'ai eu l'idée d'une série et Delpire du CNP m'a accompagnée dans ce projet ainsi que FR3. Une série où chaque jour, on montrerait une photographie à la même heure, à la télévision, on la montrerait pendant 10 ou 15 secondes, sans rien dire, ni de qui elle est, ni où elle a été faite, ni ce qu'elle représente. Puis je demanderai à une personne, toujours inconnue du spectateur, de parler pendant une minute. Puis on reverrait la photographie, et chacun se dirait: moi j'aurais peut-être pas dit ça ou j'aurais dit autre chose, et à la fin seulement on annonce de qui est la photographie et qui est le commentateur. Chacun apportait sa vision et chaque téléspectateur rectifiait ou s'amusait à penser à autre chose. Il y a eu 170 numéros. Ici, dans ce DVD, je montre des courts métrages que j'ai souvent commentés moi-même. On a choisi de ne montrer que ceux que j'avais commentés, c'est-à-dire 14 sur les 170 de la collection» (A. Varda in <https://www.cine-tamaris.fr/une-minute-pour-une-image/>).

¹⁷A. VARDA, *Cinéma* 61, 60, ottobre 1961.

¹⁸Per un'attenta indagine sui modi figurativi del film si rimanda a G. LAVARONE, 'Il ritratto al cinema. Elsa la rose, Daguerreotypes e Jane B. par Agnès V. di Agnès Varda', *AAM TAC*, 5, 2008, pp. 53-70.

¹⁹Cfr. G. BRUNO, *Atlante delle emozioni* [2002], ed. it. a cura di M. Nadotti, Milano, Johan&Levi, 2015. Nel segno di Bruno, ma in riferimento a *Superfici. A proposito di estetica, materiali e media* (Johan&Levi 2016), si muove anche la lettura che Sandra Lischi dedica all'ultimo percorso artistico di Varda, nel quale il contatto con le pratiche della videoarte determina un cortocircuito fra pelle, pellicola e schermi, nonché il recupero di brani del passato attraverso forme di riciclo creativo: cfr. S. LISCHI, 'Custodire e abitare le immagini: corpo e pellicola in Agnès Varda', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano', *Arabeschi*, VI, 12, luglio-dicembre 2018.

²⁰G. BRUNO, *Atlante delle emozioni*, p. 20.

²¹A. UCCELLI, 'Varda par Agnès', *Cineforum*, 2 marzo 2020, < <http://www.cineforum.it/recensione/Varda-par-Agnes> > [accessed 23 ottobre 2020].

²²Per un primo inquadramento delle diverse pratiche di riciclo cinematografico si rimanda a M. BERTOZZI, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2013.

²³A. VARDA, *Une minute pour une image*, 1983: commento alla foto n. 6 di Juan Fontcuberta, *Autoportrait*, Barcelona 1972.

²⁴A. VARDA, *Une minute pour une image*, 1983: commento alla foto n. 5 di Jenny De Vasson, s.t. Varennes, vers 1913.

²⁵Nel segno di Kurt Weill si compie il vagabondaggio sentimentale di *Opera-Mouffe*, omaggio implicito al principio di straniamento che Brecht matura anche attraverso il sodalizio con il compositore de *L'opera da tre soldi*. La dimensione brechtiana del cinema di Varda è al centro di alcune interessanti letture ma servirebbe un più convinto affondo in ordine all'interpretazione di una cospicua trama di rimandi e del più generale movimento di presa di distanza da situazioni e cose spesso in atto nella cinescrittura della regista. Per un primo inquadramento della questione si rimanda a K. CONVAY, *Agnès Varda*, Champaign, University Press of Illinois, 2015; R. DE ROO, 'Reconsidering Contradictions', in EAD., *Agnès Varda Between Film, Photography and Art*, Berkeley, University of Californian Press, 2017.

²⁶A. VARDA, *Une minute pour une image*, 1983: commento alla foto n. 9: Anonima, s.t., Col de la Faucille, vers 1915.

²⁷A. VARDA, *Une minute pour une image*, 1983: commento alla foto n. 6 di W. Eugene Smith, s.t., Tarawa, 1943.

²⁸A. VARDA, *Une minute pour une image*, 1983: commento alla foto n. 11 di Marc Riboud, *La fille a la fleur*, Washington, 1967.

²⁹A. VARDA, *Une minute pour une image*, 1983: commento alla foto n. 12 di Liliane de Kermadec, *Torunage de Cléo de 5 a 7*, 1961.

³⁰G. DIDI-HUBERMAN, 'L'immagine brucia', in A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 263.



Punctum in motion: fotografia e scritture dell'io. #Focus I
a cura di Anna Masecchia, Valeria Sperti

Da bambino mi annoiavo molto e spesso. È una cosa che è cominciata, visibilmente, molto presto ed è continuata per tutta la vita, a intervalli (sempre piú rari, è vero, grazie al lavoro e agli amici), ed è sempre rimasta visibile. È una noia panica che arriva fino allo sgomento: come quello che provo durante i convegni, le conferenze, le serate all'estero, i divertimenti di gruppo: dove la noia può essere vista. Forse è la noia la mia isteria?



Noia: la tavola rotonda.



ANNA MASECCHIA, VALERIA SPERTI

*Premessa**

In una nota preparatoria alla *Chambre claire* del 17 gennaio 1980, Barthes affermava: «Je ne suis pas spécialiste de la photo: je ne suis spécialiste que de moi-même». ¹ La frase, con una sagacia retorica che riecheggia Montaigne, mette in luce il legame tra racconto di sé e fotografia e allo stesso tempo suggerisce che quest'ultima non possa essere analizzata senza la parte autobiografica che le è propria. La fotobiografia, per usare il controverso neologismo di Gilles Mora, rivela l'ineludibile impronta personale presente in ogni scatto, oltre a definire le opere in cui si combinano immagini e narrazione personale. ²

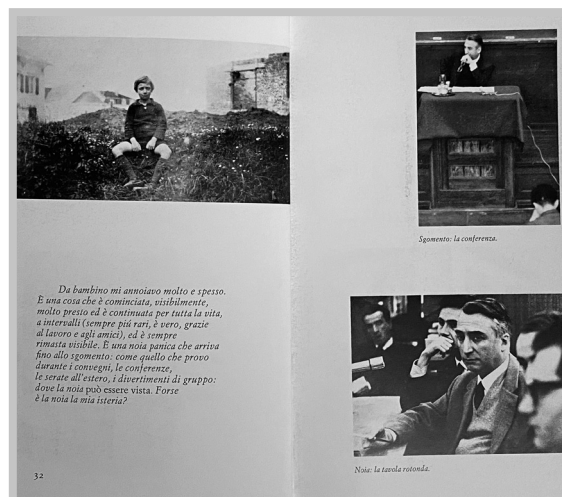
È questo il tema del Focus *Punctum in motion*, ³ che raccoglie otto saggi interdisciplinari aventi come denominatore comune fotografia e racconto di sé tra letteratura e cinema. Alcune linee di forza attraversano e accomunano i progetti degli scrittori e dei registi studiati in questo primo Focus, al quale seguirà un secondo, previsto per il prossimo numero di *Arabeschi*, dedicato agli incroci intermediali più sperimentali e alle implicazioni culturali e formali dell'immagine digitale, del video e del racconto multimediale. ⁴

1. Fotografia, ritratti, identità

Fin dalla sua invenzione, la fotografia ha compiuto una rivoluzione che ha toccato la parola letteraria e altri *media* che la hanno integrata al loro messaggio. ⁵ Una spiegazione di questa pervasività sta nel fatto che il soggetto fotografato, per quanto ignoto o già dimenticato, non smette di interpellare l'osservatore. ⁶ A ispirare scrittori e cineasti è dunque la duplice natura del dispositivo fotografico che, da un lato, rappresenta il suo oggetto in modo fedele ed è dotato dunque di una particolare forza testimoniale, e che dall'altro «resta tuttavia costituzionalmente incompleto e frammentario», ⁷ perché l'inquadratura e l'istante dello scatto l'hanno 'bloccato', sospeso in attesa di essere completato, ricostruito.

La scrittura grafica e il procedimento filmico costituiscono quel supplemento che sembra indispensabile all'immagine quando l'autore parla di sé. Così la fotografia partecipa alla creazione delle mitologie individuali, quando il ritratto, combinandosi con la parola o con il fotogramma, diviene uno strumento prezioso per l'autore o il regista interessato a narrare la propria storia. ⁸ Le fotobiografie hanno segnato l'immaginario del Ventesimo secolo, a partire da *Nadja* di Breton (1928), ⁹ caratterizzandosi per la scrittura lacunosa e il rilievo dato all'archivio nella sua dimensione intima, sempre più intrisa di frammentarietà e di fragilità esistenziale. ¹⁰

Alla base del *photographic turn* avvenuto in letteratura intorno agli anni Ottanta vi è certamente l'opera di Roland Barthes, cui numerosi saggi fanno riferimento. In particolare *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'autobiografia *sui generis* del 1975 in cui co-



Due pagine di *Roland Barthes par Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, 2007



esistono scrittura, materiale fotografico e disegni, seguita nel 1980 da *La Chambre claire*, il noto saggio autobiografico sulla fotografia.¹¹ Oltre a mostrare *in vivo* il dinamismo dell'incontro tra testo e immagine, entrambe le opere erano, nell'intenzione dell'autore, lo snodo tra la scrittura saggistica e letteraria cui ambiva. La ricchezza dell'autobiografema che coniuga *punctum* e *studium* e l'apertura trasversale verso altre discipline (cinema, musica, letteratura, moda e pubblicità) ne erano dunque il presupposto. Un altro importante lascito barthesiano, che riappare nelle opere di alcuni scrittori analizzati in questi saggi – in particolare Annie Ernaux, Michele Mari e Ohran Pamuk –, riguarda la scrittura composta di appunti, di notazioni di elementi della vita quotidiana che scompaginano la linearità retrospettiva del racconto autobiografico tradizionale proponendo nuove forme dell'identità personale.¹²

L'invenzione della fotografia ha contribuito alla diffusione di una nuova modalità del racconto di sé che interroga direttamente la rappresentazione dell'identità, come mostra Emanuele Crescimanno attraverso lo studio dei saggi di Paul Valéry sul ritratto, che ampliano la questione per farne un interrogativo metafisico sulla natura plurale dell'io. Ogni tentativo autobiografico scaturisce da una situazione di alterità, di difficoltà nel riconoscersi nel proprio volto, una volta che questo viene 'oggettivizzato' per essere rappresentato. L'immagine riuscita, quella in cui si è fotogenici, è paradossalmente quella in cui non ci si riconosce: questo scarto consente all'osservatore di scoprire qualcosa di sé come altro, aprendosi alla pluralità del vissuto e dell'io. Crescimanno riconosce in quest'aspetto della riflessione di Valéry l'origine del soggetto frammentato, 'crepato' che caratterizza tanta parte della rappresentazione autobiografica nel Novecento.

Il rapporto tra ritratto fotografico e identità, al centro dei saggi dei *Cahiers* qui esaminati, pone questioni implicite in ogni ricerca autobiografica e ricorre in tutti i contributi del Focus. I contributi coprono un arco cronologico ampio, dalla stessa riflessione di Valéry del 1924 all'opera di Peter Handke del 1972, fino ai film di Michelle Citron (1980) e di Ingmar Bergman (1984). Autori e autrici di orizzonti geografici diversi – Annie Ernaux, Colette Fellous, Mike Hoolboom, Alina Marazzi, Michele Mari, Ohran Pamuk – con i loro fototesti e opere audiovisive confermano che la 'vita illustrata' con la sua vertigine autoptica¹³ continua ad affascinare spettatori e lettori contemporanei, eredi della società dello spettacolo,¹⁴ e che le rappresentazioni autobiografiche contemporanee ancora incrociano racconto di sé e fotografia. In altri termini, i *case studies* analizzati rivelano modalità e ragioni per cui scrittori e cineasti si sono serviti del mezzo fotografico per le loro opere autobiografiche. Se l'immagine mette in questione la scena borghese dell'identità familiare, essa serve anche da 'ancoraggio' temporale a tempi perduti e da collante intergenerazionale per la trasmissione dei ricordi. E ancora, la dimensione individuale, solipsistica, unita alla rapidità dell'esecuzione fotografica, richiamano il supporto dell'invenzione letteraria e filmica.

Alla luce di questo, e senza escludere sovrapposizioni e intrecci tra gli argomenti dei saggi, è possibile identificare tre grandi filoni tematici che animano questo Focus. Il primo riguarda il rapporto tra verità e invenzione, di particolare rilevanza nell'ambito autobiografico, che ha come effetto la percezione della frammentazione dell'io che si riverbera in una scrittura incompleta, che cerca di aderire al reale, che vuole essere simile alla notazione di vita, ma che necessita di ampliamenti narrativi finzionali.

Il secondo è il tema dell'origine: molti autori e registi desiderano ricostruire le loro radici biografiche e culturali attraverso la rappresentazione di una figura familiare di riferimento, frequentemente identificata nella madre. Spesso lacunosa e frammentaria,



tale rappresentazione è anche animata dal desiderio di uscire dalla sfera individuale per conferire alla testimonianza personale una dimensione collettiva, dotandola di un valore storico e politico.

Il terzo filo conduttore è il tema della scomparsa, in cui riecheggia lo *spectrum* evocato da Barthes nella *Chambre claire* come uno degli elementi fondanti della fotografia. Il fantasma dell'eclissi della memoria ossessiona la rappresentazione autobiografica in tutte le sue forme, affidando all'immagine fotografica, che sancisce un ineludibile quanto concreto *ciò-è-stato*, il valore di una reliquia preziosa, ma fragile e tutt'altro che rassicurante.

2. Invenzione, origine, scomparsa

Il primo filo rosso, quello della fertile intersezione tra verità e invenzione, è particolarmente delineato negli studi di Roberta Coglitore e di Corinne Pontillo, che indagano rispettivamente i fototesti di Michele Mari e di Ohran Pamuk. Tali ricostruzioni autobiografiche, pur prendendo le mosse da un'adesione della scrittura al reale, si costruiscono anche attraverso l'invenzione e l'autofinzione, mentre l'immagine contribuisce a sfumare il confine tra mondo reale e finzione romanzesca. La fotografia, riprodotta nelle opere di Mari e Pamuk, in alcuni casi fa da trampolino alla finzione, che nasce dallo sforzo immaginativo e creativo compiuto dallo scrittore per conferire un senso all'immagine nell'economia del racconto.

L'analisi di Roberta Coglitore prende dunque le mosse da tre opere di Michele Mari, diverse tra loro per genere e statuto – *Filologia dell'anfibio. Diario militare* (1995), *Asterusher. Autobiografia per feticci* (2015) e *Leggenda privata* (2017)¹⁵ –, di cui individua le caratteristiche peculiari, mostrando come la cultura visuale di Mari appaia sempre più chiaramente nei suoi testi, inseriti così nel solco della tradizione familiare e materna grazie al racconto autobiografico. Ma è nell'autofinzione di *Leggenda privata* (2017) che il confine tra verità e invenzione viene travalicato da un protagonista costretto a scrivere la sua autobiografia trasformata in letteratura fantastica, capace di affrontare le paure più recondite dell'uomo, *in primis* l'ossessione di scrivere la propria vita.

A sua volta, Corinne Pontillo prende in esame le due opere che meglio interpretano il legame tra la predilezione iconotestuale di Pamuk e la sua rappresentazione letteraria dell'io. Esiste infatti un percorso che conduce da *Istanbul*, melanconico *memoir* sulla città e sull'infanzia e giovinezza del futuro scrittore, a *Balkon*. Qui, una selezione delle numerose immagini scattate dallo stesso Pamuk dal suo balcone di casa nel quartiere di Cihangir ad Istanbul, affacciato sul Bosforo, il Corno d'Oro e il mar di Marmara, accompagna una riflessione sulla scrittura che trova nella fotografia l'energia seminale.¹⁶ La struttura intermediale di questi testi ha un ruolo fondamentale nella costruzione dell'io autobiografico in cui l'immagine è interiorizzata attraverso la parola letteraria che in *Istanbul* si interroga sui limiti tra realtà e invenzione romanzesca, mentre in *Balkon* si concentra di più sul linguaggio fotografico.

Il secondo filone tematico accomuna i saggi di Faten Ben Ali e di Laura Busetta.¹⁷ La questione delle proprie origini ebraiche e tunisine e dell'identità plurima è infatti al centro delle opere di Colette Fellous che Faten Ben Ali analizza nel suo saggio, soffermandosi sulla valenza delle fotografie nella trilogia autobiografica dell'autrice, *Avenue de France* (2001), *Aujourd'hui* (2005) e *Plein été* (2007).¹⁸ *Atout* supplementare, esse sono la testimonianza che impedisce al passato di evaporare, perdendosi definitivamente. Secondo Faten Ben Ali, la scrittura di Fellous prende le mosse da questo dovere di memoria, legato

evidentemente a un'identità molteplice che la colonizzazione ha reso ancor più complessa, in un intreccio tra dimensione individuale e temi collettivi o generazionali. Scrivere è intimamente legato al vedere, tanto che Fellous costruisce la sua autobiografia scorrendo le immagini della sua infanzia maghrebina e quelle delle pellicole che hanno segnato la sua vita coloniale a Tunisi.

Laura Busetta analizza alcuni *first person documentary* in cui le fotografie e le immagini filmiche d'infanzia attivano una memoria che si fa (ri-)scrittura del sé. Rimandando alla famiglia, questi materiali consentono infatti di raccontare e quasi ritrarre a posteriori una figura genitoriale che viene ricostruita per innescare domande su di sé, sulla propria origine, e per tentare di portare a compimento un proprio processo di individuazione. Tra i *filmmaker* analizzati dall'autrice ci sono Alina Marazzi, Michelle Citron e Mike Hoolboom, ma il suo sguardo critico si estende fino all'episodio *Be right Back* (2013) della serie televisiva *Black Mirror*, in cui entrano in campo le identità digitali e l'intelligenza artificiale. Se Liseli Hoepli Marazzi non riesce a riconoscersi nelle immagini degli *home movies* in cui viene ripresa da bambina e donna adulta, perché non dicono la sua verità, la figlia Alina, da cineasta, mette in discussione la verità delle immagini fotografiche e filmiche, interrogando tanto la sua origine quanto la sua vocazione e dimensione d'artista. Ed è questa una traccia che possiamo ritrovare in tutti i casi studiati da Busetta.

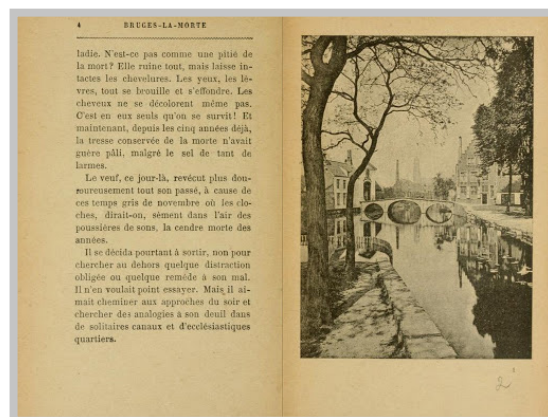
La riflessione di Régis Debray sulla vita e morte delle immagini in Occidente¹⁹ riecheggia nei contributi intrecciati dal terzo filo di questo Focus, in cui la fotografia è intrinsecamente connessa al tema 'orfico' della scomparsa. Per alcuni autori analizzati, essa conserva infatti la sua aura spettrale, associando una nota testamentaria al valore testimoniale dell'immagine. È il caso del saggio di Francesca Tucci sul ritratto della madre di Peter Handke in *Wunschloses Unglück* (1975),²⁰ nel quale l'autore si interroga sul suo ruolo di descrittore e di descritto al tempo stesso di fronte alla notizia del suicidio della madre, appresa da un trafiletto di cronaca. Il fascino del testo sta nella sua scrittura *sub specie* fotografica: quasi priva di connettori casuali, esplicativi e temporali, imita il principio di contiguità fotografica, passando da un elemento narrativo all'altro con una paratassi viva capace di riprodurre lo sguardo che si 'mobilita' di fronte a un'immagine che interpella l'osservatore. La studiosa ripercorre la vocazione documentaria della narrazione, affidando alla finzione la descrizione di una *climax* fatta di povertà, impotenza e mancanza di volontà. Per «padroneggiare la voluttà del terrore» lo scrittore fa del suicidio materno un 'caso': la questione che dolorosamente viene posta è quella femminile, dell'impossibilità di un futuro in un momento storico – quello del nazionalsocialismo e del dopoguerra in Austria e in Germania – in cui la donna era in balia della famiglia e della storia, priva della possibilità di costruirsi un'identità indipendente.

Quanto Ingmar Bergman abbia utilizzato la creatività artistica (letteraria, teatrale, cinematografica) per placare i suoi demoni e per riconfigurare le proprie esperienze di vita, come Paul Ricoeur ritiene si faccia con ogni narrazione, è noto. Poco studiato, soprattutto in relazione allo sfondo teorico da cui questa premessa prende le mosse, è però il modo in cui questo lavoro sia stato spesso condotto a partire dalle fotografie. Lo fa qui Rosamaria Salvatore, analizzando *Karin Ansikte* (*Il volto di Karin*, 1984) e *Trolösa* (*L'infedele*, 2000), scritto da Bergman e realizzato da Liv Ullmann. Nel primo, il volto amato e sfuggente della madre viene sottoposto al continuo *recadrage* condotto su fotografie che la ritraggono in varie epoche della sua vita. Questa operazione di mobilitazione dello sguardo non consente però di contenere nei margini del quadro il fantasma di un essere amato e desiderato ma sempre sfuggente, sostanzialmente inconoscibile. In entrambi i film ana-

lizzati, la *mise en scène* delle fotografie è contaminata da costruzioni fantasmatiche che ritroviamo spesso, innescate da immagini fotografiche, anche nelle autobiografie e nei romanzi scritti dal regista.

La dimensione tanatografica della fotografia affonda le sue radici nel primo iconotesto, *Bruges-la-morte* di Rodenbach (1892).²¹ La profanazione di una treccia suscita il *raptus* assassino del protagonista, Hugues Viane: la sua mente è offuscata dal demone dell'analogia in una città, Bruges, le cui fotografie in bianco e nero, con i canali che riflettono chiese e palazzi, sono riprodotte nel testo. A dimostrazione della sua persistenza, essa si ritrova nell'opera di Annie Ernaux e in particolare nell'*Usage de la photo* (2005), analizzata da Quentin Arnoud. Il saggio prende le mosse dalla constatazione dell'importanza crescente della fotografia nell'opera ernausiana, coincisa con l'abbandono della finzione a partire da *La Place* del 1983, dove Ernaux rievoca frammenti della propria infanzia associati al rimpianto per la perdita del padre. Nell'*Usage de la photo*, Arnoud analizza una scrittura modulata da una poetica indiziaria, volta a rintracciare desiderio e malattia nei dettagli dei vestiti maschili e femminili abbandonati da Marc Marie e dalla scrittrice, all'epoca malata di cancro, prima dell'atto amoroso. Le fotografie, che rappresentano l'involucro di corpi assenti, acquisiscono così la valenza di reliquie: indicano sia l'impossibilità del ritorno del morto, sia la costruzione di una bolla di vita che serve a superare le difficoltà del presente per esistere ancora, grazie all'impulso del desiderio.

I saggi di questo Focus, in cui identità autobiografiche spesso frammentarie si riconfigurano nella scrittura e nella pellicola attraverso scatti fotografici, illustrano quanto l'articolazione tra testo e immagine, tra immagine fissa e in movimento, tra fotografia e cinema sia lungi dall'essere semplice. Essa dipende dall'autore e dalla sua visione: spesso è più simile a un attacco, a una ferita, a una battaglia che a una pacifica convivenza, ma sono proprio questi scarti, questi contrasti a caratterizzare le opere degli scrittori e dei registi che hanno scelto di affrontare la questione dell'identità attraverso il dispositivo fotografico.²²



Due pagine di *Bruges-la-morte* di Georges Rodenbach (1892)

*Questa premessa è stata concepita congiuntamente dalle due autrici, ma per la stesura materiale del testo Valeria Sperti ha scritto il primo paragrafo *Fotografia, ritratti, identità* e Anna Masecchia ha scritto il secondo paragrafo *Invenzione, origine, scomparsa*.



- ¹ Fondo Roland Barthes, NAF 28630, *Grand Fichier Barthes (1968-80)*, cartella 6/6, [f. 1050], sezione manoscritti, Bibliothèque Nationale de France, Parigi.
- ² Antoine Compagnon ritiene che l'iconotesto si sviluppi in Francia congiuntamente ai racconti testimoniali sulla Seconda guerra mondiale: cfr. A. COMPAGNON, 'Écrire la vie: Montaigne, Stendhal, Proust', in *Cours et travaux du Collège de France: résumés 2008-2009*, annuaire 109^e année, Parigi, Collège de France, 2010, pp. 963-885. G. MORA, C. NORI, *L'Été dernier: Manifeste photobiographique* Paris, Éditions de l'Étoile, 1983. Sul dibattito attorno al termine fotobiografia, cfr. F. ARRIBERT-NARCE, *Photobiographies, pour une écriture de la notation de la vie (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)*, Paris, Champion, 2014, pp. 22-26.
- ³ L'idea di lavorare su questo *Focus* ha avuto come momento seminale anche un Convegno internazionale che si è tenuto, nell'ottobre 2019, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli "Federico II".
- ⁴ W.J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.
- ⁵ Ph. ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Cambon, 2002.
- ⁶ G. AGAMBEN, 'Le Jour du Jugement', in *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, 2006, pp. 21-27.
- ⁷ C. MAZZA GALANTI, 'Letteratura e fotografia', in *Letteratura europea*, a cura di P. Boitani e M. Fusillo, Torino, Utet, 2014, p. 128.
- ⁸ In realtà le foto passarono inosservate: cfr. J. THÉLOT, 'L'invention de la photographie: Bruges-la-Morte de Rodenbach', in *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Puf, 2003, pp. 161-182, e M. NACHTERGAEL, *Les mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20^e siècle*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 7 e pp. 21-27.
- ⁹ A. BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 'Nrf', 1928.
- ¹⁰ R. ROBIN, *Le Golem de l'écriture, De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997, p. 17.
- ¹¹ R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 'Écrivains de toujours', 1975 e Id., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- ¹² Cfr. F. ARRIBERT-NARCE, *Photobiographies*, pp. 34-40.
- ¹³ Cfr. A. COMPAGNON, 'Écrire la vie: Montaigne, Stendhal, Proust', pp. 963-885.
- ¹⁴ Cf. G. DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, e J. BAUDRILLARD, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.
- ¹⁵ M. MARI, *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, Milano, Bompiani, 1995; Roma-Bari, Laterza, 2009; Torino, Einaudi, 2019; ID., *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini, 2015; ID., *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017.
- ¹⁶ O. PAMUK, *Istanbul. I ricordi e la città [İstanbul. Hatıralar ve Şehir, 2003]*, trad. it. di Ş. Gezgin, Torino, Einaudi, 2008; ID., *Istanbul. I ricordi e la città [Resimli İstanbul. Hatıralar ve Şehir, 2014]*, trad. it. di B. La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2017; ID., *Balkon*, Göttingen, Steidl, 2018.
- ¹⁷ Dall'archivio di famiglia al racconto di una storia che da privata si fa collettiva: è spesso una traiettoria che possiamo riconoscere in molti film e opere audiovisive. Sulle immagini d'archivio e la loro riscrittura cfr. F. ZUCCONI, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2013; D. DOGO, A. MASECCHIA (a cura di), "Riscrivere le immagini del passato tra letteratura, cinema e nuovi media", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, 8, 2015. Su autoritratto e soggettività nel cinema e negli audiovisivi cfr. L. Busetta, *L'autoritratto. Cinema e configurazione della soggettività*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.
- ¹⁸ C. FELLOUS, *Avenue de France*, Paris, Gallimard, 2001; EAD., *Aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2005; EAD., *Plein été*, Paris, Gallimard, 2007.
- ¹⁹ R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992; trad. it. A. Pinotti, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il Castoro, 1999.
- ²⁰ P. HANDKE, *Wunschloses Unglück*, Salzburg, Residenz Verlag, 1972; ID. *Infelicità senza desideri*, trad. it. B. Bianchi, Milano, Garzanti, 1988³.
- ²¹ G. RODENBACH, *Bruges-la-Morte* [1892], Paris, GF-Flammarion, 1998. Sulla fotografia tanatografica cfr. V. SPERTI, *Fotografia e romanzo, Marguerite Duras, Georges Perec e Patrick Modiano*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 8-11, 147-156, 167-171.
- ²² Cfr. M. FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1973, pp. 30-31.



ET ET | testi contaminati



EMANUELE CRESCIMANNO

Inconnu de moi-même: la ricerca fotografica dell'identità in Paul Valéry

In the *Quatrain on Photography* (1924) Paul Valéry reflects on ambiguity of the photographic portrait and on its power to determine subjectivity. This paper examines how the photographic portrait can define the self: it shows the situation of otherness that every autobiographical narration produces.

Valéry's reflection is useful to understand how photography can show the gap among image, word and reality between gaze and self-representation.

Tutta la filosofia e la scrittura di Paul Valéry sono leggibili sotto il segno della ricerca dell'io al fine di comprenderne e dispiegarne le potenzialità attraverso una serie di 'esercizi': esse sono un laboratorio, una palestra, un continuo addestramento dell'io che si svolge attraverso l'universo dei *Cahiers*, l'attività poetica e la riflessione su di essa e gli innumerevoli scritti d'occasione che compongono il *corpus* vivo della riflessione di Valéry.

Questa scepsi ha luogo per mezzo di strumenti che pongono l'io e le sue raffigurazioni faccia a faccia con il pensatore stesso: i *Cahiers* innanzi tutto ma anche l'immagine, in prima istanza quella riflessa dallo specchio, ma subito dopo anche il ritratto fotografico. L'immagine fotografica infatti rispetto a quella dello specchio ha una dimensione sociale ed è concreta manifestazione dell'io come altro da sé, come tentativo di oggettivizzazione della soggettività, come tentativo di messa in forma 'oggettiva', chiara e condivisa, dell'io.

Il ritratto fotografico, l'immagine del volto – il volto è ciò che ci definisce e ci identifica ma al contempo è escluso dalla nostra vista se non attraverso l'artificio del ritratto o di uno specchio – è necessariamente sotto il segno dell'ambiguità e ha sempre dato luogo a fondamentali riflessioni sia per la definizione dell'io stesso sia per la comprensione del ruolo e della funzione che la fotografia svolge.

Numerosi e ricorrenti sono i passi dei *Cahiers* o gli scritti che affrontano il tema della rappresentazione (fotografica) e le conseguenti pratiche di posizionamento dell'identità; tra i tanti è di particolare rilievo per l'oggetto in discussione questa celeberrima quartina:

Quatrain p[our] photo –
Que si j'étais placé devant cette effigie
Inconnu de moi-même, ignorant de mes traits,
À tant de plis affreux d'angoisse et d'énergie
Je lirais mes tourments et me reconnaîtrais¹

Essa è senza dubbio emblematica della ricchezza dei temi qui affrontati e pone con la sua immediatezza alcune questioni che necessariamente attendono delle risposte. Ma più in generale, la riflessione sull'identità e sulla presa di coscienza di essa attraverso la rappresentazione – in parole o con le immagini – è centrale nel percorso di Valéry e, seppure temporalmente distante dalla contemporaneità, dalla proliferazione delle immagini digitali e dalla loro ubiquità, essa è di estrema modernità e utilità per comprendere i modi di costruzione e rappresentazione dell'io anche in epoca di immagini in digitale. Tornare a Valéry significa inoltre recuperarne il metodo di ricerca e le risposte assolutamente attuali.



Infatti la difficoltà (sino quasi all'impossibilità) di riconoscersi nel ritratto fotografico, notata dal pensatore francese, dipende dall'inesauribilità dell'io che caratterizza radicalmente l'uomo contemporaneo e di cui già Valéry faceva esperienza: il ritratto fotografico non fa altro che manifestare in maniera efficace la situazione di alterità che ogni narrazione autobiografica necessariamente produce.

Tra sguardo e rappresentazione identitaria infatti si gioca, oggi ancora di più rispetto al passato, la possibilità di narrare il proprio io e di giungere a una sua comprensione superando, senza tuttavia annullarlo, l'ineliminabile scarto tra immagine, parola e realtà, e sfruttando così sino in fondo il potere della fotografia.

1. *L'io è plurale*

Se è vero – come lo è – che l'opera di Valéry si identifica con lo stesso Valéry, lo è a partire dalla presa di coscienza della crisi del soggetto che caratterizza la svolta del Novecento: un soggetto che con difficoltà si riconosce e che deve necessariamente condurre una serrata indagine del proprio io dopo aver fatto *tabula rasa* di ogni pretesa di porlo in maniera definitiva, unitaria, stabile.

Tuttavia è necessario determinare, seppure non in via definitiva e statica, una soggettività: essa è inevitabilmente frutto di un costante processo di articolazione del sé, di adattamento. In estrema sintesi è possibile individuare l'esercizio della redazione mattutina dei *Cahiers* come l'infinita ricerca di un io ma anche come un diario, un'autobiografia intellettuale volta alla ricostruzione di tutta la ricchezza della personalità del loro autore.

In tale percorso, il soggetto assume di volta in volta sembianze differenti, in quella che io definisco una costellazione di eteronimi che caratterizza la personalità di Valéry: un io che di volta in volta si incarna negli interlocutori della riflessione di Valéry o nelle personificazioni delle sue opere. Dunque Valéry è Narciso, Degas, Mallarmé, Robinson, Monsieur Teste, Cartesio, Leonardo da Vinci, Edgar Allan Poe, Faust, Eupalinos. Il dialogo con questi interlocutori, la creazione di questi alter-ego è senza dubbio sotto il segno della ricerca della propria identità e della presa d'atto che essa è frutto di un'operazione dialettica².

Momentanei punti fermi di una ricerca di se stesso, delle proprie potenzialità che non possono mai essere completate ma che anzi nell'azione stessa che è esercizio, *dressage*, trovano nuova linfa e senso. Basti pensare che Monsieur Teste, forse la più emblematica e complessa rappresentazione del suo autore, afferma che «c'est ce que je porte d'inconnu à moi-même qui me fait moi»³ e dunque l'io risiede nello scarto tra noto e ignoto, nella consapevolezza di tale stato e nell'accettazione che ogni punto fermo non è in realtà tale ma è solo un momento di un'infinita ricerca.

Conoscere quindi è innanzi tutto conoscersi, dar vita a uno dei possibili io di cui il soggetto è in potenza e a partire da questa acquisizione mai definitiva operare sulla realtà. La redazione dei *Cahiers* è dunque lo sforzo di mettere alla prova le possibili incarnazioni del *systeme* Valéry: un'organizzazione coerente che non mortifichi la ricchezza e l'eterogeneità dell'io, un insieme caleidoscopico che rifugge la stasi e la definizione ma che fa della varietà e della frammentarietà la propria caratteristica peculiare, un esercizio quotidiano che conduce alla definizione di soggetto poliedrico e irriducibile all'unità.

L'io dunque per Valéry ha come sua prima e principale caratteristica quella di essere intimamente plurale; oltre ad avere il pollice opponibile, l'uomo si contrappone natural-



mente e biologicamente a se stesso e a partire da questa articolazione di rapporti agisce e conosce:

On dit que le pouce opposable est ce qui différencie le plus nettement l'homme du singe. Il faut joindre à cette propriété cette autre que nous avons, de nous diviser contre nous-mêmes, notre faculté de produire de l'antagonisme intérieur. Nous avons *l'âme opposable*. Peut-être le JE et le ME de nos expressions réfléchies sont-ils comme le pouce et l'index de je ne sais quelle main de... Psyché ? Alors les mots *comprendre* ou *saisir* s'expliqueraient assez bien.⁴

Dunque la pluralità dell'io e la contrapposizione tra questi differenti soggetti che costituiscono l'io è una caratteristica della specie uomo: questi si pone in maniera dialettica e tale peculiarità caratterizza il suo stare al mondo, il suo agire producendo innanzi tutto la propria soggettività in maniera polidimensionale e, a partire da questa, le relazioni con il mondo.

L'io innanzi tutto per Valéry si dice almeno in tre modi diversi *Moi pur*, *Je*, *Personnalité* e lo si deve necessariamente connettere alla triade *CEM Corps-Esprit-Monde* – un'ulteriore articolazione della soggettività, «les 3 points cardinaux de connaissance»⁵ – che evidenzia come il soggetto, un io incarnato, sia strettamente connesso all'ambiente per mezzo dei modi con cui agisce per mezzo del corpo e che quest'ultimo sia il luogo di apertura al mondo, all'esperienza e al reale.

L'io che dice, il *Je*, e l'io che è, il *Moi pur*, sono la parte variabile e quella invariabile della personalità: la scoperta di sé per mezzo di questa via non sottolinea solamente i tratti analoghi tra le due parti dell'io ma soprattutto rileva gli elementi di diversità e dissonanza, dando luogo a un riconoscersi che è al contempo un vedersi per la prima volta e stentare a riconoscersi.

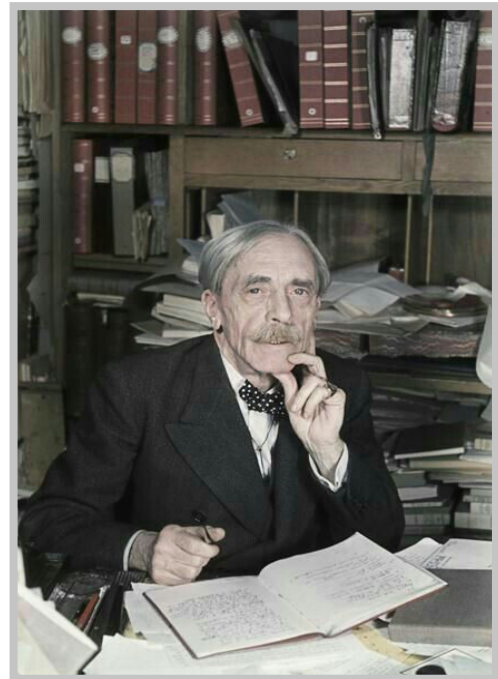
Il *Moi pur* è pertanto la prima articolazione dell'io, la più originaria e immediata, il grado zero da cui si staccano gli altri: esso non è però un indistinto substrato, un territorio vergine su cui è possibile edificare senza che questo eserciti alcuna costrizione, bensì ha delle proprie caratteristiche che lo definiscono; esso non è nulla ma è aperto alla possibilità di essere determinato senza tuttavia ancora esserlo stato, è precedente alla specificazione che fa essere un determinato *Je* con delle proprie caratteristiche e un proprio modo specifico di stare al mondo. Nel suo saggio dedicato all'analisi del *Moi*, Celyrette-Pietri evidenzia bene che esso dà luogo a «une problématique à deux pôles. Le jeu se joue sur le signe qui laisse unit ou le sépare: = ou >»⁶. Il *Moi* è dunque l'apertura al possibile, l'originario che si affaccia al mondo, rimanendo tuttavia ancora in uno stato di parziale indeterminazione. Il *Moi pur* è il punto di vista, il centro da cui il soggetto si affaccia sulla realtà, il punto di partenza della ricerca, ma anche il punto a cui si ritorna necessariamente una volta che la ricerca sia compiuta; l'imprecisione della definizione del *Moi pur* può essere superata solo delimitandolo negativamente, dicendo tutto ciò che non è, ciò da cui differisce.

La scoperta dell'io avviene dunque guardandosi e riconoscendosi al contempo se stessi e altro: il *Je* è la manifestazione di ciò che è altro, che si distacca dal *Moi pur* senza però recidere totalmente i ponti con esso, l'io come soggetto linguistico, l'io di cui si parla, che gli altri riconoscono come me. Il *Je* trova spazio di esistenza grazie all'indistinta vaghezza che caratterizza il *Moi pur*, nella difficoltà di questo a dirsi positivamente, nella sua inesauribilità e sovrabbondanza. Così la soggettività assume le svariate forme con cui si mostra nella realtà, nelle relazioni sociali, le diverse maniere di affrontare la vita, la

differente padronanza del proprio io e della parola, le eterogenee capacità di utilizzare questo mezzo con maggiore o minore competenza. Il linguaggio svolge così il ruolo di mediazione tra l'interno e l'esterno, tra ciò che altrimenti rimarrebbe oscuro e inconoscibile, il *Moi pur*, e la sua più prossima e fedele espressione intelligibile, il *Je*: questo rapporto si articola, anche per uno stesso soggetto, con modalità variabili, con diverse forme, con plurimi linguaggi e forme mediali di espressione.

È possibile di conseguenza definire il *Je* come la parte significativa della soggettività, la parte che si determina nella relazione conoscitiva dell'io con se stesso e con gli altri; di contro la *Personnalité* è la parte accidentale che, ben lungi da essere opposta alle altre, ne è essenziale determinazione: «un individu est un ESPACE de possibilité – une “manifold” de possibilités». ⁷ Infatti la *Personnalité* si manifesta nell'accidentalità del quotidiano, essa realizza le potenzialità del *Moi pur*, che altrimenti rimarrebbero inesprese, manifestandolo nella vita di ogni giorno: evidentemente il *Moi pur* informa gli stadi successivi della soggettività, li caratterizza secondo le proprie potenzialità, ma al contempo si manifesta tramite questi, a livello linguistico e nel quotidiano svolgimento dell'esistenza.

La relazione tra i tre momenti della soggettività delineati è a mio avviso dialettica, reversibile, di continuo passaggio da uno agli altri, di reciproca influenza: la *Personnalité* a esempio, non solo ha un nesso continuo con il *Moi pur* ma è anche in relazione con tutti quegli eventi che rientrano nella sua sfera di azione, è da essi modificata e influenzata, influisce sul loro mondo. Appare dunque chiaro come sia fisiologica una sorta di tensione tra il costituito, la realtà con le sue forme di vita, la tradizione, l'abitudine e la dinamicità della soggettività: questa non deve installarsi sul costituito ma su fenomeni caratterizzati spesso dalla contraddizione, è sempre in divenire e deve rilanciare di continuo la tensione necessaria al pensiero e alla ricerca.



2. Il système Valéry: Science de manière de voir e Théorie des points de vue

La costituzione della soggettività dunque non è disgiunta dall'organizzazione del *système*, la strutturazione di un io complesso e articolato. Utilizzando metodologia, strumentazione teorica e prospettiva di quella indisciplinazione o interdisciplinazione che sono i *visual studies* nella prospettiva di W.J.T. Mitchell – e che avrebbero di certo attirato l'attenzione di Valéry – è possibile affermare che l'atto prospettico della visione, cioè il momento in cui un soggetto incarnato crea attraverso lo sguardo una relazione con il reale, è il momento centrale per la costruzione del *système* Valéry. In questa sede prenderò rapidissimamente in esame due possibili modalità in cui il *système* è pensato da Valéry (tralasciando gli aspetti relativi all'analisi e all'esercizio sul linguaggio e concentrando l'attenzione esclusivamente sullo sguardo e sulle immagini) per verificare successivamente il ruolo che il ritratto fotografico svolge nella determinazione della soggettività.



Il *systeme* Valéry è dunque una questione di sguardi, di come lo sguardo costituisce il reale: per utilizzare i termini di Valéry esso è una *science de manière de voir* o una *Théorie des points de vue*. Entrambe le declinazioni fanno riferimento all'azione del guardare, allo sguardo e alla necessità di prendere coscienza che esso è necessariamente prospettico. Obiettivo primario del *systeme* è raggiungere la chiarezza massima del pensiero riducendo al minimo lo scarto con le sue manifestazioni mediali; volendo assoldare il pensatore francese alla causa della cultura visuale si potrebbe facilmente e a ragione sostenere che il primo obiettivo di Valéry, quando riflette sulle immagini e sul loro spazio euristico troppo spesso soffocato dalle parole, è di ridare a ognuna delle due modalità espressive il proprio ambito operativo senza che una prevalga sull'altra, come troppo spesso è accaduto a vantaggio del testo sulle immagini.

Lo sguardo, l'occhio e le immagini sono per Valéry l'altro ambito (rispetto al linguistico e al testuale) non meno complesso e ambiguo e di estrema utilità nella ricerca di definizione della propria identità. Si è già visto come l'acquisizione dell'io sia un processo dinamico in cui l'immagine del soggetto svolge al contempo un ruolo di svelamento dell'identità e di nascondimento di essa; è necessario dunque acquisire uno sguardo sul reale che sia capace di scorgere le cose ancor prima che esse siano ordinate da un criterio rigido e uniformante, un criterio che sia un modo di vedere e di comprendere preliminare alla visione stessa:

Il n'y a qu'une philosophie de concevable – et ce serait un art de penser. Car il y a un *art de penser*, comme de marcher, de respirer, de manger et – d'aimer. Et cet art doit être indépendant de ce que l'on pense. On a cru que la logique était cet art: elle n'est qu'une partie et un moment. Il faut, avant la logique, préparer ce qu'elle aura à conserver et à ordonner.

Cet art est un art de transformer, de distinguer, d'évaluer.

En un mot de reconnaître et de développer les *pouvoirs*. Il s'agit d'abord de les observer – Ici une certaine *vision*.⁸

Il vedere è un'attività che produce il reale e mette in gioco il soggetto che in questo commercio attivo con il mondo costruisce anche la propria – momentanea e fluida – identità. Vedere è in prima istanza acquisire un punto di vista, assumere la responsabilità di un proprio punto di vista, proiettarsi nel mondo secondo quanto ho già evidenziato a proposito della triade *C E M*. La percezione infatti fa sì che pensieri e immagini dapprima poco chiari e accidentali assumano una forma chiara e determinata per mezzo della stessa coscienza che li rende a misura del soggetto percipiente facendo sì che la multifaccialità del reale sia percepita in una certa maniera ordinata e coordinata.

La visione è dunque apertura verso la realtà, interpretazione e presa di coscienza dei dati del sensibile, ordine nella loro varietà e loro presa di possesso. Bisogna quindi riappropriarsi del proprio sguardo libero dalle incrostazioni del passato, di ciò che si conosce o si pensa di conoscere, guardare piuttosto a partire da quello zero assoluto che ha come unica condizione l'irrinunciabile consapevolezza della prospettività della visione, la presa di coscienza che per vedere è necessario assumere un determinato punto di vista ma che questo è solamente uno dei possibili.

In ultima istanza vedere è un percorso personale di conoscenza di se stessi, presa di possesso di tutte le proprie capacità e articolazione di queste. Il soggetto allora acquisisce un certo sguardo – uno dei tanti possibili –, intesse con la realtà un certo tipo di relazioni a partire dal proprio punto di vista, prende coscienza del proprio stesso modo



di vedere e delle cose differenti che può vedere da posizioni differenti. Instaura di conseguenza una pluralità di relazioni con il mondo, percepisce tutte le varianti e le sintetizza, attua lo stesso processo di catalogazione e ordine che ha attuato a proposito della propria personalità.

Si tratta dunque in conclusione di acquisire – ed è la seconda definizione su cui concentrare l'attenzione – una

Théorie des points de vue –

S'il existait une vraie «philosophie» ce serait un des problèmes de cette occupation que de faire une théorie des «points de vue» –

de leur définition, de leur nombre, de la variation de chacun, du passage de l'un à l'autre, des invariants de leur ensemble – de leur combinaison entre eux, de leur production.

Les choses sont des invariants de points de vue. Les personnes sont de lois de points de vue.

Ensemble de points de vue possibles pour un individu.

Ciel étoilé.

Ce point de vue de points de vue – de considérer sous le rapport des points de vue est d'une richesse immense.

Un point de vue étant choisi, un ∞ de propositions etc. lui correspondent, liées entre elles.

Un tel point est correspondance de ∞ à 1 et peut-être le «Je suis» est-il l'expression de la corresp[ondance] la plus générale de cette espèce? –

Le temps.⁹

L'io, la soggettività è dunque innanzi tutto un fenomeno di ottica¹⁰ ricco di aspetti complessi: sostiene Valerio Magrelli infatti che «il paradosso visivo gnoseologico può allora culminare in una scena che mostra, come onde di un unico riflesso, il susseguirsi delle trasformazioni tra soggetto e mondo: “mon esprit contient un monde qui contient mon corps, qui contient mon esprit... Mon esprit contient mon esprit”». ¹¹ Dunque un apprendistato che conduca al possesso di uno sguardo capace di cogliere a pieno la ricchezza del visibile, comprendere i fili che tessono il reale a partire dalla pluralità dell'io.¹²

3. Il volto fotografato: presenza di un'assenza

Il tema del volto, del suo significato, della sua paradossale situazione nell'essere ciò che identifica immediatamente il soggetto essendo tuttavia escluso al suo diretto sguardo (se non attraverso artifici quali lo specchio o il ritratto fotografico) è un tema ricorrente della riflessione di Valéry. Tre citazioni esemplari possono sintetizzare la questione:

Je me vois – me est une image de visage, de corps¹³

Chacun ignore son visage.¹⁴

Ainsi, par rapport à quelque moi mon visage véritable est aussi étranger, arbitraire que tout visage quelconque. Visage et moi sont deux notions dont la relation est empirique – car ces deux choses ne s'accompagnent pas nécessairement. Mon visage n'est pas de moi.¹⁵



Con tutta evidenza il soggetto si trova nella condizione di essere il proprio volto (e il proprio corpo) e di poter raggiungere l'affermazione dell'identità attraverso l'immagine fotografica del volto ma questo processo non pone una equivalenza bensì dà vita a una dialettica.

Preliminarmente bisogna prendere in considerazione i due elementi fondamentali del ritratto: il volto e la sua rappresentazione; dunque le loro caratteristiche peculiari e la connessione che si crea nel ritratto fotografico. Innanzi tutto non bisogna dimenticare che la fotografia si pone, sin dalla sua invenzione, come quella modalità di rappresentazione che a differenza di tutte le altre è oggettiva poiché frutto di un fenomeno fisico accompagnato da un procedimento chimico, altrettanto oggettivo. Basti pensare all'enfasi con cui William Henry Fox Talbot tra il 1844 e il 1846 pubblica il primo libro illustrato con immagini fotografiche intitolato *The Pencil of Nature* evidenziando in maniera paradigmatica come le fotografie siano il risultato oggettivo della natura. Seppure questa tesi non è accettabile sino in fondo e la storia e la teoria della fotografia l'hanno immediatamente ridimensionata e ricontestualizzata riducendone fortemente la portata, non è negabile che ancora oggi la rappresentazione 'oggettiva' del volto – la fototessera per esempio – è fondamentale per la determinazione dell'identità non solo giuridica ma anche sociale del soggetto. D'altro canto lo stesso Valéry aveva notato l'incommensurabilità del rapporto tra l'immagine del volto e la sua descrizione, quando nel discorso di celebrazione dei 100 anni della fotografia afferma che basta aprire un passaporto per rendersi conto dell'oggettività che propende per l'immagine ai danni della descrizione verbale¹⁶.

È dunque a partire da questa situazione paradossale – l'oscillazione tra oggettività e indeterminatezza dell'immagine fotografica del volto – che bisogna sviluppare una strategia per comprendere la propria identità: infatti il ritratto fotografico è dunque necessariamente presenza di una assenza poiché nell'immagine del volto vi è qualcosa che immediatamente si converte in maschera, in una posa, in qualcosa di statico e dunque di assente. Mentre il volto, il volto vivo rifugge questa stasi e fa della mutevolezza costante delle espressioni la sua caratteristica peculiare, il ritratto fotografico cattura un'espressione che, già nell'istante successivo alla sua stessa cattura, non può più dirsi rappresentativa del volto, della persona e della sua vitalità. Vi è dunque una naturale dialettica tra il volto e la sua rappresentazione che rispecchia la pluralità dell'io evidenziata da Valéry; inoltre poiché la motilità è la caratteristica peculiare del volto, uno scarto deve necessariamente sempre esistere con ogni sua possibile rappresentazione: «Come somma di un avvicinarsi di volti spesso contraddittori, l'essere umano nella sua totalità era impossibile da afferrare»¹⁷ scrive Hans Belting; e ancora:

Il volto cambia con l'età: le linee della vita, esattamente come le cosiddette rughe di espressione prodotte dall'incessante lavoro del volto, si incidono nella pelle floscia che non aderisce più al cranio. Queste rughe recano testimonianza di personalissime azioni facciali che in virtù di un ben determinato repertorio mimico diventano abituali, imprimendosi quindi nel volto stesso. Capita del resto che un volto sembri più vecchio o più giovane del corpo cui è associato – un'asimmetria prodotta dal loro gioco reciproco nel corso della vita. La fisionomia di una persona è congenita e deriva dalla conformazione cranica. Talvolta, però, la continuità di un volto che rivediamo dopo tanto tempo si manifesta maggiormente nella voce, il cui timbro ci rammenta il volto di un tempo, anche se ormai è molto cambiato. Nel corso dell'esistenza il volto rimane certo lo stesso, pur non restando identico.¹⁸



Di conseguenza per rendere conto del continuo divenire del volto (e del soggetto) è necessario che la sua rappresentazione non sia statica; infatti la storia del volto è tuttavia anche una storia dei media poiché «nel contempo il volto è, per sua stessa natura, “un medium di espressione, auto rappresentazione e comunicazione”»¹⁹. Ed infatti già Roland Barthes ne *La camera chiara* aveva evidenziato che la foto bella non è quella in cui si è belli (qualunque cosa significhi questo ricorso alla bellezza) bensì quella capace di catturare l'inquietudine, il non coincidere con se stessi, il ritirarsi della personalità.

Se dunque il volto umano è quanto di più significativa esiste e tale significanza è difficile da catturare, la riuscita di una immagine fotografica del volto deve risiedere nello scarto, nella non immediata coincidenza con il sé del soggetto ritratto. Riconoscendo come caratteristica principale del volto la motilità, per produrre il senso è necessario che l'immagine, fissa per sua natura, sia in grado di rendere tale qualità per mezzo di qualcosa capace di mostrare la sua potenzialità espressiva.

Riconoscere il proprio volto in una immagine, il mezzo primario con cui interagiamo con il mondo e con gli altri, l'elemento con cui gli altri ci riconoscono richiede dunque lo stesso esercizio, lo stesso addestramento che abbiamo visto essere necessario per la comprensione dell'io. Dunque è necessario un atto di interpretazione, di lettura dell'immagine del volto non secondo il paradigma della *mimesis* bensì alla ricerca di qualcosa che potremmo chiamare una dissonanza che sfugge dal principio di somiglianza tra soggetto ritratto e sua immagine e che sia invece capace di rendere conto della ricchezza e contraddittorietà con cui abbiamo caratterizzato l'io. Vedere infatti è differente da riconoscere:

Gl. L'art de voir (au sens dessin et peinture) est opposé au voir qui *reconnaît* les objets.

De même en littérature, forme résulte de l'opposition entre reconnaître - (≡ comprendre) et *percevoir* - la chose même.²⁰

Ciò che in un volto bisogna rintracciare non è la somiglianza con il soggetto rappresentato bensì la distanza, le potenzialità dell'io che emergono nel processo dialettico di riconoscimento e non riconoscimento. Inoltre bisogna indagare e comprendere come la singolarità di un'immagine fotografica possa e debba rendere l'irriducibile pluralità dell'io e se questo riduzionismo sia lecito o destinato sempre alla sconfitta. Ma più in generale è in discussione la possibilità dello sguardo di conoscere e delle immagini di essere fonte di conoscenza (ancora una volta è evidente come questi temi siano di fondamentale importanza per l'estetica, la cultura visuale e centrali per ogni teoria della conoscenza che voglia fare i conti con la proliferazione delle immagini odierne e con il ruolo centrale che hanno assunto).

Nel discorso celebrativo dei 100 anni della fotografia Valéry aveva già dato vita a una sorta di paragone tra le arti, confrontando letteratura e fotografia in rapporto alla descrizione e interrogandosi sulla forza conoscitiva attribuibile alle immagini fotografiche. La fotografia ha nell'ottica del pensatore francese introdotto «dans ces régions incertaines de la connaissance [...] une nouvelle inquiétude, une sorte de réactif nouveau dont on n'a pas sans doute assez considéré les effets»²¹ e dunque imposto un dubbio su tutto ciò che non è documentato o documentabile per mezzo dell'occhio della macchina fotografica. L'immagine fotografica infatti agisce sia «par défaut» sia «par excès»: «il nous montre ce que nous verrions si nous étions également sensibles à tout ce que nous imprime la lumière, et rien qu'à ce qu'elle nous imprime»²².



Dunque se la fotografia fosse la semplice scrittura per mezzo della luce con cui il reale si rappresenta in una immagine, non resterebbe assolutamente spazio per una pratica che possa mettere al centro strategie differenti ed essere di conseguenza capace di mostrare la ricchezza e l'ambiguità dell'io.

4. Una visione strana

Ma torniamo al punto da cui siamo partiti – la quartina per la fotografia in cui, appare ora evidente, *in nuce* erano presenti molti dei temi fino a ora trattati – per tirare qualche conclusione.

Appare chiaro da quanto sin ora sostenuto che l'immagine fotografica per essere efficace deve essere ambigua, satura di tutto il processo dialettico che pone l'io nelle sue molteplici sfaccettature e nelle sue possibili accidentali incarnazioni; essa deve testimoniare il lavoro di acquisizione dell'io e le forti spinte centripete che lo caratterizzano. Non stupisce quindi la dialettica tra riconoscimento e mancanza di riconoscimento, anzi essa è indice del buon funzionamento della mediazione dell'immagine fotografica come strumento conoscitivo.

Il soggetto si guarda nella fotografia e vede dunque se stesso e l'altro da sé che completa la propria identità, anzi proprio grazie all'immagine può conoscere entrambi: dunque la conquista dell'identità passa dal riconoscersi e dal non riconoscersi, dalla presa di coscienza della pluralità e dinamicità dell'io, nel riconoscersi diverso, nel vedere il proprio volto così come appare agli altri, nel leggere nelle pieghe e nei segni del volto la storia, la vita vissuta e le sue tracce.

Dunque il volto diviene rappresentativo quando è volto vivo, segnato dalla vita e dalle sue storie, reso significativo dalle espressioni che assume e che lo attraversano: l'angoscia e l'energia che segnano il volto, e qui entra in ballo la fotografia, che l'immagine riesce a rendere in maniera pregnante selezionando e producendo realtà poiché essa non è mera riproduzione ma è frutto di una visione che efficacemente Gabriele Fedrigo, analizzando la percezione e il funzionamento della mente in Valéry, definisce strana²³. Una *stranezza* della visione che lo stesso Valéry riconosce a se stesso:

J'ai parfois le don de *vision étrange*. Il m'est difficile d'expliquer. [...]

Il consiste à percevoir tout à coup par l'imagination les choses comme appartenant à une multiplicité – et la chose je ne la perçois plus par les «catégories» mais comme état particulier d'un objet particulier, – ce fait étant la *vraie* chose –; puis cette vraie chose me montre la multiplicité de ses «rôles».

Au lieu que la compréhension par concepts ne montre que des objets linéaires – et d'ailleurs inexistants.

La connaissance par concepts est relative à la pensée au moyen de *mots* – en tant que ces mots peuvent se prêter à un *calcul logique*, c'est-à-dire à.²⁴

Ancora una volta Valéry precorre con questa caratterizzazione della *vision étrange* successive conquiste del paradigma della cultura visuale: in luogo di una conoscenza veicolata dal rigore della logica formale del linguaggio, una conoscenza basata sull'intrinseca ambiguità dello sguardo e sulla sua capacità di cogliere dinamiche apparentemente contraddittorie, energie vive irriducibili al rigore della logica binaria della verità/falsità specifica del linguaggio. La logica delle immagini piuttosto si fonda sulla molteplicità del vissuto, sulla polidimensionalità del visuale e sulla variabilità irriducibili all'unità.



Un ritratto fotografico frutto di una visione strana non mira alla verosimiglianza o all'identificazione – entrambe in fin dei conti impossibili perché il soggetto è plurale – ma si pone l'obiettivo di rendere conto dello stesso processo di fondazione delle soggettività sino a ora descritte. Mira a dar conto dell'energia che attraversa il volto, che è linfa vitale di qualunque soggetto e scopo finale di ogni ritratto fotografico. Così Valéry per fare un ritratto di Monsieur Teste – l'uomo senza riflesso e che dunque non può trovare conferma del proprio volto in uno specchio – è costretto a far ricorso a quella dimensione dinamica che abbiamo visto essere la caratteristica peculiare della soggettività:

Il n'y a pas d'image certaine de M. Teste.
Tous les portraits diffèrent les uns des autres.
L'homme sans reflet:
Ce fantôme qui est notre moi – ce qu'il *se sent être* – et qui est vêtu de *notre poids*.
Songe-t-on le sens de ce mot: *Mon poids!*
Quel possessif!...

Comment distinguer ce poids de l'énergie qui fait ce qu'elle est – lourd, léger, etc.²⁵

Ancora una volta come per la quartina per la foto anche per Monsieur Teste, nell'impossibilità di produrre un ritratto 'canonico', Valéry ricorre all'energia, alla forza, alla tensione dinamica che si accompagna all'emergere della soggettività.

Ne *La camera chiara* Roland Barthes afferma che «essa [la fotografia] mi permette di accedere a un infra-sapere; mi fornisce una collezione di oggetti parziali e può solleticare in me un certo qual feticismo: infatti, vi è un "io" che ama il sapere, che prova nei suoi confronti come un gusto amoroso. Nello stesso modo, io amo certi aspetti biografici che, nella vita di uno scrittore, mi affasciano al pari di certe fotografie; ho chiamato questi aspetti "biografemi"; la Fotografia ha con la Storia lo stesso rapporto che il biografema ha con la biografia»²⁶.

A partire da questi 'oggetti parziali' che la fotografia mostra, nella loro collazione, nel formare con essi una sorta di Atlante di Mnemosyne è possibile scorgere l'ineliminabile contraddittorietà del volto rappresentato e dunque accedere al volto stesso e all'identità del soggetto per mezzo di questi indizi, vivi e vitali, capaci di rendere la stessa vitalità del volto.

Dunque in conclusione soltanto per mezzo di uno sguardo che non riconosce semplicemente ciò che gli è noto ma è invece capace di costruire il visuale – e dunque un volto – è possibile per mezzo dell'immagine fotografica ricostruire la biografia, la storia viva del soggetto rappresentato attraverso l'energia che percorre il suo volto fotografato.

Il soggetto dunque è determinato da ciò che vede e dal modo in cui vede, dal particolare punto di vista da cui si pone in maniera sempre necessariamente incompleta e parziale, attraverso dei processi che non possono, né devono mai, avere termine: l'immagine fotografica del volto pone il soggetto innanzi a se stesso nella dialettica di riconoscersi e non riconoscersi; questa è una delle possibili, momentanee maschere che l'io necessariamente assume per oggettivarsi ma senza tuttavia mai esaurire questo processo né giungere a una sua piena determinazione.

Conoscere o conoscersi sono dunque atti di visione, atti prospettici, guardare da una determinata prospettiva; da qui sorge la dialettica tra riconoscersi e non riconoscersi: il ritratto fotografico che riesce a rendere la dinamica e l'energia che genera questa dialettica non è mera attività mimetica ma attività produttrice di identità.



- ¹ P. VALÉRY, *Cahiers*, édition d'extraits établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, Paris, 1973-74, 2 voll., vol. I, pp. 100-101.
- ² Sul punto mi permetto di rinviare al mio *Implexe, fare e vedere. L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, Aesthetica Preprint. Supplementa, Palermo, 2006.
- ³ P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, in ID., *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Paris, 1957-60, 2 voll., vol. II, p. 40.
- ⁴ ID., *Mauvaises pensées et autres*, in ID., *Œuvres*, cit., vol. II, p. 864.
- ⁵ ID., *Cahiers*, cit., vol. I, p. 1142.
- ⁶ N. CELEYRETTE-PIETRI, *Valéry et le moi. Des Cahiers à l'œuvre*, Klincksieck, Paris, 1979, p. 3.
- ⁷ P. VALÉRY, *Cahiers*, fac-similé intégral, C.N.R.S., Paris, 1957-61, 29 voll., vol. I, p. 219.
- ⁸ ID., *Cahiers*, cit., vol. I, p. 365.
- ⁹ Ivi, pp. 618-19.
- ¹⁰ Riprendo questa definizione da N. CELEYRETTE-PIETRI, *Valéry et le moi*, cit., p. 129; sul punto cfr. inoltre V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 67-68. Rimando a questo saggio anche per le importanti riflessioni sullo specchio che esulano la presente analisi.
- ¹¹ Ivi, p. 134. Il passo di Valéry è in *Cahiers*, fac-similé intégral, cit., p. 124.
- ¹² Un ulteriore necessario approfondimento che tuttavia esula gli immediati obiettivi della presente trattazione andrebbe dedicato alla nozione di *implexe* con la quale Valéry indica la dimensione del virtuale e delle potenzialità che caratterizzano l'uomo; nell'impossibilità di affrontare qui il tema mi permetto nuovamente di rimandare al mio *Implexe, fare e vedere*, cit.
- ¹³ ID., *Cahiers*, cit., vol. II, p. 326.
- ¹⁴ Ivi, p. 331.
- ¹⁵ Ivi, p. 283.
- ¹⁶ «Ouvrez un passeport, et la question est aussitôt tranchée: le signalement que l'on griffonne ne supporte pas de comparaison avec l'épreuve que l'on fixe à côté de lui» (P. VALÉRY, *Centenaire de la photographie*, in ID., *Vues*, La Table Ronde, Paris, 1948, p. 366).
- ¹⁷ H. BELTING, *Facce. Una storia del volto*, tr. it. Carocci, Roma, 2014, p. 199.
- ¹⁸ Ivi, pp. 10-11.
- ¹⁹ Ivi, p. 12.
- ²⁰ P. VALÉRY, *Cahiers*, cit., vol. II, p. 956.
- ²¹ ID., *Centenaire de la photographie*, cit., p. 370.
- ²² Ivi, p. 372.
- ²³ Cfr. G. FEDRIGO, *Valéry et le cerveau dans les Cahiers*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 155 ss.
- ²⁴ P. VALÉRY, *Cahiers*, cit., vol. I, pp. 90-91 (passo incompiuto).
- ²⁵ ID., *Monsieur Teste*, cit., pp. 63-64.
- ²⁶ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. Einaudi, Torino, 1980, p. 30.

ROSAMARIA SALVATORE

Il volto di Karin, *impercettibili rifrazioni fantasmatiche*

The accumulation of autobiographical memories underpins novels, dramaturgical texts, screenplays, autobiographies built by Ingmar Bergman. The presence of photographic portraits in some of his films participates in this reconfiguration of memories. In many cases, the staging of the photographs is contaminated by phantasmatic constructions which, in turn, shape the writing of autobiographies and novels. The essay focuses on the analysis of *Karin Ansikte* (*Karin's Face*, 1984) and *Trolösa* (*Faithless*, 2000), the latter written by Bergman and made by Liv Ullmann.

L'affastellarsi di ricordi autobiografici puntella romanzi, testi drammaturgici, sceneggiature, autobiografie costruite da Ingmar Bergman, a volte alla stregua di composizioni narrative come in *Lanterna magica*,¹ altre di riflessione diretta del regista sulla genesi della propria produzione artistica come in *Immagini*,² e altre ancora di ricognizione aspra e dura sul dolore dell'esistere, come nel caso di *Tre diari*³ scritto insieme alla moglie Ingrid von Rosen e alla figlia Maria al fine di elaborare il dramma della malattia e della scomparsa di Ingrid.

Senza alcuna ingenua volontà di rivelare una qualsivoglia verità esperienziale, la scrittura in Bergman, sia essa letteraria o filmica, risponde a una sorta di contagio tra percezioni modellate nel tempo e immaginazione. L'autobiografia nelle opere del regista non testimonia una fedeltà ad un genere ma, più profondamente, interroga processi creativi nelle loro potenzialità trasformative: luci, colori e suoni alimentano parola e composizione visiva. In diverse sue pellicole il processo creativo stesso si definisce a partire da un'immagine. Viene così generata una fitta tessitura che espone figure, luoghi e sentimenti alla manipolazione della costruzione artistica.

La presenza di ritratti fotografici partecipa in alcuni suoi film a tale pratica di incroci.⁴ E in più casi la loro è una messa in scena autobiografica, contaminata da costruzioni fantasmatiche⁵ che, a loro volta, modellano la scrittura di autobiografie e romanzi, *Karin Ansikte* (*Il volto di Karin*, 1984) e *Trolösa* (*L'infedele*, 2000), quest'ultimo scritto da Bergman e realizzato da Liv Ullmann, sono i film da me scelti per un confronto tra i due procedimenti.

Il volto di Karin, breve film composto attraverso l'esposizione di ritratti fotografici che ripercorrono diverse tappe della vita della madre, Karin Åkerblom, dalla giovinezza sino agli ultimi mesi di vita, si conclude con la fotografia di lei impressa sulla carta di identità; foto scattata pochi mesi prima della sua fine e su cui lo sguardo di Bergman si sofferma più volte.

Un ampio ventaglio di fotografie di famiglia e il diario da lei scritto in segreto sono la fonte per la realizzazione del film-ritratto della madre. Nell'intimo mosaico privato costruito dal regista la macchina da presa esplora pieghe del

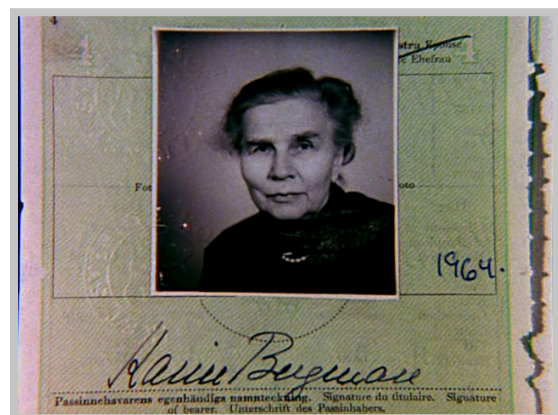


Fig. 1 *Il volto di Karin*, I. Bergman, 1986: Carta d'identità di Karin Åkerblom



volto di lei, dello sguardo, di sue posture e gesti. Sono scrutate anche le foto della famiglia di Karin e del marito Herik, con anche il padre e la madre di lui. «Gli Åkerblom erano una famiglia che amava fotografare: dopo la morte di mio padre ereditai un numero considerevole di album [...]», racconta Bergman nella prefazione al suo romanzo *Con le migliori intenzioni*,⁶ ispirato ai primi anni di vita coniugale dei genitori, istituendo all'inizio del testo letterario un rapporto stretto tra parola memoriale e immagine fotografica. E prosegue:



Fig. 2 *Il volto di Karin*, I. Bergman, 1986: la famiglia Åkerblom

C'è indubbiamente una magia in quelle immagini, soprattutto se le si osserva con una buona lente d'ingrandimento; volti, volti, mani, posture, abiti, gioielli, volti, animali domestici, vedute, luci, volti, tendaggi, quadri, tappeti, fiori estivi, betulle, fiumi, pettinature, espressioni truci, seni in boccio, baffi imponenti, si potrebbe andare avanti all'infinito, perciò è meglio fermarsi. Ma soprattutto volti. Io entro in quelle immagini e vado a sfiorare le persone, quelle che ricordo e quelle di cui non so nulla. È quasi più divertente che guardare vecchi film muti che hanno perso i sottotitoli. Posso costruirmi trame di fantasia.⁷

Nel *Volto di Karin* ritroviamo l'affastellarsi di particolari e dettagli messi in luce dalle parole di Bergman. Il film è muto, alcune didascalie scandiscono in singoli momenti la trama visiva, con la cinepresa che a volte, mediante misurati movimenti di macchina, sembra sfiorare e accarezzare visi, mani, particolari delle vesti, oggetti, percorrendo linee tensive e rapporti tra figure che, abbiamo visto, il regista richiamerà pochi anni dopo nel suo romanzo. Il ritmo sonoro, scandito da note al pianoforte eseguite da Käbi Laretei,⁸ accompagna l'esplorazione delle immagini, con soste momentanee che accentuano l'indagine sulla superficie dei volti increspata da microtensioni, da contorni mossi da impercettibili intensità espressive. Nella parte finale di questa preziosa creazione appare più volte il volto di Karin: impresso sulle molteplici superfici fotografiche, lo seguiamo attraverso lo scorrere degli anni. Bergman sembra percorrere e scrutare i battiti dell'esistere declinandoli in un movimento rianimato nel presente. Seguendo la lezione di Roland Barthes, il singolo ritratto testimonia la doppia fodera di realtà contingente e al contempo di passato: «è stato sicuramente, inconfutabilmente presente, e tuttavia è già differito».⁹ Potremmo certo leggere in tale operazione il tentativo di colmare e dare cornice simbolica al senso di perdita, ma credo che il film vada anche oltre. Abbracciando un moto immersivo, aderente a una sorta di temporalità dell'*après-coup*, faglie della memoria di vite assenti generano un inedito andamento trasformativo.¹⁰ «Un ritratto tocca, altrimenti è solo una foto d'identità, una foto segnaletica, non un'immagine» afferma Jean-Luc Nancy. E ancora, aggiunge il filosofo, «ogni immagine ha qualcosa del "ritratto", non perché riproduca i tratti di una persona, ma perché trae [...], estrae qualcosa, un'intimità, una forza e la getta in avanti».¹¹

Fig. 3 *Il volto di Karin*, I. Bergman, 1986





La cinepresa scorre sui corpi, sulle vesti, per soffermarsi in alcuni momenti su singoli dettagli, come una preziosa spilla, o su frammenti di documenti che segnano eventi simbolici nell'esistenza di Karin.

Per Antonio Costa in quest'opera «non ci sono solo i ricordi di una vita. È la vita stessa delle immagini il tema [...] di questo piccolo film, e la relazione con il tempo, la morte, l'oblio».¹² E al pari che in altre sue pellicole anche in questa il lavoro sull'immagine investe la scrittura autobiografica. In *Lanterna magica* il regista rimaneggia materiali della memoria, ricomponendo frammenti, al fine



Fig. 4 Il volto di Karin, I. Bergman, 1986

di costruire un quadro in cui le tracce di singoli eventi non siano ancorabili a un tempo solidificato per sempre, piuttosto si facciano agenti di una spinta che consenta di rileggerli filtrati dal desiderio nel presente, che ne rintraccia trame e filigrane.

Nella sua autobiografia, Bergman evoca con queste parole le percezioni e gli affetti provati di fronte ai ritratti fotografici del volto di Karin Åkerblom:

Mi chino sulle fotografie dell'infanzia e studio il volto di mia madre con una lente d'ingrandimento, cerco di penetrare sentimenti ormai decomposti. Sì, l'amavo e lei è molto attraente sulla foto: i folti capelli neri con la scriminatura in mezzo ricadono sulla fronte larga e bassa, il dolce ovale del viso, la bocca amabilmente sensuale, lo sguardo caldo e schietto sotto le scure sopracciglia ben modellate, le mani piccole, forti.¹³

All'interno di *Lanterna magica* il complesso e doloroso legame del regista con la madre è tratteggiato nella prima parte¹⁴ attraverso il racconto della sua fine: avvenuta in un giorno di poco successivo a un incontro tra i due, incontro che li aveva visti in un primo momento impegnati in un aspro confronto per poi alla fine giungere a una momentanea pacificazione. E l'autobiografia si chiude con un capitolo a lei dedicato, costruito con una forte impronta fantasmatica: il regista immagina di tornare nella canonica dove visse e di avere un intenso e profondo colloquio con Karin, stanca e affaticata. Il testo si conclude con un brano del diario della madre, traccia di ferite mai ricomposte, creando in tal modo un flusso tra le due scritture soggettive. Il capitolo richiama nello scheletro narrativo la novella *Colloquio con la madre* di Luigi Pirandello, inserita tra i *Colloqui coi personaggi*, in cui lo scrittore vede stagliarsi nell'oscurità della stanza l'ombra della madre, già morta, immagine fantasmatica custodita dall'oblio.

La narrazione di Bergman in *Lanterna magica*, inframezzata dalla ricostruzione intorno alla genesi del film con riflessioni e note sui particolari delle foto, favorisce, a mio parere, accostamenti con immagini, toni e colori di altre sue pellicole. La parola, la parola piena della scrittura che legge e analizza le foto, si trasfigura in altre immagini, che attraverso proprietà trasformative, come in un andamento metamorfico, abitano altre pellicole. Pensiamo ad esempio alla ricorrenza nei suoi film di personaggi femminili spesso accostati alla luce o a toni cromatici a lungo studiati.

Per la realizzazione di *Sussurri e grida* (1973) le sagome di quattro donne, con indosso abiti bianchi lunghi sino alle caviglie, immerse nella luce grigia di una camera dalle pa-



reti rosse, ossessionano a lungo Bergman. Potremmo considerare tale fantasia una sorta di cellula generatrice che feconda il film.¹⁵ La sequenza finale, traduzione per immagini delle pagine del diario di Agnes (Harriet Andersson), sembra vicina per assonanze cromatiche alla scena visiva che affolla la mente del regista. Le tre sorelle protagoniste del film, in compagnia della fedele Anna (Kari Sylwan), con eleganti vesti bianche e con ombrellini anch'essi candidi, passeggiano nel parco, come a comporre in un breve attimo di totale pacificazione un quadro del teatro di Anton Čechov. Tale composizione visiva può richiamare alla memoria, per consonanza tattile e cromatica, una delle foto della madre di Bergman in *Il volto di Karin* nella quale la giovane donna, in occasione del rito ufficiale della confermazione, indossa una camicetta bianca. Il regista in *Lanterna magica* descrive così l'attrazione visiva per questo ritratto selezionato tra le altre foto: «una camicetta bianca alla russa, riccamente ricamata, una ragazzina come quelle di Čechov, languida e misteriosa».¹⁶ E ancora nota Bergman «Le mani della mamma, corte, robuste, le unghie tagliate, la pellicina mangiucchiata».¹⁷

L'insistenza con cui nel film la macchina da presa ritorna ripetutamente sulle mani di Karin ci trasporta alla potenza espressiva nel suo cinema di ricorrenti primi piani delle mani, là dove frequentemente i personaggi, imprigionati nella propria solitudine, non riescono a creare un contatto epidermico e tattile, se non, a volte, fugace e momentaneo. Emblematici tra altri per questo tema sono *Sussurri e grida* e *Sarabanda*. Nell'epilogo di quest'ultimo, all'interno di una sequenza particolarmente significativa sul piano espressivo,



Fig. 5 *Il volto di Karin*, I. Bergman, 1986: le mani di Karin

vediamo la protagonista, Marianne (Liv Ullmann), accarezzare con la mano il volto fisso e muto della figlia ormai assente, immersa in un suo mondo lontano. Ricoverata all'interno di una clinica psichiatrica, il corpo immobile della giovane risponde a quel gesto con un sussulto e gli occhi, precedentemente orientati verso il vuoto, sembrano per un istante animarsi. A quel cenno di istantaneo 'risveglio' anche lo sguardo di Marianne, prima immerso nel dolore, si illumina, replicando ora a quel minimo segno di apertura. Lei madre riesce per la prima volta a 'sentire' un contatto con quel corpo chiuso in se stesso. Il ricordo di quel momento per lei densamente abitato da una inattesa vibrazione è stato generato a partire dal ritratto fotografico di un altro personaggio, Anna, estratto da una moltitudine di foto sparse sul tavolo del suo studio. E dopo avere afferrato la foto, abbiamo scorto il volto ritratto di Anna per un attimo, come generato da un bagliore, stagliarsi all'interno dell'inquadratura. Subito dopo uno zoom ci avvicina al viso spaesato di Marianne che, stringendo in mano la foto di Anna, confessa di pensare insistentemente all'amore sempre manifestato da quella donna.

In *Sarabanda* Anna, non più in vita, è apparsa in scena unicamente sotto forma di ritratto fotografico, agendo all'interno della narrazione come una sorta di fantasma. Evocata più volte dai personaggi maschili viene ricordata quale figura rappresentativa di



un'apertura verso un universo di possibilità che i singoli, chiusi in un isolamento difensivo, non sono riusciti ad attraversare. L'intimità portata in superficie di cui ci ha parlato Nancy, a proposito del ritratto, in questo epilogo, sembra slittare, 'gettandosi in avanti' da un volto all'altro, da quello fissato in foto di Anna a quello di Marianne, per giungere infine a trasmettere la possibilità per la protagonista di compiere un gesto carico di valore: «sentii, confessa, che stavo toccando mia figlia, la mia bambina».¹⁸

Ma torniamo a *Il volto di Karin*. Analizzando la fotografia che incornicia Karin e Herik il giorno del fidanzamento, le parole di Bergman in *Lanterna magica* ci fanno penetrare nelle pieghe, negli esili fili di rapporti chiamati a rivelare l'altra scena che si insinua nei ritratti:

[...] Il fidanzato è seduto vicino a un tavolo, ben pettinato ed elegante nel suo primo abito sacerdotale, sta leggendo un libro. Allo stesso tavolo siede la fidanzata, davanti a sé tiene la tovaglia che sta ricamando. È leggermente china in avanti e osserva la macchina fotografica, la luce piove dall'alto e mette in ombra gli occhi scuri e spalancati – due solitudini che non confinano l'una con l'altra.¹⁹

Ripercorrendo la breve e tagliente riflessione, volta a marcare la solitudine e la distanza tra i due, con cui si chiude il brano, il pensiero corre a *Conversazioni Private* (1996), lungometraggio ispirato ai diari della madre, scritto da Bergman e realizzato da Liv Ullmann.²⁰ Dalla fotografia e dalla scrittura privata dei Diari, pure in questo caso, sembra emanare un flusso generativo che porterà negli anni seguenti il regista a concepire un film che scava, al pari di un affilato coltello, nella carne di quell'incontro mancato.

Mi piace pensare che la forza espressiva del *Volto di Karin* risieda soprattutto nelle fughe verso una intensità fantasmatica che contamina anche la parola in *Lanterna magica*, trasfigurazione di un dialogo visitato da spettri. Frammenti della trama della propria esistenza vengono allora tradotti dall'artista in nuova forma, ovvero in un quadro ricco di passaggi animati da vibrazioni pulsionali. E al contempo è come se attraverso il mosaico di singole particelle visive che evocano accostamenti con procedimenti interni ad altre sue opere si potessero intravedere in questo breve film, nella filigrana materica dei ritratti della madre e di come essi sono percorsi dallo sguardo dell'autore, l'addensarsi di un processo mnestico concentrato sul proprio atto creativo. Ovvero dietro il tratto visibile del volto di Karin si può scorgere una costellazione condensante altre immagini, altre genealogie fantasmatiche, quadro o finestra sempre aperta, indefinita, mutevole perché modulata da una molteplice gamma di allusività ai processi stessi.

Non pare allora arbitrario l'accostamento con un film, molto differente per forma e durata, quale *L'infedele* (2000), scritto da Bergman, che ormai stanco, affida la regia a Liv Ullmann ma su sue precise indicazioni.

Il ritratto fotografico nell'opera di Bergman, si è detto, genera processi creativi. Alcune fotografie, nelle quali è impresso il volto dell'attrice di teatro Lena Endre, ispirano Bergman durante la stesura della sceneggiatura. In un primo momento egli ha difficoltà a stendere lo scheletro narrativo, forse per l'eccessiva vicinanza autobiografica agli eventi narrati (ripercorsi anche in



Fig. 6 *L'infedele*, I. Bergman, 2000



un capitolo di *Lanterna magica*), ma, nel momento in cui individua in alcuni ritratti fotografici dell'attrice la figura che interpreterà Marianne (Lena Endre), l'inibizione iniziale scompare per far posto a una scrittura che in tempi rapidissimi prende forma.²¹

Nel film parola e immagine si intersecano in procedimenti compositivi complessi: una grande finestra divisa in singoli quadrati affacciata sul mare di Färo diventa lo schermo su cui si staglia, nell'immaginazione del protagonista, scrittore dall'allusivo cognome Bergman (Erland Josephson), il volto di Marianne, attrice teatrale. Attraverso la propria 'sensibilità femminile', la donna aiuta l'uomo a comporre un testo al cui interno prendono corpo porzioni della vita di Ingmar Bergman da lui già narrate in *Lanterna Magica*.

Si addensano passaggi tra forme diverse della parola, tra dimensioni temporali differenti: il passato memoriale ricostruito dalla protagonista, seguito nel suo scorrere narrativo, si trasforma in scrittura fissata dall'autore sulla pagina bianca; al contempo la ricostruzione di Marianne rimanda ancora al passato di Ingmar, già tradotto in parola nella sua autobiografia.

La traccia fantasmatica di lei è affidata alla sua voce fuori campo rivolta allo scrittore, primo segno della sua entrata nella diegesi filmica, traccia vocale che prende materialmente corpo solo dopo la sua richiesta che lui delinei i tratti che la caratterizzano. Al contempo la sua presenza è stata in qualche modo anticipata da un dettaglio (la bocca) di una fotografia custodita in un cassetto e coperta da alcune cartelline. Riconosciamo dal taglio della bocca il volto di Lena Endre: man mano che il dialogo con lo scrittore procede lei entra in scena per prendere posto in prossimità della grande finestra. Una volta inquadrata, lo scrittore riapre il cassetto, scruta e tocca di nuovo la foto di lei, la copre definitivamente per poi richiudere tutto. Ancora una volta da un dettaglio del ritratto fotografico si genera la possibilità del racconto.

Ultimo particolare legato alla presenza espressiva delle fotografie: nel corso della narrazione singoli ritratti fotografici puntellano la presenza dei personaggi che sfilano nella ricostruzione memoriale di Marianne.

L'effigie fotografica di Lena Endre, che ha sbloccato il momento di stasi creativa di Ingmar Bergman, dà avvio a una narrazione filmica anche in questo caso nutrita da tratti fantasmatici: sia per le modalità della costruzione scenica, sia perché, nel corso del suo racconto, scopriremo che il personaggio da lei interpretato si è tolto la vita. Parole e gesti che alimentano la creazione del protagonista provengono quindi da uno spettro (anche in senso barthesiano),²² frutto probabilmente del suo pensiero immaginativo. Scrittore trasfigurato nel film in una sorta di alter ego del regista-sceneggiatore, che in *Lanterna Magica* aveva tradotto in parole vicende simili a quelle narrate da Marianne e appartenute a brani della propria vita.

Il nodo di rimandi si propaga nelle creazioni di Bergman in scenari in cui regnano ombre fantasmatiche. Un universo estetico popolato da incontri che, attraverso differenti materiali, suscitano ricordi tessuti da figure generate dall'inconscio, imponendo alla memoria il movimento di un sempre nuovo inizio.



- 1 I. BERGMAN, *Lanterna magica* [1987], trad. it. di F. Ferrari, Milano, Garzanti, 1987.
- 2 I. BERGMAN, *Immagini* [1991], trad. it. di R. Pavese, Milano, Garzanti, 1992.
- 3 I. BERGMAN, *Tre diari* [2004], trad. it. di R. Zatti, Milano, Iperborea, 2008.
- 4 Sulla dimensione della soggettività al punto d'interazione tra parola e immagine, si veda L. HAVERTY RUGG, *Self-projection and Still Photography in the Work of Ingmar Bergman*, in M. KOSKINEN (a cura di), *Ingmar Bergman revisited. Performance, Cinema and the Arts*, London-New York, Wallflower Press, 2008, pp. 107-119.
- 5 Nel cinema di Bergman non di rado sono presenti spettri, ma pure il registro fantasmatico in altri casi concorre a impregnare il tessuto narrativo e visivo. Nella prospettiva lacaniana il fantasma è finestra-inquadratura, ovvero la scena nella quale per il soggetto si costruisce il campo della realtà. Al contempo è una sorta di schermo: una costruzione psichica volta a schermare, a fornire una cornice, a delimitare l'angoscia determinata dall'incontro con un reale inassimilabile.
- 6 I. BERGMAN, *Con le migliori intenzioni* [1991], trad. it. di C. Giorgetti Cima, Milano, Garzanti, 2001, p. 7.
- 7 *Ibidem*.
- 8 Allora moglie del regista che avevamo visto eseguire brani musicali al pianoforte in *Fanny e Alexander* (1982).
- 9 R. BARTHES, *La camera chiara* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 78.
- 10 Per i legami tra autobiografia e percorso memoriale in *Il volto di Karin* rimando al saggio di F. PEZZETTI TONION, 'La messa in scena del ricordo. Fotografia e memoria in *Il volto di Karin*', *Fatamorgana*, 15, settembre-dicembre 2011, pp. 211-215.
- 11 J.-L. NANCY, *Tre saggi sull'immagine* [2002], trad. it. di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2002, p. 35.
- 12 A. COSTA, 'Il cinema di Ingmar Bergman, Il volto, la scena, la parola', in ID. (a cura di), *Ingmar Bergman*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 8.
- 13 I. BERGMAN, *Lanterna Magica*, p. 8.
- 14 *Ivi*, p. 9.
- 15 Cfr. I. BERGMAN, *Immagini*, p. 71.
- 16 I. BERGMAN, *Lanterna magica*, p. 257.
- 17 *Ibidem*.
- 18 I. BERGMAN, *Sarabanda* [2003], trad. it. di R. Zatti, Milano, Iperborea, 2005, pp. 90-91.
- 19 I. BERGMAN, *Lanterna magica*, p. 257.
- 20 Nel medesimo anno, il 1996, Ingmar Bergman pubblica l'omonimo romanzo (I. BERGMAN, *Conversazioni private* [1996], trad. it. di L. Cangemi, Milano, Garzanti, 1999).
- 21 *L'Infedele* in forma di manoscritto viene inizialmente steso da Bergman adottando la narrazione in prima persona e in un secondo tempo trasformato, attraverso più fasi, in vera e propria sceneggiatura. La realizzazione cinematografica asciuga leggermente il testo. Per il particolare legame tra le fotografie di Lena Endre e le fasi di elaborazione della sceneggiatura rimando all'intervista S. BJÖRKMAN (a cura di), 'Ingmar Bergman, Liv et Lena', *Cahiers du cinéma*, 551, novembre 2000.
- 22 «La fotografia trasforma il soggetto in oggetto e anzi, se è dato dire, in oggetto da museo» scrive Roland Barthes. E continua qualche riga dopo affermando che davanti all'obiettivo il soggetto rappresentato prova una micro-esperienza della morte: «io divento veramente spettro» (R. BARTHES, *La camera chiara*, p. 15).



IN FORMA DI | generi e forme



QUENTIN ARNOUD

La fascination de l'absence. La photographie comme relique dans L'Usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie

This contribution aims to propose a reflection about the relationship between text and images in *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie. How the presence of the photos structures the text and modulates the process of writing? Photography is seen as a particular kind of relic whose purpose is to allow the two authors, in particular Annie Ernaux, to establish a compromise with the persistent threat of the death/the absence. Worked/Shaped by writing, the photos-relics become the support of a remission of the body and a possible unveiling of the intimate suffering to a community of readers.

Dès *La Place* en 1983, les photographies n'ont pas cessé de prendre une importance croissante dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Ce recours de plus en plus massif à la photo comme support ou point d'ancrage du récit correspond à la naissance puis au développement d'un projet esthétique singulier. Celui-ci se fonde sur le refus de la fiction pour élaborer peu à peu les codes d'une autobiographie impersonnelle « entre la littérature, la sociologie et l'histoire ». ¹ Dans un entretien, Annie Ernaux confirme que : « À partir du moment où [elle a] refusé toute fiction, [...] les photos sont devenues des pièces essentielles pour saisir et comprendre la réalité, des "signes objectifs" en effet, devenus indispensables d'un livre à l'autre ». ²

Cependant, si l'insertion de photo dans l'écriture devient systématique à partir de 1983, elle se fait au moyen du dispositif de 'l'ekphrasis notionnelle', c'est-à-dire d'une « écriture photographique transformative » ³ qui fait de la photographie un texte. Ce changement de média privilégié par Annie Ernaux concourt à refréner la dimension du *punctum*, la relation personnelle et émotionnelle qui s'établit entre le regardeur et la photo, au profit des détails relevant du *studium*, c'est-à-dire des éléments socio-historiques et culturels qui viennent étayer son travail socio-littéraire. Il s'agit notamment de protéger le lecteur pour lui permettre de s'appropriier intellectuellement le contenu photographique tout en échappant à la fascination de l'image :

Je ne voulais pas que la photo réelle se substitue à la photo imaginée par le lecteur, détruise sa représentation intérieure. C'est cela qui est au fond de mon choix de ne pas reproduire les photos : permettre au lecteur de projeter, déposer, ses propres images sur la photo décrite et non l'emprisonner, le « fasciner » (si souvent fascinée, je sais de quoi je parle !). ⁴

L'Usage de la photo ⁵ publié en 2005 chez Gallimard et co-écrit avec Marc Marie opère donc un renversement dans l'approche d'Annie Ernaux. Pour la première fois, les photos ne sont plus transposées en texte, mais insérées en tant qu'image. Il ne s'agit plus d'éviter leur propension fascinatrice, mais de l'assumer, de travailler à partir de ce phénomène et de produire un texte qui découle entièrement de leurs présences.





Il s'agit d'assumer aussi la dimension objectale de la photo dans sa singularité : une présence manifestant l'absence. Dès lors, *L'Usage de la photo* s'apparente à un reliquaire contenant les dépouilles d'une jouissance. Quinze ans après sa publication, que peut encore nous apprendre ce livre sur 'l'usage de la photo' d'Annie Ernaux ? Quelles réflexions propose-t-il sur 'l'usage de la photo' dans une stratégie d'écriture ? Quelques éléments de réponse peuvent être apportés à ces questions en considérant d'abord le dispositif en place ; puis en retraçant les liens qui se tissent entre la photographie comme relique telle qu'utilisée dans le présent livre et le compromis engagé dans le travail du deuil. Nous verrons enfin en quoi *L'Usage de la photo* s'ancre dans une esthétique particulière du regard, symptomatique d'une poétique indiciaire et d'une écriture du corps.

1. Un dispositif de la fragmentation

L'ouvrage s'ouvre sur une introduction d'Annie Ernaux rédigée en 2004 qui présente la genèse du photo-texte : la fascination pour les scènes qui ont précédées l'acte amoureux (vêtements emmêlés, table non débarrassée...) ; puis l'envie et le passage à l'acte de photographeur « ces choses dont [leurs] corps s'étaient débarrassés » ;⁶ enfin, la sélection de quatorze photos parmi un plus vaste ensemble et leur mise en écriture : « Nous sommes convenus que chacun écrirait de son côté, en toute liberté, sans jamais montrer quoi que ce soit à l'autre avant d'avoir terminé, ni même lui en toucher un mot. Cette règle a été rigoureusement respectée jusqu'à la fin ».⁷

Quatorze reproductions en noir et blanc (dans l'édition folio) jalonnent donc l'ouvrage de façon chronologique, la première datant du six mars 2003 et la dernière du sept janvier 2004. Les textes d'Annie Ernaux sont toujours ceux qui suivent la photo, ceux de Marc Marie viennent ensuite. En fin d'ouvrage, un dernier écrit d'Annie Ernaux vient en conclusion. On note également la présence ou l'évocation de plusieurs photographies en prose, parmi lesquelles deux photos 'fantômes' qui ouvrent et ferment l'ouvrage : une *ekphrasis* notionnelle décrivant la photo du sexe en érection de Marc Marie entre l'introduction et la première photo ainsi que la présence dans la conclusion d'une photo qui n'a pas été prise et son titre, « naissance » renvoyant à une scène d'amour où la tête de Marc Marie semble sortir de l'entrejambe d'Annie Ernaux.

Dans la construction de l'ouvrage comme dans le processus de création, la photo précède le texte pour les deux auteurs, mais chacun approche l'image photographique à sa façon. L'écriture avec Annie Ernaux débute toujours par un effort descriptif :

Des vêtements et des chaussures sont éparpillés sur toute la longueur d'un couloir d'entrée en grandes dalles claires. Au premier plan, à droite, un pull rouge – ou une chemise – et un débardeur noir qui paraissent avoir été arrachés et retournés en même temps. On dirait un buste en décolleté, amputé de ses bras. Sur le débardeur, très visible, une étiquette blanche.⁸

Cette description où l'on retrouve toute l'attention de l'autrice à la notation des détails dans une écriture clinique est entièrement dirigée vers l'actualité de la photo, c'est-à-dire que l'autrice essaie de la lire comme document et non comme souvenir : « C'est une scène dont certains éléments ne sont pas définissables, au premier abord, dans un endroit qui n'est pas celui dont j'ai l'expérience quotidienne, qui m'apparaît plus grand, avec des dalles immenses ».⁹



Elle ajoute à la même page quelques lignes plus loin, « C'est mon imaginaire qui déchiffre la photo, non ma mémoire ». L'effort de l'autrice est porté sur une écriture de la photo qui puisse lui conférer une valeur générale et distante, tandis qu'à partir du même objet, Marc Marie propose une entrée en matière bien différente : « Au flash qui éclaire la scène, je sais que c'est A. qui a pris la photo ».¹⁰ Immédiatement, l'écriture se concentre sur un détail technique lié à l'acte photographique (« le flash »), acte accompli le plus souvent par Marc Marie. Ce détail est relié par l'auteur à une connaissance personnelle (« je sais »). Cette distinction entre les deux écritures, l'une commençant par une phase d'observation objective avant que n'afflue la mémoire et l'autre s'ancrant immédiatement dans le souvenir, se retrouve tout au long du photo-texte. Si la présence concrète de la photo pour la première fois dans un texte d'Annie Ernaux s'explique en partie par son rôle de matrice de l'écriture, elle joue aussi le rôle de témoin que le lecteur peut confronter à deux interprétations de l'image et produire sa propre herméneutique : « Le plus haut degré de réalité, pourtant, ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs ».¹¹

Loin cependant de se cantonner à la description, les commentaires qui accompagnent les photos produisent rapidement un récit redoublé dans la coïncidence du désir et de la mort, de la lutte pour la vie contre le cancer du sein : « En écrivant, très vite s'est imposée à moi la nécessité d'évoquer "l'autre scène", celle où se jouait dans mon corps, absent des clichés, le combat flou, stupéfiant – "est-ce moi, bien moi à qui cela arrive" – entre la vie et la mort ».¹²

Le livre s'apparente à un miroir brisé où les fragments viennent se répondre deux à deux : entre auteurs, entre sexes, entre textes et photos, entre l'instant et la durée, le sentiment et l'analyse objective, entre le désir continue de vivre et la conscience d'un 'devoir mourir'. Le fragment évoque autant la fragmentation du corps mis en pièce par les découpages, mesures et délimitations médicales, que la décomposition de l'être dans le compte à rebours du temps.

2. L'écriture photographique : entre compromis et renaissance

Les photos et l'écriture ménagent un compromis entre passé et avenir, entre travail du deuil pour accepter sa propre finitude et projection dans un devenir, faisant sans doute de *L'Usage de la photo* – avant que ne paraisse *Les Années* – l'ouvrage d'Annie Ernaux le plus marqué par la nécessité de fixer le passage du temps. Si elle écrit que « aucune photo ne rend la durée »,¹³ elle considère néanmoins dans un entretien les photos comme : « Toujours source d'une émotion, d'une douleur de la présence visible du temps, de l'impossibilité que tout cela soit de nouveau, et d'un plaisir aussi, [elle] peu[t] « [s]'abîmer" au sens littéral dans la contemplation d'une photo ».¹⁴

Le temps photographique n'est ni rapporté, ni raconté, ni transposé. Il est une coupure. Bien qu'Annie Ernaux « n'[ait] pas les moyens de penser [sa] sortie du temps »,¹⁵ la photo lui permet donc d'approcher le phénomène de la mort, d'en deviner la réalité en le rendant visuellement tangible ainsi que l'avance Ari Blatt : « not only do Ernaux and Marie 'use' photography to capture fleeting traces of an episodic fling, the clothes strewn about representing markers of their own jouissance [...] but the text also devotes much attention to Ernaux's consciousness of her own mortality ».¹⁶

On peut rapprocher cet usage de la photo comme présence manifestant l'absence d'un usage de 'relique', objet conditionné par le rapport au temps et à la mort. Dans *L'Absence*,



Fédida propose une définition de la relique qui pourrait convenir aux photographies de *L'Usage de la photo* :

La relique est ce qui, du mort, est conservé pour garantir, au nom de la *réalité*, qu'il ne reviendra pas tout en prenant sens dans le désir de conserver quelque chose de ce dont on se sépare sans, pour autant, devoir renoncer à s'en séparer. [...] la relique *réalise* le compromis illusoire dont l'homme se sert pour résister à l'angoisse de mort et, ainsi, ne jamais parvenir à faire coïncider une représentation de la mort avec la nécessité – devenu destin – d'un *ne plus*.¹⁷

Autrement dit la relique se veut une preuve que le mort, une fois sorti du temps, n'a pas les moyens d'y retourner. Elle accompagne ainsi le travail du deuil par compromis : d'une part la photo fait indubitablement voir ce qui est sorti du temps, donc perdu ; d'autre part elle incarne l'objet de cette perte, facilitant ainsi le sentiment d'une survivance. Dans le livre, nous avons des exemplifications de cet usage de relique, notamment dans l'évocation des mères mortes et de leurs vêtements impossibles à jeter et même à toucher, s'approchant ainsi de la mise en place d'un *tapu*.¹⁸ Mais comment ce compromis de la relique peut-il opérer lorsque les objets conservés sont ceux des vivants telle la perruque ou le cathéter ? Et surtout, comment fonctionne la photographie lorsque son sujet est fait d'une typologie d'objet qui semble avoir plus que d'autres partie liée avec la mort, les vêtements ? Les photographier permet-il une acceptation de sa propre mort et d'une certaine manière son dépassement ?

La photographie des vêtements confirme la mort et en même temps elle en détourne le regard. Ce qu'elle montre c'est l'absence : « ce ne sont pas les traces de notre passage que j'y vois, mais notre absence, et même notre mort ». ¹⁹ La photo montre un objet perdu, mais son *punctum* tient moins de ce qu'elle représente que de ce qu'elle laisse aux marges du cadrage physique et temporel :

Rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la scène invisible. La douleur de la photo. Elle vient de vouloir autre chose que ce qui est là. Signification 'éperdue' de la photo. Un trou par lequel on perçoit la lumière fixe du temps, du néant.²⁰

L'absence est une négation de l'existence et de la pensée, l'envers de la mémoire. En manifestant l'absence et en définitive la mort, la photo accomplit ce premier usage de la relique d'apprendre à mourir : « Il n'y a plus ici ni la vie ni le temps. Ici je suis morte ». ²¹ Cette sensation est d'autant plus forte qu'elle se construit sur les vêtements vides et les corps absents qu'ils soulignent, s'appuyant sur la connivence entre photographie et vêtement, comme l'évoque par ailleurs Christian Boltanski : « Leur point commun est d'être simultanément présence et absence. Ils sont à la fois objet et souvenir d'un sujet ». ²² Prendre en photo les vêtements, c'est donc redoubler l'absence, c'est rendre encore plus concrète la disparition du corps. Selon Eliane Burnet : « Les vêtements "vides" soulignent l'absence de ceux qu'ils couvraient et symbolisent à la fois leur mort et leur vie ; une association irrépressible s'effectue entre le mort et le vêtement ». ²³ Le caractère de relique de la photo chez Annie Ernaux et Marc Marie tient en grande partie au vêtement comme sujet de la photographie qui peut même devenir inquiétant. En effet, l'usage de la relique, comme le souligne Fédida, « ne méconnaît pas la toute-puissance des disparus » ²⁴ et 'l'inquiétante étrangeté' dû à la présence constante mais cachée de la mort peut



faire craindre un retour des absents sous formes fantomatiques ou monstrueuses : « La vie qui se dégage des vêtements tombés dans une posture humaine a quelque chose de menaçant. Monstres du film *Freaks*. Forme vide du corps de M ». ²⁵ La remarque d'Annie Ernaux et le choix de son expression « d'images vivantes » pour désigner les vêtements de la mère de M. font irrésistiblement penser à la remarque de Didi-Huberman sur l'image fantomale et montrent par là le caractère profond et ancien de ce rapport culturel du mort au vêtement comme étant ce qui est : « Le plus refoulé, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace, de cette culture. Le plus mort en un sens, parce que le plus enterré et le plus fantomatique ; le plus vivant tout aussi bien, parce que le plus mouvant, le plus proche, le plus pulsionnel ». ²⁶

Autrement dit, la relique – pour compléter la définition de Fédida – ne joue pas qu'un rôle de compensation, elle est également le support d'une transmission – autre questionnement d'Ernaux – elle est un support de vie et de connaissance. On remarque en effet que la dimension mortuaire apportée par la photo des vêtements est contrebalancée ici par le contexte photographique et les textes qui, à partir d'une figuration de l'absence, évoquent le désir et l'attraction pour la vie. La photographie du vêtement n'est plus seulement une tentative de sauver le passé ou de faire voir l'absence, mais s'inscrit dans un rituel – l'instauration d'une bulle de vie – qui démarre en amont de l'acte amoureux et qui s'achève par la mise en écriture de la photo. Le vêtement n'est plus seulement la trace d'une absence du corps, il est aussi la promesse d'une résurrection, d'une renaissance. Annie Ernaux rapproche les vêtements du suaire du Christ – la relique par excellence – retrouvé par Marie-Madeleine dans le tombeau vide. ²⁷ Les vêtements sont comme une peau morte dont on se délaisse et qui annonce une vie nouvelle et un corps nouveau. Ainsi, au corps malade et souffrant dont l'absence permet une mise à distance, « quand j'avais ce corps » ²⁸ ou « ce n'est pas moi, mon corps, dont cette fleur est la dépouille » ; ²⁹ au corps mort, inerte et fantomatique des photos, répond le corps vivant et désirant, en renaissance et pris dans la durée de l'écriture, évoqué notamment par la repousse des cheveux et des poils pubiens. Marc Marie évoque le vieux mythe de l'amour tenant la mort à distance tandis qu'Annie Ernaux, qui ne croit pas dans le vocabulaire sentimental, évoque plus simplement le désir. L'acte amoureux est ainsi rappelé dans la nostalgie même de la photo et une constante s'installe entre désir charnel et désir photographique, désir du corps et désir de l'image – rapprochement par A. de l'appareil photo à l'appareil génital. Le rituel élaboré par les deux amants s'apparente à un culte du vêtement et de l'image comme un culte de reliques dont la propriété dans le domaine religieux, outre d'être un compromis avec l'idée de la mort tel que l'évoque Fédida, est aussi un moyen de se projeter vers l'avenir, notamment en comptant sur le pouvoir guérisseur des reliques. La rémission de la maladie, comme la rémission des péchés, se rejoignent dans le culte des reliques que Marc Marie et Annie Ernaux mettent symboliquement en place. Si le vêtement photographié est la relique, le travail de l'écriture constitue son usage qui permet de dépasser la jouissance de l'instant et la blessure du temps perdu pour se penser dans un devenir, non plus mort, mais vivant. Comme le souligne Andrea Oberhuber, la progression temporelle intervient au niveau de l'écriture, « afin de faire comprendre au lecteur que le temps a fait son œuvre, a fait œuvre tout court. Si chaque image "figure" un moment passé ensemble, chaque récit "transfigure" le temps révolu ». ³⁰ L'usage des photos comme point de départ modifie leur statut. En n'étant plus le « dernier geste », ³¹ elles perdent leur caractère de pierre tombale pour devenir le support d'une anticipation et donc d'un désir d'avenir. Ce faisant, elles participent à la rémission, jusqu'à la « non-photo » qui clôt l'ouvrage et son titre, dernier mot du livre, « *Naissance* ».



3. De la rémission au partage du corps

Il y a donc un usage de la photo comme relique, et ceci à deux niveaux. D'abord comme figuration de l'absence et compromis avec la mort tel que le définit Fédida, mais aussi – et il y a là l'un de nombreux cas de réinvestissement de sa culture catholique par Annie Ernaux – un usage de relique comme support d'une rémission, d'un processus de soin et de renouvellement de soi qui prend forme dans l'écriture. Enfin, et ce sera l'objet de notre dernière partie, il y a un usage collectif de ces reliques, qui puise autant dans la tradition catholique que dans le projet éthique et esthétique d'Annie Ernaux. Le refus du parti de l'art déclaré dans *La Place* est réaffirmé par les auteurs dans cet ouvrage, « là où prédomine la recherche esthétique, le sens fait défaut ». ³² L'esthétique ne peut être que l'interprétation d'un projet éthique fondé sur le réel : « Photo, écriture, à chaque fois il s'est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissances irréprésentables et fugitifs ». ³³ Cette exigence du réel, Annie Ernaux la constitue sur la base d'un paradigme indicielle de la réalité pour reprendre l'analyse de Carlo Ginzburg dans son texte « Traces ». ³⁴ On peut, à partir de signes insignifiants en apparence, conjecturer des phénomènes réels dont l'intensité dans l'existence échappe à la représentation classique. L'attention précoce d'Annie Ernaux aux traces objectives de l'existence la mène à une pratique de l'écriture qui doit, elle aussi, se faire trace : « Je m'aperçois que je suis fascinée par les photos comme je le suis depuis mon enfance par les taches de sang, de sperme, d'urine déposées sur les draps ou les vieux matelas [...] je voudrais que les mots soient comme des taches auxquelles on ne pourrait pas s'arracher ». ³⁵

Son écriture indicielle en refusant la fiction et en s'appuyant sur des marqueurs qui sont autant de symptômes des phénomènes cachés de l'existence, concourt à une nouvelle forme du réalisme littéraire. Un réalisme que l'on peut rapprocher de l'exigence exprimée par Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*. Il faut montrer ce qui jamais n'a été montré, l'éclairer par une forme nouvelle, montrer que les petites choses ne sont peut-être pas si petites, que ce qui a été enterré ³⁶ ne méritait pas de l'être et notamment tout ce qui touche à l'intimité des femmes, aux phénomènes de l'existence en tant que femme et qui conduit à une pratique du dévoilement :

En France, 11 % des femmes ont été, sont atteintes d'un cancer du sein. Plus de trois millions de femmes. Plus de trois millions de seins couturés, scannés, marqués de dessins rouges et bleus, irradiés, reconstruits, cachés sous les chemisiers et les tee-shirts, invisibles. Il faudra bien oser les montrer un jour, en effet. [Écrire sur le mien participe de ce dévoilement]. ³⁷

L'usage qu'Annie Ernaux fait des photographies, ainsi que des objets, et donc en l'occurrence des objets photographiques, souligne qu'il n'y pas seulement un phénomène de compromis derrière la relique. Ce que l'on peut désigner par ce terme, c'est bien ce qui permet la mise en relation, ce qui fait lien à l'intérieur du récit, et entre le texte et les lecteurs.

Cette pratique du dévoilement pose avec force la question de l'intimité et du regard de l'autre. Cette question, directement liée à l'esthétique du réel désirée par Annie Ernaux interroge les limites du montrable. Elle interroge également la question de l'altérité, et comment cette altérité se mêle à l'intime, voire lui permet d'exister sur un plan artistique, c'est-à-dire passer, dans la pratique de Ernaux, de l'expérience vécue à la description de phénomènes individuels mais aux résonances collectives. L'écriture à quatre mains con-



tient en elle-même, déjà, une mise en perspective de l'altérité. Pourtant, c'est à partir de la photo et du dialogue fragmentaire avec Marc Marie que la narration de la maladie devient possible. Pour Véronique Montémont l'emploi des photos dans un cadre qui se présente comme autobiographique interroge et désigne la frontière entre ce qui demeure dans l'intime et ce qui est déposé en partage dans le pacte autobiographique :

Sur le plan référentiel, aucun lien avec les auteurs : ces vêtements pourraient appartenir à n'importe qui, avoir été mis en scène. [...] Mais le texte en donne une perspective différente ; les photos sont là pour dire ce qui est "ob-scène", interdit de représentation sociale : la sexualité et le cancer. Le lecteur, qui ne voit ni le corps jouissant, ni le corps souffrant, ne peut que l'imaginer à partir de descriptions très précises de ces empreintes vides, troublantes. Avec ce livre, A. Ernaux et M. Marie questionnent en réalité les limites du tolérable en matière d'autobiographie et de monstration de la maladie.³⁸

Les compositions photographiques et textuelles qui suivent ont la fonction d'un compromis dans la tâche de représenter l'irreprésentable. Les limites sont d'ailleurs exprimées dans l'organisation du récit par les deux photos fantômes déjà évoquées et une longue description en miroir du corps fragmenté et médicalisé d'Annie Ernaux. Le récit s'ouvre comme nous l'avons vu en première partie sur l'*ekphrasis* notionnelle d'une photo où le sexe de M. apparaît dressé, image concrète d'un désir physique et d'un élan vital sur le plan symbolique. Il s'agit aussi d'une tentative, remarque Michèle Bacholle-Bošković, de surprendre le lecteur, comme avec les images du film classé X ouvrant *Passion Simple* et « placées là pour faire l'économie de toutes les scènes érotiques de la passion, scènes dont le livre sera, lui, dépourvu ».³⁹ De la même façon, le livre se clôt sur une photo qui n'a pas été prise, mais qui existe sur le plan du regard qui se fait photographique, scène d'amour où le visage de M. semble sortir de l'entre-jambe de A. qui le domine. À ces deux images qui ouvrent et ferment le récit sur une symbolique de la vitalité et du plaisir, travaillées aussi par l'évocation de *L'origine du monde* de Courbet, nous pouvons mettre en regard une longue description dans la partie centrale du récit, presque au centre exact du livre dans l'édition folio : « J'ai le sein droit et le sillon mammaire brunis, brûlés par le cobalt [...] j'ai, autour de la taille, une ceinture et un sac banane renfermant une bouteille de plastique en forme de biberon qui contient les produits de chimio [...] je ressemble à une créature extraterrestre ».⁴⁰

Ces trois photos fantomatiques dessinent le cadre possible de la monstration, tant dans l'amour que dans la maladie, et interrogent également, non seulement ce qui est 'montrable', mais aussi ce qui peut effectivement ou non être partagé : « as the narrative progresses [...] Ernaux increasingly questions how common knowledge about pain can be attained through autobiographical writing ».⁴¹

L'Usage de la photo est, du point de vue d'un attachement à restituer le réel, dans la droite ligne du projet général d'écriture d'Annie Ernaux. Par son contenu il participe au dévoilement d'une intimité qui se retrouve partagée, d'abord avec un co-auteur, puis avec les lecteurs, comme une expérience à rayonnement collectif. L'organisation générale du récit, les thématiques de l'absence et du deuil quasiment intrinsèques à la photographie et aux vêtements employés comme relique, permettent la mise en récit de ce qui est d'abord l'expérience du corps souffrant et désirant. L'écriture de la maladie, son dévoilement, rendu possible par la photo-relique permet en dernière instance un partage vers une communauté de lecteurs :

Presumably, Ernaux's choice to remove her physical self from this autobiography paints a different version of herself, the elements of her self that will survive her and create connections with other women if she ceases to exist.⁴²

Ce dévoilement de l'intime s'inscrit dans le geste d'Ernaux du « don reversé ».⁴³ La remarque de Marc Marie, « tu n'as eu un cancer que pour l'écrire »⁴⁴ résonne avec la déclaration d'Annie Ernaux dans *L'événement*, « les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte ».⁴⁵ Ces deux citations illustrent un positionnement qui fait d'Annie Ernaux, le 'sujet' et l'« apôtre » de ses 'Passions' successives. Le dévoilement de la réalité du cancer ne participe pas seulement d'une information sur une réalité sociale, mais s'inscrit comme la réélaboration d'un partage aux allures de transsubstantiation : « Le plus haut degré de réalité, pourtant, ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs »,⁴⁶ évoquant là encore une réminiscence ernalienne, elle-même construite sur la parole christique, « prenez et lisez, car ceci est mon corps et mon sang qui sera versé pour vous ».⁴⁷ Pour Annie Ernaux qui s'interroge sur l'usage qu'elle a pu faire de son cancer en se remémorant une prière de son missel sur le bon usage des maladies, l'usage de la photo et son écriture répond à une triple fonction de la relique. Inscription d'un corps condamné, avec lequel meurt aussi une certaine Annie Ernaux d'avant le cancer ; inscription d'un corps désirant et renouvelé, projeté vers l'avenir ; inscription d'un corps transcendé, sauvé et offert au partage collectif comme dévoilement d'une vérité, une maladie touchant les femmes et d'un espoir de rémission. Bien qu'il soit absent des photographies, *L'Usage de la photo* se veut la représentation d'un corps détruit puis recomposé, d'un corps partagé dans un désir de co-naissance, de soi et des autres.

Loin de constituer une rupture, *L'Usage de la photo* est caractéristique d'un travail des formes littéraires qui se construisent pour Annie Ernaux par rapport aux événements de la vie :

Je n'attends pas de la vie qu'elle m'apporte des *sujets* mais des *organisations inconnues* d'écriture [...] des textes dont la forme même est donnée par la réalité de ma vie. [...] l'écriture sous les photos, en multiples fragments – qui seront eux-mêmes brisés par ceux, encore inconnus en ce moment, de M. – m'offre, entre autres choses, l'opportunité d'une *mise en récit minimale* de cette réalité.⁴⁸

Au vu des détournements que Annie Ernaux fait des termes et processus du religieux, le terme de relique apparaît comme propice à la désignation de cette « mise en récit minimale ». La relique est à la fois le dialogue répété, intime et partagé, avec le passé, et l'espérance qu'une promesse s'accomplisse dans l'avenir, celle d'une guérison de l'âme et du corps, la rémission des fautes et des maladies. À la différence des traces et des tâches qui procèdent d'un fonctionnement fantomatique, la relique délibérément constituée et organisée dans un rituel, dépasse la simple notification de l'absence pour se projeter vers une envie de vivre, appareillant ainsi la mémoire et le désir. C'est la partie restante, ici le vêtement, qui dit le tout du corps triplement absent, d'abord donné pour mort, puis sauvé, puis partagé. Ce don d'un corps souffrant puis remis et de la vérité sociale et symbolique qui l'accompagne n'a pu se dire que dans cette écriture à quatre mains, dans une mise en perspective de l'altérité où le don du corps dans l'amour ouvre le chemin d'une émotion enfin dicible, partageable et bouleversante.



- ¹ A. ERNAUX, *L'Écriture comme un couteau* [2003], Paris, Gallimard, 2011, p. 74.
- ² F. ARRIBERT-NARCE, A. ERNAUX, 'Vers une écriture photo-socio-biographique du réel', *Roman 20-50*, n. 51, (2011/1), p. 155 <<https://www.cairn.info/revue-roman2050-2011-1-page-151.htm>> [accès le 15 septembre 2020].
- ³ M. ORTRUD HERTRAMPF, 'Narration et photographie. Enjeux intermédiaires dans des photo(auto)biographies et photo(auto)fictions contemporaines : Raczymow – Ronis – Deville', in E. BRICCO (dir.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- ⁴ F. ARRIBERT-NARCE, A. ERNAUX, 'Vers une écriture photo-socio-biographique du réel', p. 159.
- ⁵ A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.
- ⁶ Ivi, p. 12.
- ⁷ Ivi, p. 16.
- ⁸ Ivi, p. 29.
- ⁹ Ivi, p. 31.
- ¹⁰ Ivi, p. 38.
- ¹¹ Ivi, p. 17.
- ¹² Ivi, p. 16.
- ¹³ Ivi, p. 135.
- ¹⁴ F. ARRIBERT-NARCE, A. ERNAUX, 'Vers une écriture photo-socio-biographique du réel', p. 154.
- ¹⁵ A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, p. 147.
- ¹⁶ A. J. BLATT, 'The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'usage de la photo*', *Word & Image*, 25: 1, 46 – 55, 2009 <<http://dx.doi.org/10.1080/02666280802047711>>.
- ¹⁷ P. FEDIDA, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 75-76.
- ¹⁸ « C'étaient les images vivantes et démultipliées d'une femme que je n'ai pas connue, dont, en dehors des photos, je ne connaîtrais jamais rien d'autre que cela, ses robes, ses sacs à mains, ses chaussures. M. semblait ne pas pouvoir y toucher non plus. Nous avons laissé sur place tous les vêtements, nous contentant d'emporter les objets et les livres » (A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, pp. 98-99).
- ¹⁹ Ivi, p. 149.
- ²⁰ Ivi, p. 144.
- ²¹ Ivi, p. 188.
- ²² E. BURNET, 'Dépouilles et reliques. Les Réserves de Christian Bolstanki', *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 62, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1997, pp. 50-73.
- ²³ Ivi, p. 62.
- ²⁴ P. FEDIDA, *L'Absence*, p. 75.
- ²⁵ A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, p. 120.
- ²⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 154.
- ²⁷ « On raconte dans l'Évangile selon Jean que Marie Madeleine, venue voir le Christ après sa mort, a trouvé le tombeau vide. Il ne restait que les linges dont le corps avait été enveloppé, posés à terre, et le suaire qu'on avait mis sur la tête de Jésus *non cum linteaminibus positum, sed separatim involutum in unum locum*, non posé avec les linges mais plié à part dans un autre endroit » (A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, p. 145).
- ²⁸ Ivi, p. 110.
- ²⁹ Ivi, p. 178.
- ³⁰ A. OBERHUBER, 'Épiphanie du corps dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie', *@analyse, revue de critique et de théorie littéraires*, n. 11, 2016, p. 179.
- ³¹ Ivi, p. 171.
- ³² Ivi, p. 189.
- ³³ Ivi, p. 17.
- ³⁴ C. GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, trad. fr. de M. Ayamard, C. Paoloni, E. Bonan, M. Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989.
- ³⁵ A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, p. 99.
- ³⁶ « Elle amène au jour des objets enterrés et l'on se demande alors quelles raisons on a bien pu avoir de les enterrer » (V. WOOLF, *Une Chambre à soi*, trad. fr. de Clara Malraux, Paris, édition Denoël, 1992, p. 139).
- ³⁷ A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, pp. 112-113.
- ³⁸ V. MONTEMONT, 'Le pacte autobiographique et la photographie', *Le français aujourd'hui*, n. 161, Armand Colin, 2008/2, p. 49.
- ³⁹ M. BACHOLLE-BOŠKOVKIĆ, *Annie Ernaux De la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 98.



⁴⁰A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, pp. 109-110.

⁴¹L. CONNELL, 'Picturing Pain and Pleasure in Annie Ernaux's "L'Usage de la photo"', *French Forum*, spring/fall 2014, vol. 39, n. 2/3, 2014, p. 151.

⁴²N. EDWARDS, 'Photography and Autobiography in Hélène Cixous's "Photos de raciness" and Annie Ernaux and Marc Marie's "L'Usage de la photo"', *The French Review*, vol. 84, n. 4, March 2011, p. 708.

⁴³Mentionn e par Annie Ernaux dans *Passion simple*, voir   ce propos M. Bacholle-Bo skovki c, *Annie Ernaux De la perte au corps glorieux*, p. 168.

⁴⁴A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, p. 76.

⁴⁵A. ERNAUX, *L' v nement*, Paris, Gallimard, 2000, p. 112.

⁴⁶A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, p. 17.

⁴⁷Sur l'intertexte entre l'œuvre d'Annie Ernaux et la Bible ou du moins le vocabulaire liturgique nous renvoyons   M. BACHOLLE-BO SKOVKI C, *Annie Ernaux De la perte au corps glorieux*, notamment le chapitre trois, 'La religion d'Annie'.

⁴⁸A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, pp. 76-77.



LAURA BUSETTA

*Ri-scattare le immagini di infanzia:
archivi privati e performance digitali fra ontologia, ricordo, disconoscimento*

1. Immagini private e scrittura di sé

La fotografia ha largo impiego all'interno dei testi autobiografici, assumendo di volta in volta significati specifici: spesso è la fotografia di infanzia a essere vettore di attivazione della memoria, in grado come è di sospendere il racconto e di sfaldare i limiti della rappresentazione. La foto di infanzia rimanda in modo diretto alla famiglia: essa è infatti in primo luogo una rappresentazione eterodiretta del soggetto che in essa si percepisce, sostanzialmente, come altro da sé. Non è un caso, forse, che nei *first person documentary*, la messa in discussione dell'universo familiare e del territorio dell'infanzia passi in primo luogo dalla negazione della sua rappresentazione, che si esprime nell'archivio privato e mettendo deliberatamente in discussione anche le figure genitoriali. L'immagine dovrebbe instaurare con il soggetto una relazione referenziale, simile a quella della presunta 'verità' di ogni autobiografia; come scrive Douglas «le fotografie, come la scrittura autobiografica, sono comunemente associate alla verità e all'autenticità: un mezzo per accedere al passato e per costruire narrazioni su storie personali e collettive».¹ La rilevanza centrale di tali storie collettive, e in particolare della famiglia è presente in numerosi lavori, come *Daughter Rite* (1980) di Michelle Citron, esperienze maggiormente sperimentali come *Father audition* (2019) di Mike Hoolboom, infine testi più recenti che in varie forme riflettono sull'autorappresentazione nei contesti digitali, come avviene in *Beright Back* (2013), episodio della serie televisiva *Black Mirror*, in cui la componente narrativo-autobiografica è esplorata in relazione ai fenomeni delle identità digitali e all'utilizzo dell'intelligenza artificiale. Nei primi due casi citati, tutti declinati dal cineasta alla prima persona, il film opera l'apertura di un album familiare, servendosi del recupero e del riutilizzo di materiali prodotti all'interno del contesto domestico, come fotografie e *home movies*. Nell'ultimo esempio, diversamente, la riflessione sull'autorappresentazione prende le forme del racconto di finzione, interrogandosi sulla relazione fra inattendibilità dell'immagine fotografica e nuovo scenario digitale. In ognuno di essi, in ogni modo, si mette in discussione la presunta veridicità dell'immagine fotografica, mentre si verifica una mancanza di corrispondenza fra esperienza soggettiva e materiali prodotti nel contesto intimo. Questi ultimi sono il risultato di una selezione della realtà familiare e, in ogni caso, di scelte e opportunità che esulano dalla volontà del soggetto autobiografico e che, retrospettivamente, gli appaiono imposte. La visione delle immagini di infanzia diviene così occasione per rivalutare il legame filiale, imprimendo su di essa la propria soggettività adulta.

2. Tracce e indizi: navigare fra gli archivi familiari

«Mi guardo bambina e cerco una traccia, un indizio della donna che sarei diventata», si chiede la *voice over* che conduce il film di Alina Marazzi *Un'ora sola ti vorrei*. Liseli Ma-



razzi, madre della cineasta, nelle pagine del suo diario originale (le cui parole vengono riprese dalla voce della regista) mette in discussione tanto le figure genitoriali quanto la rappresentazione familiare conciliante espressa dagli *home movies* girati dal padre.² La fallacia dei materiali di autorappresentazione di un gruppo è segnalato esplicitamente in un commento che Michelle Citron fa al suo film, *Daughter Rite*, illustrando in particolare le immagini degli *home movies*:

When I asked my father for the home movies my request was motivated less by sentimental feelings and more by my unpleasant memories. I somehow expected the movies to confirm my family's convoluted dynamics. But when I finally viewed them after a ten year hiatus, I was surprised and disturbed that the smiling family portrayed on the screen had no correspondence to the family preserved in my childhood memories.³

Citron denuncia il punto di vista genitoriale sull'infanzia, che inventa e ordina fotografie e immagini in movimento sulla base della propria visione del bambino. Tali materiali sono riconducibili al capofamiglia o a chi ha il controllo dell'autorappresentazione del nucleo domestico, (solitamente, ma non sempre, nella produzione di immagini nel contesto familiare si tratta del padre), la cui soggettività viene fuori nelle scelte e nelle forme che li orientano.

Qui i materiali personali si intrecciano con immagini altrui, mentre la *voice over* fuorviante parla in prima persona di una storia che mescola dettagli autobiografici e non, e una serie di tecniche incalzano, deliberatamente tese a fare un film autobiografico, negando però la sua natura autobiografica. In *Daughter Rite* di Citron è centrale la relazione della cineasta con la figura materna, alla quale il film è dedicato,⁴ e della quale cerca il punto di vista ridimensionando invece quello del padre, come afferma: «le fotografie dei bambini sono solitamente scattate dai genitori. Rappresentano le memorie dei genitori, non quelle del bambino/a. Con la fotografia la madre spesso sceglie le foto e scrive il racconto nell'album di famiglia, offrendo il suo punto di vista; con le immagini in movimento, tuttavia, il padre ha un controllo pressoché totale».⁵ Tale oscillazione tra punto di vista paterno e materno assume una rilevanza cruciale nei film autobiografici, che spesso denunciano apertamente il posizionamento dei ruoli (paterno/materno, maschile/femminile) all'interno della famiglia. Una dimensione esplorata appunto in *Daughter Rite* e, in modo esemplare, in un film come *Un'ora sola ti vorrei*: «in entrambi i film la parola e la lettura sono, assieme al montaggio, gli elementi che costituiscono il punto di vista femminile, la riscrittura del materiale di partenza: la regia di Michelle Citron e Alina Marazzi è una seconda regia che si sostituisce a quella originale maschile degli *home movies*».⁶ La ricerca del volto della madre, di una reciprocità genitoriale che trova nel materno la sua corrispondenza più profonda, permea la struttura filmica; mettendo in scena il rispecchiamento con la figura materna, si rimanda inesorabilmente al rispecchiamento lacaniano della formazione dell'io e della ricomposizione della frammentarietà dell'esperienza del bambino.⁷ Il

Michelle Citron, *Daughter Rite* (1980)Michelle Citron, *Daughter Rite* (1980)



desiderio di ricostruire tale rispecchiamento attraverso l'immagine filmica è evidente in *Un'ora sola ti vorrei*, e in particolare in una sequenza che mostra, in *ralenti*, il primo piano a colori di Liseli, la madre della cineasta Marazzi, che guarda in macchina. Come osserva Cati,

il *ralenti* dilata notevolmente il tempo di questa sequenza, per assecondare il desiderio della regista affinché l'immagine della madre persista sullo schermo il più a lungo possibile. Questa sequenza filmica sembra assolvere la stessa funzione che la fotografia del Giardino d'inverno rappresentava per Roland Barthes: lo svelamento della verità del volto che aveva amato. [...] Il "ritratto con cappello di paglia" rappresenta la scelta di quel volto materno come proprio riflesso. [...] la prossimità, che solo i primi piani su uno schermo cinematografico sanno veicolare, consente di ricreare la medesima dinamica di identificazione e specularità tra la madre e il lattante.⁸

L'esame della soggettività femminile, che trova nel rapporto madre-figlia il suo fulcro, attraversa in realtà dagli anni Settanta il cinema delle donne, e tale indagine è ancora più importante all'interno del documentario autobiografico.⁹ Il cinema diventa infatti un mezzo per riflettere sul genere e sulla soggettività sessuata, in contrasto con la tradizione autobiografica convenzionalmente declinata al maschile,¹⁰ esso sviluppa strategie di critica alle forme del potere, e in particolare quelle familiari, intese come ostacolo all'espressione personale femminile.

Le immagini di tante figlie e tanti madri si confondono in *Daughter Rite* con le immagini familiari della cineasta, mentre si riflette sull'identità femminile – quella dell'essere madri o figlie – oscillando sempre tra storia privata e collettiva, personale e politico. La fotografia diventa il mezzo, come scrive Pravadelli, per «mettere in discussione il valore referenziale delle immagini e in particolare di quelle di archivio, immaginare delle virtualità, filtrate attraverso l'irriducibile unicità dell'esperienza soggettiva, e non per trasmettere una qualche verità storica o individuale».¹¹ La ritualità familiare viene esasperata nell'ibridazione tra formule documentaristiche e strategie di finzione in cui si muove il film, che nella mescolanza delle forme finisce per essere un documentario personale finzionale.

È ancora attorno a una figura genitoriale che si articola il racconto di *Father audition*, film realizzato nel 2019 da Mike Hoolboom, in cui il regista canadese compone un ritratto del padre un anno e mezzo dopo la sua morte. Declinato dal cineasta alla prima persona, il film opera l'apertura di un album familiare, combinando materiali autentici, prodotti all'interno del contesto domestico, come fotografie e *home movies*, a immagini e fotografie 'rubate'. Hoolboom ricostruisce in 27 brevi scene la vita di suo padre e della sua famiglia, utilizzando *home movies* e istantanee e ripercorrendo cinque suoi cortometraggi precedenti: *Leaving Church* (2019), *Damaged* (2002), *27 Thoughts About My Dad* (2018), *Rain* (2003), *Buffalo Death Mask* (2013). Hoolboom crea un ritratto di una figura paterna, di coloro che gli stanno intorno, di figli e di paternità diverse riuniti in un unico gruppo di famiglia.

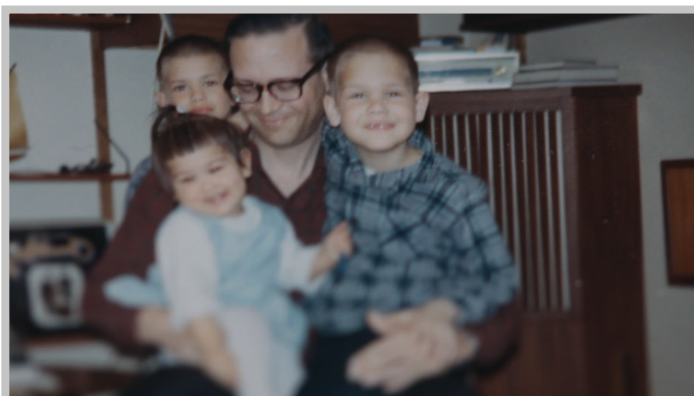
A proposito della sua famiglia, questi ricorda quanto fosse la figura materna la vera artefice della narrazione familiare: «she made most of the photographs in our family, she was the origin of language, the mother tongue, and the source of our picture memories»; e continua:

My mother gathered pictures, like many of her generation, in photo albums, with brief notes, sometimes just a name or a date. These create a sequencing and ordering

– you can already feel that this is cinema at work, and that there is a forward moving teleology, a narrative of “progress”, though it erodes or eats its own tail through volume after volume, as one generation of the dead replace another. Names are forgotten, countries are forgotten, the terrible wounds have passed. My mother had a photographic memory. she could bring back a moment from decades ago in all of its fullness, as if she were there again [...] Long before the home computer became a commonplace, my mother was my external memory keeper. She was an avid picture maker and collector, pictures surrounded her, covered her fridge, every room of her apartment. As a result, I never remembered a thing. Why should I? My memories lived in her.¹²

La figura del padre, da poco perduto, si compone a tratti, rimanendo in fondo invisibile, con tutta la consapevolezza da parte del cineasta della sua inafferrabilità e della necessità di mettere insieme le immagini autentiche con materiali diversi: «there is an archive of personal pictures in the movie about my father; pictures of my parent’s wedding, their return to Indonesia, their life together, but each of these pictures appears in a new frame».

Il film si compone come un ritratto di diversi padri, figure eterogenee che insieme cercano di restituire cosa significhi essere padri. Ricordare è come correre all’indietro: le fotografie di infanzia possono al limite emergere come rappresentazioni artefatte, come sostiene la *voice over* che commenta l’immagine numero 10, intitolata *Kids eating lollipops* e tratta dal cortometraggio *Damaged*, che si componeva di una serie di immagini trovate, sulle quali il regista imprimeva il proprio sguardo, attraverso la creazione di un testo e la costruzione di una storia: «Determinata a rendere la nostra infanzia il più normale possibile, mia madre modellava il nostro comportamento sui film più popolari. Dato che tutti sembravano così felici sullo schermo, venivamo incoraggiati a imparare alcune scene a memoria, provandole ripetutamente fino a quando non le avessimo imparate a dovere». L’irruzione della riflessione sul ruolo materno all’interno di



Mike Hoolboom, *Father Audition* (2019)



Mike Hoolboom, *Father Audition* (2019)



Mike Hoolboom, *Father Audition* (2019)



un film dedicato al padre pone ancora una volta l'attenzione nei confronti della specificità genitoriale. Sembra che la madre abbia qui la funzione che nelle dinamiche di autorappresentazione è tradizionalmente deputata alle figure paterne, se è vero che la costruzione familiare attraverso la tecnologia amatoriale è sempre stata posta «sotto l'egida dell'universo maschile. È il padre ad assumersi, generalmente, il compito sia della ripresa sia della proiezione: a lui è affidata la competenza tecnica del funzionamento dei dispositivi e il ruolo organizzativo della messa in scena della vita familiare». ¹³ Si codifica qui in realtà uno sguardo di natura normativa, che delinea una 'regia' femminile che procede parallela, e non in conflitto, allo sguardo 'ordinatore' di genere maschile. ¹⁴ La figura materna prende qui le redini dell'autorappresentazione del gruppo domestico quanto alla realizzazione delle immagini, mentre è lo stesso Hoolboom a ritenere decisiva la figura materna come depositaria della memoria familiare, tanto da divenire lei stessa memoria, generatrice di senso narrativo, origine del linguaggio, archivio vivente. ¹⁵ Lungi dal confondere il piano dell'esperienza con quello della rappresentazione – fotografica o filmica – la *voice over* in *Father auditions* denuncia sempre uno scarto fra finzializzazione dell'esperienza e realtà del sentire, che assume un significato profondo nell'immagine d'infanzia, in cui il soggetto ritratto si percepisce come parte di una performance familiare, sovente al di fuori del proprio controllo. In tali immagini del film di Hoolboom, ingrandite, distorte, montate in velocità o fisse sullo schermo, i soggetti rappresentati sembrano confondersi e la verità dell'infanzia perdersi inesorabilmente nel momento in cui sono risemantizzate: «When making the movie about my father I think what is important is not the details and stories – which are “true” but instantly forgotten – what is important is the tone. The feeling that is left at the end, a certain lightness perhaps, the sense of something lost. That he had lived, the way he touched me, that is what I tried to get at». ¹⁶

Man mano che le storie del film si compongono, la fotografia diventa innesco tanto necessario quanto sempre più insufficiente, descrivendo solo una parte delle verità di ogni soggetto, che finiscono per riguardarlo parzialmente e che spesso costruiscono un racconto che riguarda molto di più l'artefice che il soggetto rappresentato. Una simile articolazione sta alla base del film stesso, che nel creare a sua volta un ritratto del padre (dei padri) ¹⁷ – *Father audition* – finisce in fondo per articolare anche un'autorappresentazione del *filmmaker*, come afferma ancora una volta la voce narrante del film, denunciando la forte impronta soggettiva che caratterizza ogni immagine: «mi stavo rendendo conto che stavo realizzando il sogno di ogni figlio: stavo dando vita a mio padre attraverso le mie immagini».

3. Identità virtuali e archivi digitali

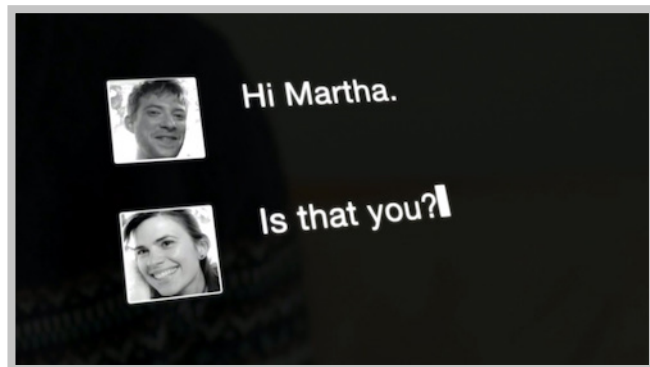
Se per Barthes la fotografia analogica testimoniava dell'esser-ci-stato del soggetto davanti all'obiettivo, ¹⁸ mentre il suo legame cosiddetto indexicale ci rimandava a una realtà di cui essere sicuri, ¹⁹ la rivisitazione dell'archivio familiare passa in molti dei film fin qui citati per la sua problematizzazione. Un disconoscimento della rappresentazione fotografica che non può che inasprirsi ulteriormente nel territorio dell'immagine digitale e dell'autorappresentazione in rete, su cui mi propongo di riflettere nelle pagine che seguono.

Be Right Back (Torna da me, 2013) è il titolo del primo episodio della seconda stagione di *Black Mirror*, la serie televisiva creata da Charlie Brooker, andata in onda a partire dal 2011 e tuttora in esistenza. In linea con la vocazione distopica che caratterizza l'intera se-

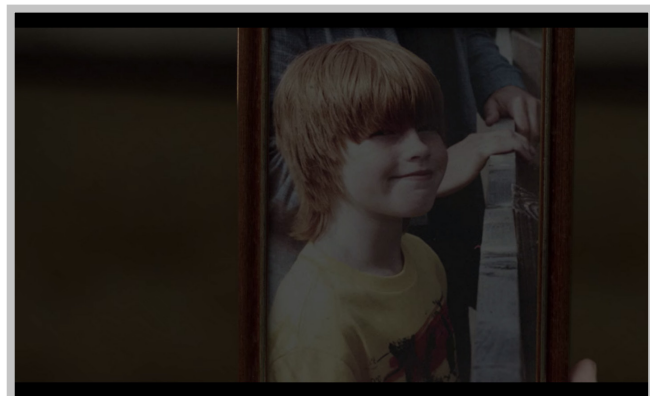
rie, l'episodio *Torna da me* porta alla luce in maniera lampante il tema della rappresentazione del sé, dell'aderenza dell'immagine fotografica, dell'identità digitale e del controllo delle tracce personali in rete. Sebbene la sua natura finzionale lo allontani dall'ambito dei testi in prima persona analizzati nelle pagine precedenti, esso ci aiuta a riflettere sulle questioni fin qui esplorate e sulla loro applicabilità all'interno del panorama contemporaneo.

La vicenda ruota attorno al lutto a cui Martha, la protagonista femminile, si trova soggetta a seguito di un incidente stradale costato la vita al giovane fidanzato Ash. Scoperto dopo il tragico evento di essere incinta del primo figlio, la donna trova conforto in un servizio online, che promette di aiutare a superare il dolore della perdita di un caro attraverso il dialogo con un clone digitale, in grado di assumere artificialmente gli atteggiamenti del defunto e di interagire così coi vivi. Inizialmente riluttante, Martha diventa progressivamente sempre più dipendente dal servizio, che le offre la possibilità di chattare con Ash o di parlare al telefono con la sua voce sintetica, e finisce per accettare di passare al livello successivo, più complesso, offerto dal programma.

Ancora in fase di sperimentazione, l'esperienza può fornire un vero e proprio sostituto dell'uomo, fisicamente del tutto simile a lui, attraverso la produzione di un corpo artificiale all'interno del quale viene installato il software già utilizzato dalla donna. Come nelle altre puntate della serie, l'innovazione promessa dalla tecnologia si rivela ben presto tanto sofisticata quanto dannosa, al punto da divenire opprimente e indurre la donna a liberarsi dell'inquietante replica di Ash, nel finale che vede l'uomo relegato in una soffitta. In un'analisi di *Torna da me*, Hillary A. Jones suggerisce di leggere le questioni messe in campo nei termini di una riflessione non sulla tecnologia, ma sull'ontologia dell'immagine, sul rapporto tra vero e falso, tra originale e copia, tra realtà e iper-realtà, fra umano e post-umano.²⁰ Nella prima parte dell'episodio, vediamo Ash caricare online una fotografia di infanzia, prefigurando quello scarto tra realtà e immagine che verrà più avanti alla luce attraverso le forme inquietanti della tecnologia. Si tratta di una foto che ritrae Ash bambino sorridente, e che viene dal protagonista definita una 'falsa' rappresentazione della sua vita passata, selezionata a suo dire dalla madre come simbolo di un'apparente serenità domestica in realtà del tutto assente.



Be Right Back (Black Mirror, 2013)



Be Right Back (Black Mirror, 2013)

Lo sguardo materno è qui denunciato nella sua componente normativa e frustrante, come intervento fuoricampo, presente ma invisibile, in grado di orientare la messa in scena. Tale rappresentazione, continua Jones, potrebbe essere definita «copia di una copia di una copia»,²¹ in quanto immagine digitale di una fotografia analogica, che ritrae a sua

volta una rappresentazione non veritiera della vita familiare di Ash. Il rapporto sempre incompiuto tra realtà dell'esperienza e rappresentazione di essa si palesa nell'episodio della serie non solo nelle vaste dinamiche dell'universo digitale, ma anche nelle specificità della riproduzione fotografica.

La capacità della rappresentazione di 'dire' la verità sul soggetto, evocata dalla foto di infanzia, viene nuovamente messa in questione in un altro momen-

to chiave, che si colloca temporalmente nella prima metà dell'episodio, e che è relativo alla creazione di Ash, possibile attraverso l'ausilio dell'intelligenza artificiale. Non appena Martha si decide ad aderire al programma, le viene richiesto di caricare tutte i materiali sull'uomo di cui è in possesso: oltre alle frasi, *tweet*, *updates* di Facebook e tutto quanto apparso pubblicamente online, utile ad avviare un sistema di messaggistica chat con l'uomo, è necessario dare accesso a email, messaggi privati e all'insieme di tracce digitali acquisite attraverso video, suoni, foto per crearne sinteticamente la voce.

Pare che lo stesso meccanismo di selezione euforica, che caratterizzava la foto di infanzia, sia ora alla base della produzione di tali tracce: il nuovo Ash si rivela essere nient'altro che la copia della versione migliore di Ash. Come la madre del giovane tendeva a nascondere le tracce negative della vita familiare, allo stesso modo l'uomo nel corso della sua vita si è relazionato all'universo digitale attraverso la costruzione di un'immagine personale, qualitativamente rispondente alla prassi sociale.

In altri termini, questi ha aderito a una logica di promozione di un'immagine di sé che preferisce. Inizialmente l'intelligenza artificiale sembrerebbe quindi riprodurre l'identità umana (azzerando del tutto quella differenza tra originale e copia che sta alla base del sistema della riproducibilità tecnica)²² e riuscire a condurre l'individuo verso la più ardua delle conquiste: l'immortalità. Tenendo fede però alla posizione critica nei confronti delle tecnologie del prossimo futuro che anima *Black Mirror* fin dal suo esordio, il processo non funziona così facilmente fino a rivelarsi fallimentare. La replica di Ash, infatti, non può essere altro che quello che è programmata per essere: una copia composta dalle porzioni di sé che Ash ha prodotto per autorappresentarsi socialmente, un sistema finito, del tutto prevedibile e incapace di trasformarsi. E man mano che la vita di Martha e il mondo attorno si trasformano, il nuovo Ash continua a copiare il se stesso che era, finendo per ripetere continuamente ogni sua reazione e comportamento: bloccando il vivente la tecnologia fallisce, perché ripete ciò che l'individuo è stato, dotandolo dunque della staticità del finito, piuttosto che del dinamismo del vivente. Questo meccanismo pone sostanzialmente in continuità le procedure che regolavano i meccanismi di autorappresentazione familiare, espressi dalla foto di infanzia (e che passano tradizionalmente per le foto, gli album, i film di famiglia),²³ con quelle che formano oggi l'identità digitale-sociale



Be Right Back (*Black Mirror*, 2013)



Be Right Back (*Black Mirror*, 2013)



dei soggetti tecnologici, simboleggiati dalle tracce digitali.

4. Conclusione: copia di una copia di una copia

La fotografia e le immagini in movimento che riguardano l'infanzia appaiono nei testi che si interrogano sulla soggettività come elementi al contempo necessari ma insufficienti, al limite anche menzogneri. Gli esempi citati condividono un punto di vista, che riguarda la messa in scena dell'infanzia come virtualità, che impone una rielaborazione della figura genitoriale e del contesto familiare: le immagini di infanzia di Marazzi e Citron paiono raccontare una storia diversa da quella vissuta; le fotografie personali di Hoolboom, insieme a tutte le altre immagini che le circondano, rimangono ancoraggio necessario seppure insufficiente, determinazione utile a finzionalizzare l'esperienza senza la quale il soggetto non può guardarsi dall'esterno per concepirsi come soggetto narrativo. Se per Citron la foto, così come le immagini di archivio, è luogo di scontro fra percezione e rappresentazione, ricordo e messa in scena, questa per Hoolboom è semplicemente nulla di più di ciò che può essere: una costruzione del reale a partire da un punto di vista. La manipolazione delle istantanee si configura come il desiderio di riappropriarsi di un punto di vista sul bambino o sulla bambina ritratta, sovrapponendo il proprio sguardo su quello di chi, nel passato, ha realizzato la composizione fotografica. In *Be right Back* sono tanto le rappresentazioni fotografiche quanto quelle virtuali a essere messe in discussione: nell'articolare una configurazione dell'individuo (sia esso preso in un gruppo familiare, o in modo ancora più potente inserito nell'universo relazionale che sottende ai network sociali), queste si presentano come meccanismi imperfetti, parziali, tesi a costruire una performance del sé più che una rappresentazione del sé, e in ogni modo soggetti a un'interpretazione che il soggetto fa di se stesso o di chi gli sta vicino.

È qui che la figura genitoriale viene apertamente messa in discussione quale principio ordinatore che preme dal fuoricampo, per imporre un ordine configurativo alla vita del bambino o alla bambina. La fissità della fotografia amplifica ulteriormente tale dinamica inerte, che ingabbia il dinamismo connaturato all'infanzia, mentre viceversa il cinema accorre introducendo un movimento liberatorio che, attraverso il montaggio, è in grado di affrancare l'immagine. L'atto autobiografico diviene procedura di rielaborazione del presente sul passato, da parte del/la cineasta sulla propria memoria: è un incontro fra l'adulto e il bambino o la bambina, compresenti seppure in forme diverse sullo schermo. L'istanza autobiografica è quindi ritorno all'universo infantile alla ricerca delle radici della soggettività, mentre l'infanzia, territorio lontano eppure inesauribile nella formazione del soggetto non è da concepirsi come «una fase o una zona temporalmente delimitata che si attraversa in un momento preciso e non specificato, ma piuttosto come uno stato che si manifesta e si attenua in vari momenti attraverso la vita, mai scomparendo del tutto».²⁴

Nella navigazione all'interno dell'archivio personale che avviene in questi film il cinema pare quindi quel dispositivo utile a 'ri-scattare' l'immagine (a fotografarla nuovamente, sia essa l'immagine fissa della fotografia o in movimento degli *home movies*), rimetterla in movimento per reinquadrare il bambino (e l'adulto che da questi proviene) in un nuovo universo di senso e idealmente riarticolare nuovamente l'immagine ma da un altro punto di vista, così da 'riscattarla', appunto da rendere giustizia al soggetto rappresentato. Un riscatto dell'infanzia che può avvenire solo attraverso la riconfigurazione delle sue tracce, attraverso un ri-scatto fotografico, un ulteriore intervento sui materiali che di questa ci sono stati tramandati.

Lo spazio autobiografico sconfinava nello spazio della finzione, nella creazione di un 'rac-



conto finzionale' piuttosto che 'fattuale';²⁵ è soprattutto nei *first person film* che si abbandona deliberatamente la pretesa veridica che implicitamente accompagna ogni testo intimo, con la consapevolezza al contrario che ogni ricostruzione narrativa non può sfuggire all'invenzione, in particolare quella che riguarda un'età della vita come l'infanzia, caratterizzata dal controllo familiare sulla vita del singolo e sull'etero-rappresentazione di questi. L'immagine di infanzia ha così la capacità di articolare la distanza fra rappresentazione e realtà, tra costruzione finzionale e presunta referenza che sottenderebbe a ogni autobiografia.²⁶

Lungi dal provare a costruire una verità personale, le fotografie divengono spazio della finzione autobiografica, mettendo in luce come l'autobiografia non sia altro che costruzione narrativa di una vita. L'autobiografia, infatti, – e più in generale la scrittura intima – andrebbe vista come la tensione continua e irriducibile tra una vita effettivamente vissuta e la finzionalizzazione di un io narrativo. Questo doppio movimento evoca l'atto stesso che sottende a ogni processo di autorappresentazione, con il quale il soggetto è chiamato a guardarsi dall'esterno, e che nella dinamica fotografica fra persona ritratta e osservatore diviene lampante. La *voce over*, che spesso si imprime sull'immagine fissa, ci parla dell'operazione di sdoppiamento che investe il soggetto, che si trova a dover rappresentare un'immagine di sé, ma fuori di sé. Guardarsi con gli occhi di un altro, al fine di potersi rappresentare.

¹ K. DOUGLAS, *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma, and Memory*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010, p. 45.

² Si veda l'analisi del film contenuta in L. Busetta, *L'auto ritratto. Cinema e configurazione della soggettività*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

³ D. E. JAMES (a cura di), *To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 297, (traduzione mia).

⁴ Per un'analisi del rapporto tra i due film si veda V. Pravadelli, *Le donne del cinema: Dive, registe, spettatrici*, Bari, Laterza, 2014, p. 144.

⁵ M. Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 11.

⁶ *Ibidem*.

⁷ J. LACAN, 'Le stade du miroir comme formation de la fonction du Je', in ID., *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.

⁸ A. CATI, *Immagini della memoria: Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza*, Milano-Udine, Mimesis, 2013. Sulla presenza/assenza della figura materna dietro l'obiettivo all'interno dei film amatoriali, si veda anche A. CATI, «Sorrìdi alla mamma!». Presenze materne nelle pratiche cine-amatoriali', *Comunicazioni Sociali*, XXIX, 2, maggio-agosto 2007, p. 219.

⁹ Sul rapporto tra il *women's cinema* degli anni Settanta e il movimento femminista si veda V. Pravadelli, *Le donne del cinema: Dive, registe, spettatrici*.

¹⁰ Si è parlato dunque della nozione di 'autogynography', scrittura autobiografica al femminile, coniata da Domna Stanton a partire da quella di autobiografia (Cfr. D. C. STANTON, 'Autogynography: Is the Subject Different?', in ID. (a cura di), *The Female Autograph*, New York, New York Literary Forum, 1984), in contrasto con un genere codificato al maschile, questione che ho avuto modo di approfondire precedentemente in L. Busetta, 'Sguardi in conflitto: scrittura femminile e memoria collettiva nel documentario italiano contemporaneo', *Schermi*, vol. 2, n. 4, 2018.



- ¹¹M. CITRON, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 11.
- ¹²Desidero ringraziare Mike Hoolboom per aver generosamente condiviso con me le sue riflessioni sul film.
- ¹³A. CATI, «Sorrìdi alla mamma!». Presenze materne nelle pratiche cine-amatoriali, p. 221.
- ¹⁴*Ibidem*.
- ¹⁵È proprio alla madre, perduta nel 2020, che Hoolboom ha recentemente dedicato *23 Thoughts about my mother* (2020): strutturato in capitoli come *Father audition*, il film fa largo uso di immagini fotografiche familiari per articolare un ritratto della figura materna.
- ¹⁶Anche in questo caso, cito una conversazione sul film con Mike Hoolboom.
- ¹⁷Mike Hoolboom definisce il film «un viaggio tra diversi padri, fino ad arrivare a *Buffalo Death Mask* alla fine, che si basa su una conversazione tra me e Stephen Andrews, stiamo entrambi combattendo da lungo tempo l'AIDS. C'è un punto, alla fine, in cui lui dice una cosa bellissima sulla memoria che ho sentito molto mentre osservavo mio padre perdere la memoria senza, chissà come, perdere la sua personalità. Ha detto che parti di noi vivono negli altri, in altre parole gli altri sono testimoni. [...] Il cinema è sempre legato al passato, è sempre un segno o una traccia di qualcosa che è già successo o di qualcuno che c'era e non c'è più. Quindi c'è un aspetto del cinema che riguarda il lutto e il dolore, qualcosa che è assente e torna a galla». M. Hoolboom, 'Intervista integrale di Filmmakerfest', <<https://www.youtube.com/watch?v=BA4o6P21IUY>> [accessed 12.06.2020].
- ¹⁸R. BARTHES, 'Rhétorique de l'image', in ID., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 34.
- ¹⁹C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1931.
- ²⁰H. A. JONES, 'Rhetorical Ethics in Black Mirror', in A. M. CIRUCCI, B. VACKER (a cura di), *Black Mirror and Critical Media Theory*, London, Lexington Books, 2018.
- ²¹*Ivi*, p. 133.
- ²²A partire dalla lezione di Benjamin, cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000.
- ²³R. ODIN (a cura di), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Klincksieck, 1995, R. ODIN, 'Il cinema amatoriale', in G. P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale Vol. XI. Teorie, strumenti, memorie. Parte I*, Torino, Einaudi, 2001, p. 345 e P. BOURDIEU, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- ²⁴A. LEBOW, (a cura di), *The cinema of me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, London, Wallflower Press, 2012, p. 57. Sulla configurazione dell'immagine di infanzia cfr. anche K. DOUGLAS, *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma, and Memory*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010 e C. Jenks, *Childhood*, London, Routledge, 1996.
- ²⁵G. GENETTE, *Finzione e dizione* [1991], trad. it. di S. Atzeni, Parma, Pratiche, 1994.
- ²⁶La concezione dell'autobiografia, infatti, tradizionalmente si muove attorno al patto referenziale che la vorrebbe testo 'veritiero'. La questione della referenza, infatti, è ciò che distingue il testo autobiografico da tutte le altre forme di finzione; come sostiene Lejeune, biografia e autobiografia, come il discorso scientifico e quello storico, pretendono di «aggiungere un'informazione ad una "realtà" esterna al testo, dunque sottomettendosi a una prova di verifica». Questi non avrebbero come scopo la verosimiglianza, ma «la somiglianza al vero. Non "l'effetto di reale", ma la sua immagine. Tutti questi testi comportano quello che chiamerò patto referenziale implicito od esplicito» (P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], trad. it. di F. Santini, Bologna, il Mulino, 1986, p. 38).



ROBERTA COGLITORE

Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari

The aim of the paper is to investigate the structure of authorship in three iconotextual and autobiographical work by Michele Mari: *Filologia dell'anfibio. Diario militare* (1995), *Asterusher. Autobiografia per feticci* (2015) and *Leggenda privata* (2017).

In his diary, *Filologia dell'anfibio*, Mari writes in the form of a pseudo-treatise the period spent at the military recruitment in Como. The text is illustrated by drawings taken from his diaries of the time. In *Asterusher. Autobiografia per feticci*, following the tripartite form of the emblematic, Mari juxtaposed photographs of familiar objects and some quotations from his previous works. *Leggenda privata* is an autofiction where Mari narrates the years of his childhood and adolescence and his relationship with his parents. This work is also illustrated with some family photos and with others taken ad hoc, according to a wide variety of photo-textual combinations.

For each of the three works Mari has carefully chosen a specific iconographic form: the picture book, the emblem and the atlas. These forms correspond to three different authorship modalities: unitary, decentralized and multiple. Mari's autobiographical gaze is represented through the obsessive experimentation with these iconocentric forms.

1. Le circostanze editoriali

Nel 2019 Michele Mari ha dedicato particolare attenzione alla componente visuale della sua scrittura. Ha infatti ripubblicato due opere: *Asterusher. Un'autobiografia per feticci*, un fototesto che viene dato alle stampe in una nuova edizione accresciuta, e *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, un iconotesto riproposto con leggere modifiche nell'impaginazione.

Sempre nello stesso anno è apparsa la *summa* del suo lavoro grafico, il volume di grande formato, *La morte attende vittime*, che raccoglie alcuni disegni e alcuni fumetti dell'autore, e le sue versioni illustrate di grandi classici della letteratura: *Il visconte dimezzato*, *I sepolcri*, *L'Orlando furioso*.¹

Le ultime circostanze editoriali, seppure occasionali, hanno evidenziato dunque l'interesse per le forme miste che Mari ha sempre coltivato sin dagli inizi della sua carriera,² e la meticolosa cura per la composizione grafica delle sue opere. Il suo doppio talento – comune a molti scrittori italiani, da Dino Buzzati a Carlo Levi, da Umberto Eco a Dario Fo – si è manifestato sempre più apertamente, esprimendo in tal modo un aspetto essenziale della sua idea di letteratura.

Questi elementi autorizzano a riconsiderare l'opera di Mari a partire dagli aspetti visuali della sua scrittura. Mari produce e descrive immagini e il suo sguardo autobiografico si incarna in complessi dispositivi iconotestuali.

Oggetto di questo contributo sarà dunque la questione dell'autorialità in tre composizioni iconotestuali e autobiografiche di Mari: i già citati *Filologia dell'anfibio* e *Asterusher*, ai quali va necessariamente aggiunta anche la sua più recente esperienza fototestuale, *Leggenda privata*. Si tratta rispettivamente di un diario, di un'autobiografia e di un'autofiction, ma per comprenderli a fondo, sarà necessario integrare queste definizioni con riflessioni specifiche sulla loro natura visuale.



2. La letteratura autobiografica e le immagini

Come ha sostenuto Fabien Arribert-Narce alcuni scrittori fanno ricorso alle fotografie come *notation de la vie*.³ Autori come Roland Barthes, Denis Roche o Annie Ernaux hanno utilizzato in modi diversi le fotografie, ma sempre per accrescere il valore testimoniale dei loro scritti autobiografici. In questi casi le immagini sono utilizzate per rafforzare quanto è stato già pienamente espresso dalla scrittura.

L'oggetto di studio cambia completamente natura se si considera invece la composizione autobiografica come un dispositivo doppio, una forma mista creata e immaginata combinando le potenzialità delle due forme di espressione: la scrittura e l'immagine. Se si considerano infatti entrambi gli aspetti del dispositivo iconotestuale si è costretti a immaginare un autore che non è soltanto uno scrittore, ma un doppio talento in grado di governare anche tutte le componenti visuali della propria creatività.

Come ha fatto notare Michelle Bacholle la questione dell'autorialità è fondamentale nei casi di scrittura autobiografica che scelgono di utilizzare i due media espressivi.⁴ Infatti queste particolari forme miste hanno una doppia istanza autoriale: chi scrive la parte verbale, da un lato, e chi invece ha scattato le fotografie o fatto i disegni, dall'altra. Non sempre queste due funzioni coincidono nella stessa persona e questa caratteristica mette in crisi l'unitarietà dell'autore che è invece requisito essenziale della scrittura autobiografica.

Esistono diversi tipi di composizioni doppie e autobiografiche. Ci sono iconotesti e fototesti nei quali l'autore crea sia la parte verbale che le immagini e in questi casi l'unitarietà dell'autore viene riaffermata nella sua duplicità espressiva.

La questione si complica invece quando, tipicamente nei fototesti, l'autore delle fotografie è diverso dall'autore della parte verbale e letteraria, sia nel caso in cui svolge la funzione di selezionatore delle immagini, precedentemente scattate, come nel caso degli album di famiglia, sia nel caso in cui è co-autore delle fotografie, commissionate *ad hoc* a un fotografo professionista.⁵ In questi casi, per esempio, sono molte le indicazioni che lo scrittore può dare al fotografo sulla scelta dei soggetti, sulla prospettiva dell'immagine, sul taglio e la messa a fuoco, sugli elementi di primo piano e di sfondo, per citare soltanto alcuni aspetti. Inoltre va aggiunto che la composizione stessa dell'opera doppia prevede sicuramente l'intromissione oltre che dell'editor e del redattore per la parte letteraria, anche del *graphic designer* il quale può incidere in maniera sostanziale, per esempio sulla scelta del colore o la dimensione delle foto, sull'impaginazione nel suo complesso e addirittura sul tipo di carta utilizzata per la stampa.

Quale idea di autorialità dobbiamo allora considerare per queste opere che si dichiarano apertamente autobiografiche ma che lasciano intervenire più di un autore nella creazione e nella effettiva composizione? Se la scrittura autobiografica è già di per sé almeno doppia, perché prevede al suo interno un confronto tra il sé del passato e il sé del presente, la questione del dispositivo iconotestuale, a sua volta doppio, complica ulteriormente le relazioni che si instaurano tra le diverse istanze autoriali.⁶

Particolarmente significativi sono allora quegli autori che, come Michele Mari, sperimentano forme di composizione iconotestuale per rivelare parti diverse del proprio sé. Un'analisi delle scelte formali è dunque essenziale per comprendere la sostanza autobiografica delle sue opere. Nelle prossime pagine confronterò le collaborazioni autoriali tra scrittore, disegnatore e fotografi nelle diverse edizioni di *Filologia dell'anfibio*, *Asterusher* e *Leggenda privata*.



3. Dell'autore unitario

Nel primo caso, *Filologia dell'anfibio*, il sottotitolo attribuisce all'opera un preciso genere letterario. Si tratta di un *Diario militare* che Mari ha iniziato a scrivere ad alcuni anni di distanza dai due mesi trascorsi al Centro di Addestramento Reclute di Como nel 1979. Il diario è dunque una rielaborazione delle annotazioni e dei disegni fatti durante la leva.

Le tre edizioni del volume presentano minime differenze.⁷ Quelle più evidenti riguardano la copertina, dove la calzatura tipica dei soldati che dà il titolo al volume compare in tre forme diverse.⁸ Inoltre il numero di pagine è lievemente inferiore nella seconda edizione, perché i paragrafi non iniziano in una nuova pagina.

La struttura del volume è però identica nelle tre versioni. Nella breve premessa iniziale, la cosiddetta *Giustificazione*, l'autore richiama l'attenzione sulla inconfutabilità dei confini dell'unità narrativa, propria di una fase della vita in sé conclusa e che cerca di espungere dalla totalità della propria esistenza. L'autore agisce come coloro che si affidano alla letteratura, cercando invano di riprodurre la continuità della vita e «sconsolati dall'indicibilità di questa pienezza, e angustiati dall'impegno di dover sezionare la vita come macellai» si aggrappano «come a una zattera a quei lembi di passato che la vita abbia generosamente già delimitato per loro».⁹ A questa premessa seguono sessantanove paragrafi con ottantatré disegni che insieme costituiscono l'oggetto della narrazione.

Nonostante il sottotitolo alluda a un genere di scrittura del sé abbastanza codificato come il diario – che prevede una annotazione giornaliera dei fatti più importanti della vita, e dunque una narrazione per frammenti e dal carattere ripetutamente incoativo – *Filologia dell'anfibio* non segue una precisa cronologia ma si presenta semmai come una trattazione tematica rigorosa della vita di una recluta in caserma. La suddivisione in paragrafi non riguarda quindi una precisa unità temporale, corredata di data e luogo, ma alcuni aspetti specifici dell'organizzazione militare: la prima visita, l'adunata, i servizi, i gradi, la mensa, le esercitazioni, la libera uscita, le guardie.

La vita in caserma, tanto odiata perché totalmente estranea alle aspirazioni del futuro scrittore, viene però celebrata nella sua ritualità, esaltando la liturgia dell'organizzazione militare. Per descrivere una tale materia prosaica, considerata quasi l'esaltazione di un'ossessione collettiva, Mari sceglie un linguaggio iperletterario, alla maniera del classico *Diario militare* di Pietro Verri. Inoltre l'autore utilizza con ironia il metodo filologico, sottolineato sin dal titolo dell'opera ed esemplificato nel corredo di note, osservazioni, postille che arricchiscono i paragrafi. Il metodo filologico, esercitato sin dagli albori della sua formazione accademica, è adottato come una forma di resistenza, seppure a distanza di tempo, nei confronti dell'assurdità di quei due mesi vissuti al CAR, periodo alieno rispetto alla totalità della propria vita.

Dal punto di vista genetico l'opera segue diverse fasi di elaborazione: prima è un'annotazione diaristica, successivamente diventerà un trattato.¹⁰ Dal punto di vista formale è un ironico studio filologico camuffato da diario, sebbene sarebbe più esatto parlare di memorie.¹¹

Se invece lo si osserva dalla prospettiva della composizione doppia, si avrà un iconotesto e una narrazione che procede utilizzando le parole e i disegni secondo un ritmo molto vario. I disegni conservano l'originale sfondo delle righe del quaderno, per dare l'effetto di una concrenza genetica delle due espressioni artistiche.¹² Si tratta di disegni in B/N che illustrano la caserma e le attività dei militari.¹³ Si ritrovano le più varie rappresentazioni: oggetti di uso quotidiano, planimetrie di spazi e edifici, schemi e traiettorie, movimenti di singoli e di squadra, sequenze di movimenti e ritmi. Inoltre i disegni funzionano

generalmente come illustrazioni, a supporto della parte narrativa e descrittiva, e possono così essere posti in maniera riassuntiva alla fine del paragrafo, oppure intervallano le descrizioni, le spiegazioni o in alcuni casi sostituiscono addirittura le parole, per completare le frasi.¹⁴

Vi sono raffigurate alcune situazioni complesse, come l'adunata, la mensa e la guardia, dove l'immagine è disegnata utilizzando prospettive diverse – dall'alto, ad altezza d'uomo e ravvicinata agli oggetti –, con l'indicazione di posizioni fisse e/o in movimento delle figure umane rappresentate, e con legende che facilitano la lettura dell'immagine, o addirittura con didascalie che sostituiscono parzialmente le immagini, per semplificare il disegno.

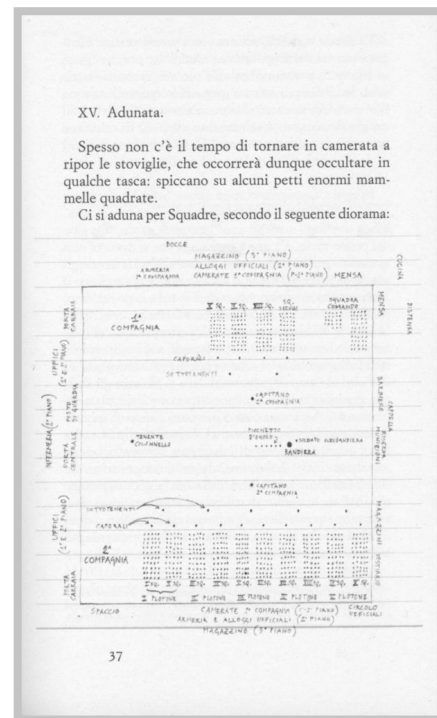
Assai sporadicamente, solo in quattro casi (pp. 32, 36, 164, 167), i disegni illustrano il sé dell'autore, ovvero il commilitone Mari. Questo aspetto contribuisce a sottolineare, da un lato, la perdita dell'individualità nella vita in caserma, dove vige un modello di organizzazione collettiva che tende a spersonalizzare i singoli, e, dall'altro, a ironizzare sul titolo e sottotitolo dell'opera, che alimentano aspettative che non verranno confermate perché, al posto della scrittura intimistica e personale di un singolo soldato, si ritroverà l'esaltazione della vita collettiva, seppure trattata con la necessaria e inevitabile distanza che si addice a un oggetto di studio.

In *Filologia dell'anfibio* un unico autore dal doppio talento ha disegnato le illustrazioni e ha scritto le pagine di un diario che si è trasformato successivamente in un filologico trattato sulla vita militare di una recluta. Con ironia Mari racconta l'esperienza vissuta in una situazione eccentrica, ma ben scandita. Il reclutamento del milite è ormai alle spalle, mentre la formazione del filologo è stata avviata e dà prova della sua solidità.

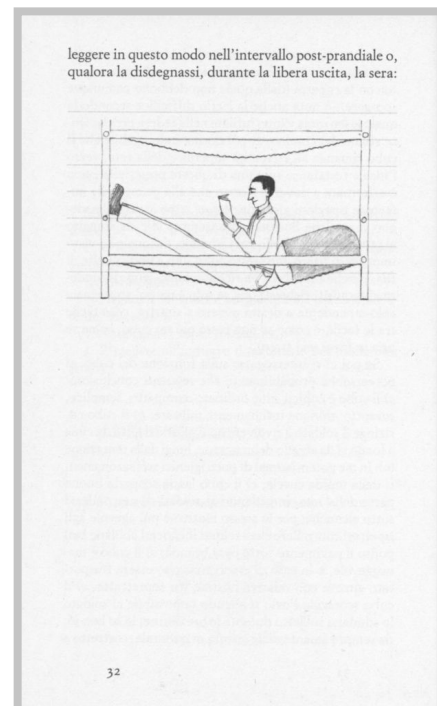
4. Dell'autore decentrato

Anche nel secondo caso, *Asterusher*, l'autore utilizza il sottotitolo per dare una netta indicazione di lettura. Si tratta di un'autobiografia declinata attraverso i feticci, raccontata cioè attraverso oggetti investiti di valori simbolici, affettivi ed emotivi, attraverso i quali è possibile ricostruire una rappresentazione dell'autore.

Gli oggetti si trovano in due case: quella di Nasca, la casa di campagna dell'infanzia e delle letture, e quella di Milano, la casa cittadina dell'età adulta e della scrittura, luoghi che danno il nome alle due sezioni del volume. E si tratta ovviamente di quegli oggetti e di quei luoghi che hanno ispirato la scrittura di Mari.



L'adunata



La lettura



Una *Prefazione* spiega la collaborazione con il fotografo professionista Francesco Pernigo che firma con Mari il volume. Infatti non si tratta soltanto di aggiungere un valore estetico-ornamentale all'opera, ma di adottare una forma di composizione che preveda una collaborazione paritaria tra i due autori, in maniera da disallineare il proprio punto di vista per adottarne un altro, e avere un costante decentramento. Gli autori quindi hanno competenze diverse ma collaborano attivamente allo stesso progetto unitario. In particolare il contributo di Pernigo ha il carattere di contenimento del lavoro dello scrittore, come Mari ricorda in premessa:

Molti soggetti sono stati suggeriti (per non dire imposti) da me, ma altri sono stati scelti da Francesco, anzi, più che scelti, inventati. Ma il suo contributo è stato importante anche per i soggetti che via via gli indicavo: ora per la riduzione di un ente complesso a un particolare, ora per l'esaltazione di nascoste geometrie, ora per la selezione chirurgica delle opzioni, dovuta non solo a una ratio estetica ma anche alla saggezza distonica di chi è meno coinvolto: è verosimile che lasciato a me stesso io avrei teso al catalogo esaustivo, documentando la mia vita, o meglio quanto della mia vita è reificato nelle cose e negli spazi.¹⁵

La struttura del volume è identica nelle due edizioni, soltanto nella seconda sono state aggiunte sedici pagine che rispettano la medesima impaginazione. In ciascuna sezione, Nasca e Milano, vi è un identico numero di foto a colori che ritraggono oggetti o ambienti delle case,¹⁶ accompagnate da altrettante citazioni o commenti scritti *ad hoc*, secondo una forma tripartita tipica dell'emblematica: una foto a colori nella parte inferiore della pagina, una citazione dalle proprie opere o in rari casi da altri autori, o ancora un commento nella parte superiore, e al centro della pagina, in grassetto, il titolo dell'opera da cui è tratta la citazione. Un'identica impaginazione ingessa il ritmo che si movimentava grazie ai naturali rimandi tra la foto e la parte narrativa in ciascuna pagina e anche attraverso i rinvii agli oggetti di due pagine accostate o addirittura a oggetti di pagine distanti tra loro.

Fanno eccezione le due pagine di incipit ed *explicit* che citano invece due autori differenti, Jorge Luis Borges e Edgar Allan Poe, e due loro racconti che tematizzano in modi diversi la dimensione dell'abitare, *La casa di Asterione* e *Il Crollo della casa degli Usher*, i cui nomi propri, per crasi, danno il titolo al volume, appunto *Asterusher*.

Così come sono casi eccezionalmente complessi per la costituzione degli oggetti fotografati, due composizioni di dittici e trittici che si susseguono nella seconda sezione del volume. Nella prima foto tripartita in zone verticali, dove si riflettono una serie di specchi e cornici di porte e finestre, ritroviamo il sé bambino, rifratto in mille immagini che si ripetono identiche nella copertina della collana Universale Scientifica Boringhieri progettata dal padre Enzo Mari («prigioniero di un libro, prigioniero dei libri», p. 110). Nella pagina accanto un'altra tripartizione vede al centro due foto di coppie genitoriali, il figlio con la madre e con il padre, due rappresentazioni che segnano la scissione vissuta e che verrà tematizzata in *Leggenda privata* («Qui lo sguardo del fotografo, al modo del teologo e del dialettico, tripartisce. Ma altri fotografi mezzo secolo fa bipartirono: il padre e il figlio nello scatto della madre, la madre e il figlio nello scatto del padre. Debitamente scisso, il figlio poté poi, soltanto, pietosamente giustapporre», p.111).

Nella seconda versione del volume questa doppia pagina viene preceduta e intensificata dalle foto dei puzzle dei due genitori tratte da *Leggenda privata*, dove erano state pubblicate in B/N due anni prima. Si tratta di due puzzle che il piccolo Mari aveva regalato

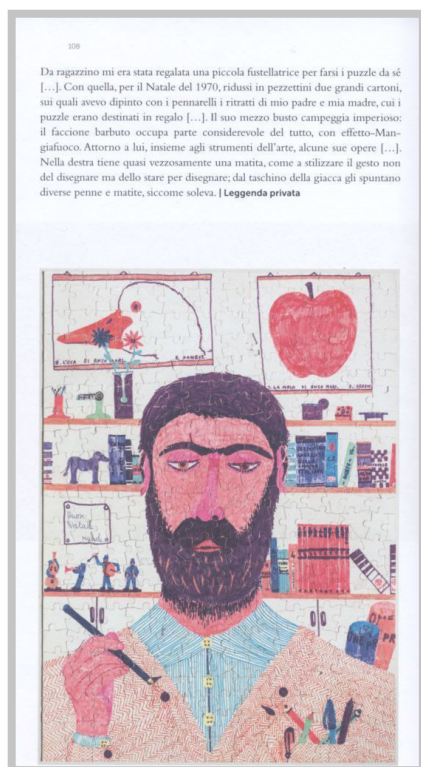


Prigioniero di un libro



La scissione

per Natale ai suoi genitori e che ritroverà casualmente da adulto nelle loro rispettive case.¹⁷ Le due mirabili *ékphrasis* che Mari compone in *Leggenda privata* sono qui ritagliate e accostate alle foto dei due disegni a colori in modo da fare emergere le differenze emotive delle due relazioni genitoriali.



Il puzzle del padre



Il puzzle della madre



I feticci sono dunque le unità che permettono di consolidare un complesso progetto autobiografico che in partenza si presenta doppio, se non quadruplo. Una doppia composizione, narrativa e fotografica, e un doppio autore, Michele Mari e Francesco Pernigo, che collaborano all'unisono per ciascun feticcio, per ciascuna pagina, come i due fuochi di un'ellisse, operando quel necessario decentramento dell'autore che permette di vedere meglio, proprio grazie alla distanza.¹⁸ Un'autobiografia che si compone come una costellazione di immagini fotografiche e letterarie, progettata per essere eventualmente implementata.¹⁹

5. Dell'autore multiplo

Al contrario dei due casi precedenti, *Leggenda privata* non ha alcun sottotitolo, né tantomeno l'autore o l'editore forniscono indicazioni di lettura nel frontespizio. L'unico indizio sul genere letterario è contenuto nel titolo stesso dell'opera, apparentemente contraddittorio. Si tratta di una narrazione che ha i caratteri della leggenda, ovvero di una storia riferita generalmente alla vita di un santo o di un eroe che viene raccontata per magnificarne le imprese e che di solito viene arricchita di particolari a ogni rielaborazione, una sorta di narrazione mitica e quindi, per definizione, una storia senza un'unica origine e un unico autore. La leggenda va declinata però in senso personale, cioè riferita all'autore, perché l'attributo pone l'accento sulla vocazione intimistica e mal si accorda con le ambizioni pubbliche del racconto leggendario e con il quale deve però fare i conti. In questo accostamento tra pubblico e privato, tra modelli generazionali e vita individuale, e nella loro complessa dinamica, si condensa l'*autobiographical core* del volume.

Sebbene Mari in alcune interviste lo definisca un romanzo, non sempre la critica ha confermato questa indicazione, considerando *Leggenda privata* talvolta come un'autobiografia, seppure parziale, o un'*autofiction*, non sempre indice delle prove più riuscite della scrittura contemporanea.

La definizione di *autofiction* è autorizzata dall'enfasi data alla cornice narrativa horror-gotica, della quale sono protagonisti alcuni demoni fantastici che Mari inventa per preparare il lettore alle confessioni sui reali demoni della sua vita, ovvero i suoi genitori, origine delle sue ossessioni personali. Sono quegli stessi demoni che alla fine della narrazione riappariranno sotto le spoglie di una creatura fantastica angelicata, trasfigurazione dei suoi desideri erotici adolescenziali, la quale salverà l'autore dal tentativo di spossamento del sé, ovvero dal pericolo in cui si incorre quando si scrive un'autobiografia completa.²⁰

Gli indizi autofinzionali si concentrano nell'apparato paratestuale, innanzitutto nella copertina, e in particolare nella cornice narrativa, dove sono illustrati i criteri della narrazione autobiografica, ovvero gli indici di veridicità e la possibilità dell'autore di raccontarsi grazie a storie di vita alternative, possibili e parallele – tutti elementi sui quali la critica ha molto insistito.

Nella cornice narrativa alcuni fantomatici demoni delle due accademie, della cantina e della sala del camino, discutono con un personaggio – al contempo la voce narrante e lo scrittore dell'opera commissionata – sulla possibilità di realizzare una nuova scrittura autobiografica, ancora più autentica delle precedenti. I mostri vorrebbero imporre alcuni precisi criteri per la nuova opera, comunque finalizzati all'esautorazione del soggetto, e il personaggio-scrittore-narratore cede lacerti di confessione per rispondere alle richieste dei committenti, tentando di sciogliere alcuni «nodo-grumi irrisolti» della sua vita, anche



se in realtà si oppone con tutte le forze al totale spossamento del sé, nella netta convinzione che è impossibile esaurire l'argomento autobiografico («Ci sono dei grumo-nodi irrisolti, nella mia vita, che voglio lasciare irrisolti: ne avrò ben diritto, perdio!», p. 11). Ciò risulterà talmente autentico che nella conclusione fantastica lo scrittore consegnerà alla figura femminile il manoscritto incompleto e le chiederà di intercedere in suo favore presso i committenti.

Per ricreare la «leggenda privata» della sua famiglia la memoria dello scrittore ritorna ai suoi primi vent'anni, per risalire da lì all'incontro dei genitori e ancora prima alle loro vite individuali, per finire alle storie dei nonni materni e paterni. Una storia che dunque si ricostruisce non soltanto in base ai ricordi individuali, dell'autore-protagonista-narratore, ma che si arricchisce della narrazione dei ricordi altrui, dunque vere e proprie memorie familiari.

Il racconto però non si svolge in maniera lineare, cioè non segue una successione cronologica degli eventi, nemmeno a ritroso, ma procede attraverso alcuni episodi che si susseguono attraverso collegamenti tematici o associazioni libere, quasi a mimare un flusso di coscienza, un arrovellamento del pensiero o semmai la genesi stessa dell'opera. Questo produce un particolare effetto di veridicità della narrazione, diverso da quello che permette di verificare una storia fattuale, documenti alla mano. Si tratta invece di una veridicità che mimeticamente produce l'effetto di stile di un'autentica narrazione alla Mari, ovvero una riproposizione di *topoi* che restituiscono la condizione esistenziale dello scrittore, più di qualsiasi altra cronaca di vita. Mari inventa per il suo protagonista una situazione dove le *contraintes* a cui viene sottoposto nella finzione – costretto dai demoni committenti a scrivere un'autobiografia – ripetono le difficoltà e le ossessioni della propria vita. E così il discorso autobiografico diventa letteratura fantastica, quella capace di leggere le paure più autentiche dell'uomo.

Nonostante le dichiarazioni di Mari indichino che l'apparato fotografico è stato aggiunto successivamente alla scrittura integrale del volume, nell'epitesto lo scrittore stesso si dichiara il selezionatore delle foto (Mazza Galanti 2019) e, secondo alcune preziose indiscrezioni, anche l'esteta della confezione del volume (Cortellessa 2019), esercitando ancora una volta la sua piena autorialità.

In seguito alla proposta della foto per la copertina, e dietro il suggerimento dell'editore, Mari decide di aggiungere le altre foto, tratte perlopiù dall'album di famiglia per documentare la narrazione. Le trentatré foto in B/N rappresentano alcuni momenti tipici della storia, in particolare fissano in maniera iconica le dinamiche familiari e la distanza emotiva dell'autore da alcuni oggetti speciali.

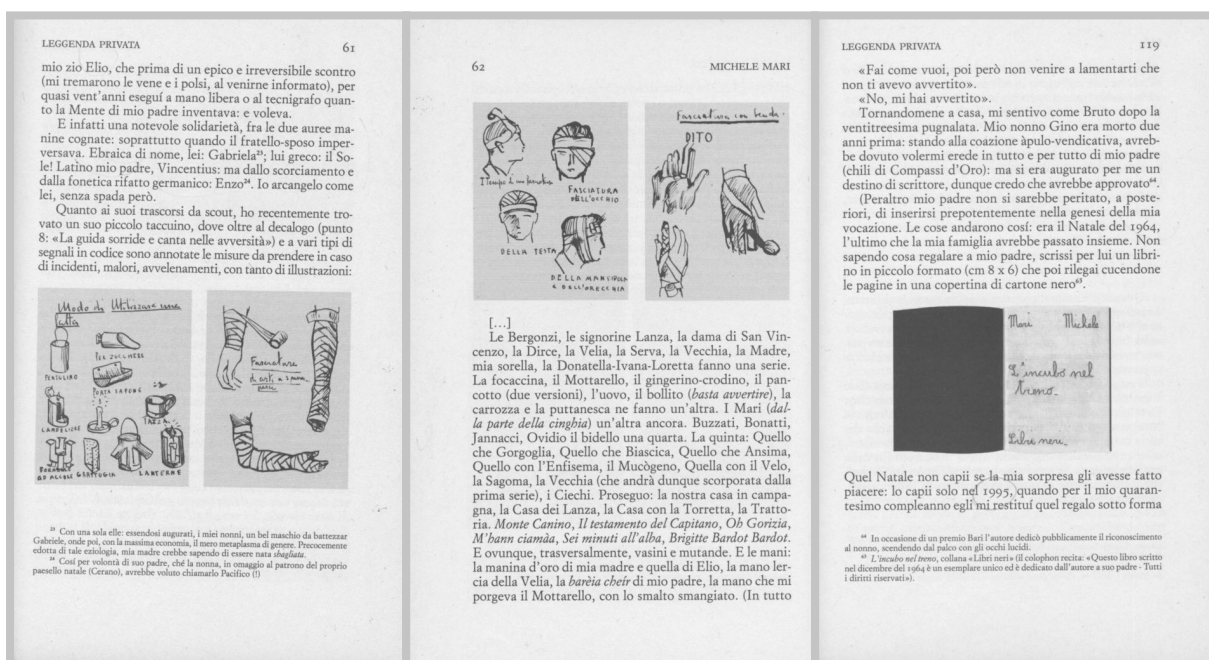
In un'intervista Mari sottolinea che, sebbene alcune immagini fotografiche abbiano riportato alla luce alcuni ricordi indelebili, che a loro volta hanno determinato l'elaborazione delle sue opere, nel processo genetico del volume le foto pubblicate sono state aggiunte successivamente alla scrittura e per far ciò l'autore ha creato appositi incastri tra parole e immagini: «Il libro l'avevo già scritto tutto senza foto e quindi ho dovuto metterci mano per creare gli incastri: in alcuni casi mi sono limitato a inserire l'immagine tra due paragrafi, in altri l'ho dovuta sorreggere con un piccolo ingresso verbale o una didascalia».²¹ Dunque nel volume si ritrovano foto senza alcun accompagnamento, foto precedute da una breve premessa verbale e foto con didascalia. Attraverso questa varietà di forme Mari ritiene necessario esplicitare l'ancoraggio barthesiano delle foto al testo, e procedere alla letterarizzazione della fotografia, secondo quanto scriveva Walter Benjamin a proposito della didascalia.²² Questa multiformità di intrecci tra verbale e visivo si iscrive nell'enorme variabilità dei registri che si giocano in *Leggenda privata* e nella stratificazione e complessità del suo sistema.

Il ritmo delle foto è assolutamente vario, apparentemente casuale, ma crea un andirivieni tra le pagine del volume, secondo quella pretesa cinematografica propria della forma fototestuale dell'atlante.²³ In una narrazione autobiografica che sconfessa apertamente la continuità temporale – perché suddivisa in paragrafi, separati da puntini di sospensione tra parentesi quadre, per marcare le necessarie e legittime omissioni della storia – le foto creano ulteriori pause e intervalli.

Il soggetto delle foto è strettamente legato al tema del libro. Per ricostruire il racconto leggendario di Mari sono necessari una collezione di eventi fuori dall'ordinario e un'amplificazione fantastica di episodi che gravitano attorno alla vita del protagonista.

Le foto infatti provengono in gran numero dall'album di famiglia e ritraggono l'autore bambino e adolescente, i suoi genitori e i suoi nonni, la sua classe scolastica e alcuni oggetti-feticci. Va ricordato che di per sé le foto di famiglia sono immagini già letterarizzate dalla narrazione familiare, perché vengono raccontate dalle generazioni successive e pertanto conservano in sé le sedimentazioni di storie che le hanno ricostruite, ampliate, contestualizzate, rievocate, sognate, immaginate o idoltrate.

Ma *Leggenda privata* non è soltanto un album di famiglia, una sorta di *Freundschaftsbuch* nel quale le foto permettono di seguire le tappe fondamentali della vita del protagonista, o dove si ricostruisce l'albero genealogico oppure vengono registrati gli incontri decisivi di una vita. Alcune foto sono state realizzate *ad hoc* per il volume. Si tratta di oggetti particolarmente significativi per la narrazione, dopo *Asterusher* si potrebbe dire feticci. È il caso dei puzzle dei genitori (che non a caso ritorneranno nella seconda versione di *Asterusher*), di alcuni disegni fatti dalla madre da giovane, e del primo libro interamente realizzato – dalla invenzione della storia al progetto della copertina – da Mari bambino, *L'incubo nel treno*.²⁴



I disegni della madre

I disegni della madre

L'incubo del treno

Va fatto notare che queste foto commissionate *ad hoc* sono tutte riproduzioni di disegni o di opere di grafica: in particolare tre sono dell'autore e quattro della madre. Queste foto, da un lato, servono allo scrittore per auto-rappresentarsi come disegnatore e grafico, sul modello dei suoi genitori, attraverso le prime opere realizzate da bambino; dall'altro, la pubblicazione dei disegni della madre contribuisce a ristabilire un merito professionale, troppo spesso misconosciuto dalla leggenda familiare.



Le foto pubblicate nel volume sono dunque scattate da autori diversi, in tempi diversi, in alcuni casi non si limitano neanche alla sola vita dell'autore, ma accreditano un passato familiare di diverse generazioni. Generalmente l'autore degli scatti è sconosciuto e anonimo. Quando non viene esplicitato nella didascalia l'autore delle foto è rivelato da alcuni indizi, esplicitati a volte dalla narrazione, se non addirittura convocato dagli sguardi di chi, fotografato, permette di identificarne il fotografo. Mi riferisco per esempio, alla foto dell'intera famiglia fatta con l'autoscatto (p. 17), o alla foto che si ritrova in copertina, scattata dal padre e che ha per oggetto la coppia madre-figlio (p. 15) e a quelle fatte dalla madre che inquadrano la coppia padre-figlio (pp. 96, 113).

Assolvendo al compito di selezionatore delle foto Mari adotta inevitabilmente il punto di osservazione di ciascun fotografo: sia di quello anonimo, sia di quello rivelato nella narrazione, e, in forma palese, del committente delle foto più recenti. Decidendo sulla disposizione delle foto, Mari gestisce la temporalità della storia: la sua frammentazione, la sua circolarità e ricorsività, e anche la sua forza cinematografica. Nel ruolo di creatore degli incastri tra immagini e narrazione esibisce la sua ritrosia a rivelare più del dovuto, la sua impossibilità ad andare fino in fondo, pena l'esautorazione del soggetto.

La molteplicità delle funzioni dell'autore delle fotografie ben si accorda con quanto avviene nella narrazione autofinzionale, dove le regole del genere invocano una molteplicità di voci: il narratore dei primi vent'anni, il dialogo tra lo scrittore adulto e i demoni/angeli nella cornice narrativa, l'elaborazione dei pensieri e delle riflessioni dello scrittore, gli interrogativi rivolti al lettore.

In *Leggenda privata* l'autorialità – delle parole e delle immagini – è dunque multipla, complessa e stratificata, condivisa con numerose figure del passato e del presente, rielaborata e rimuginata ossessivamente. Incrinare e sfaldare l'unitarietà dell'autore autobiografico non significa però che Mari perda di vista il nucleo tematico dell'opera. Anzi, il protagonista di cui si racconta la leggenda privata si vede rifratto in mille voci e in mille figure possibili, complementari e contraddittorie, si ricostruisce sicuramente arricchito, in una versione più completa e autentica delle precedenti.

6. *L'ossessione per la forma*

Dall'analisi fin qui condotta apparirà chiaro che fermarsi alla categorizzazione del genere letterario, e cioè considerare i tre casi di studio soltanto un diario, un'autobiografia e un'*autofiction*, finirebbe per sfocare la complessa articolazione autoriale di queste opere. È stato necessario dunque fare ricorso alla tradizione di forme miste per comprendere le potenzialità espressive di ciascun caso di studio.

Per ciascuna delle tre opere Mari ha scelto accuratamente una specifica composizione iconotestuale, in particolare: libro illustrato, emblema, atlante.²⁵ A queste forme corrispondono tre diverse modalità autoriali: unitaria, decentrata e multipla. Lo sguardo autobiografico di Mari si rappresenta attraverso questa ossessiva sperimentazione delle forme iconotestuali.

Nella raccolta di saggi *I demoni e la pasta sfoglia*, un libro accademico ma non per questo meno autobiografico, Mari chiarirà i termini della propria ossessione, proiettandola sui suoi scrittori preferiti: «scrittori al servizio della propria nevrosi, pronti ad assecondarla e a celebrarla»,²⁶ scrittori «assedati» dai propri demoni «che li signoreggiano, finché, posseduti, essi diventano quegli stessi demoni».²⁷ L'elemento fondamentale dell'ossessione è soprattutto la forma: «Come sa chi ci sta, l'ossessione è soprattutto una forma,



come lo schema molecolare di un cristallo o un retino ottico. A quella forma soggiacerà tutto, dalle cose di cui si vuole scrivere alle parole con cui scriverne alla sintassi alla punteggiatura». ²⁸ E in ultimo, riferendosi esplicitamente anche a se stesso, Mari afferma di non concepire «letteratura che non parta dalle viscere e non passi per le idiosincrasie e le ossessioni». ²⁹

L'ossessione dei suoi autori preferiti, e dunque anche la sua, è innanzitutto la ricerca di uno stile e di una forma specifica per ogni singola opera, e dunque la scelta della iconotestualità è ben più che una scelta meramente formale.

Nessuno stupore allora se, a proposito di un classico della letteratura fantastica, tradotto e curato da Roger Caillois, Mari concluda: «sì che davvero non si capisce come un lettore attento come Caillois, che ha brillantemente ricostruito l'intricatissima vicenda filologica del *Manoscritto*, abbia potuto scrivere: "Perché tutta la prima parte della sua opera pulluli di spettri e di demoni, resta un mistero". Perché, rispondiamo, il *Manoscritto trovato a Saragozza* non è un romanzo fantastico: è un'autobiografia». ³⁰

Se i demoni della letteratura fantastica danno forma all'autobiografia di Jan Potocki – e potrei aggiungere anche di Caillois ³¹ – allo stesso modo si potrebbe sostenere che l'ossessione per la cultura visuale che Mari ha respirato sin da bambino è venuta allo scoperto nella sua scrittura autobiografica. La sua ossessione più autentica e viscerale, tra l'assedio dei demoni e il destino della vocazione, si è finalmente dispiegata in tutta la sua complessità.

¹ Si tratta di versioni illustrate che Mari ha disegnato negli anni Settanta e che ha già pubblicato: i *Sepolcri* e il *Furioso* nel volume M. Mari, *I sepolcri illustrati*, L'Aquila, Portofranco, 2000; mentre 'Il visconte dimezzato di Italo Calvino' è uscito a puntate nella rivista *Il caffè illustrato* tra il 2001 e il 2004.

² Cfr. anche i recenti volumi composti in collaborazione con artisti: M. MARI, V. VITALI, *Milano fantasma*, Torino, EDT, 2008; G. BARUCHELLO, M. MARI, *Sogni*, Milano, Humboldt Books, 2017.

³ Cfr. F. ARRIBERT-NARCE, *Photobiographies. Pour une écriture de la notation de vie (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)*, Paris, Champion, 2014.

⁴ Cfr. M. BACHOLLE, 'Ph-auto-bio-graphie. Écrire la vie par des photos (Annie Ernaux)', *Women in French Studies*, v. 21, n. 1, 2013, pp. 79-93; EAD., 'Annie Ernaux ph-auto-bio-graphe', *Women in French Studies*, 22, 2014, pp. 72-86.

⁵ È la differenza che Maria Rizzarelli pone tra *photo-texts* e *photo-books* in base alla partecipazione esterna di un fotografo nelle composizioni fototestuali. Cfr. M. RIZZARELLI, 'Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo', *Narrativa*, 41, 2019, pp. 41-54. Una simile differenza, ma in uno stato embrionale, era già presente in S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.

⁶ Cfr. R. COGLITORE, 'I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità', *Between*, IV, 7, 2014, pp. 1-37; 'Biopolitica e biopoetica nella pratica autobiografica contemporanea', in D. MARISCALCO, P. MALTESE (a cura di), *Vita, politica, rappresentazione. A partire dall'Italian Theory*, Verona, Ombre Corte, 2016, pp. 153-172; EAD., 'Le verità dell'io nei fototesti autobiografici', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Lettera-*



tura e cultura visuale, Quodlibet, Roma, 2016, pp. 49-69.

- ⁷ M. MARI, *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, Milano, Bompiani, 1995; Roma-Bari, Laterza, 2009; Torino, Einaudi, 2019.
- ⁸ L'anfibio della copertina di Bompiani e di Einaudi è disegnato dallo stesso autore e si trova riprodotto anche nel volume *La morte attende vittime*, Roma, Nero, 2019, p. 284.
- ⁹ M. MARI, *Filologia dell'anfibio*, p. 6.
- ¹⁰ «Come analoghe classificazioni precedenti e seguenti, esse siano ricondotte alla mia vocazione (leggi: disperata esigenza) di inventariare analiticamente le cose della vita nella convinzione di potermene impossessare soltanto dopo averle "sapute", cioè riflesse e mediate nella forma di un ordo enciclopedico-tolemaico che faccia tornare tutti i conti: tutti tutti tutti» (ivi, p. 75).
- ¹¹ C. MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2011, p. 89.
- ¹² Cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2012.
- ¹³ Sono tutti disegni in bianco e nero tranne una necessaria eccezione, ovvero il prospetto delle gerarchie militari, rigorosamente a colori nel paragrafo XVII, pp. 45-46, per permettere di distinguere bene i gradi.
- ¹⁴ Cfr. per esempio il paragrafo XXIII, *Esercitazione: Saluti*, p. 69 sgg.
- ¹⁵ M. MARI, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini editore, 2019, p. 6.
- ¹⁶ Le foto sono 45 nella prima edizione e 53 nella seconda.
- ¹⁷ In *Asterusher* la citazione riporta al Natale del 1970, mentre in *Leggenda privata* a quello del 1969.
- ¹⁸ Cfr. U. STADLER, 'Vedere meglio, vedere altro! La scienza e la poesia in rapporto all'esperienza visiva', in R. COGLITORE (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, duepunti edizioni, 2008, pp. 101-118.
- ¹⁹ Cfr. R. COGLITORE, 'Un'autobiografia in forma di curriculum: Asterusher di Michele Mari', *Lea*, v. 8, 2019, pp. 1-19, in corso di pubblicazione.
- ²⁰ R. COGLITORE, 'Soglie narrative e fotografiche in *Leggenda privata* di Michele Mari', *CoSMo*, 13, 2018, pp. 331-346.
- ²¹ C. MAZZA GALANTI, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, minimum fax, 2019, p. 72.
- ²² «La didascalica include la fotografia nell'ambito della letterarizzazione di tutti i rapporti di vita e senza la quale ogni costruzione fotografica è destinata a rimanere approssimativa» (W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 77).
- ²³ Cfr. M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Roma, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.
- ²⁴ Si tratta del libro che Mari regalerà al padre nel 1964, dopo averne scritto la storia, realizzato l'impaginazione e la copertina, esattamente come un piccolo designer in erba. Il padre sembrerà ancora una volta accogliere distrattamente il dono, salvo convertirlo molti anni dopo, nel 1995, nella prova inconfutabile di essere stato il motivo di ispirazione della carriera dello scrittore, ormai adulto e famoso, capovolgendone totalmente i meriti. Cfr. M. MARI, *Leggenda privata*, pp. 119-120.
- ²⁵ Per uno studio approfondito delle tre forme fototestuali si rimanda a M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', pp. 69-115.
- ²⁶ M. MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 24.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ Ivi, p. 25.
- ²⁹ Ivi, p. 26.
- ³⁰ Ivi, p. 69.
- ³¹ Cfr. R. COGLITORE, *Le vertigini della materia. Roger Caillois, la letteratura e il fantastico*, Roma, Quodlibet, 2016.



FATEN BEN ALI

*Ce que le lisible doit au visible
dans l'œuvre autobiographique de Colette Fellous*

Image fascination has been notably remarkable in literature as this can be clearly seen in some authors work. In fact, writers refer to their own life as a good instance to talk about in their memorial perspectives. This can be best illustrated by Colette Fellous who has made a systematic recourse to photography in her writings since the production of her trilogy, *Avenue de France* published in 2001, then *Aujourd'hui*, published in 2005, and finally *Plein été* published in 2007. In her writing, she always oscillates the notion of literary genre and prods a search for heterogeneous writing whereby the author is also a writer of periphery. The image always dominates Colette Fellous autobiography as it has a symbiotic relationship with the written text. The former represents a fantastic complement that highlights a career of a Tunisian writer who was born in Tunisia but separated from her natal country by historical circumstances.

Colette Fellous, *Lolly pour les intimes*, est née à Tunis en 1950. Après avoir obtenu son baccalauréat en 1967, elle quitte son pays natal et s'installe à Paris pour suivre des études de Lettres à la Sorbonne. Elle fait partie de ces écrivains francophones tels que Abdelkébir Khatibi, Edmond Amran El Maleh, Albert Memmi, qui adoptent une langue héritée de l'ancien colonisateur, à savoir le français. Mais elle se distingue au sein de cet aréopage par sa manière de reconstruire et de recoudre les fragments d'une histoire collective et individuelle disséminés dans le temps et dans l'espace. Il y a donc chez elle un désir de retracer le monde, de donner corps à une communauté éparpillée et minoritaire dans un pays nouvellement indépendant (la Tunisie). Pour ne pas laisser le passé s'évaporer, elle en fait la matière première de son œuvre autobiographique, en ponctuant son texte de documents iconographiques. Nous nous proposons ici de nous interroger sur cette médiation iconique, et d'estimer dans quelles mesures son apport constitue un atout supplémentaire au texte. Le rapport entre autobiographie et photographie, entre image et mémoire constitue-t-il en effet une charpente du roman ? L'écriture de Colette Fellous se ressource-t-elle dans un art visuel ou se rattache-t-elle plutôt à une mise en scène cinématographique ?

1. Le « pacte autobiographique »

Colette Fellous aime revenir sur ce qui fut l'origine de son histoire. Pour ce faire, elle cherche le fil d'Ariane dans une vie en labyrinthe afin de revivifier les moments importants de son histoire. Et d'aboutir à des réponses convaincantes aux questions qui taraudent son esprit, notamment celle-ci : « avons-nous été superbement myopes jusque-là ? Avons-nous préféré ne pas voir ? Comment peut-on croire qu'on est chez soi, et que tout à coup en un jour c'est fini, sortez, vous êtes coupables, tout est de votre faute. Si ce n'est toi, c'est donc ton frère ». ¹ Dans ces conditions, l'écrivaine décide de « jouer solo », ² selon ses propos, en établissant dès l'incipit un pacte entre elle et son lecteur potentiel, pacte qu'elle maintiendra tout au long de sa trilogie. Ce pacte est révélateur de son projet



La petite fille devant la porte



La demeure familiale

à venir, qu'elle énonce en ces termes : « le monde m'a été donné je dois le rendre ». ³ Cette formule énonciative se distingue de prime abord par l'utilisation de l'instance « je ». La première personne renvoie autant au sujet profond de l'autobiographie, évoqué par le nom propre à la lisière de la trilogie, qu'à la narratrice. Cette aisance dans l'emploi de la première personne provient des conseils et des encouragements de son maître Roland Barthes : « "vous avez le droit de dire je, vous savez. On sent que vous avez besoin d'être tranquille avec votre texte, alors allez-y, dites je, écrivez, lancez-vous" ». ⁴ Colette Fellous ne se limite pas à l'instance énonciative, elle souligne l'écriture de soi par une présence physique figurant sur la première de couverture d'*Avenue de France*.

Il s'agit d'une petite fille debout devant une porte méditerranéenne reconnue comme telle par son architecture et ses couleurs, et renvoyant incontestablement à son pays natal : la Tunisie. Cette mise en scène détermine ce *monde qu'elle doit rendre*, l'emploi du déontique « je dois » montrant sa détermination à rendre un dû. La concrétisation de ce pacte s'effectue par le verbe prédicatif « rendre », comme si son univers renvoyait désormais à une dette. Or le terme « monde » représente lexicalement un hyperonyme auquel sont subordonnées non seulement la vie individuelle mais également la vie collective. Alors l'autobiographie individuelle se mêle à celle collective afin d'octroyer une légitimité à tous ceux qui ont peuplé la Tunisie à un moment de son histoire et à faire renaître le souvenir de l'entente entre les différentes religions et cultures : « je regarde à nouveau ma montre, le temps a passé si vite, je compte encore, février 1937. 108 000 Français, 94 000 Italiens, 7000 Maltais, 60 000 juifs et 2 340 000 musulmans ». ⁵ « Certains parlent déjà le français. D'autres l'italien seulement ». ⁶

Cette multiculturalité rend les Tunisiens redevables, entre autres, à la communauté ju-déotunisienne d'un patrimoine culturel. Celui-ci se présente en particulier sous la forme d'un bien immobilier.

Il s'agit en effet d'un immeuble conçu en 1924 par un architecte italien dont le nom figure encore, « creusé près de la porte, Giuseppe Riela, 1924 ».⁷ Le grand-père de l'écrivaine a tenu à ce qu'il soit personnalisé d'abord par une trace indélébile gravée dans la pierre de « Maison fleurie » – la demeure familiale à Tunis. Le rappel de ce souvenir est en fait un signe adressé aux passants ignorants cette trace de présence, comme si Colette Fellous insinuait l'ignorance de la génération actuelle relativement à la présence juive en Tunisie. Une autre trace, cette fois-ci gravée dans le fer forgé des deux battants de la porte de l'immeuble, l'initiale « H », achève de renvoyer au patronyme du propriétaire de la résidence, « Haggège ».



L'armoire de sa famille maternelle

La poétique de la trace trouve de la sorte une place de choix dans les récits de Colette Fellous afin de lutter contre le non-su, l'ignoré voire ce qui est occulté intentionnellement ou non de l'Histoire. Cette mise en récit des traces est par conséquent un moyen de redonner vie au passé et de préserver l'histoire ju-déotunisienne de l'oubli et de la destruction. En effet, pour garantir la pérennité, Colette Fellous interpelle les passants qu'elle croise devant cette demeure et par là même son lecteur potentiel tout en témoignant de la richesse architecturale du pays, comme elle le souligne dans *Plein été* :

Je lève la tête et je retrouve les lettres creusées dans la pierre au dernier étage, « Maison fleurie », je me dis qu'au fond mon grand-père aura au moins laissé un bouquet de fleurs dans la ville et cette idée me fait battre le cœur si fort que je prends à témoin les premiers passants, arrêtés au coin de l'avenue, qui me sourient intrigués. Vous la trouvez belle notre vil-

le ? me demande l'un d'eux. Je dis oui, oui très belle, je trouve que chaque immeuble à son caractère et vous voyez celui-là, par exemple, je le regarde depuis un bon moment parce que c'est mon grand-père qui l'a fait construire en 1924[...] ils me regardent fixement, sans savoir quoi répondre. J'insiste et je leur montre les lettres là-haut, je parie que vous n'avez jamais remarqué qu'il y avait écrit Maison fleurie sur la façade, vous voyez, il a laissé un bouquet de fleurs en héritage, c'est déjà pas mal non ? alors, l'homme me dit attendez, j'aime trop cette histoire, je reviens, je vais vous chercher une citronnade. C'est à ce moment-là que j'ai pris la photo. J'ai posé la citronnade sur un tabouret et j'ai appuyé.⁸



2. La juxtaposition du texte et de l'image

Les récits de Colette Fellous sont porteurs d'une dimension documentariste permettant la reconstruction de son microcosme familial, indissociable d'un macrocosme dans lequel elle a baigné avec ses concitoyens juifs et tunisiens. Néanmoins pour reproduire ce monde, la narratrice a eu recours à deux instances narratives, le visible et le lisible. Mais le visible dans toute sa fixité peut-il être détenteur de récit à la manière du lisible ?

L'hypothèse que nous formulons ici, et sur laquelle nous bâtissons cette réflexion, est que loin d'être un accessoire pour le message verbal, le visuel contribue à faciliter l'auto-investigation identitaire et psychologique. L'image va d'abord servir de colonne vertébrale à une tentative de remémoration. Elle fonctionne partiellement comme un déclencheur de la mémoire. En cela, elle renvoie à une quête intérieure profondément contemplative, celle-ci retrouvant à chaque image sa réactualisation. Ainsi le texte introspectif devient transparent pour le lecteur qui assiste à une chorégraphie faite de déplacements temporels et intérieurs, mouvement qui s'effectue par alternance dans la mémoire de l'auteure entre deux lieux, deux temps, deux identités et deux langues.

Pour produire son premier opus de la trilogie, Colette Fellous s'est d'ailleurs munie de documents visuels issus soit de ses objets personnels, soit de traces retrouvées dans les archives familiales ou nationales. De fait, avant d'entamer le processus d'écriture, elle s'est immergée dans une atmosphère de conditionnement, ménageant un espace protégé et clos où elle peut écrire :

Cela a commencé avec *Avenue de France*. Pour écrire ce livre, j'avais besoin de m'entourer de cartes postales, d'images, d'archives, de photos de films que je glissais à chaque déplacement dans mes cahiers. Lorsque j'écrivais, j'ouvrais mes cahiers et j'installais tout autour cette iconographie, je me faisais un petit rempart circulaire et j'écrivais au milieu. Un jour, j'ai réalisé que ces images n'étaient pas juste nécessaires à mon travail d'écriture, quelles ne me servaient pas seulement de point d'appui mais qu'elles faisaient partie du livre. Il s'agissait d'un accompagnement photographique, comme la musique d'un film, qui relance, aère, nuance le récit, lui donne un autre horizon.⁹

Aussitôt la production d'*Avenue de France* achevée, elle décide de partager cette expérience avec d'autres écrivains en créant en 2004, au Mercure de France, la collection « Traits et portraits » dont la définition en dit long sur la perception littéraire de Colette Fellous. C'est en effet « une collection d'autoportraits, [où elle] accueille et réunit écrivains, poètes, cinéastes, peintres ou créateurs de mode. Chacun s'essaie à l'exercice de l'autoportrait. Les textes sont ponctués de dessins, d'images, de tableaux ou de photos qui habitent les livres comme une autre voix en écho, formant presque un récit souterrain ».¹⁰

Le document visuel acquiert par conséquent une originalité formelle et favorise l'ancrage du passé dans le présent d'une manière singulière, car c'est le regard de la narratrice qui fait renaître ce qui *a été* et le projette dans le moment présent comme une sorte d'instigateur permettant au lisible de mettre en récit ce qui est écrit par la lumière. C'est une « émanation du réel passé : une magie, non un art »¹¹ selon le jugement très attachant porté sur la photographie par Roland Barthes.

Les images deviennent ainsi le trait d'union entre la réalité de l'enfance et la mémoire défaillante de l'adulte. À regarder ces images et à les représenter, l'auteure finit inexorablement par se rapprocher et même vivre dans un monde révolu. Elle tente d'arracher



l'image à son silence noir et blanc et de ranimer par l'écriture ceux qui y sont représentés. Colette Fellous réussit à recréer et à reconstruire dans ses œuvres une remémoration stratifiée qui se marie bien avec la structuration poétique et esthétique de ses œuvres :

Et écrire, c'est revenir et revoir. Revisiter nos premières fois, nos premiers étonnements, nos premières découvertes, nos premières peurs. Faire le tour de notre mémoire, comme on ferait le tour des plages, marcher pendant des heures infinies sur le même sable, laisser son pied se creuser au bord de l'eau, ne jamais oublier cette terre, laisser son empreinte avec celle de tous ceux qui ont été embarqués dans le même voyage, pour être en paix avec notre histoire.¹²

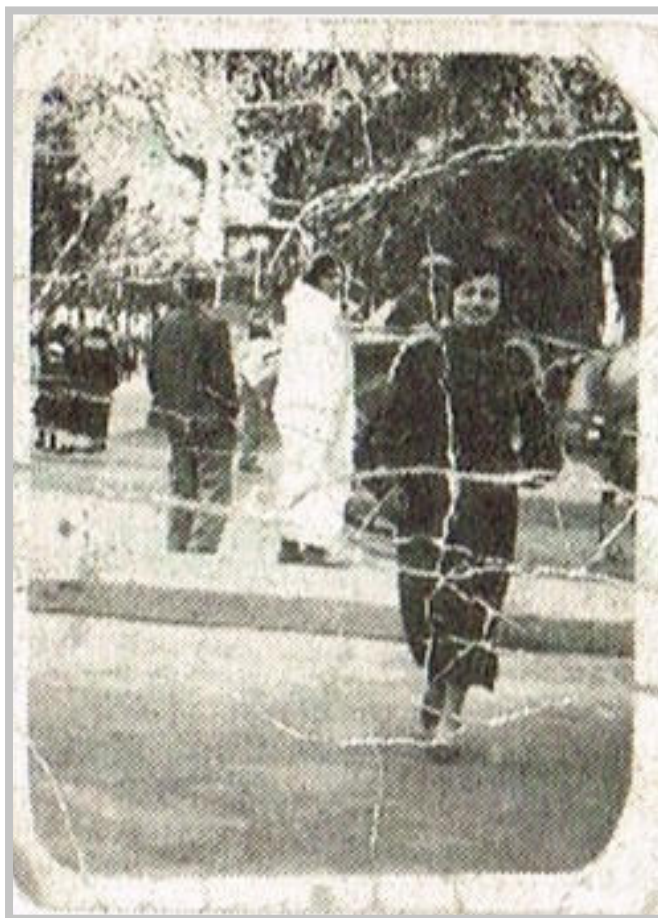
3. L'écriture scénaristique

Colette Fellous se distingue, par ailleurs, par un amour pour le cinéma provenant de l'éducation qu'elle a reçue de sa mère depuis son enfance, à « [...] Tunis [qui] a bien été une ville-cinéma, avec sa centaine de salles ».¹³ Le septième art y est sollicité comme un moyen de divertissement pour les habitants. Sa mère l'a initiée activement à la littérature et à l'art visuel au moyen de livres et d'images qu'elle avait à la maison. Aussi a-t-elle fréquenté les salles de cinéma très jeune en compagnie de sa mère et de ses frères :

Quand nous étions très petits, pour ne pas nous laisser chez les voisins, elle nous emmenait avec elle au cinéma et la plupart du temps, elle revoyait le film trois ou quatre fois. Pendant toute la séance, elle ne cessait de grignoter des dragées aux pistaches ou des cacahuètes et elle nous prenait la main comme ça, dans le noir : « ça va bien les enfants, elle vous plaît l'histoire ? Ne faites pas trop de bruit, vous pouvez dormir si vous vous ennuyez ». [...] A la sortie, ma mère nous avait pris dans les bras en riant, presque joyeuse : « Alors les enfants, vous avez vu comme il était beau le film, vous avez vu ? J'espère que vous ne vous êtes pas endormis, au moins ? Si vous voulez, samedi prochain, on y retournera ». Et nous traversions la ville en calèche, tout en battant des mains.¹⁴

Cette initiation pour le septième art développe chez elle une passion pour l'image en mouvement et fait d'elle une cinéphile qui ne se lasse jamais de voir et de revoir des films, comme elle le souligne dans *Avenue de France* : « j'habite au cinéma à partir de six heures du soir jusqu'à minuit. Je vois tous les films inlassablement ».¹⁵ Cette passion pour le cinéma va stimuler chez elle « [l']envie de fabriquer un film ».¹⁶ De ce fait, elle ne manque pas d'assouvir ce désir par l'écriture en y déployant des techniques cinématographiques.

Colette Fellous anime son texte par l'insertion de l'art visuel qui à son tour contribue à mettre en scène l'image mentale qui traverse le récit. Son écriture romanesque est fortement marquée par l'écriture cinématographique, tant et si bien que le stylo de Colette Fellous s'apparente souvent à une caméra qui enregistre les moindres faits et gestes de son entourage. Cette technique n'est pas sans renvoyer au concept de « caméra-stylo » cher à Alexander Astruc. Selon lui, le réalisateur « écrit avec sa caméra, comme un écrivain écrit avec un stylo ».¹⁷ Pour redonner vie au passé et mettre en mouvement la photographie afin de faire valoir ce qui pourrait « poindre » le lecteur spectateur de la photo, tel le *punctum* qui est selon Roland Barthes « un «détail» c'est-à-dire un objet



La figure maternelle

partiel », ¹⁸ Colette Fellous incruste une caméra au bout de son stylo. Ainsi, l'interaction entre visible et lisible met en exergue cette volonté de rendre son monde d'une manière artistique voire scénaristique. Dans *Avenue de France*, l'écrivaine insère une photographie de sa mère dans un lieu public.

La description effectuée par la narratrice confère un dynamisme à l'image par l'emploi de plusieurs techniques cinématographiques, notamment le hors-champ, pour évoquer le photographe, ou le gros plan afin de procéder à une description minutieuse de sa mère occupant le premier plan. Cette dernière est en mouvement dynamique figé par la photographie mais la narratrice prolonge le mouvement jusqu'à la faire disparaître du champ visuel. Le zoom avant est dès lors déployé pour mettre en valeur la femme occupant le second plan. En mouvement statique, elle s'arrête tout en tournant la tête juste pour regarder cette femme si différente par sa tenue vestimentaire :

Je suis cachée maintenant dans le visage de ma mère. Elle a vingt-cinq ans, elle traverse le jardin de la Résidence et se dirige vers la rue d'Italie. Elle sourit, elle porte un manteau de drap noir et un petit chapeau posé de biais. [...] Elle est très mince et, sur la gauche, une femme voilée de coton blanc se retourne sur elle, la regarde. Elle tient son voile de la main droite et le ramasse sur sa bouche. Elles ont le même âge. Un photographe ambulant l'appelle, elle lui sourit, il prend la photo. Il a photographié presque toute la ville au même endroit. Sur les photos, on voit les saisons passer, les arbres grandir, les visages se transformer. Lui, il est invisible, il ne bouge pas, il fixe les passants et leur vend la photo. C'est l'hiver 1933. Ma mère sourit encore, elle ne sait pas que je suis déjà cachée dans ses yeux, que je la guide, que je la protège, que je fais comme je peux pour tenir la promesse faite à son père, Elle, quand elle rentre à la maison, elle se met au piano et joue le *Clair de lune*.¹⁹

Pour conclure, le lecteur/spectateur des récits de Colette Fellous voit son aptitude à mettre en évidence le caractère composite de l'identité amplifiée par le recours à l'intersémiotique du visible et du lisible. Cette intersémiotique, qui n'est rien d'autre qu'une mise en résonance des systèmes sémiotiques, le scriptural et le visuel, confère au texte le potentiel d'être vu plutôt que lu seulement. Ainsi Colette Fellous procède par le recollage du « bric à brac » des fragments qui constituent sa vie. Et ce n'est pas un hasard si par ailleurs, elle qualifie son œuvre de « livre d'images », emplie de sensations et d'émotions, exprimées par la complémentarité entre visible et lisible. Or cette intermédialité



est beaucoup plus complexe dans l'œuvre de Colette Fellous dans la mesure où la production du sens est régie par d'autres arts, notamment la musique. Et la question qui pourrait être approfondie dans le futur est de chercher à savoir dans quelles mesures ce langage extra-scriptural contribue à rendre plus dynamique le texte de Colette Fellous.

¹ C. FELLOUS, *Aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 84-85.

² Ivi, p. 89.

³ C. FELLOUS, *Avenue de France*, Paris, Gallimard, 2001, p. 9.

⁴ C. FELLOUS, *La Préparation de la vie*, Paris, Gallimard, 2014, p. 37.

⁵ C. FELLOUS, *Avenue de France*, p. 107.

⁶ Ivi, p. 99.

⁷ Ivi, p. 145.

⁸ C. FELLOUS, *Plein été*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 138-139.

⁹ R. DE CECCATTY, 'Les moments littéraires', *Revue de littérature*, n. 21, 1^{er} semestre 2009, p. 34.

¹⁰ B. FERRATO-COMBE, 'Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection «Traits et portraits»', *Recherches & travaux*, 75/ 2009, <<http://recherchetraux.revues.org/374>> [dernier accès 11.09.2017].

¹¹ R. BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 138.

¹² C. FELLOUS, *Plein été*, p. 147.

¹³ C. FELLOUS, *Pièces Détachées*, Paris, Gallimard, p. 123.

¹⁴ C. FELLOUS, *Rosa Gallica*, Gallimard, 1989, pp. 103-105.

¹⁵ C. FELLOUS, *Avenue de France*, p. 66.

¹⁶ Ivi, p. 62.

¹⁷ A. ASTRUC, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », dans *du stylo à la caméra, ... et de la caméra au stylo, Écrits 1942-1948*, Paris, l'Archipel, 1992, p. 327.

¹⁸ R. BARTHES, *La chambre claire*, p. 73.

¹⁹ COLETTE FELLOUS, *Avenue de France*, pp. 119-120.



CORINNE PONTILLO

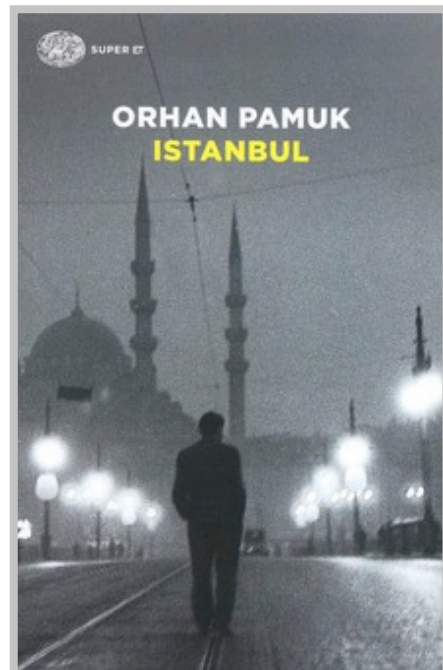
*Orhan Pamuk e Istanbul:
percorsi e costruzione dell'io tra scrittura e fotografia*

Between December 2012 and April 2013, Orhan Pamuk has taken more than eight thousand pictures from the balcony of his apartment in Istanbul. A selection of these pictures has been published in the photo-book *Balkon* (2018), where the view offered by the Cihangir Mosque, the Golden Horn, the Bosphorus and the Sea of Marmara join a research on the writer's own mood and on the creative process which find in the photographic image a starting point. Thus these pages add a further food for thought on the relationship between the photo-textual inclination of the Turkish writer and his fascinating literary self representation, which results already 'mixed' with photography in 2003, when the first edition of the autobiographical work *Istanbul* was published. Starting from the latter text of Pamuk, the aim of the contribution is to propose an analysis of the form of self writing developed around the relationship between literature and photography, drawing a path that goes through the second edition of *Istanbul* (2017) and extends up to *Balkon* and, as additional notes, to *Orange*, the latest author's photo-book.

Nell'ambito di un'indagine sulle intersezioni foto-biografiche, i casi di studio offerti dall'attività dello scrittore turco Orhan Pamuk offrono un campionario di esempi piuttosto ampio. Seguire la produzione dell'autore, infatti, significa anche attraversare un territorio dove la sua ideale autobiografia dialoga spesso con la fotografia e dove i frammenti iconografici, incontrandosi continuamente con la scrittura, delineano le angosce e gli ideali di un individuo e di un'intera comunità.

In relazione alla lettura di una componente autobiografica che si sviluppa nelle zone di contatto fra letteratura e fotografia, è possibile isolare un segmento del *corpus* di Pamuk che prende avvio nel 2003, con l'edizione in lingua originale dell'autobiografia illustrata *Istanbul*, uscita per la prima volta in Italia nel 2006 per Einaudi, e approda alla pubblicazione di una delle ultime fatiche creative dello scrittore, *Balkon*, sulla quale ci si soffermerà nel secondo paragrafo del contributo. Si tratta di un volume edito nel 2018 – e attualmente disponibile in lingua inglese, oltre che in turco – dove è raccolta una selezione delle fotografie che Pamuk ha scattato tra la fine del 2012 e il mese di aprile del 2013 dal 'balcone' del suo appartamento nel quartiere stambuliota di Cihangir. Tra i due estremi rappresentati dal fototesto autobiografico *Istanbul* e il libro fotografico *Balkon* si situa la seconda edizione di *Istanbul*, pubblicata nel 2017 e corredata di un apparato iconografico più ampio rispetto alla precedente versione.

Se si prova a focalizzare l'attenzione in maniera ordinata su ciascuno di questi momenti della produzione di Pamuk, ci si rende conto di come la struttura intermediale dei testi vada spesso di pari passo con una peculiare costruzione dell'io, con un'edificazione del sé che diventa via via sempre più riconoscibile. La stessa



O. Pamuk, *Istanbul. I ricordi e la città* [2003], Torino, Einaudi, 2008



articolazione interna delle opere, infatti, ci aiuta a comprendere l'evoluzione della poetica letteraria e fotografica dello scrittore attraverso la lente d'ingrandimento offerta da due prove letterarie e visive che possono essere lette come il *recto* e il *verso* di un'unica fonte di ispirazione, strettamente connessa alla città natale e alle sensazioni da essa suscitate in quanto depositaria di una memoria individuale e collettiva.

1. *Istanbul: autobiografia e fotografia*

La prima delle opere prese in esame, *Istanbul*, rappresenta una pietra miliare nel macrotesto di Orhan Pamuk. Il volume ripercorre i primi vent'anni di vita dell'autore, proponendo un recupero memoriale che si arresta significativamente nel momento in cui l'io narrante informa il lettore circa la propria decisione di diventare uno scrittore.¹

Sul piano teorico, un'ipotesi di applicazione al testo di *Istanbul* dell'imprescindibile studio di Lejeune, che pone a fondamento dell'autobiografia l'«identità di nome fra l'autore (col suo nome in copertina), il narratore del racconto e il personaggio di cui si parla»,² non incontra particolari ostacoli. Ciò che viene sancito tra le pagine di *Istanbul* è un patto autobiografico garantito dalla presenza di un narratore autodiegetico e dall'identità esplicita del nome e del cognome della voce narrante, dichiarati fin dalle prime righe, con quelli del personaggio principale e dell'autore. «Fin da bambino, per tanti anni ho creduto che vivesse un altro Orhan, del tutto simile a me [...] in una strada di Istanbul, in un'altra casa simile alla nostra»,³ si legge nell'incipit, poco prima di venire a conoscenza di ulteriori dati utili a una verifica della convergenza nell'io narrante delle tre figure coinvolte nel patto autobiografico: «A cinque anni, a un certo punto ero stato mandato in un'altra casa. I miei genitori, dopo la loro separazione, si erano incontrati a Parigi e avevano deciso di lasciare me e mio fratello a Istanbul, ma divisi. Mio fratello era rimasto a Palazzo Pamuk, a Nişantaşı [...]. Io invece ero stato mandato dalla zia materna a Cihangir» (IS, p. 3).

Chiarito rapidamente l'impianto di base del testo, a una lettura più ravvicinata *Istanbul* rivela una serie di aspetti peculiari della scrittura di Pamuk, primo fra tutti il rapporto costante con la propria città natale. Una delle principali caratteristiche dell'opera è infatti costituita dall'intreccio tra la memoria autobiografica e la trasposizione letteraria di Istanbul, in un contrappunto narrativo dove il racconto retrospettivo dell'infanzia e dell'età giovanile dell'autore intersecano continuamente la rappresentazione dello spazio urbano e della storia della città. Rispetto alla scrittura autobiografica di *Istanbul*, proprio la dimensione spaziale assume un rilievo particolare, poiché non identifica uno sfondo o un elemento accessorio, ma concorre in maniera determinante alla definizione della soggettività dell'autore:

Ci sono scrittori come Conrad, Nobokov e Naipaul che hanno scritto con successo pur avendo cambiato lingua, nazione, cultura, paese, continente, persino civiltà. Io so che la mia ispirazione trae vigore dall'attaccamento alla stessa casa, alla stessa strada, allo stesso panorama e alla stessa città, come l'identità creativa di quegli scrittori ha preso forza dall'esilio e dall'emigrazione. Questo mio legame con Istanbul significa che il destino di una città può diventare il carattere di una persona (IS, p. 6).

Il rapporto simbiotico che Pamuk intrattiene con i luoghi della sua infanzia, gli stessi nei quali vive attualmente, ha già costituito il fulcro dell'analisi di Tina Maraucci, la quale ha rilevato come tra i capitoli di *Istanbul* «i luoghi dell'infanzia vengano rielaborati e



trasformati in un'immagine fortemente interiorizzata».⁴ Come evidenziato dall'autrice, a tenere legati il filo narrativo concernente la vita dello scrittore turco e il recupero del passato della sua città è appunto la soggettività della voce narrante,⁵ che condensa l'oscillazione tra la componente privata e la dimensione collettiva nella parola *hüzün*. Si tratta della condizione che accomuna il «carattere» dell'autore al «destino» di Istanbul e che può essere tradotta in italiano con il termine 'tristezza', sentimento che deriva dalla rovina seguita al crollo dell'impero ottomano e ulteriormente riflesso nel declino a cui è andata incontro la famiglia dello scrittore, segnata dalla separazione dei genitori e dall'impoverimento causato dal fallimento del padre. Attratto da un'istanza di modernizzazione che non è riuscito ad attuare pienamente, «il presente è povero e confuso» (IS, p. 99), spiega Pamuk; la tradizione e il passato sono stati superati, ma ad essi si è sostituita una «vaghezza della cultura» (IS, p. 31), come è stata definita dallo stesso autore, che è all'origine di quell'angoscia dalla quale egli si sente pervaso e che rintraccia anche all'esterno, perfino nelle strade – dove sono ancora visibili le rovine simbolo di una precedente ricchezza – e nelle abitazioni di Istanbul, facendone un vero e proprio filtro interpretativo.⁶

Quella espressa in *Istanbul* è una soggettività che si definisce, dunque, attraverso un equilibrio tra la memoria individuale e la sua proiezione sui luoghi riplasmati entro la tessitura della prosa autobiografica. Peraltro, sulla valenza fondativa rivestita da tale nesso nella scrittura di Pamuk è stato posto l'accento anche dagli studi critici. Tra questi si segnala l'intervento di Catharina Dufft, la quale ha addirittura assunto la nozione di 'spazio autobiografico', individuata da Lejeune in riferimento a un registro autobiografico leggibile in seno alla complessiva produzione narrativa di un autore, in senso letterale. È noto come per lo studioso francese sia possibile estendere il patto autobiografico, indirettamente, anche alle opere finzionali di uno scrittore in ragione di un principio di verità espresso pure dai romanzi,⁷ oltre che dalle autobiografie, individuando in questo modo uno 'spazio' in cui il patto autobiografico traspare in maniera indiretta, appunto, e proprio come conseguenza della relazione tra l'autobiografia e il romanzo. «Non si tratta più di sapere se è più vera l'autobiografia o il romanzo – sostiene Lejeune – né l'una, né l'altro; all'autobiografia mancheranno la complessità, l'ambiguità ecc., al romanzo l'esattezza; si tratterebbe [...] piuttosto dell'una *in rapporto* all'altro. Lo spazio nel quale rientrano le due categorie di testi, e che non è riconducibile a nessuno dei due, diventa rivelatore. La creazione, per il lettore, di uno "spazio autobiografico" è l'effetto di rilievo ottenuto da questo procedimento».⁸ Nelle argomentazioni di Dufft su Pamuk, invece, lo spazio autobiografico si concretizza e viene rappresentato dal quartiere di Nişantaşı, luogo di residenza di Palazzo Pamuk e ambientazione ricorrente dei suoi romanzi, tra i quali *Il signor Cevdet e i suoi figli* (1982), *Il libro nero* (1990), *Neve* (2002).⁹

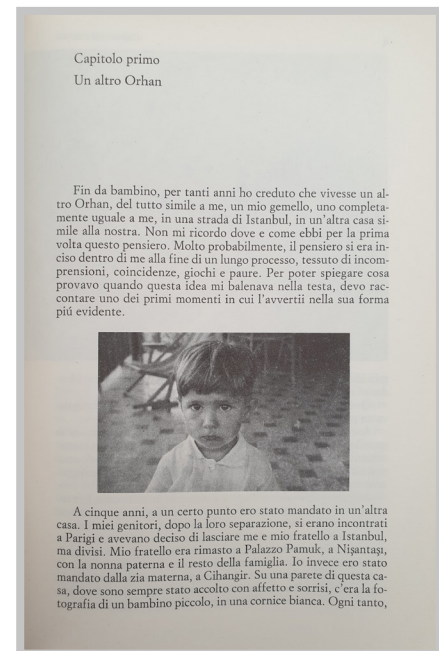
Ma c'è un altro *leitmotiv* alla luce del quale poter leggere il volume analizzato e riguarda il linguaggio fotografico. *Istanbul* non è soltanto un testo autobiografico, ma è anche un'opera intermediale¹⁰ che alterna alla narrazione frammenti visivi rappresentati prevalentemente da fotografie e da opere figurative poste in corrispondenza dei brani cui si riferiscono. Tra le sezioni verbali scorrono decine di immagini che intrattengono con il testo un rapporto affine, secondo la classificazione delle forme e delle retoriche dei fototesti letterari proposta da Michele Cometa, alla cosiddetta «forma-illustrazione»,¹¹ giacché il corredo iconografico, privo di didascalie, procede di pari passo con il racconto offrendone una visualizzazione. In tale contesto, le immagini e il loro valore testimoniale seguono l'assetto di fondo dell'opera riprendendo lo scrittore turco in diverse fasi dell'infanzia o della prima giovinezza, nonché i membri della sua famiglia, insieme a numerose vedute e prospettive dei quartieri di Istanbul.



A fronte di una struttura formale piuttosto compatta, occorre tuttavia notare che le immagini inserite nel testo non possono non avere ripercussioni sullo statuto autoriale e sulle forze centrifughe che agiscono in direzioni divergenti rispetto alla teorizzazione del genere autobiografico. Se nei segmenti verbali è possibile registrare quell'identità tra autore, narratore e personaggio posta da Lejeune alla base del 'patto autobiografico', le interazioni con i segmenti visivi, invece, determinano una messa in crisi di tale identità, dal momento che le fotografie scattate dall'autore rappresentano soltanto una minima parte del corredo iconografico e preesistono alla realizzazione dell'opera. L'apparato illustrativo interviene a riformulare il patto autobiografico, in ragione di una componente autoriale che si situa, semmai, nella selezione delle immagini ma che non è rintracciabile a monte, né dietro né di fronte l'obiettivo.

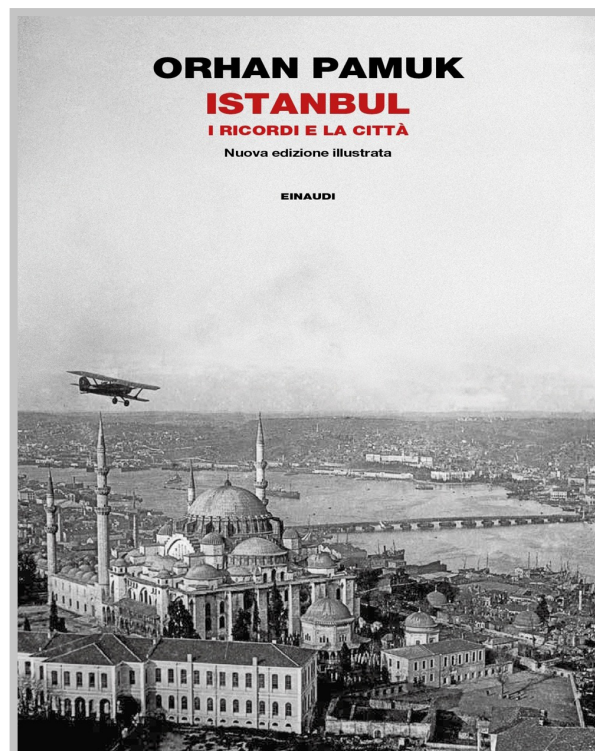
Restringendo il campo d'indagine alla fotografia e al suo rapporto con le narrazioni autobiografiche, è possibile ricordare che le questioni sollevate dalla presenza dei frammenti fotografici e dalla loro interazione con le scritture del sé sono state affrontate in sede teorica da Roberta Cogliatore, la quale ha posto l'accento, nella lettura di un fototesto autobiografico, sul «duplice punto di vista», sullo «sguardo altro che permette di completare la propria narrazione». ¹² «Si tratta pertanto di interrogarsi», specifica ancora Cogliatore, «su un'istanza autoriale complessa», ¹³ che determina una produzione di senso generata dalle intersezioni dei due *media*. Nel caso di *Istanbul*, i nessi tra la voce autoriale e i ritratti della città sembrano essere guidati da un rapporto di identificazione; quanto più le fotografie si avvicinano all'immaginario dello scrittore, tanto maggiore risulta il coinvolgimento dei frammenti visivi nel tessuto narrativo. È ciò che avviene ad esempio con gli scatti, disseminati in diversi luoghi del testo, del fotografo di origine armena, nonché amico dello scrittore, Ara Güler: «le sue meravigliose fotografie [...] – afferma Pamuk proiettando sulle immagini il riflesso della propria soggettività – ritraggono uno dopo l'altro i sobborghi pittoreschi, Beyoğlu e la Istanbul della mia infanzia con i suoi tram, i suoi viali lastricati, i suoi cartelloni pubblicitari e la sua atmosfera in bianco e nero, sottolineando la stanchezza, l'invecchiamento e la tristezza della città» (IS, p. 257).

La questione del punto di vista riveste un ruolo cruciale anche nel confronto, come si vedrà più avanti, con *Balkon*. Prima di arrivare al volume fotografico, però, non sarà privo di interesse ricordare, ai fini di un discorso su una costruzione dell'io articolata intorno al rapporto tra letteratura e fotografia, la seconda edizione di *Istanbul*, pubblicata in Italia da Einaudi nel 2017. Qui l'autore mantiene invariato il testo ma amplia il corredo illustrativo, oltretutto offrendo un ulteriore spunto di riflessione relativamente alla 'prospettiva



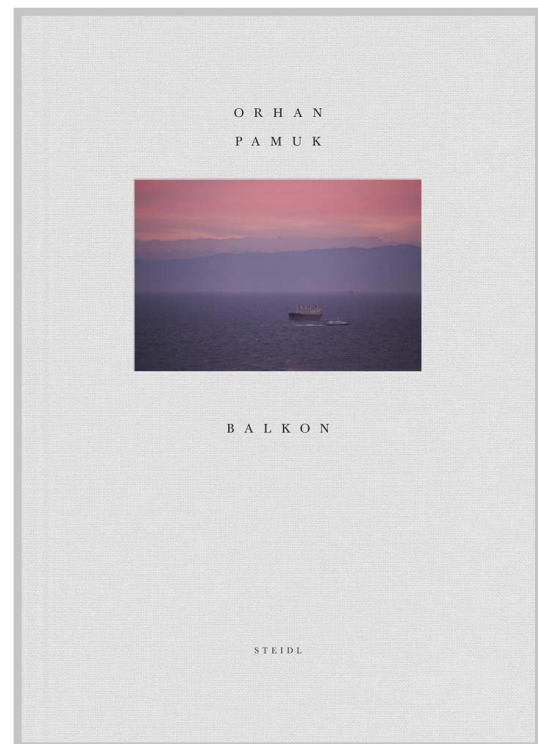
O. Pamuk, *Istanbul. I ricordi e la città* [2003], Torino, Einaudi, 2008

O. Pamuk, *Istanbul. I ricordi e la città*, Torino, Einaudi, 2017



altra' posta in essere dai fototesti autobiografici; a differenza della prima versione dell'opera, dove figuravano scatti eseguiti quasi esclusivamente da fotografi turchi, nel 2017 Pamuk integra alle visuali 'interne' alla sua città gli sguardi esterni di alcuni artisti europei, tra i quali Ferdinando Scianna, Cartier-Bresson, Robert Capa.

Insieme alla nuova veste editoriale del volume, inoltre, il cui formato viene ingrandito allo scopo di accrescere l'impatto emotivo delle immagini, appare anche un'introduzione quasi interamente incentrata sul dialogo dello scrittore con la fotografia e da cui si ricavano informazioni essenziali relative alla sua concezione della stessa 'pratica' fotografica. In questa sezione Pamuk riferisce di aver ricevuto la sua prima macchina fotografica all'età di dieci anni. L'uso che ne fa inizialmente ricalca quello a cui si è adeguato prima di lui il padre, intento a immortalare, nella descrizione dell'autore, i membri della sua famiglia in pose convenzionali che tradiscono lo sforzo di apparire più moderni di quanto in realtà non fossero.¹⁴ L'utilizzo della macchina fotografica in questa fase si mostra analogo a quell'esercizio della fotografia come «forma d'arte di massa» di cui ha discusso Susan Sontag; nella sua nota trattazione *Sulla fotografia* anche in quanto «rito sociale», «conservare il ricordo delle gesta di singoli individui, intesi come membri di una famiglia [...], è la più antica utilizzazione popolare della fotografia»; in questo modo, prosegue l'autrice, «ogni famiglia si costruisce una cronaca illustrata di se stessa, un corredo portatile di immagini che attestano la sua compattezza».¹⁵ Con il passare del tempo, tuttavia, di questi rituali fondati sulla volontà di trattenere sulla pellicola fotosensibile la possibilità di uno sguardo 'al futuro', Pamuk avverte sempre di più l'inautenticità. Ne abbandonerà totalmente l'abitudine intorno alla prima metà degli anni Settanta, nel periodo in cui matura la decisione di diventare uno scrittore, ed è a partire dal tentativo di procedere a un recupero ideale degli scatti che non ha realizzato in quel lasso di tempo che inizierà poi a raccogliere fotografie di Istanbul.¹⁶ Nella redazione di entrambe le versioni dell'autobiografia, la frequentazione del linguaggio fotografico si traduce in una prevalente lettura delle immagini, di una «visione fotografica»¹⁷ tale da lasciar emergere un nodo cruciale: ciò che attira l'attenzione dell'autore sono piuttosto i dettagli che i fotografi non hanno inteso fissare, rivelatori della vita quotidiana e delle emozioni incarnate dalla città di Istanbul. «L'apoteosi della vita quotidiana e il tipo di bellezza che solo la macchina può rivelare – un angolo di realtà materiale che l'occhio non vede o non riesce normalmente a isolare», individuati da Sontag come i «principali obiettivi dei fotografi»,¹⁸ diventano in questo caso il proposito di un osservatore d'eccezione. Con la seconda edizione di *Istanbul* si ritorna infatti all'ossessione tematica e visiva dello scrittore turco, a quel senso di malinconia che si scopre essere anche la proiezione di uno sguardo letterariamente connotato.



O. Pamuk, *Balkon*, Göttingen, Steidl, 2018



2. Immagini di uno «state of mind»: *Balkon*

Tra gli ultimi testi di Pamuk, *Balkon* racchiude in sé buona parte delle caratteristiche già enucleate e allo stesso tempo si discosta dalle precedenti prove. Come nel romanzo *Il museo dell'innocenza*,¹⁹ anche qui l'autore recupera la mania del collezionismo, ma questa volta la catalogazione non riguarda gli oggetti, bensì le imbarcazioni, le cupole, le sottili variazioni di luce immortalate dagli scatti. Se è possibile ricondurre l'operazione editoriale in cui rientra il volume *Balkon* a una generale sperimentazione di Pamuk concentrata sulle componenti visive, è pur vero che ciò avviene in maniera diversa rispetto a *Istanbul*.

Da questo punto di vista, il titolo rappresenta già una spia lessicale; il testo del 2003 poneva l'accento sulla dimensione urbana e sulla città come elemento fondativo del racconto autobiografico, *Balkon* invece porta in primo piano una soglia visiva nella quale converge una serie di significati simbolici che si manifesta a partire dal *layout* grafico del testo. A differenza di *Istanbul*, infatti, la sezione verbale è limitata a un'introduzione dello scrittore e le quasi cinquecento fotografie contenute nel volume, spesso disposte in successione, scorrono senza soluzione di continuità e senza l'interferenza di parti testuali. All'eterogeneità dell'apparato illustrativo di *Istanbul*, inoltre, piuttosto vario nei soggetti ritratti, negli autori e perfino nella stessa natura delle immagini (che comprendono anche disegni e incisioni), fa da *pendant* in *Balkon* un corredo fotografico realizzato esclusivamente dall'autore, variando l'angolo di visuale e lo zoom, a partire però da un'unica prospettiva, quella visibile dal balcone del suo studio appunto.

Un'altra differenza rilevante, inoltre, riguarda l'eliminazione dello sdoppiamento dell'autore, che in *Istanbul* si concretizza in forma visiva attraverso l'inserimento di fotografie dello scrittore da piccolo o da giovane, mentre in un'opera come *Il museo dell'innocenza*, ad esempio, si articola intorno a un espediente narratologico. Nel romanzo l'artificio retorico su cui si fonda la narrazione si evolve in maniera da rendere sempre più labile il confine tra finzione romanzesca e referente, fino ad arrivare a una studiata messa in discussione di tale discriminazione. Nell'ultimo capitolo, infatti, lo scrittore Orhan Pamuk entra nel dispositivo finzionale, portandosi dietro anche tutta una serie di corrispondenze biografiche e di dati extratestuali, e raccoglie la volontà del protagonista Kemal, creatura letteraria, di narrare la storia che lo ha unito all'amata Füsün e di costruire un museo che possa contenere l'esposizione di tutti gli oggetti collezionati.²⁰ In *Balkon*, invece, anziché adottare uno sguardo altro e riconoscersi, ad esempio, nel «chiaroscuro» (IS, p. 36) del fotoreporter Ara Güler, nome tutelare del timbro visivo di *Istanbul*, Pamuk si riappropria interamente dell'istituzione autoriale, dando prova di una manifestazione in atto dell'etimologia del termine 'foto-grafia', ovvero 'scrittura di luce'. E anziché sdoppiarsi tra un io narrante e un soggetto fotografico, oppure tra un io finzionale e uno reale, dissolve il proprio corpo dietro una tematizzazione assoluta dello sguardo che osserva il panorama e dello stesso dispositivo, capace di cogliere dettagli invisibili a occhio nudo.

Ci si chiede a questo punto quale sia il rapporto che si instaura tra la partitura visuale del testo e la scrittura letteraria. È lo stesso Pamuk a chiarire nell'introduzione che il gesto ricorrente di usare la fotocamera coincide con un blocco della creatività letteraria. Nel periodo in cui realizza le fotografie, lo scrittore si sposta continuamente dalla scrivania al balcone convogliando la propria ispirazione, più che nella penna con cui scrive, nelle parti del corpo preposte all'esecuzione dello scatto, le dita e l'occhio.

Lo sguardo che Pamuk posa sul panorama non rinvia a un'alternanza tra memoria privata e destino di una città; in *Balkon*, a differenza di *Istanbul*, non è più possibile distinguere tra una dimensione collettiva e una individuale. Quello espresso nel volume

fotografico è uno sguardo introspettivo, ripiegato su se stesso e affidato a immagini fotografiche, non di rado sfocate, che riescono a rappresentare – stando alle parole dello stesso Pamuk – uno «state of mind». ²¹ Ed è difficile, a questo proposito, non pensare a tutte le sequenze fotografiche di *Balkon* che nella loro successione, e nelle loro variazioni a volte infinitesimali, sembrano ricalcare la tecnica del flusso di coscienza.

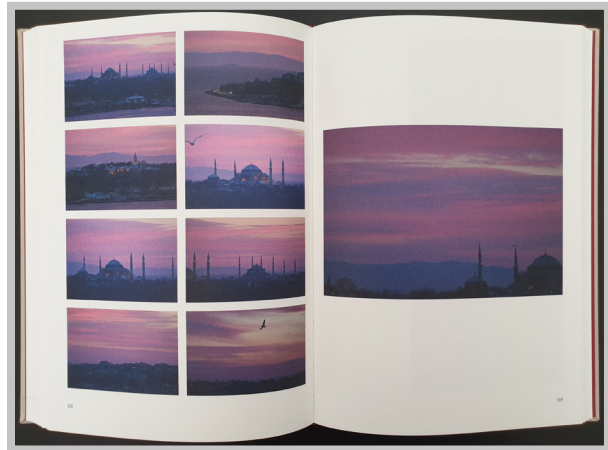
Tale disposizione d'animo non solo appare strettamente connessa alla responsabilità che l'autore sente di dover preservare un'immagine che un istante dopo non sarà più la stessa, come accenna nell'introduzione, ²² ma può essere spiegata anche attraverso il riferimento a una paura più profonda, esplicitata, ancora una volta, nella scrittura autobiografica di *Istanbul*, dove l'autore si sofferma sul significato della sua «passione di contare la navi» che attraversano il Bosforo:

C'è una [...] paura che la gente di Istanbul si porta dentro: la trasformazione della loro città, che un tempo filtrava la ricchezza di tutto il Medio Oriente, in un posto misero e triste, desolato e pieno di rovine a causa delle guerre che l'impero ottomano ha intrapreso con l'Occidente e la Russia. Questo mutamento ha reso gli abitanti di Istanbul introversi e nazionalisti, continuamente sospettosi degli stranieri, dei luoghi lontani, degli occidentali e, alla fine, di tutte le novità e di tutto ciò che reca un'impronta straniera (IS, p. 203).

Queste parole risuonano di una forza maggiore se correlate alla descrizione che l'autore offre dello scorcio da lui ripreso in più di ottomila scatti complessivi. «What is unique about my balcony in Cihangir – afferma l'autore – is that it also offers views further westward into the city, and of the neighbourhoods north of the Golden Horn in which I grew up». Protagonisti delle fotografie scattate da Pamuk sono infatti le acque del Bosforo, che separano l'Europa dall'Asia, la moschea di Cihangir, il quartiere in cui si trova l'appartamento, e i 'classici' panorami, come spiega ancora Pamuk, «that have historically been the subject of choice for landscape paintings and pencil sketched silhouettes of the city made by Western travellers and artists». ²³

La 'prospettiva' dell'Occidente continua a fungere da polo d'attrazione e coesiste con il desiderio di dare voce alla vita autentica che si svolge all'ombra di tale tensione verso l'altro, sciogliendosi in quella tristezza simbolica sui cui l'autore ha insistito a più riprese. Il dialogo che si instaura tra le parole e le immagini accolte in *Balkon*, sebbene in seno a una loro autonomia topologica, lascia affiorare dunque il sospetto che l'atto del fotografare e la volontà di congelare l'istante altro non siano che una messa in immagine di tale sentimento. Associata al senso di perdita, la questione identitaria rappresenta ancora una ferita non rimarginata e vissuta, se vogliamo, attraverso una simbiosi dello sguardo con la città di Istanbul ancora più inquieta.

Occorre aggiungere, tuttavia, che la fotografia in *Balkon* ha anche una funzione 'catartica'. Finito l'inverno del 2013, l'autore avverte con sempre minore urgenza la necessità di osservare Istanbul attraverso l'obiettivo della fotocamera allestita nel suo balcone, e torna alla scrittura letteraria:



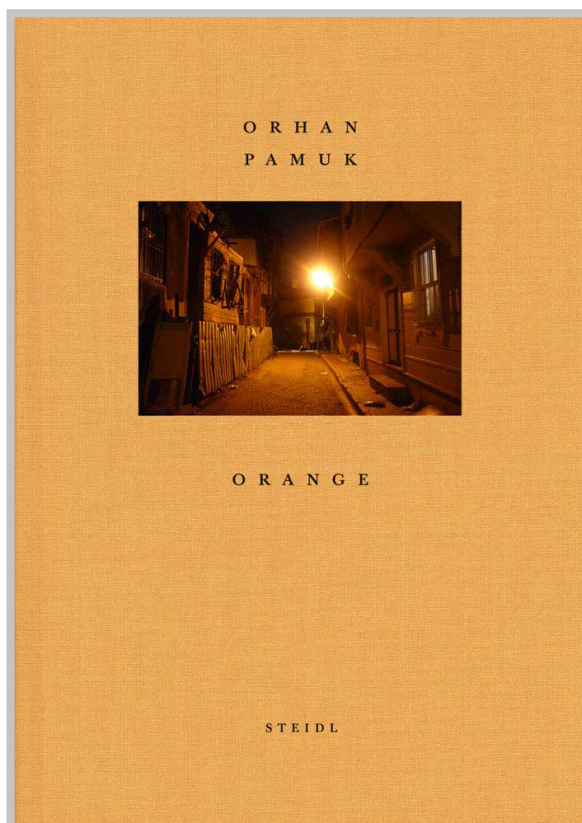
O. Pamuk, *Balkon*, Göttingen, Steidl, 2018 © 2029 Orhan Pamuk © 2019 Steidl Publishers

At the first signs of spring, I began to see blues, greens, and oranges that had been absent during the winter months. One sunny, glittering morning, I did not go out on my balcony to take photos. [...] I did emerge onto the balcony later to take a few pictures, but without feeling any great urge to do so. I had gone back to my novel now, back to walking down the streets of Istanbul with my characters. For a time, I forgot about my new camera on the balcony and my landscape photographs. I returned to those images again five years later for the purposes of this book, and it was invigorating to go through them all again.²⁴

Così si legge in uno dei paragrafi conclusivi dell'introduzione al volume, lasciando numerosi quesiti aperti sulle possibili direzioni future dell'attività creativa di Pamuk. Che la narrativa e la fotografia sorgano da un nucleo di ispirazione che contempla entrambi i *media* emerge chiaramente anche dalle dichiarazioni di cui già si dispone; nelle riflessioni dell'autore, ogni scatto realizzato lo ha riempito di una gioia e di una soddisfazione simili a quelle provate quando ha aggiunto una frase o un paragrafo a un suo romanzo.²⁵ Ma se e quanto il dispositivo fotografico possa aver influenzato il procedimento narrativo, se Pamuk affiderà ancora la costruzione dell'io a narrazioni intermediali, sospese tra letteratura e fotografia, si scoprirà seguendo le prossime opere.

Allo stato attuale, ciò che si conosce dei lavori dello scrittore turco successivi a *Balkon* lascia già supporre la prosecuzione di un dialogo con le arti visive. Per la stessa casa editrice per la quale è stato pubblicato il volume del 2018, la Steidl Publishers,²⁶ nel 2020 è uscito un altro libro fotografico, *Orange*. Molto simile, nel *layout*, al lavoro precedente, quest'ultima prova dello scrittore offre una declinazione diversa della formula già adottata. Come *Balkon*, il nuovo volume si compone di un breve scritto introduttivo, in cui si discute della genesi dell'opera e delle ragioni sottese alla sua realizzazione, seguito dal corpo del libro, interamente occupato dalla successione di scatti eseguiti, ancora una volta, dall'autore. Tuttavia, rispetto alla marcata soggettività e alla staticità della prospettiva che caratterizzano l'opera del 2018, dove era totalmente assente la componente umana, con *Orange* Pamuk conduce nuovamente per mano l'osservatore tra i vicoli e quartieri, anche i più poveri e degradati, di Istanbul, senza evitare di riprendere in diversi scatti donne, uomini, anziani, bambini sottratti dalle istantanee al fluire delle loro vite serali o notturne. Le potenzialità espressive della fotografia vengono adesso condensate in una scelta cromatica, la cui centralità è suggerita anche dal titolo. Secondo quanto riferito nell'introduzione, la collezione di immagini accolta nel volume nasce nel momento in cui, in anni recenti, lo scrittore si rende conto che la luce arancione, tipica delle strade di Istanbul, stava venendo progressivamente rimpiazzata dall'avanzare della luce bianca. Questa trasformazione dello scenario urbano documentata sul crinale dell'illuminazione elettrica diventa per Pamuk l'espedito tramite cui riflettere sui cambiamenti riscontrabili nel tessuto sociale della sua città e, soprattutto, catturare un'immagine di Istanbul destinata a scomparire. Se, come spiega l'autore, guardando le fotografie i suoi amici si sono mostrati preoccupati nell'accorgersi del crescente numero di persone che vanno in giro con i turbanti e in abiti religiosi,²⁷ non

O. Pamuk, *Orange*, Göttingen, Steidl, 2020





è comunque l'involuzione nazionalistica e conservatrice – a cui la Turchia è andata incontro dall'elezione nel 2002 del Partito della Giustizia e dello Sviluppo ad oggi – a costituire il *focus* visivo dell'opera. *Orange* esprime forme di resistenza ben più complesse, che attengono a uno strato ancora più profondo, relativo all'umanità ritratta dalle fotografie e alla vita degli individui che tra le vie di Istanbul scorre e si reifica. Il colore arancione dell'illuminazione immortalato dalle immagini fotografiche, infatti, sembra riflettere anche la volontà di trattenere l'autenticità delle persone e dei luoghi prima di una trasformazione di cui la diffusione della luce bianca, pure percepibile tra le splendide fotografie di *Orange*, può considerarsi simbolo:

It wasn't just the orange light that I was photographing, but the whole appearance, the very looks and life of the city at night. The greatest pleasure of all was looking into people's faces one by one as I passed them on the street! I wanted to return to that world of mothers and fathers carrying their children in their arms as they hurried back home, of youths and newlyweds strolling arm in arm, of weary old men and women trailing behind, quiet and meek. I loved to surprise of walking through the utter silence of a totally empty street and emerging at the other end to find a crowded, vibrant square with tables laid out and families sitting and talking amongst each other.²⁸

Se paragonato agli altri testi citati, *Orange* racchiude una più esplicita riflessione politica,²⁹ ma il volume contribuisce comunque all'individuazione di una linea maestra che dalla prosa autobiografica di *Istanbul* conduce, lungo un arco cronologico di quasi vent'anni, fino alla stesura di testi sub specie fotografica; una linea maestra che, se osservata nella sua evoluzione diacronica, lascia emergere i segni di un'attenzione in crescendo per la fotografia. In quest'ultimo tassello della sua produzione, peraltro, Pamuk rinuncia alla mediazione degli scatti altrui e, calandosi nuovamente nel ruolo di operatore, trova il modo di riappropriarsi ancora una volta della sua città.

¹ Alludendo alla doppia formazione dell'autore – che in età giovanile si è dedicato al disegno e all'arte figurativa, mosso dalla passione per la pittura, e ha frequentato per qualche anno la facoltà di architettura – *Istanbul* si conclude con le seguenti parole: «– Non diventerò pittore, – dissi. – Diventerò scrittore, io» (O. PAMUK, *Istanbul. I ricordi e la città* [*Istanbul. Hatıralar ve Şehir*, 2003], trad. it. di Ş. Gezgin, Torino, Einaudi, 2008, p. 361). Le successive citazioni verranno tratte da questa edizione e indicate, nel testo e nelle note, con la sigla IS.

² PH. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], trad. it. di F. Santini, Bologna, il Mulino, 1986, p. 23.

³ Sulle connotazioni tematiche e semantiche del 'doppio' di Orhan in *Istanbul* ha riflettuto Massimo Fusillo, che ha ravvisato in tale «ossessione infantile» di Pamuk «la polarità fra Oriente e Occidente così centrale in tutta la sua poetica» (M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* [1998], Modena, Mucchi, 2012, p. 330).



- ⁴ T. MARAUCCI, *Autobiografia e memoria urbana: la città come spazio di scrittura del sé in Istanbul di Orhan Pamuk*, in F. BERTUCCELLI (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, Firenze, Firenze University Press, 2017, p. 139.
- ⁵ Cfr. *ivi*, p. 141.
- ⁶ Oltre a costituire uno dei nuclei tematici più ricorrenti, alla 'Tristezza' è dedicato un intero capitolo di *Istanbul*, il decimo, dove all'approfondimento relativo all'etimologia del termine *hüzün* si associa anche un elenco, che va avanti per circa sei pagine, di scorci e situazioni in cui la tristezza agisce attraverso la vita della comunità (cfr. IS, pp. 89-105).
- ⁷ «Che cos'è questa "verità" che il romanzo permette di avvicinare meglio dell'autobiografia, se non la verità personale, individuale, e intima dell'autore, cioè la stessa alla quale mira ogni progetto autobiografico? Il romanzo è giudicato più vero quando c'è autobiografia, se così si può dire. Il lettore è invitato a leggere i romanzi non soltanto come *finzione* che si riferisce a una verità della "natura umana", ma anche come fantasticherie rivelatrice di un individuo. Chiamerò *patto fantasmatico* questa forma indiretta di patto autobiografico» (PH. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, p. 45).
- ⁸ *Ivi*, p. 46. La categoria di 'spazio autobiografico' risulta particolarmente appropriata per un'osservazione del macrotesto di Pamuk, esplicitamente ricondotto a una diffusa matrice autobiografica nel volume M. MCGAHA, *Autobiographies of Orhan Pamuk. The Writer in His Novels*, Salt Lake City, The University of Utah Press, 2008.
- ⁹ Cfr. C. DUFFT, 'The 'Autobiographical Space' in Orhan Pamuk's Works', in O. AKYILDIZ, H. KARA, B. SAGASTER (eds.), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Würzburg, Ergon-Verlag, 2007, pp. 173-183.
- ¹⁰ Nella definizione di *Istanbul* come opera intermediale si adotta qui una delle categorie di intermedialità tracciate da Irina Rajewsky, cioè la «'combinazione mediale' (compresenza di due o più media convenzionalmente distinti [...])». Le altre due declinazioni di intermedialità delineate dalla studiosa sono la «'trasposizione intermediale' (adattamenti di testi cinematografici di testi letterari, 'novellizzazioni', ecc. [...])» e le «'referenze intermediali' (ad es. riferimenti in un testo letterario a uno specifico film, o a un genere filmico, o al film in quanto medium [...])» (I. RAJEWSKY, 'Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate', in F. AGAMENNONI, M. RIMA, S. TANI (a cura di), *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità, Between*, VIII, 16, 2018, <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3526>> [accessed 08.06.2020]). Per un approfondimento del concetto di intermedialità si rimanda anche a I. RAJEWSKY, 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', *Intermedialités/Intermediality*, 6, 2005, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf> [accessed 08.06.2020]; M. FUSILLO, 'Intermedialità', *Enciclopedia Treccani*, Appendice IX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015, <http://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/> [accessed 08.06.2020].
- ¹¹ M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 94. Le altre tipologie fototestuali individuate da Cometa sono la «forma-emblema [...] che costringe il lettore a una lettura/visione monodirezionale ancorché tripartita (*inscriptio, pictura, subscriptio*)» e la «forma-atlante, [...] significazione diffusa in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali» (*ivi*, pp. 93-94). Per un ragguaglio critico sui fototesti cfr. anche S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017, pp. 97-125; M. RIZZARELLI, 'Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo', in G. CARRARA, R. LAPIA (a cura di), *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, numero monografico della rivista *Narrativa*, 41, 2019, pp. 41-54. Al saggio di Maria Rizzarelli si rinvia anche per la ricognizione relativa ai fototesti autobiografici italiani (cfr. in particolare il paragrafo 'Le temps perdu', *ivi*, pp. 45-48).
- ¹² R. COGLITORE, 'I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità', *Between*, IV, 7, 2014, <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1170>> [accessed 08.06.2020].
- ¹³ R. COGLITORE, 'Le verità dell'io nei fototesti autobiografici', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti*, p. 54. Sull'impiego della fotografia nelle autobiografie cfr. anche il fondamentale studio di Timothy Dow Adams, *Light Writing & Life Writing. Photography in Autobiography*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, 2000.
- ¹⁴ Cfr. O. PAMUK, *Istanbul. I ricordi e la città* [*Resimli İstanbul. Hatıralar ve Şehir*, 2014], trad. it. di B. La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2017, pp. 3-6.
- ¹⁵ S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1973], trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004, p. 8. Per una disamina dell'uso privato della fotografia come «*promemoria* tratto da



una vita mentre viene vissuta», come immagine capace di conservare il significato dell'evento ritratto, nell'ambito di un commento ragionato delle tesi di Sontag, cfr. J. BERGER, *Sul guardare* [1980], a cura di M. Nadotti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 53-69.

¹⁶Cfr. O. PAMUK, *Istanbul*, pp. 11-13.

¹⁷Nelle parole di Susan Sontag, una volta sfatato il mito della registrazione fedele della realtà che ha accompagnato l'invenzione della fotografia, «quando la gente scoprì [...] che nessuno fotografa nello stesso modo una stessa cosa, l'ipotesi che le macchine fornissero un'immagine impersonale e oggettiva dovette cedere al fatto che le fotografie non attestano soltanto ciò che c'è, ma ciò che un individuo ci vede, che non sono soltanto un documento, ma una valutazione del mondo. Divenne allora chiaro che non si trattava di un'attività semplice e unitaria chiamata "vedere" (registrata e aiutata dalle macchine fotografiche), ma di una "visione fotografica" che era insieme un nuovo modo di vedere e una nuova attività da svolgere» (S. SONTAG, *Sulla fotografia*, pp. 77-78).

¹⁸Ivi, p. 79.

¹⁹Nel romanzo del 2008, uno dei più noti dello scrittore turco, si narra della contrastata e drammatica storia d'amore tra gli stambulioti Kemal, imprenditore dell'alta borghesia, e Füsün, giovane e avvenente commessa nonché lontana parente del protagonista. Il fidanzamento del protagonista e, successivamente, il matrimonio della ragazza impediscono il pieno godimento della relazione e lasciano maturare in Kemal un'ossessione feticistica rivolta agli oggetti appartenuti alla donna amata o riconducibili al ricordo di lei, a tal punto che il contatto sensoriale con gli oggetti direttamente legati alla rievocazione dei momenti vissuti con Füsün viene progressivamente sostituito, di capitolo in capitolo, da un accumulo sempre più sistematico di tali oggetti. La collezione viene incrementata fino alla morte di Füsün e approda alla decisione di Kemal di esporre la collezione in un museo. Man mano che si procede nella lettura, dunque, ci si rende conto di come il romanzo sia insieme il racconto della storia dei due personaggi principali e il resoconto relativo alla costruzione del museo, poi realmente realizzato a Istanbul insieme al relativo catalogo (cfr. O. PAMUK, *L'innocenza degli oggetti* [*The Innocence of Objects*, 2012], trad. it. di B. La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2012).

²⁰Cfr. O. PAMUK, *Il museo dell'innocenza* [*Masumiyet Müzesi*, 2008], trad. it. di B. La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2011, pp. 553-575. Si ricorda che nel catalogo *L'innocenza degli oggetti* la sovrapposizione tra Pamuk e Kemal diventa ancora più esplicita: lo scrittore ascolta i racconti di Kemal finché non arriva addirittura ad uno scambio di ruoli con il personaggio da lui creato.

²¹O. PAMUK, *Balkon*, Göttingen, Steidl, 2018, p. 5. Per alcune considerazioni di Pamuk su questo libro cfr. D. LERNER, 'Orhan Pamuk, un Nobel al balcone', *L'Espresso*, 4 aprile 2019.

²²In una delle prime pagine dello scritto introduttivo Pamuk chiarisce: «I took these photographs with a sense of mounting urgency, and the constant thought that whatever happened, 'I had better not miss this!' Slowly, the agitation and the burden of responsibility all this produced became conjoined, in my head, with the weight I felt upon my soul around that time of my life» (O. PAMUK, *Balkon*, p. 6).

²³Ivi, p. 8.

²⁴Ivi, pp. 15-16.

²⁵Cfr. ivi, p. 12.

²⁶Si tratta di una casa editrice tedesca fondata da Gerhard Steidl, tipografo ed editore anche delle opere di Günter Grass. Insieme ai testi letterari, a partire dagli anni Novanta la Steidl si è specializzata pure nella pubblicazione di libri fotografici di alcuni dei maggiori artisti del XX secolo, tra i quali Robert Frank. Alcune informazioni sulla storia della casa editrice sono ricavabili dal sito ufficiale: <<https://steidl.de/Publisher-0211122830.html>> [accessed 08.06.2020]. La cura per i dettagli che contraddistingue il lavoro della Steidl è certamente riscontrabile nell'assetto editoriale di *Balkon*, stampato in un volume di medio formato, con copertina rigida telata, e munito di segnalibro in tessuto.

²⁷O. PAMUK, *Orange*, Göttingen, Steidl, 2020, p. 10.

²⁸Ivi, pp. 10-11.

²⁹Nel saggio introduttivo Pamuk parla anche delle minacce ricevute per essersi espresso, a metà degli anni Zero, in merito al genocidio degli armeni e spiega dunque il motivo per il quale gli è stata assegnata la scorta, soffermandosi sul clima di tensione generatosi dopo l'assassinio, nel 2007, del giornalista Hrant Dink (cfr. ivi, pp. 5-11).

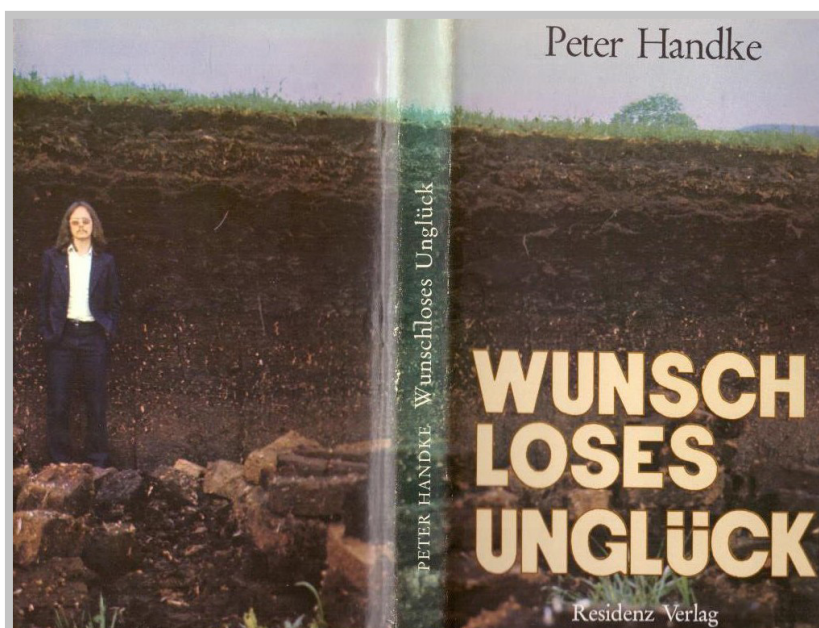
FRANCESCA TUCCI

«Per lo più senza desideri e un poco infelici». Ritratto della madre perduta
in *Wunschloses Unglück* di Peter Handke

In this work *Wunschloses Unglück* is read as if it were an impressionistic biography in images. The tale was born out of an attempt to give Handke's fifty-year-old mother, who died of suicide, back a story and an identity. A way to give content and contours to the woman and to neutralize the depersonalizing effect of the news of the event in the pages of the local newspaper. The story of the mother is actually, from the very beginning, a reflection of the writer on his own work, on the difficulty of writing 'true' stories, on the tormented search for a precarious balance between description and documentation, between narration and image, between truth and fiction. Handke would seem to be guided by the consciousness that the frame of a story, like a photograph, as the measure and form of things, is the element capable of making them visible, giving them a sense, and ultimately a sort of earthly salvation.

La scelta di un testo come *Wunschloses Unglück* (1972)¹ per parlare di fototestualità e autobiografia/biografia nella scrittura di Handke può suscitare qualche perplessità. La presenza di immagini, a un'analisi 'oggettiva' del volume, risulta circoscritta alla sola copertina, che nella prima edizione raffigurava un paesaggio a tutta pagina e sulla quarta, immerso nel paesaggio, l'autore a figura intera, sostituito in quelle successive dallo stesso paesaggio ridotto a un riquadro, e poi da foto in vari formati dell'autore, come nelle edizioni di molte altre opere di Handke, o in alternativa dalla riproduzione fotografica di un chiostro di un convento. Tutte immagini che non sembrerebbero avere particolare attinenza con i fatti narrati, a conferma dell'atipicità dell'opera, che nonostante le sue anomalie si può leggere come un fototesto.

Il racconto di Handke inizia con un breve trafiletto tratto dalla *Volkszeitung* in cui si dà notizia della morte di una casalinga cinquantunenne, avvenuta nella notte tra un sabato e una domenica: si tratta di un suicidio per intossicazione da farmaci, e la donna morta è la madre di Peter Handke. Lo scrittore comunica al lettore il legame personale con la donna suicida dell'annuncio in modo scarno, incidentale, più che altro per spiegare l'antefatto da cui



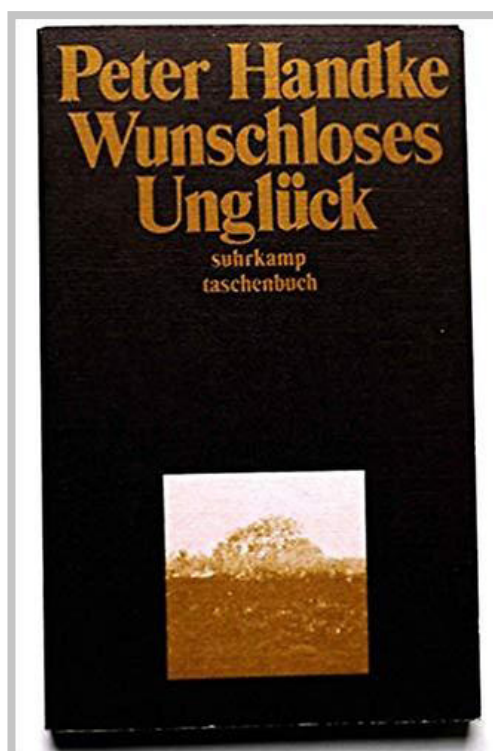
Copertina di *Wunschloses Unglück*, Residenz Verlag, Salzburg 1972

il racconto prende le mosse, e si preoccupa anche di rimarcare subito la distanza temporale che separa l'evento luttuoso dal momento in cui la narrazione ha inizio, un lasso di

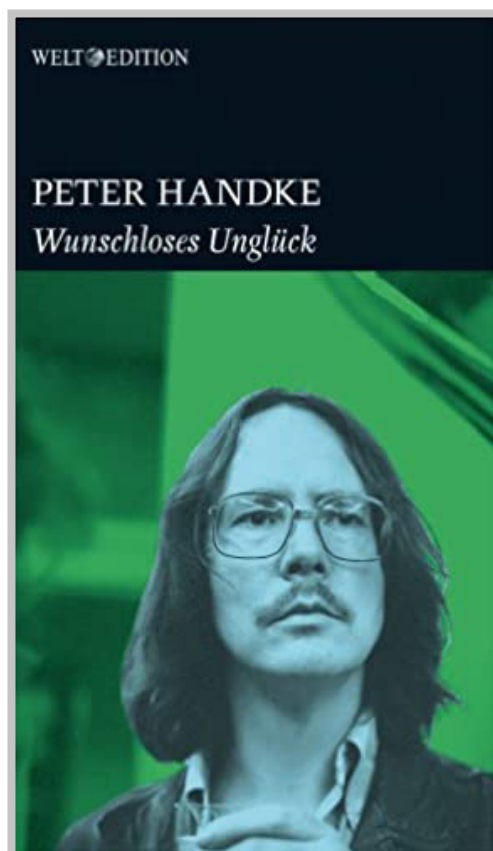
tempo di quasi sette settimane. Il racconto sarebbe nato dal «bisogno di scrivere di lei», prima che questo bisogno si trasformi nell'«ottuso mutismo» che aveva caratterizzato in un primo momento la reazione di Handke alla notizia della scomparsa del genitore. Irritabilità e insensibilità sono le emozioni che l'io narrante registra nel proprio animo al pensiero di ciò che è avvenuto, sensazioni 'negative', ma comunque ben accolte, perché capaci di sottrarlo al senso di torpore che altrimenti lo pervade: «Eppure desidero questi momenti, perché allora il torpore non c'è più e la testa diventa lucidissima. È un orrore in cui torno a star bene: niente più noia finalmente, un corpo che non fa più resistenza, non più lontananze faticose, l'innocuo passare del tempo» (WU, p. 9, S. 11).

Il ricorso alla scrittura viene presentato da subito come un tentativo di reperire un rimedio terapeutico capace di neutralizzare quegli attacchi di panico che di tanto in tanto paralizzano i pensieri del narratore (WU, p. 10, S. 12), un farmaco capace di arginare ogni accesso patologico – quella paura che sconfinata talvolta in un senso di irrealtà – tramite il 'principio attivo' della distanza. La scrittura viene presentata dunque come un filtro che presuppone non già immediatezza ma la capacità di frapporre una certa distanza rispetto all'evento, quella fisiologica distanza che nasce dal riaffiorare di ogni avvenimento nella memoria. I fatti avvenuti devono essere sottoposti inoltre a un qualche tipo di trasposizione letteraria per poter essere narrati;² per l'io narrante, uno scrittore di professione, scrivere è innanzitutto «fare della letteratura», significa trasformarsi in un soggetto «estraniato e reificato: una macchina che ricorda e che formula» (WU, p. 11, S. 13), capace di produrre quella «esattezza artistica» [*genaue Künstlichkeit*] che è modalità rappresentativa privilegiata di ogni storia, anche nel momento in cui questa dovesse essere una storia autentica, presa dalla vita reale.³

Le 'motivazioni' che spingono l'io narrante a raccontare la sua storia sono di ordine diverso, e rispondono allo stesso tempo a tre differenti tipologie di bisogni: la necessità di rendere omaggio alla persona scomparsa, quella di permettere a chi resta l'elaborazione del lutto, e in ultimo quella di rispondere a una sorta di mandato documentario, in virtù della propria condizione di figlio, di testimone presente ai fatti:



Copertina di Wunschloses Unglück, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974

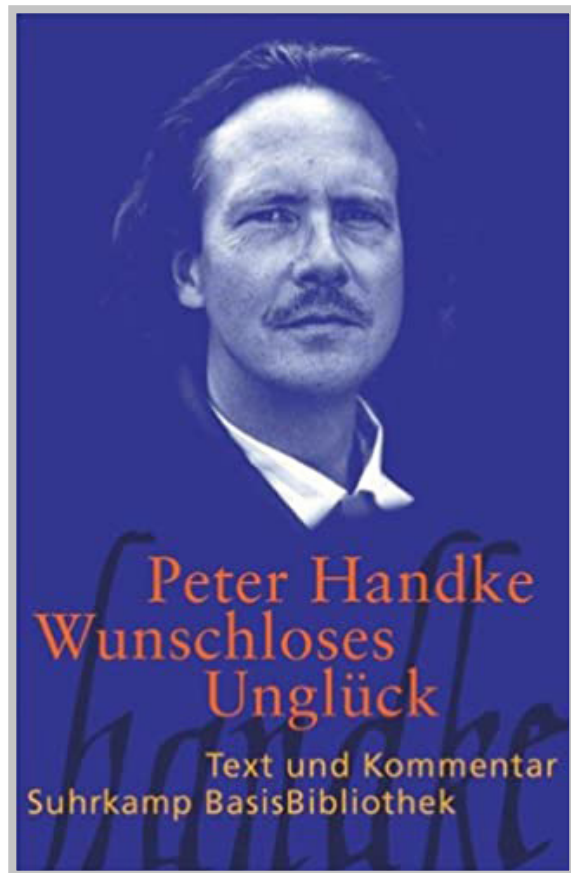


Copertina di Wunschloses Unglück, axelspringer, berlin, 2009

E scrivo la storia di mia madre, in primo luogo perché credo di sapere su di lei e su come maturò la sua morte più di qualunque intervistatore estraneo, che probabilmente risolverebbe senza fatica questo interessante caso di suicidio con una tavola sull'interpretazione dei sogni (religiosa, psicologica o sociologica), poi nel mio stesso interesse, perché, quando qualcosa mi dà da fare, torno a vivere; e infine perché come qualsiasi intervistatore esterno, anche se in altra maniera, vorrei fare di questa MORTE VOLONTARIA un caso (WU, p. 11, p. 13).

La minuzia di particolari con cui vengono introdotte le singole motivazioni non conferisce loro alcuna concretezza né le preserva dall'essere il frutto di una scelta arbitraria; più che motivazioni sono pretesti – come viene detto poco dopo – adottati per assecondare l'unico vero impulso che guida il narratore, «l'impulso di sempre alla scrittura» (WU, p. 11, S. 13). Le questioni fondamentali sono state a questo punto introdotte tutte quante. Andando a ritroso, si tratta di dare consistenza al suicidio della madre senza lasciare che questo sia derubricato a un fatto di cronaca come tanti, si tratta di dare un volto e una storia alla donna, di spiegare il suo gesto a partire da una buona conoscenza dei fatti, elemento questo che investe il figlio scrittore del ruolo di narratore onnisciente, e gli permette, attraverso la scrittura, di trovare una modalità legittima e più o meno efficace di gestione e rielaborazione del trauma. Le due istanze fondamentali e per certi versi antitetiche sono quella documentaria del resoconto e quella 'poetica', legata al grado più o meno significativo di finzione letteraria che anche questo racconto finisce per assumere, come ogni costruzione narrativa. La trasposizione letteraria dei fatti rischia tuttavia di spingersi oltre il 'lecito', così da ridurre tali fatti a semplice materia prima con cui inventare una storia, e di privarli in questo modo della loro autenticità biografica. Le astrazioni tendono infatti «a rendersi autonome. Diminuiscono la persona da cui sono partite» sacrificandola a «un rituale letterario» che trasforma l'esistenza di un individuo in «un'occasione». La scrittura, annota Handke, deve essere costantemente sottoposta a verifica, perché costantemente esposta al pericolo di degradarsi a «semplice referto» o di causare la scomparsa «indolore di una persona in una serie di frasi poetiche»:

Ciò vale per qualunque attività letteraria, ma particolarmente in questo caso, dove i fatti sono così perentori che non c'è quasi più niente da inventare. Per questo all'inizio sono partito dai fatti e ho cercato delle formulazioni. Poi mi sono accorto che nella ricerca delle formule mi allontanavo dai fatti. Allora, anziché dai fatti, sono partito dalle formule già esistenti, dal patrimonio linguistico sociale, scegliendo dalla vita di mia madre quei fatti che erano già contenuti in queste formule; perché solo in un



Copertina di Wunschloses Unglück, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2017



linguaggio non elettivo e pubblico sarebbe stato possibile rintracciare, fra i tanti dati che non dicono niente, quelli che espressamente richiedono di venir pubblicati (WU, p. 34-35, S. 33).

Un rischio, questo, che incombe sin dall'esordio del racconto, nel momento in cui l'autore esprime, comunicandoli al lettore, i propri dubbi sull'opportunità di usare per l'incipit un'espressione quasi fiabesca come «cominciò che...», un'espressione che rischia appunto di trasformare l'intero racconto in una «storia assolutamente fantastica» (WU, p. 12, S. 14), che ridurrebbe di intensità la partecipazione personale del lettore. Ma le remore vengono messe da parte e la storia in qualche modo comincia, fornendo i primi dati essenziali, immancabili in ogni biografia, sebbene qui comunicati con estrema vaghezza: «Cominciò, insomma, che mia madre nacque, più di cinquant'anni fa, nello stesso luogo in cui anche è morta» (WU, p. 13, S. 14). Alle brevi note personali, che non forniscono alcuna indicazione precisa dal punto di vista spazio-temporale, segue un lungo *excursus* che contiene invece una dettagliata analisi sociologica del contesto in cui la donna viene al mondo: uno dei primi dati forniti è quello relativo alle condizioni di povertà generale [*allgemeine Mittellosigkeit*] della gente del posto, per lo più contadini. Povertà che Handke pone subito in una relazione di causa-effetto rispetto alle peculiarità caratteriali di questa gente: il senso di impotenza e la mancanza di volontà, elementi che si congiungono e potenziano in una *climax* dal ritmo inesorabile: privi di mezzi, impotenti, abulici [*Mittellos, Machtlos, Willenlos*].

Dalla massa informe dei contadini emerge e prende forma tra le righe del racconto la figura del nonno materno, figlio illegittimo come gran parte degli abitanti della zona (e come lo stesso Handke) e nipote di un contadino facoltoso, erede, in quanto tale, di una piccola proprietà sufficiente, per quanto esigua, a garantirgli quel margine di libertà che secondo il narratore è il presupposto fondamentale perché un individuo possa sviluppare una qualche forma di volontà: «la coscienza di possedere qualcosa era tanto liberatrice, che dopo un'abulia di generazioni poté formarsi improvvisamente una volontà» (WU, p. 14, S. 15). In una sorta di circolo vizioso, la volontà si estrinseca nel desiderio di aumentare ulteriormente quel margine di libertà ricevuta in dote, incrementando l'entità del possesso, e ciò con l'unico mezzo a disposizione in circostanze del genere, ossia tramite la tendenza parossistica al risparmio. Il nonno materno avrebbe così sviluppato un'attitudine maniacale al risparmio che paradossalmente mortifica fino a vanificarla proprio quella volontà di recente acquisizione, fiaccata sul nascere da una vita passata per intero a pensare al futuro, nella costante preoccupazione di limitare – quando non azzerare del tutto – ogni bisogno o desiderio, ogni necessità relativa al presente. In questa situazione di estrema indigenza emotiva ancora più che materiale, «nascere donna [...] era, in assoluto nefasto»; l'unica consolazione era quella che, in quanto donna, non c'era alcuna necessità di preoccuparsi per il futuro e di dover dunque vivere secondo i dettami dell'imperativo paterno. Nascere donna in un contesto del genere significava acquisire quanto prima la consapevolezza dell'assoluta impossibilità di un futuro:

Nessuna possibilità, tutto già previsto: piccole galanterie, risolini, un'ebbrezza breve, poi repentinamente la faccia severa, riservata, che diventava subito un'abitudine, i primi figli, stare ancora un po' lì dopo le faccende di cucina, non essere ascoltata mai sin dall'inizio, fingere lei stessa di non udire, parlare da sola, reggersi poi a fatica, le vene varicose, niente più che un mormorio nel sonno, cancro all'utero, e con la morte alla fine la predizione si avvera. Le varie fasi di un gioco che facevano le bambine di quei posti si chiamavano: Stanca-Debole-Malata-Moribonda-Morta (WU, p. 16, S. 17).



È questo destino riepilogato in maniera stringata a essere toccato in sorte alla madre di Handke. Con un procedimento analogo a quello seguito pochi capoversi più su per introdurre la figura del nonno, in un repentino passaggio dal generale al particolare, il narratore discosta ora lo sguardo dalle donne e bambine di allora per raccontare il caso specifico di una bambina, la madre appunto. Il cambio di prospettiva è determinato da una fotografia, che offre spunto e supporto alla narrazione:

Le domeniche: il manzo lesso con la salsa di rafano, la partita a carte, le donne che stanno a guardare umili, una foto di famiglia con la prima radio.

Mia madre aveva un carattere spavaldo, nelle fotografie si piantava le mani sulle anche o cingeva col braccio la spalla del fratellino. Rideva sempre, e pareva che non sapesse farne a meno (WU, p. 17, S. 17-18).

Quella menzionata è la prima di una serie di fotografie che l'io narrante descrive al lettore, senza però mai mostrargliele; nel testo non c'è traccia delle fotografie, queste vengono soltanto raccontate, sicché *Wunschloses Unglück* non può essere catalogato, da un punto di vista formale, come un esempio di fototesto letterario. Le foto, vere o presunte tali, che Handke vede e descrive o immagina di vedere e descrivere, esplicitamente nominate come foto quattro o cinque in tutto, svolgono un ruolo significativo nell'economia del testo, ora come espediente narrativo da cui prendere le mosse, ora come elemento capace di supportare la narrazione, conferendole 'veridicità'. Ma al lettore non è dato di scoprire se queste fotografie esistano davvero, l'unica concessione che gli viene fatta è di 'vederle' leggendone la descrizione:

Tuttavia la gente aveva un rispetto secolare per i fatti compiuti: una gravidanza, la guerra, lo stato, le usanze e la morte. Quando mia madre, a quindici o sedici anni, semplicemente se ne andò di casa e imparò a fare la cuoca in un albergo sul lago, il nonno la lasciò fare, *dato che ormai se n'era andata*, e poi, a far la cuoca, c'era poco da imparare. Ma ormai le possibilità erano già esaurite: aiuto sguattera, cameriera, aiuto-cuoca, capocuoca. «Mangiare si mangerà sempre». Nelle fotografie, una faccia arrossata, guance lucide, a braccetto delle amiche, che si era trascinate dietro, timide e serie; un'allegria cosciente di sé: «Non può più succedermi niente!». Il piacere aperto, esuberante, della compagnia (WU, p. 18, S. 18-19).

Anche in questo caso il passaggio dal piano della narrazione documentaria dei fatti al racconto della vita interiore della madre avviene mediante un'immagine, una foto che il narratore descrive e commenta, traendone spunto per supportare le proprie congetture:

Il ritmo diventò esistenziale: come un rituale. "Il bene comune viene prima del bene individuale, il senso della comunità viene prima dell'egoismo". Così era come se fosse dappertutto a casa sua, la nostalgia non esisteva più. Tanti indirizzi dietro alle fotografie, si dovette acquistare (o donare?) un taccuino, per la prima volta: tutto a un tratto si conosceva tanta gente, e succedevano tanti fatti, che uno poteva DIMENTICARE qualcosa (WU, p. 20, S. 21).

Il valore testimoniale delle fotografie non è legato soltanto all'immagine che esse producono, ma anche alla loro qualità di reperti del passato, 'scrigni della memoria'⁴ di un tempo ormai trascorso, che queste però in qualche modo documentano, al di là dell'immagine, in una dedica o in un indirizzo vergato sulla loro superficie. Le immagini possono



allora essere interrogate, seguendo lo schema di una sorta di procedimento indiziario che è un'altra delle caratteristiche di questo racconto.

Anche il difficile e come si vedrà fallimentare tentativo di emancipazione della madre rispetto al contesto d'origine e di riscatto da un destino inesorabilmente ipotecato è 'documentato' da alcuni scatti fotografici:

Questo periodo servì a mia madre per uscire da se stessa e diventare autonoma. Acquistò un contegno, perdetto quella estrema paura di essere toccata: il cappellino tutto scivolato in avanti, perché il giovane appoggiava la testa alla sua, mentre lei, soddisfatta di sé, rideva nella macchina fotografica (WU, p. 21, S. 22).

Il cappellino non perfettamente al suo posto, l'abbraccio del giovane e il sorriso della madre così come appaiono nella fotografia vengono letti dal narratore come segni di un avvenuto cambiamento interiore; la conquista di una maggiore autonomia, una maggiore apertura verso il mondo esterno, e di conseguenza una minore ritrosia nei confronti dell'altro sesso. Allo stesso modo è documentato da scatti fotografici il fallito tentativo di «diventare UN TIPO», trasformandosi da «comparsa d'anteguerra in comparsa del dopoguerra, la fresca contadina in cittadina» (WU, p. 31-32, S. 30), come pure è dalle fotografie che si intuiscono i primi segni del definitivo crollo psichico, la perdita di controllo, che trovano corrispondenza nell'incapacità di continuare a fingere nella realtà come davanti all'obiettivo:

Non poteva più recitare la parte della casalinga. A casa si svegliava col corpo già ferito. Lasciava cadere tutto per terra, aveva voglia di lasciarsi cadere dietro a ogni oggetto (WU, p. 58, S. 53-54).

Non sapeva più fingere; si era spalancata. Chiunque la guardasse, doveva capire quello che succedeva (WU, p. 59, S. 54).

Wunschloses Unglück segnerebbe una sorta di spartiacque nell'ambito della produzione letteraria dell'autore; si è parlato di una 'svolta realistica' della narrativa di Handke,⁵ di un approdo alla storia come antidoto al 'formalismo' a oltranza degli esordi.⁶ La scelta di raccontare la storia della propria madre avrebbe indotto Handke a misurarsi con un genere codificato quale quello della biografia, e la delicatezza degli argomenti trattati, il loro carico emotivo, lo avrebbero 'costretto' a lasciare definitivamente quella torre d'avorio rivendicata ancora pochi anni prima, in un saggio dal titolo volutamente provocatorio come *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, quale residenza d'elezione.⁷ In realtà già nel saggio del '67 la polemica contro il realismo in letteratura, e in particolare contro il descrittivismo documentario non viene condotta in nome di una letteratura d'evasione, avulsa dalla realtà, ma a partire dalla riconosciuta necessità di trovare un adeguato metodo di rappresentazione della realtà stessa: «Il problema, secondo me, non è creare attingendo direttamente dalla vita, ma trovare un metodo appropriato. È noto che la vita scrive le storie migliori, solo che purtroppo non sa metterle poi per iscritto».⁸ Richiamandosi alla distinzione cara al grande realismo di fine Ottocento tra *finden* [trovare] e *erfinden* [inventare], Handke accorda la propria preferenza al primo termine e individua nel progressivo allontanamento della letteratura dalla finzione, dalla *Erfindung*, appunto, un chiaro elemento di progresso, che le avrebbe permesso di dedicarsi a quello che sarebbe il suo compito più vero, ossia la «comunicazione di esperienze vissute»⁹ [*Mitteilung von Erfahrungen*].



Riconosciuta la superiorità della 'vita' in fatto di estro creativo, ma constatata d'altra parte la sua incapacità a raccontare materialmente le storie che inventa, compete alla letteratura il compito di mettere a sua disposizione i propri servizi, dando voce alla 'vita'. Un'operazione tutt'altro che semplice, quella della trasposizione letteraria, che comporta il rischio di continue ricadute nella finzione, come ben sa il lettore di *Wunschloses Unglück*, un testo in cui sin dalle prime battute l'idea dell'artificio incombente sui fatti narrati assume a tratti toni di particolare drammaticità, poiché implica una sorta di reiterazione del gesto originario che ha segnato la tragica esistenza della madre, quella spersonalizzante negazione di ogni diritto a rivendicare una propria individualità che è stata la traccia lungo la quale si è srotolata la sua intera esistenza, dalla nascita alla morte.

Il problema è ancora una volta metodologico;¹⁰ lo scrittore dovrà trovare un'adeguata modalità espressiva, nella consapevolezza, tuttavia, dell'ipoteca fallimentare che grava in modo pressoché fisiologico su ogni suo sforzo. La tendenza quasi ossessiva a interrogarsi su modi e mezzi di rappresentazione, in cui si è voluto identificare uno dei tratti distintivi del cosiddetto formalismo handkiano, nasce dunque da questa necessità di sondare i propri strumenti euristici, per accertarne di volta in volta validità ed efficacia, una procedura di vaglio che effettivamente sembra investire soltanto il livello formale dell'opera, poiché per l'individuazione dei 'contenuti', la scelta dei temi, stando alle dichiarazioni dello stesso Handke, non sussistono margini di dubbio:

Come prima cosa si tratta del metodo. Io non ho argomenti sui quali mi piacerebbe scrivere, io ho sempre e solo un unico argomento: fare chiarezza, sempre più chiarezza sulla mia persona, conoscermi o meno, imparare ciò che sbaglio a fare, a pensare, quel che penso senza volerlo, ciò che dico senza volerlo, in automatico, ciò che gli altri fanno, pensano, dicono come automatismo. Diventare attento e rendere attenti gli altri: rendere e diventare a mia volta più sensibile, più empatico, più preciso, affinché io e gli altri si possa vivere con maggiore esattezza e sensibilità, affinché sia più facile comprendersi e avere a che fare gli uni con gli altri.¹¹

Il passo offre un valido esempio di quel «percorso dal basso, che non sentenzia ma osserva»,¹² che a ragione è stato individuato come una cifra caratteristica di questo autore. La 'soggettività'¹³ diventa in quest'ottica approccio d'elezione per ogni scambio comunicativo con l'esterno, come testimonia il passaggio repentino, articolato in una sorta di *climax* che parte dall'io' per culminare negli 'altri': il conseguimento di un grado via via maggiore di attenzione, sensibilità e precisione del singolo individuo è la condizione imprescindibile affinché il soggetto e una generica umanità, 'gli altri', possano vivere e interagire nel migliore dei modi. Se l'individuazione dell'argomento da trattare non costituisce alcun problema, dato il suo carattere quasi necessario, ben diverso è invece l'impegno richiesto nella scelta della modalità rappresentativa, poiché ogni schema letterario è costantemente a rischio di veder inficiata la sua validità, snaturandosi in *cliché* che ne compromettono qualsiasi autenticità:

Perciò mi scelgo un metodo, quello di prestare attenzione a schemi letterari ormai consolidati a livello inconscio, cosicché questi tornino a essere consapevolmente non letterari. Non mi interessa smascherare i *cliché* (questo lo può fare qualsiasi individuo dotato di una modesta sensibilità), ma con l'aiuto di una realtà fatta di *cliché* ottenere nuovi risultati in relazione alla (mia) realtà: tornare a rendere produttivo un metodo riprodotto in automatico. Ma per il prossimo lavoro sarà necessario trovarne qualche altro.¹⁴



Non meno insidiosa della forma scelta è poi lo strumento di cui lo scrittore si serve nel suo lavoro, ossia il linguaggio, quel linguaggio letterario che non può essere considerato in alcun caso un «pezzo di vetro», una «lente trasparente» attraverso cui guardare al mondo senza incorrere nel rischio di una falsificazione, né tantomeno può essere ridotto a una forma di «parlare scritto» [*geschriebenes Sprechen*],¹⁵ come si legge in un saggio del '66. Le parole che lo scrittore impiega non restituiscono gli oggetti così come sono fatti, ma «come dovrebbero essere secondo l'idea di chi li descrive».¹⁶ Le cose, nel momento stesso in cui vengono nominate, e le parole, quando adoperate in forma di citazione letteraria, perdono la loro originaria innocenza. Le parole non sono più capaci di «mostrare le cose, ma solo se stesse: non fanno altro che mostrare se stesse».¹⁷ Qui Handke polemizza in realtà con la possibilità di una letteratura impegnata, sostenendo l'assoluta inconciliabilità dei due termini, che a suo avviso possono essere accostati solo a partire dall'equivoco assunto che la letteratura possa 'snaturalizzarsi' al punto di rinunciare alla propria forma e al proprio linguaggio, continuando a essere, ciò nonostante, letteratura. In realtà, sostiene Handke, la letteratura è in ogni sua espressione artificio, e ciò a partire dagli strumenti che impiega, la lingua, appunto; qualsiasi oggetto questa accolga diventa, nel momento stesso in cui viene trasposto letterariamente, a sua volta artificio. Anche il Manifesto del partito comunista – continua Handke, con buona pace di Brecht – nel momento in cui viene messo in versi diventa un poema sul Manifesto, sicché la sua carica politica sarà ineludibilmente neutralizzata dalla veste letteraria che gli si impone, sarà quest'ultima ad attirare l'attenzione dei lettori ben più dei contenuti:

La letteratura trasforma la realtà, anche la realtà dell'impegno, in stile. Rende inutilizzabili le parole, rovinandole, in un modo o nell'altro. Travisa ogni cosa; anche le parole pensate come molla per l'azione diventano gioco. Riduce a gioco ogni realtà, quella linguistica, che cita, e quella reale, che nomina. La letteratura è irreale, non è realistica.¹⁸

La realtà, qualsiasi realtà perde nella trasposizione letteraria il suo contenuto di verità. Ma la soluzione non può essere cercata in una 'regressione' al puro descrittivismo, ammesso che davvero sia raggiungibile un simile 'grado zero' della scrittura:

Io credo che al giorno d'oggi sia necessario guardare il mondo più da vicino così da poterlo cogliere nel minimo dettaglio. Ma cosa succede se questo mondo passato alla lente di ingrandimento viene solo trascritto [*abgeschrieben*], senza che accada alcunché alla lingua? Perché ci si tormenta nella ricerca inesausta della cosiddetta parola appropriata, se poi ci si limita a trascrivere utilizzando forme stantie, come se fossimo scienziati di ripiego [*Ersatzwissenschaftler*]. A questo punto sarebbe molto più semplice fotografare. Se accettiamo il presupposto che la lingua va utilizzata come fosse una semplice lente, una superficie di vetro, allora con una macchina fotografica ci si potrebbe avvicinare molto meglio alle cose. Una letteratura del genere degrada la lingua a surrogato della macchina fotografica, una sorta di preparazione alla fotografia, un'indicazione di regia per la giusta disposizione della macchina fotografica, del tutto priva di ironia, una scienza ausiliaria. Si ha l'impressione che questo tipo di scrittori, a poterselo permettere, si risparmierebbero tempo e fatica e conseguirebbero risultati di gran lunga migliori.¹⁹

La fotografia viene qui intesa da Handke, in modo senza dubbio alquanto ingenuo, come trascrizione immediata della realtà, una forma oggettiva di rappresentazione elementare, e viene contrapposta alla ben più complessa e mediata operazione di resa letteraria



della realtà che contraddistingue invece la scrittura letteraria. Il ricorso alle fotografie nel racconto *Wunschloses Unglück* potrebbe allora giustificarsi in quest'ottica. Nella loro 'innocenza' le fotografie della madre potrebbero farsi garanti del contenuto di realtà della narrazione, opponendosi, in quanto espressione di una materiale oggettività, di una maggiore vicinanza al reale, alla tendenza fagocitante e manipolatoria del linguaggio letterario.²⁰

«Se la fotografavano non era più capace di assumere un'espressione. Corrugava la fronte e rialzava le guance per un sorriso, ma gli occhi guardavano con pupille che erano scivolote via dal centro dell'iride. In una tristezza inguaribile» (WU, p. 67, S. 60). La capacità degli scatti fotografici di mettere a nudo la realtà è percepita come minaccia dalla madre, come dimostra la sua progressiva ritrosia nei confronti dell'obiettivo. All'apice del malessere, è la madre stessa a occultarne le tracce, nascondendo da occhi indiscreti le fotografie: «Non aveva predilezioni, un hobby; non collezionava niente, non scambiava niente; non risolveva più i cruciverba. Già da tempo non incollava neanche più fotografie, le toglieva soltanto di mezzo» (WU, p. 55, S. 51). L'incapacità della donna di conservare un contegno nelle fotografie, il suo bisogno di cancellarle in quanto testimonianze dello stato avanzato della malattia, è avvertito dal figlio, che – circoscrivendo il pensiero in una parentesi – ne intuisce le pericolose ripercussioni sul piano del racconto: «Da questo momento devo stare attento che la storia non si racconti troppo da sola» (WU, p. 67, S. 60). D'altra parte, anche la validità probatoria degli indizi che il figlio raccoglie studiando le immagini e intrecciandole a racconti e ricordi viene ben presto messa in crisi dai primi dubbi metodologici sulla liceità del procedimento seguito, dubbi che investono in modo inesorabile anche il grado di autenticità della riproduzione fotografica, la sua attendibilità documentaria,²¹ che lungi dall'essere in grado di neutralizzare il carattere manipolatorio della resa linguistica, non riesce nemmeno ad arginarne e contenerne gli effetti. La «forza dell'evidenza» delle fotografie le confina infatti in un mutismo che ben si presta a essere 'invaso' dalla narrazione letteraria, sicché anche quella attestazione di realtà che ne è caratteristica fondamentale, quella certezza «di ciò che è stato»²² che la fotografia tra tante reticenze afferma, perde ogni perentorietà:

La finzione che le fotografie possano "dire" qualcosa: ma non è forse vero che ogni formulazione, anche di ciò che è realmente accaduto, è già più o meno *fittizia*? *Meno*, se ci si limita a fare una relazione; *più*, quanto più esattamente si cerca di formulare? E quanto più si finge, tanto più la storia diventerà interessante anche per qualcun altro, perché è più facile identificarsi con delle formulazioni che con dei fatti semplicemente riferiti? Di qui il bisogno di poesia? "Mancanza di respiro sulla riva del fiume", secondo una formulazione di Thomas Bernhard (WU, p. 21-22, S. 22).

Anche le fotografie mentono, o sono indotte a mentire rivelando la componente di artificio insita nella loro natura ambivalente, frammento di realtà e «*captatio* retorica» a un tempo;²³ esse non sono «tanto uno strumento della memoria, ma una sua invenzione o sostituzione».²⁴ Anche le fotografie 'spersonalizzano' e uniformano, come percepisce chiaramente lo scrittore davanti al cadavere della madre, sottoposta all'ultima fotografia di rito:

Poi la fotografarono. Qual era il suo lato migliore? «Il lato fotogenico della morta». Il rituale del funerale la spersonalizzò definitivamente, e fu un sollievo per tutti. Nella neve fitta camminammo dietro i resti mortali. Nelle formule religiose non c'era altro da fare che inserire il suo nome. «La nostra sorella...» (WU, p. 73, S. 64).



È durante il funerale che Handke avverte la necessità di scrivere della madre, a partire da una percezione che si fa strada in lui al momento della sepoltura, la percezione del divario che contrappone il bosco immobile alla gente intervenuta al rito, «un episodico agitarsi di figure che uscivano sempre più dal quadro» (WU, p. 74, S. 64). La scrittura nasce dunque dal bisogno di dare voce e contorni a queste immagini, di riportarle all'interno di una cornice, per attribuire loro un senso, e in linea con un tale assunto, è anche un tentativo di conferire identità alla propria madre, di accoglierne desideri, pensieri e segreti, di dare loro voce. A ragione si è voluto leggere in questo racconto il desiderio di realizzare – attraverso la narrazione – una «tardiva attribuzione di soggettività»,²⁵ un desiderio di difficile realizzazione quest'ultimo, destinato a rimanere inappagato, come mostra il bilancio tutto negativo consegnato alle ultime pagine del racconto:

Non è vero che scrivere mi sia servito. Nelle settimane in cui mi sono dato da fare con la storia, la storia non ha cessato di darmi da fare. Scrivere non era, come pensavo all'inizio, ricordare un periodo concluso della mia vita, ma una costante simulazione di ricordo, in forma di frasi che si limitavano ad affermare la distanza (WU, p. 74, S. 65).

Naturalmente il descrivere è un processo di puro e semplice ricordare: non serve a impedire che le cose accadano una seconda volta; dagli stati di angoscia attraverso il tentativo di accostarvisi con formulazioni il più possibile precise, si ricava solo un piccolo piacere: dalla beatitudine dell'orrore la beatitudine del ricordo (WU, p. 75, S. 65).

Scrivendo questa storia mi capitava, a volte, di averne abbastanza della sua sincerità e della sua onestà e di aver voglia di tornare presto a scrivere qualcosa in cui potessi mentire e nascondermi un po', un lavoro teatrale, per esempio (WU, p. 75, S. 66).

In una intervista televisiva del 2008, con Gero von Boehm, Handke spiega: «Io non ho alcun ricordo, mi invento ogni cosa e spesso è anche meglio del ricordo... poiché il ricordo ti confina quasi sempre in te stesso, mentre l'invenzione può, per così dire, liberarti». ²⁶ Lo sguardo del figlio che guarda le foto della madre e racconta la sua storia sembrerebbe lasciarsi ispirare da un analogo principio. I ricordi vengono 'costruiti' attraverso un'operazione che convoca allo stesso titolo sguardo, immaginazione e memoria,²⁷ per essere poi fermati sulla carta, tradotti letterariamente in racconto: *Erzählung* recita appunto il sottotitolo di *Wunschloses Unglück*.

Se l'attenzione si appunta sulla componente visiva di questo articolato procedimento creativo, si può comprendere quali siano i termini di quell'equilibrio tra una «percezione che distanzia» [*distanzierende Wahrnehmung*], quella del puro descrittivismo, di per sé inefficace e poco rispettosa nei confronti dell'oggetto percepito, e la «percezione fagocitante» [*verschlingende Wahrnehmung*] dell'appropriazione letteraria, inopportuna per motivi di segno uguale e contrario.²⁸ Equilibrio che si riverbera nella scelta di una terza possibilità, capace di superare le altre due riconvocandole all'interno di una modalità percettiva 'terza', quella «ambivalenza del processo visivo» [*Doppelsinnigkeit des Sehvorgangs*]²⁹ che si destreggia tra uno sguardo che si limita a 'registrare', e uno sguardo 'empatico',³⁰ e che è condizione 'perfetta' per lo scrittore, poiché è quello stato di grazia in cui la fantasia, intesa come «commistione di vedere e sentire»,³¹ può operare al meglio. È lo stesso Handke a spiegare la sua modalità ideale di percezione, che formula rivisitando una nota affermazione di Robert Musil: «non 'io sto lì a guardare la gente' [...], ma 'faccio



in modo che la gente esista, mentre la osservo' (questo almeno è il mio ideale)». ³² Secondo un simile procedimento l'atto del vedere presuppone una riduzione, se non la capacità di neutralizzare, la distanza tra soggetto e oggetto, così da fornire l'accesso a una superiore tipologia esperienziale, che convochi a un tempo l'oggetto percepito, ma anche la percezione del soggetto che percepisce. Un procedimento di appropriazione della realtà non dissimile da ciò che Wim Wenders definisce, in fotografia, la 'disposizione' [*Einstellung*]. ³³

In *Falsche Bewegung*, ³⁴ una rivisitazione del *Wilhelm Meister* goethiano che segna gli esordi della collaborazione tra Peter Handke e Wim Wenders, il protagonista Wilhelm vuole diventare scrittore in virtù della sua caratteristica di saper scrivere non già a partire dall'"osservazione della realtà" [*das Beobachtete*], ma dalla sua capacità di 'viverla' e 'sperimentarla' [*das Erlebte*]:

Lo so, non sono dotato di quel che si definisce il dono dell'osservazione, ma della capacità di una sorta di sguardo erotico. All'improvviso mi salta agli occhi qualcosa che ho sempre trascurato. In quel momento non mi limito a vedere qualcosa, ma la percepisco anche. È questo che intendo per sguardo erotico. Ciò che io vedo in quel momento non è più solo l'oggetto della mia osservazione, ma anche una parte del mio io più profondo. Un tempo si è parlato in proposito di sguardo 'd'essenza' [*Wesenschau*]. A quel punto la singola cosa diventa segno per la totalità. A quel punto io non mi limito più a scrivere ciò che osservo [*etwas bloß Beobachtetes*], come fanno i più, ma la mia esperienza vissuta [*etwas Erlebtes*]. È proprio per questo motivo che voglio essere uno scrittore. ³⁵

Anche un procedimento del genere non è però privo di insidie; in questo tipo di sguardo l'oggetto visto diviene una cosa sola con il soggetto vedente, sicché i suoi contorni si dilatano fino ad accogliere «una parte profonda di me». L'oggetto della percezione, nel caso di *Wunschloses Unglück* le immagini della madre morta consegnate alle fotografie, rischiano costantemente di essere distorte dallo sguardo di chi le scruta, dal narratore che – dopo averle 'contraffatte' riguardandole con il suo «sguardo erotico» – le usa sistemandole con perizia all'interno del tessuto narrativo, ora come supporto ora come spunto per raccontare la storia della madre, ³⁶ cosicché il ricordo ancora una volta per Handke non è «conservazione, ma principio di una decostruzione». ³⁷

Ho l'impressione che quasi tutto ciò che in passato ho visto o sentito perda in me immediatamente la forma originaria e non sia più descrivibile mediante parole né riproducibile mediante figure, ma che si trasformi invece in una crisalide priva di forma; e che debba essere appunto lo sforzo vero di questo mio scrivere quello di trasformare le innumerevoli ed informi esperienze in qualcosa di completamente diverso, cosicché lo scrivere corrisponda a un loro generale risveglio, alla formazione di nuove figure, laddove però queste non potrebbero non essere collegate, proprio attraverso la mia sensazione, alle esperienze originarie. Anzi, non potrebbero non rappresentare, di fronte a queste cose autentiche e vere, ma insignificanti, le raffigurazioni mitologiche della mia coscienza e della mia esistenza – e questo concetto nasce ora dagli innumerevoli e terribilmente informi incroci di crisalidi dentro di me, a metà strada fra cose e immagini, ma decisamente irriducibili all'una o all'altra specie. E quale lavoro mi si prospetta in futuro, se davvero vorrò renderli idealmente e linguisticamente accettabili, questi incroci per ora privi di idea come di linguaggio, tutt'al più esistenti, ma come embrioni, in divenire, se davvero vorrò arrivare a qualcosa di radioso, di nuovo, che però denoti, almeno a livello di intuizione, l'antico, l'esperienza originaria, proprio come la farfalla contiene il bruco! ³⁸



Ma l'«antico», l'«esperienza originaria» non è un bene acquisito una volta per tutte, e la narrazione si dipana all'interno di una bipolarità ossessiva tra conoscenza della storia e disprezzo nei suoi confronti;³⁹ l'equilibrio va riconquistato di volta in volta, ed è costantemente a rischio di infrangersi. Nelle ultime pagine del racconto la resa del narratore ai fatti è pressoché totale. Le frasi si susseguono affastellandosi, senza alcun legame le une con le altre. Al contrario del procedimento seguito fino a questo punto,⁴⁰ la voce narrante si limita a registrare episodi, circoscrivendo a sparuti interventi ogni pretesa autoriale di intrecciarli in una narrazione articolata. Scene di vita della madre si alternano a immagini e ricordi della vita del figlio, nel flusso di pensieri di una coscienza che non conosce più confini e affonda nell'orrore:

L'orrore è qualcosa di conforme alla legge naturale: l'*horror vacui* nella coscienza. L'immagine si sta giusto formando, e improvvisamente si accorge che non c'è più niente da immaginare. Allora precipita, come un personaggio dei cartoni animati quando si rende conto di stare camminando nel vuoto. Più avanti scriverò di tutto questo in modo più preciso (WU, p. 78, S. 68).

Anche le immagini non sono più in grado di fornire alcun supporto, prive come sono di consistenza, di rimando a una realtà 'autentica'; ancora una volta si spalanca lo iato tra descrizione e riflessione,⁴¹ e allo scrittore non resta altro che rimandare a un momento successivo il tentativo di scrivere della madre: «Più avanti scriverò di tutto questo in modo più preciso» (WU, p. 78, S. 68). Per questa volta ciò che Handke consegna al lettore non è la storia di sua madre, ma un racconto su di lei, un libro come tutti gli altri, fatto di 'vita' e 'finzione'.⁴²

¹ P. HANDKE, *Wunschloses Unglück*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 2017⁵. L'opera esce nel 1972 per Residenz Verlag di Salisburgo. La traduzione italiana, a cura di B. Bianchi, è citata da P. HANDKE, *Infelicità senza desideri*, Milano, Garzanti, 1988³. D'ora in avanti si citerà con la sigla WU con relativa indicazione del numero di pagina delle edizioni italiana (p. e il numero arabo) e tedesca (S. e il numero arabo).

² «Am Schluß kann der Erzähler nicht mehr verbergen, daß er selbst Teil der Geschichte ist. Allein schon die Unstimmigkeiten seiner Äußerungen zum Schreib-Motiv sind ein Indiz dafür, daß unterhalb der Schicht des, Falles' eine Macht im Spiel ist, die die Geschichte mitschreibt. Das Ich, daß hier berichtet, ist nicht das eines Chronisten, der einfach nacherzählt. Indem er formuliert, deutet er, geht etwas in die Person der Mutter ein, das ihr vermutlich nicht zugehört. Seine Erzählhaltung – die beabsichtigte nicht weniger als die tatsächliche – ist also Teil des Textes» (W. MAUSER, 'Peter Handkes Wunschloses Unglück – erwünschtes Unglück?', *Der Deutschunterricht*, 34, 1982, pp. 73-89: p. 78).

³ G.M. STOFFEL, 'Antithesen in Peter Handkes Erzählung *Wunschloses Unglück*', *Colloquia Germanica*, v. 18, n. 1, 1985, pp. 40-54: p. 42.



- ⁴ L'espressione tedesca è «Zeitkapsel», e l'adopera Wim Wenders in un suo fototesto. Cfr. W. WENDERS, *4 Real & True 2. Landschaften. Photographien*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 2015, p. 92.
- ⁵ Si veda a riguardo la brillante analisi di Elena Stramaglia, che illustra la poliedrica natura dello sperimentalismo handkiano, assolutamente non riducibile entro i limiti di un estetismo di maniera, e ridimensiona di conseguenza la portata della sua presunta svolta realistica («La forma è veicolo essenziale di impegno: attraverso l'estraniamento dell'immagine di realtà dominante, che non può che cominciare a livello linguistico e narrativo, Handke mira a creare distanziamento nel lettore, dando forma a vie alternative di percezione e di comprensione del mondo che frantumino il "contesto di accecamento" (*Verblendungszusammenhang*) abituale, smascherino i condizionamenti e affranchino le coscienze dalle abitudini mentali alla base del consenso»; E. STRAMAGLIA, *Il peso del mondo e la scrittura in frammenti. Poetica della percezione e della lingua in Das Gewicht der Welt di Peter Handke*, Berlin, Peter Lang, 2018, p. 33). L'idea di una 'svolta' è chiamata in causa dalla critica per caratterizzare più aspetti della narrativa di quest'autore. Oltre a una 'svolta' che segnerebbe il passaggio dal formalismo al realismo, si è ad esempio parlato di una 'svolta' a livello percettivo, che avrebbe permesso a Handke di superare una fase iniziale di straniamento parcellizzante in favore di uno sguardo empatico. Anche in questo caso si ritiene ben più condivisibile l'idea di una «Akzentverschiebung», come teorizza nel suo saggio Gerhard Melzer (cfr. G. MELZER, 'Lebendigkeit: ein Blick genügt. Zur Phänomenologie des Schauens bei Peter Handke', in G. MELZER, J. TÜKEL (a cura di), *Die Arbeit am Glück. Peter Handke*, Königstein, Athenäum, 1985, pp. 126-152, in particolare p. 131).
- ⁶ Cfr. A. ESTERMANN, 'Vom "bloß Sprachlichen" zu einem "allenumfassenden Realismus"'. Handkes 'realistic Turn' um 1970', in A. ESTERMANN, H. HÖLLER (a cura di), *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektive der Handke-Forschung*, Wien, Passagen Verlag, 2014, pp. 97-134.
- ⁷ P. HANDKE, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 2016¹³.
- ⁸ Ivi, p. 22 («So geht es mir nicht darum, unmethodisch aus dem Leben zu schöpfen, sondern Methoden zu finden. Geschichte schreibt das Leben bekanntlich am besten, nur daß es nicht schreiben kann»).
- ⁹ Ivi, p. 24.
- ¹⁰ Cfr. A. ESTERMANN, 'Vom "bloß Sprachlichen" zu einem "allenumfassenden Realismus"', che definisce «la ricerca di modalità narrative alternative un punto essenziale della poetica di Handke» (p. 116).
- ¹¹ P. HANDKE, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, p. 26.
- ¹² E. STRAMAGLIA, *Il peso del mondo e la scrittura in frammenti*, p. 30.
- ¹³ Elena Stramaglia invita a parlare di soggettività in luogo di soggettivismo (cfr. ivi, p. 113).
- ¹⁴ P. HANDKE, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, p. 22.
- ¹⁵ P. HANDKE, 'Die Literatur ist Romantisch' [1966], in ID., *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, pp. 41-42.
- ¹⁶ Ivi, p. 41 («geben nicht die Dinge wieder, sondern die Meinung des Beschreibenden, wie die Dinge sein sollten»).
- ¹⁷ Ivi, p. 47 («Sie zeigen [...] nicht mehr auf die Dinge, sondern auf sich selber: sie zeigen sich selber»).
- ¹⁸ Ivi, pp. 49-50.
- ¹⁹ P. HANDKE, 'Zur Tagung der Gruppe 47 in USA' [1966], in ID., *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, p. 32.
- ²⁰ Sul rapporto tra scrittura e immagine in Handke si veda H.-P. PREUSSER, 'Die Wirklichkeit der Bilder. Peter Handkes leuchtender Alltag', *Alltag. Handkeonline*, 8 agosto 2013 <<http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/preusser-2009.pdf>> [accessed 01.09.2020].
- ²¹ Cfr. R. COGLITORE, 'La verità dell'io nei fototesti autobiografici', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 49-68, in particolare p. 60 sgg.
- ²² Le espressioni citate tra caporali sono entrambe di R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003², p. 107. Anche Barthes, come Handke, racconta di fotografie della madre, in particolare di una, senza mostrarle al lettore. Il saggio di Barthes è del 1980, il racconto di Handke del 1972.
- ²³ R. COGLITORE, 'Dispositivi autobiografici. Retoriche e verità fototestuali', *Between*, IV, 7, 2014, pp. 1-37: p. 5.
- ²⁴ S. SONTAG, 'Il mondo dell'immagine', in EAD., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1973], trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004³, pp. 131-156: p. 142.
- ²⁵ L'espressione è di Moser, che nel suo saggio scrive: «"Nachgetragene Subjektivität" oder "nachgetragenes Selbstsein" könnte man die erschütternde Erzählung *Wunschloses Unglück* nennen» (T. MOSER, 'Das falsche und das verschüttete Selbst. Über Gefühl, Verstand, Sprache und Subjektivität in Peter Handkes Erzählung *Wunschloses Unglück*', in ID., *Romane als Krankengeschichten*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1985, pp. 153-175: p. 162).
- ²⁶ «Ich habe keine Erinnerung, aber ich bilde es mir ein, und es ist oft besser als Erinnerung... Erinnerung schließt dann sehr oft einen in sich selber, während Einbildung kann – so zu sagen – einen befreien» (Intervista con Gero von Boehm, in 'Peter Handke - Begegnung mit Gero von Boehm' (2008), min. 5'40", <<https://www.you->



- [tube.com/watch?v=TWdA8Kx-Gh8](https://www.youtube.com/watch?v=TWdA8Kx-Gh8) [accessed 01.09.2020]). Si veda a riguardo anche il capitolo ‘Memoria, Oblio, variazioni sulla durata’, in E. STRAMAGLIA, *Il peso del mondo e la scrittura in frammenti*, pp. 93-99.
- ²⁷A proposito dello scritto di Siri Hustvedt, *Three Emotional Stories: Reflection on Memory, the Imagination, Narrative, and the Self* (2011) e della sua affermazione che «scrivere narrativa è come ricordare ciò che non è mai accaduto», Michele Cometa, richiamandosi anche al commento di Vittorio Gallese, osserva: «La premessa da cui entrambi gli autori muovono è che la memoria e l’immaginazione partecipano dello stesso processo mentale, poiché sono entrambe legate all’emozione», e ancora: «Memoria e immaginazione sono dunque complementari, ma differenti. La memoria da sola sarebbe un peso, se non fosse mobilizzata dall’immaginazione» (cfr. M. COMETA, ‘Verso una topica dell’immaginazione: Lo iato e la nascita delle immagini’, in L. FOLLESA (a cura di), *Il ‘pensiero per immagini’ e le forme dell’invisibile / Das ‘Denken in Bildern’ und die Formen des Unsichtbaren*, Berlin, Peter Lang, 2019, pp. 235-252).
- ²⁸G. MELZER, ‘Lebendigkeit: ein Blick genügt’, pp. 126-152: p. 133. Alla difficile arte di destreggiarsi tra descrittivismo e interiorità, Handke dedica il racconto *Nachmittag eines Schriftstellers* (P. HANDKE, *Nachmittag eines Schriftstellers* [1987], Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2017⁵).
- ²⁹G. MELZER, ‘Lebendigkeit: ein Blick genügt’, p. 127.
- ³⁰Entrambe le tipologie di sguardo sono in grado di fornire un certo tipo di approccio alla realtà, e lo spazio intermedio che si apre all’interno della loro contrapposizione dialettica fornisce notevoli indizi per comprendere quale sia la visione del mondo di Handke, nonché, dato lo stretto legame tra sguardo e creazione, un utile strumento di analisi per alcune costanti dell’estetica di questo autore.
- ³¹Melzer parla di «Zusammenhang von Sehen und Fühlen» (G. MELZER, ‘Lebendigkeit: ein Blick genügt’, p. 135).
- ³²«Nicht: ‘ich sehe mir die Leute an’ [...], sondern: ‘ich lasse sie, betrachtend, sein’ (jedenfalls ist das mein Ideal)» (P. HANDKE, *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg/Wien, Suhrkamp, 1982, p. 187). Sull’argomento cfr. E. STRAMAGLIA, *Il peso del mondo e la scrittura in frammenti*, in particolare il paragrafo ‘Poetica minima della fenomenologia’, pp. 143-168.
- ³³La disposizione è racchiusa in quel controscazzo, tipico del gesto del fotografare, che ci consegna insieme all’immagine dell’oggetto riprodotto, quella del fotografo che l’ha catturata. Si veda a riguardo W. WENDERS, *Die Pixel des Paul Cézanne und andere Blicke auf Künstler*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 2015, p. 126.
- ³⁴P. HANDKE, *Falsche Bewegung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1975.
- ³⁵Ivi, p. 58.
- ³⁶Cfr. F. ARRIBERT-NARCE, ‘Photographs in Autobiographies: Identities in Progress’, *GRAFT & TRANSPLANT*, 1, 2008, pp. 49-57.
- ³⁷M. COMETA, *Mistici senza Dio: Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel novecento*, Palermo, Edizioni di Passaggio, 2012, pp. 239-277: p. 254. Si veda anche quanto scrive a proposito dell’effetto di distorsione della memoria, anche fotografica, Lefcowitz: «Contrary to the traditional view that memories, once constructed in the brain’s synapses, are consolidated and hence stable, contemporary psychiatrists and neurobiologists believe a memory is never static. Rather it is malleable and subject to constant change – or else no one would ever learn. More precisely, one can change one’s perceptions of the memory through analysing its contents at a later time thanks to a more enlightened take on past events as shaped by subsequent experience. Given their malleability, memories are, of course, open to distortions and “corrections” – especially if another person shares the memory but adds or deletes certain details. But photographs, too, can involve distortions of reality» (B. F. LEFCOWITZ, ‘Memory and Photography’, *Southwest Review*, v. 96, n. 2, 2011, pp. 231-239: p. 233).
- ³⁸P. HANDKE, *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977)*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977, pp. 30-31.
- ³⁹«Das Wichtigste: die Geschichte nicht für sich zu reklamieren, sich nicht von ihr definieren zu lassen, sich nicht auf sie herausreden – sie verachten, in denen, die ihre persönliche Nichtigkeit mit ihr kaschieren – und doch sie kennen, um die andern zu verstehen und vor allem zu durchschauen (mein Haß auf die Geschichte als Asyl für die SeinsNichtse)» (ivi, p. 20).
- ⁴⁰«Was als Text vorliegt, ist nicht eine Art Autobiographie, sondern eine künstlerisch gestaltete, auf Sinn-Vergegenwärtigung hin verdichtete Erzählung, die mehr ist als eine Ansammlung und Auswertung von Fakten» (W. MAUSER, ‘Peter Handkes *Wunschloses Unglück*’, p. 78). In proposito si veda anche H. HÖLLER, *Interpretation* nell’edizione tedesca di WU, in particolare p. 83.
- ⁴¹H. HÖLLER, *Interpretation*, p. 94.
- ⁴²«“Die Bücher, die Sie schreiben sind aus der Luft gegriffen oder aus dem Leben?” fragte der Alte. “Aus beidem”, antwortete ich» (P. HANDKE, *Das Gewicht der Welt*, p. 84).



Zoom | obiettivo sul presente



CRISTINA GRAZIOLI

Lighting Light(s) #01 – Conversazione con Pasquale Mari

While introducing the project for this new part of the magazine, I would like to express my deep gratitude to the editorial staff of Arabeschi, which many years ago (since 2013) enthusiastically welcomed the proposal, now concretized in this first 'dialogue', to host a series of conversations aiming to give voice to 'light' artists, specifically light designers for the stage, but with possible incursions into the nearby arts. Several years have passed since the proposal, but perhaps it is not by chance that the project is starting its course right now. In recent times, in fact, the interest in lighting on stage, a territory almost unknown to theatrical studies, is acquiring its own space. A space that echoes different voices and perspectives, that seems to be marked by a particular affinity and dialogue between scholars and lighting professionals, between theoretical reflections, historical investigations and artistic practices (something that also happens in other fields – a sign of the time). This dialogue has now also established for other 'languages' in the Performing Arts, on a backdrop of studies that has changed since a few decades ago, in the case of light the need for comparison seems to become more pressing. Maybe because of the complexity of the subject from a technical and technological point of view; maybe because of the lack of a consolidated panorama of reference studies (as it is for other languages of the performance). Each conversation – which we like to think of as a 'walk', evoking thoughts in motion and the physical sharing of a space of exchange – will attempt to highlight topics and subjects that are specific to the artist interviewed. However, we will also try to revisit the same themes in order to give shape to a prism, proceeding along the path and exploring the different landscapes, that will illuminate different central issues in lighting practices. In this sense matter, colour, darkness, space, architecture, perception, relationship with other arts will be recurring references.

Sono felice di aprire questo spazio insieme a Pasquale Mari, con il quale si è creato nel corso di oltre un decennio un confronto assiduo e confortante. Professionista della luce che esita a definirsi 'artista', preferendo semmai il termine di 'operaio della luce', Mari si muove in contesti diversi della creazione con la luce e nella luce, dal teatro di prosa alla lirica, al cinema, alla musica, alla danza e agli spazi museali.

In un numero dei Quaderni di Teatro del 1980 dedicato al teatro materiale (che ai più sembrava all'epoca lontano dalla 'Storia' del teatro) ritroviamo uno tra i pochissimi (brevi e dimenticati) momenti di attenzione al fenomeno dell'illuminazione scenica nell'ambito degli studi teatrali. Eugenia Casini Ropa vi intervistava Guido Baroni e lo introduceva rinunciando a tracciare qualsivoglia profilo biografico, data la vastità delle sue esperienze. Orizzonti diversi – dopo quasi mezzo secolo – ma mi piace qui evocare quel momento isolato di attenzione ai professionisti della luce in scena, nella volontà di renderli parte integrante e oggetto di indagine degli studi teatrali e mettermi in una posizione analoga.

Mi limito dunque a ricordare gli esordi dell'attività di Pasquale Mari, cofondatore insieme a Mario Martone, Angelo Curti, Andrea Renzi, di Falso Movimento, sodale di Martone e colleghi/colleghe nella successiva compagine di Teatri Uniti, con una ricchissima esperienza tanto nel teatro che nel cinema (tra le sue numerosissime collaborazioni: con i registi Amelio, Archibugi, Bellocchio, Binasco, Cecchi, Cirillo, De Rosa, Dini, Ozpetek, Servillo, Sorrentino), ma anche nella danza e in prestigiose produzioni nell'opera lirica.

Per tutto quanto riguarda le sue creazioni rinvio dunque al suo sito <http://www.pasqualemari.it/about/>.

Mi preme invece ricordare che negli ultimi anni la frenetica attività dalle scene ai set si accompagna a quella didattica presso l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico nonché



a occasioni di riflessione, dove momento cardine è il tema della condivisione dello spazio e dove anche al cinema è rivendicata la qualità di 'arte vivente' – e ciò in larga parte proprio grazie al ruolo che vi svolge il fattore luminoso.

Dallo sguardo che Mari posa sul proprio lavoro passato e presente, sbalza in modo evidente come il discorso sulla luce invochi l'osservazione, lo studio e la riflessione in territori che hanno ricevuto maggiore attenzione rispetto all'ambito dell'illuminazione scenica, implicando in particolare il cinema, le arti visive e naturalmente il pensiero estetico. Segnaliamo che una pubblicazione a firma di entrambi su alcuni concetti chiave della luce in scena è in corso di pubblicazione presso Cue Press (C. Grazioli, P. Mari, Dire luce. Riflessioni a due voci sulla luce in scena). Questa conversazione tocca tangenzialmente alcuni punti di quel percorso, ma le due 'tracce' sono state pensate in modo relativamente autonomo.

Ricordo che Pasquale Mari è coinvolto nel progetto Lumière de Spectacle avviato in seno al Laboratoire CEAC dell'Università di Lille (<https://ceac.univ-lille.fr/axes-et-programmes/programmes/lumiere-de-spectacle/>), oltre che in uno dei recenti progetti in corso, 'Dire Luce. Le parole e le cose che illuminano la scena', dedicato all'immenso e polimorfo lessico che concerne l'illuminazione scenica. Si confronti la pagina 'Progetti di ricerca' del sito DISLL (in corso di aggiornamento); il vocabolario sarà accessibile on line dal portale del progetto Sciami <https://direluce.sciami.com>.

1. Buio-luce-materia

Cristina Grazioli: Luce-Materia è binomio ricorrente nelle riflessioni e nelle pratiche della luce, in particolare di questo inizio millennio. Più che un binomio, un'endiadi: come se non si potesse oggi pensare la luce diversamente che nella qualità di sostanza materica.

Viceversa, da tempo immemore se ne sono esaltate soprattutto l'immaterialità, la vocazione sovraterrena, l'inesauribile potenzialità simbolica e smaterializzante, l'associazione con lo spirito.

Nuove alleanze sono state strette tra spirito e materia, corpo e mente, visibile e invisibile. Forse la fortuna del binomio luce-materia, oltre che risentire delle acquisizioni in ambito scientifico, ha a che fare con questi mutamenti.

Fosti tu anni fa a segnalarmi *In questa luce* di Daniele Del Giudice,¹ evidenziando la sua osservazione circa il nostro vivere in un mondo costellato da oggetti di luce... una sorta di 'reificazione' della luce.

D'altronde ti definisci 'operaio della luce', termine che ci immerge nella materialità luminosa del palcoscenico, ma anche in quella destinata a impalpabile trasfigurazione del cinema.

Entro l'immenso universo di suggestioni possibili, mi ha sempre colpita l'attenzione che porti all'elemento della polvere – forse la 'prima materia' che incontra la luce – un elemento chiave nelle tue riflessioni sul territorio (osmotico) di confronto tra teatro e cinema. Esempio in tal senso *Rasoi* e poi anche *Teatro di Guerra*.

Pasquale Mari: La luce non è cosa che si vede.

Ed è come se a teatro utilizzassimo la sua invisibilità per come è descritta in quel frammento straordinario di Juan de la Cruz² che propone un esperimento di fisica: un ambiente astratto, da prova scientifica, in cui il raggio di luce passa fra due finestre, opposte l'una all'altra su una linea orizzontale ipotetica, senza toccare niente; e non lo si vedrebbe passare, infatti, se non nel caso dell'incontro eventuale, nel suo viaggio, con qualche oggetto dotato di materia.



Mettere una mano, un corpo, un attore, in questo fascio di luce invisibile è la meraviglia irresistibile del fare teatro.

Ora mentre a teatro noi lavoriamo, appunto, anche con questo carattere della luce e interagiamo continuamente con la sua invisibilità, offrendo della materia al raggio di luce perché questo si concretizzi e si faccia visibile, al cinema in un certo senso tutta la luce utilizzata deve diventare visibile, eccitare di più o di meno i reagenti che sono sul supporto, sulla pellicola oppure sul sensore video, e trasformarsi 'complessivamente' in qualcosa di visibile.

Il breve piano sequenza estrapolato da *Teatro di guerra* è interessante perché documenta un tempo reale che corrisponde a un tempo teatrale. Cioè quel momento in cui lo scenografo, per trasformare fisicamente lo spazio che dovrà ospitare la messa in scena dei *Sette contro Tebe*,³ comincia a creare con martello e mazzuola un foro in una parete, un tramezzo che separa la parte soppalcata dello spazio dalla parte inferiore, dove si trova l'area del pubblico e della scena. Perché *I sette contro Tebe* è stato un allestimento *site specific* realizzato utilizzando la sala Assoli completamente, dalle sue porte d'ingresso, ai camerini, ai ripostigli, ai bagni, alle aree destinate al pubblico... E Sergio Tramonti, lo scenografo dello spettacolo e del film nato da quella messa in scena, davanti alla macchina da presa documentaristica, tenuta a mano dall'operatore, racconta come a un certo punto lo spazio sia stato trasformato facendo un buco in questo tramezzo. E scalpellando produce una grande quantità di polvere, liberata nell'aria dalla nuova apertura nello spazio.

Nella ripresa di questo gesto io vedo tanto del rapporto tra il cinema, il teatro e la luce. Come quando dico che per me accendere un proiettore in un qualsiasi spazio chiuso è come fare un buco in una parete, provocare in quel luogo, nel suo involucro fisico, un canale di comunicazione con l'esterno, con l'aperto, con il Mondo. Una volta aperto il buco, Tramonti riceve della luce dal basso e questa luce rivela, materializza, la polvere della calce e del cemento da lui alzata in aria col suo lavoro – una sequenza che espone la relazione tra la luce e la materialità.

C.G.: Un altro ingrediente basilare della riflessione che porti sulle tue pratiche è quella particolare manifestazione della luce che è il buio, da te colto in tutte le sue accezioni e potenzialità.

P.M.: Al cinema anche il buio può essere materia, qualcosa di pulsante, di pulviscolare nel quale continuiamo a leggere la vita dell'immagine attraverso, per esempio, il movimento della grana cinematografica.

C'è una tendenza compositiva nella creazione dell'immagine filmica odierna che è quella dell'annullamento della grana, della vitalità e della visibilità delle parti oscure dell'immagine; è una conseguenza, tra le altre, di un uso che io definisco esasperato del mezzo digitale. Che cosa viene esasperato? Viene esasperata la definizione, cioè la pulizia, la nitidezza di quello che vedi a scapito di quello che non vedi: dove non vedi, non vedi proprio niente e dove vedi, vedi estremamente nitido, tutti i contorni... Questa estrema nitidezza trovo sia la compensazione che si dà all'occhio dello spettatore per ripagarlo della perdita di vitalità di quelle immagini, rispetto alle immagini che si formano davanti ai nostri occhi tutti i giorni nella nostra esperienza quotidiana – oppure che si formano davanti ai nostri occhi a teatro. Immagini che sono composte di penombre, di umidità, di particelle in movimento, di livelli di illuminazione incostanti, di scale di grigi e scale di colore e dove anche le parti più scure recitano un ruolo...



C.G.: Forse questa tendenza 'manicheista' nel distinguere luce da buio implica anche addomesticare il pubblico, renderlo più passivo, non abituarlo a percepire questa complessità.

P.M.: Se tutta la luce utilizzata per comporre un'immagine cinematografica o fotografica, deve essere portata in qualche modo ad una visibilità sul supporto, a teatro chi si occupa della visibilità di un lavoro teatrale chiama lo spettatore anche alla condivisione dell'invisibilità: c'è qualcosa che non si vede e che non si vedrà mai.

C.G.: Mi fai pensare a quanto scrive Marie-José Mondzain⁴ sulla condivisione di una visione: «Vedere insieme è condividere l'invisibilità di un senso»; nessuno vedrà mai la stessa cosa vista da un altro, vedere insieme significa condividere ciò che non si vede, l'Invisibile.

P.M.: E questo Invisibile costituisce la 'profondità' dell'immagine.

È la cosa unica che accade nel trovarsi fisicamente, a teatro, in rapporto col buio; è la questione della indecidibilità, davanti al nero, se ci si trovi davanti a una superficie a pochi centimetri dal proprio naso, oppure davanti a un buco nero, a un tunnel con una grande profondità. Questa malleabilità potenziale della materia oscura che hai davanti è qualcosa di estremamente nutriente ed efficace nell'impasto di ciò che avviene a teatro quando cominci ad accendere una luce e cominci a indirizzare l'attenzione.

C.G.: La creazione di luce nel buio nel tuo lavoro sta in relazione ad un motivo per te 'generativo', la scrittura in quanto traccia scura sul 'chiaro' del foglio (ma anche viceversa).

P.M.: Il piacere puro della lettura, dello scorrere degli occhi sui caratteri neri in una pagina bianca, è stata la base sulla quale si è formato l'interesse primario per l'immagine, una specie di substrato dal quale è nato l'amore per le immagini in movimento.

Quindi sono stati due binari – la scrittura da un lato, con la seduzione agita da volti e luoghi nati da parole – e l'immedesimazione dall'altro, con quello che succedeva sullo schermo, in tanti film in bianco e nero visti a casa sin da bambino...

Penso sia stato Mario Martone a trovare il nome Falso Movimento, un titolo di programma e di desiderio e anche un titolo pieno di letteratura. Perché il *Falsche Bewegung* di Wenders⁵ è una riscrittura del *Wilhelm Meister* di Goethe con il protagonista che si muove insieme a un gruppo di persone, che viaggia... Una storia e un film 'di movimento'.

2. 'Venire alla luce' del segno

C.G.: In tutto questo non c'è teatro. Seppure il film di Wenders, così come il romanzo di Goethe, vivano di materia teatrale. Ma proprio questo mi sembra significativo, dato che poi il teatro viene a comprendere tutte queste dimensioni; e in un paesaggio in cui la ricerca teatrale 'respira' linfa da altri linguaggi.

P.M.: ...e il teatro arriva per me e per il mio gruppo, abitando spazi non convenzionali in cui mettere assieme una serie di segnali, di segni sonori e visivi. Una delle performance iniziali si chiamava *Segni di vita*, come un altro film, *Lebenszeichen* di Herzog.⁶

Mario aveva cominciato delle frequentazioni più decise anche nel mondo del teatro, a Roma: il Beat 72, Simone Carella, poi aveva conosciuto Memé Perlini, Vasilicò. Quel mondo che stava concludendo l'esperienza del Teatro Immagine... e si era nutrito fin dai primi anni della sua formazione di teatro, di spazio fisico, di presenza fisica.

Sia io che Angelo Curti invece eravamo più stanziali e molto legati alla frequentazione quasi

quotidiana della Cineteca Altro fondata da Mario Franco, che ha formato una intera generazione a Napoli. Lì abbiamo visto il cinema tedesco degli anni Ottanta, le avanguardie tedesche degli anni Venti, Lubitsch, Murnau, Lang, poi Bergman, Kurosawa, Buñuel... È stato il nostro pane quotidiano, e io in particolare mi nutro di pura cultura visiva, senza relazione fisica, e lontana dalla comunanza con il corpo dell'attore. Viaggiavo più volentieri all'interno di un film che all'interno di una performance...

Dico sempre che ho scelto la luce come campo di applicazione personale per il fatto che durante i nostri spettacoli ero io quello del gruppo che stava in sala a proiettare immagini sul palcoscenico. E l'ho fatto per tanti anni e in così tante repliche di *Tango glaciale*,⁷ da educare ed allenare l'occhio alla scomposizione e alla ricostruzione dell'immagine scenica. Mi piaceva guardare con occhi analitici l'immagine e la sua superficie per quello che riusciva a restituire all'occhio nel suo rapporto tra base e altezza.

Solo un po' alla volta è arrivata la profondità dello spazio; il primo amore è per la superficie, così suggestionante ed evocativa di movimento anche nella fissità.

Probabilmente il lavoro di formazione e di esposizione violenta che è stato *Tango glaciale* ha fatto da velo alla scoperta della profondità degli spazi, degli spazi chiusi, e del buio di quegli spazi e di come costruire immagine, costruire visualità all'interno di uno spazio profondo – e il cui fondo fosse scuro.

Se ci pensi lo spettacolo successivo della compagnia Falso Movimento è stato *Otello*.⁸ È nato in uno spazio non teatrale, sfruttando uno dei tanti recessi del Castel Sant'Elmo di Napoli. Una sala che aveva uno sfondo, con un angolo molto acuto e che in alto aveva un tondo dal quale si poteva pensare di veder passare la luna... Si vedeva il cielo, ecco, quindi uno spazio chiuso, nero.

C.G.: Premonizione della tua passione per James Turrell...⁹

P.M.: ...una specie di scuro laboratorio di incubazione con un occhio aperto sul mondo, che era illuminato ed utilizzato per il racconto di *Otello*, in ragione della sua conformazione spaziale.



Falso Movimento, *Segni di vita*, Napoli, Galleria Lucio Amelio, 1979 ©Cesare Accetta

Questo spettacolo era nato su commissione come performance ed evento *site specific* sull'*Otello* di Verdi; una performance nel nero, mentre le prime – per esempio *Segni di vita*¹⁰ – erano nate invece nel bianco di gallerie d'arte, di spazi che vestivamo di luce con le proiezioni, come avremmo fatto in maniera 'replicabile' nel formato di *Tango glaciale*. Spazi su cui disegnare un nuovo vestito, in cui raccontare una storia audiovisiva, investendoli di luce frontale, proiettiva.

Invece il nero di Castel Sant'Elmo risucchiava la luce ed implicava un modo di costruire completamente diverso. Forse è un po' semplice come spiegazione, però effettivamente il passo successivo è stato salire in palcoscenico invece che stare davanti a uno schermo bianco come al cinema e come in *Tango Glaciale* – salire ed entrare nel nero, nel buio... Ecco quello fu *Otello* a Castel Sant'Elmo.

C.G.: Studiando l'uso della luce e del buio nell'opera di Perlini, o di Carella, trovavo delle consonanze, che tu poi hai confermato; sono casi eloquenti, insieme al vostro, di come si mettessero in dialogo teatro e cinema, senza fare cinema a teatro e viceversa, mutuandone invece concezione e procedimenti.

Scrivi Perlini in *Locus Solus*:¹¹

Amo soprattutto il frammento. Potrei creare il momento che creo per tutta la vita... Amo l'oggetto come mezzo di rimando all'immaginario. Lo spazio dove si vive è un elemento senza scampo [...]. L'unica presenza amica è la luce da cui nascono frammenti come via di scampo impossibile e voci riunite in "bagarre" come se fossero di un mondo sommerso, arcane, che ti prendono e incominciano a creare pasticci in questo mondo ordinato, cancellano i percorsi e creano una realtà di puri echi.

P.M.: Allora mi sembrava che Perlini facesse cose completamente diverse dalle nostre, invece questa citazione è un manifesto che sottoscriverei, che avrei sottoscritto avendolo conosciuto... «amo soprattutto il frammento» sicuramente rientra nel nostro approccio. L'analisi portava anche a elevare il frammento, il particolare a statura di 'Tutto', esaltando il fotogramma, l'inquadratura, la porzione di spazio che decidi di rendere visibile.



Falso Movimento, *Otello*, Napoli, Castel Sant'Elmo, regia Mario Martone, 1983 ©Gianni Fiorito



Falso Movimento, *Tango glaciale*, Napoli, Teatro Nuovo, 1982 ©Gianni Fiorito



Questa attitudine analitica ci ha portato effettivamente a una composizione per frammenti autosufficienti ed estrapolabili dall'immagine complessiva.

C.G.: Se il frammento può portare in sé un intero, un tutto organico, forse la chiave sta soprattutto nel fatto che è chi percepisce a ricostruire un tutto e che in fondo la nostra cultura ha privilegiato l'evoluzione lineare, 'narrativa', come se fosse naturale, specchio del reale. In verità la nostra realtà è molto più complessa e disordinata, ci sottopone continuamente a schegge di vissuto.

P.M.: La continuità lineare è qualcosa che ci viene dalla scrittura letteraria, mentre la 'scrittura visiva', la scrittura scenica, si permette una maggiore frammentarietà, rendendosi in questo più vicina alla percezione umana come è nel mondo. Lo spettatore teatrale – più del lettore di romanzo – è, in modo temporaneo e discontinuo, un essere coinvolto in tutte le componenti relazionali della sua umanità...

C.G.: Forse questa umana discontinuità ha a che vedere con la tua fascinazione per il processo della scrittura prima che ci sia parola, il 'venire alla luce' del segno?

P.M.: La fase del segno sul foglio di carta è un approccio che io continuo a praticare e a cui costringo i miei studenti 'di luce', e di regia all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, ragazzi di una generazione abituata a lavorare direttamente al computer. Io invece li faccio partire sempre dalla carta millimetrata che è il mezzo su cui io stesso provo a prevedere le linee di luce, le possibili 'aperture' create dalla luce in uno spazio teatrale: le faccio provenire da un disegno su carta, quindi da segni neri su uno sfondo chiaro.

Questa manualità è una cosa che mi porto appresso sicuramente per ragioni anagrafiche, perché non ho cominciato subito a lavorare con i computer, e che però avvicina disegno e luce, parola, segno grafico e luce.

Vedi, mentre parlo, continuo a tracciare con la penna una serie di punti neri sulla carta. Forse fare la luce è diventato ad un certo punto la sostituzione del gesto della scrittura... amata, ma non praticata.

Perché tutto nasce dalla prima lettura di un testo all'interno del quale e per il quale trovare una luce possibile.

3. Luoghi e ascolto. La luce necessaria

C.G.: Ti confronti con testi e situazioni molto diversi tra loro. Nell'ascolto del luogo e dell'occasione c'è un ventaglio di possibilità tecniche a disposizione per instaurare il dialogo con questi 'interlocutori'?

P.M.: Se c'è una caratteristica che mi contraddistingue è quella dell'uso di poco colore e dell'uso delle diverse temperature della luce per produrre, attraverso la loro declinazione, una risposta emotiva in chi osserva e anche nell'attore che si sente in quella luce, perché la temperatura anche fisica del palcoscenico, quella dei gradi centigradi, e quella dei gradi Kelvin, è qualcosa che si avverte sulla pelle. Osservo che la cosa che ritorna sempre è il dialogo tra l'incandescenza e la non incandescenza, tra la luce 'calda' e la luce 'fredda': questo è sicuramente il mio approccio, sempre – anche quando c'è tanto colore in scena.



Tendo sempre a dire ai registi e agli scenografi che il colore ci deve essere nelle loro scelte prima che nella luce.

Una cifra questa, che si è attestata e rinsaldata quando ho cominciato a fare cinema. Perché il cinema è il regno della temperatura colore, cioè della differenza tra caldo e freddo, tra Blu e Rosso essenzialmente, e tra Verde e Magenta. Al cinema tutto si fa più radicale e si deve lavorare sulle grandi divisioni cromatiche della manifestazione luminosa, sulle componenti che sono quelle con le quali parlano le macchine che 'fanno' fotografia, le macchine che ricevono la luce, quelle che poi la elaborano, quelle che poi la proiettano; lavorano tutte sulle grandi divisioni tra luce calda e luce fredda, e sulle componenti cromatiche basilari, Ciano Magenta Giallo, RGB.



Vita agli arresti di Aung san Suu Kyi, regia Marco Martinelli, direttore della fotografia Pasquale Mari, con Ermanna Montanari, 2016 ©Marco Parollo

Si tratta quindi di andare a radicalizzare, semplificare e, ancora una volta, analizzare l'immagine, secondo queste singole componenti.

C.G.: Altro tuo tratto dove tecnica e poetica tendono a coincidere è l'economia di mezzi.

P.M.: Sì, assolutamente; la si può vedere in *Rasoi*. La questione della minore luce necessaria: 'meno è meglio'. Usare quindi analiticamente, e una per una, non soltanto le componenti cromatiche della luce di cui ho appena parlato ma pure le fonti di luce, usarle in modo selettivo, ognuna per la sua caratteristica e forma e in minor numero possibile.

Il film *Rasoi* è il tentativo cinematografico di restituire uno spettacolo teatrale illuminato con pochissimi proiettori. Ogni singolo strumento di luce permetteva le epifanie di un nuovo personaggio che veniva svelato dall'arretrare del sipario sul palcoscenico e che rimaneva su di esso incastonato come una pietra preziosa su una stoffa; una stoffa porpora, poco o non illuminata del tutto. Ma che sullo schermo si trasforma in 'grana' dell'immagine, nella sottoesposizione formicolante di un *burius*, il rosso scuro che mi dici può essere all'origine della parola Buio...

C.G.: Sì, così recita il dizionario etimologico di Pianigiani;¹² un'apertura importante sulla natura del buio, che, mi scrivesti, ti ha richiamato la visione rossastra che compare chiudendo gli occhi al sole... Da quando ti conosco ritrovo questa tua inclinazione a vivere gli eventi naturali della luce, dell'ombra, del buio come materia prima, direi senza soluzione di continuità con quello che fai a teatro o al cinema.



Falso Movimento, Rasoi, regia Mario Martone, 1991 ©Cesare Accetta

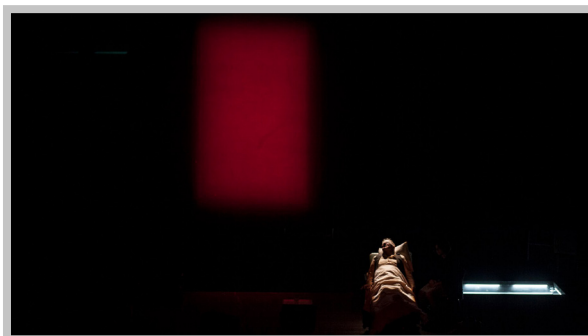
P.M.: Insisto sul teatro-casa: così come costruiamo le nostre case, i luoghi separati, che ci permettono di vivere, di sopravvivere al freddo e al caldo, così ne costruiamo alcuni per provocare condizioni speciali di condivisione tra le persone, dove poter creare il buio in pieno giorno (sale cinematografiche, per esempio, dove si va a vedere *Mezzogiorno di fuoco*, mentre fuori è mezzanotte o *Buongiorno, notte* mentre fuori è mezzogiorno...).

Quando frequento questi luoghi e sono chiamato a collaborare per creare le condizioni di un'esperienza collettiva al loro interno, non riesco a dimenticare quello che c'è fuori. Mi faccio molto guidare dal contesto urbanistico e ambientale del luogo in cui mi trovo. Per esempio, durante l'allestimento, ci sono magari tutte le porte aperte su un lato che dà direttamente sulla strada, e quindi il teatro è invaso dalla luce naturale, perché i facchini stanno scaricando o d'estate si vuole arieggiare il locale che fino alla sera prima ha ospitato un *rave party* – e ora questo posto è invaso dalla luce dell'esterno. Io cerco di ricordarmi di questo momento quando quelle porte vengono chiuse, e di utilizzare un po' di quella luce e della sua provenienza, della sua 'direzione'. Cerco sempre di tenere presente come il luogo è situato rispetto ai punti cardinali, anche una sala completamente sigillata e foderata di nero. In quel nero, una volta che sono state spente pure le luci artificiali interne, mi ricordo della luce che premeva la mattina da fuori, che premeva di giorno o che adesso sta premendo di notte in una serata di luna piena e attribuisco alle fonti di luce che utilizzo la funzione di aprire delle porte sull'esterno e di farsi filtri ottici e termici dello scambio con l'aria e la luce fuori dalla sala. Proprio come succede nei bagni turchi dove tutti quei buchi nel soffitto semicircolare della volta della sala principale interagiscono per mantenere la temperatura giusta e una certa situazione discreta ed 'economica' di illuminazione che favorisca l'esposizione di corpi seminudi.

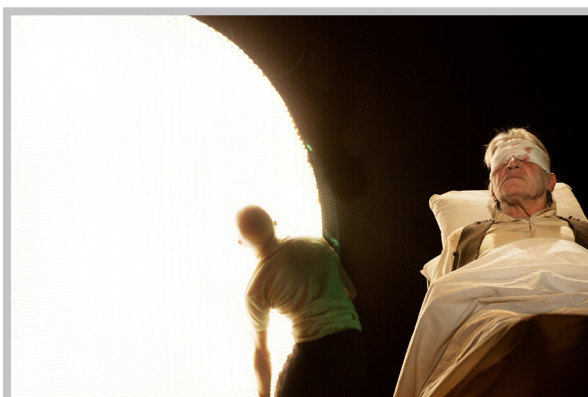
Ecco un buon esempio di manipolazione della luce naturale per un fine che non è spettacolare o teatrale, un fine semplicemente di condivisione di una buona pratica fisica come quella del bagno turco – qualcosa che poi ho anche filmato nell'omonimo primo film di Ozpetek. Anche quello è un luogo che ha, come un osservatorio astronomico, i suoi occhi rivolti verso l'alto. È un luogo che mi sento addosso, lo porto sempre con me... Quando penso ad una pianta luci, a una disposizione di fonti di luce in uno spazio, è come se mi portassi appresso



Falso Movimento, *Ritorno ad Alphaville*, regia Mario Martone, Benevento, 1986 ©Cesare Accetta



Serata a Colono, regia Mario Martone, 2013 ©Mario Spada



Serata a Colono, regia Mario Martone, 2013 ©Mario Spada



una specie di zuccotto, di cupola che tiene presente il movimento della luce naturale durante le 24 ore.¹³

C.G.: Forse è anche la 'condizione' che più influisce sulla tua trasmissione, in seminari e laboratori. Penso agli appuntamenti condivisi con gli studenti della nostra università in questi anni.¹⁴ Hai sempre sfruttato le caratteristiche della sala in cui stavamo: in modo più programmatico l'anno scorso a Villa Bolasco, sfruttando la ricchezza umbratile del parco; ma anche semplicemente spostando le tende nella Sala delle Edicole.

P.M.: Oppure nel Teatro Botanico mettendo alle finestre pellicola ed immagini trasparenti che avevo portato – spezzoni in 35 mm di girato di film – o semplici fogli di carta porosa per ricordare la funzione di filtro e supporto alla luce che esercitano tessiture naturali come sono le foglie degli alberi o appunto la carta.

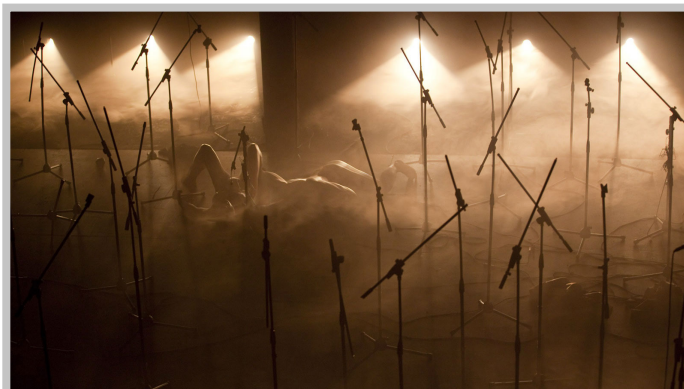
4. Il 'gioco' della luce, senza inganno

C.G.: In tutto questo la luce, formidabile strumento di illusione,¹⁵ sembra sottrarsi a qualsiasi funzione di 'inganno'...

P.M.: La sospensione dell'incredulità... io non sento la mia attività – l'attività nell'esperienza teatrale che mi piace – come qualcosa legata alla capacità di creare illusione, ma, semplicemente, al rendere possibile la condivisione di un'esperienza comune. Siamo illusi in quel momento? No, penso che stiamo vivendo fortemente insieme ad altri. Stiamo vivendo empaticamente, anche a volte 'simpaticamente', delle esperienze che non trovo siano delle illusioni.

C.G.: Illudere ha in sé *ludus*, cioè inganno, ma anche gioco, che ricorda la dimensione infantile: parola che stranamente in italiano ha questo limite rispetto alle altre lingue europee. *Spiel, jeu, play*: gioco, recita, interpretazione, esecuzione musicale... Nella nostra lingua queste dimensioni sono state separate in modo drastico dal 'gioco'. 'Illudere' in fondo le tiene ancora insieme – implicando il fatto di credere con piacere.

P.M. Credere con piacere... Mi piace. E poi, parlando di bambini: ecco, io cerco di mantenere in me la situazione di piacere che dà la creazione di realtà che si vive nel gioco da bambini, che si vede nei giochi di proiezione che fanno i bambini nell'assoluta certezza di vivere nella realtà che si forma intorno a loro, sulla loro pelle... È la cosa che mi ha trasmesso, quando sono diventato più grande, il cinema: dimenticare tutto il resto. La parola illusione ha una parte proiettiva, desiderativa, di qualcosa che non si ottiene in quel momento o che si ottiene temporaneamente e se qualcuno si accorge di queste esperienze, mentre le sta vivendo, è finito il gioco.



Tutto ciò che è grande è nella tempesta, regia Andrea De Rosa, 2011 ©Marco Ghidelli

C.G.: Kentridge però osserva come il piacere derivi proprio dalla compresenza della consapevolezza del gioco e della *suspension of disbelief*.¹⁶ Un osservatorio oggi importante in tal senso sono i territori delle figure e della *Magie nouvelle*, che, mantenendo la dimensione dell'incanto dell'accadere, superano l'idea di aspettativa e di 'finzione' come realtà sostitutiva: si fa vedere (anche nascondendo) la molteplicità delle dimensioni di diverse realtà.

P.M.: Magia, Marionette... sono qualcosa che mi piacerebbe studiare perché molto lontane da me – alle luci spesso si attribuisce il 'ruolo' di 'effetti di luce', 'giochi di luce'. Io le magie non le so fare, sono davvero molto distante da questo. Lo vedo anche a volte nel rapporto con i tecnici, quando si è alla ricerca di un'immagine, di un'atmosfera, magari un tecnico che sta al mio fianco mi propone delle gelatine di colore perché «è come si è sempre fatto», e «perché non usiamo questo?» e io resisto perché, finché non riesco a distillare dalla semplice differenza tra la luce calda e la luce fredda, quello che vorrei trasmettere, sono restio a usare tutti i trucchi. Ecco, vivo perfino la gelatina colore come un trucco. L'artificio illusionistico resta un orizzonte lontano, ne sono molto distante.

Ma mi incuriosisce capire come il mio atteggiamento si possa trasferire in una pratica teatrale come quella della Marionetta e penso ai tuoi riferimenti e alle immagini di situazioni di luce che 'creano' la realtà della Marionetta (vedi dico realtà – non illusione – dello spettacolo di marionette...¹⁷).

Quella realtà da cui sono stato veramente rapito al teatrino di Mimmo Cuticchio, un corridoio lungo e basso. In quel teatrino il boccascena non è assolutamente capace di avvolgere gli spettatori e di raccoglierne l'attenzione con la sua dimensione. Nonostante questo, è incredibile la capacità di proiezione che arrivava da quel francobollo di scena fino all'ultima fila proprio perché laggiù si creava, soprattutto grazie alla voce e a queste presenze illuminate da luci, molto effettate, con colori assurdi, una realtà potente. Con un effetto di proiezione al contrario dalla scena verso di te...



The Pride, regia Luca Zingaretti, 2015 ©Daniele Romano

C.G.: Proiezione, illusione: quale responsabilità nella scelta di che cosa mostrare e che cosa nascondere? Vi è implicata una posizione etica: penso a Eliasson, a Kentridge, artisti



consapevoli del ruolo che ci si assume nel mostrare, nella scelta di che cosa far vedere (dunque far conoscere). Anche in te ritrovo questo senso di responsabilità nello scegliere che cosa permettere di vedere allo spettatore e in quanti modi 'creare visione'.

E forse questo è legato all'interesse per l'ambiente e declinato per noi nella comune passione per il paesaggio e il giardino, in una dimensione ecologica.

P.M.: Mi sono accorto di questo nelle più recenti riflessioni che sto facendo sulla condivisione degli spazi, anche a causa della recente chiusura dei teatri e della loro riapertura di questi giorni – il problema degli altri, del pubblico. Qualcuno che gestisce la luce in un luogo chiuso si assume in questo momento una responsabilità particolare davanti alla messa in questione dei luoghi, e del modo, e del numero delle persone che possono entrare in quei luoghi. Come si costruisce in questo momento tutto quello che riguarda la parte non direttamente spettacolare del mio lavoro, ma che vi è comunque connessa, nel momento in cui si fa carico della condizione e della posizione fisica del pubblico.

Per esempio, sono entrato nella sala del Franco Parenti a Milano e ho trovato una disposizione molto ben pensata del distanziamento tra le sedie.¹⁸ È un luogo piacevole – secondo me gli spettatori lo ameranno per come è congegnato in questo momento. Sono state individuate delle fonti di luce che il pubblico è invitato a gestire: libri luminosi, aperti sui tavolini che distanziano alcune poltrone, che si viene poi invitati a chiudere, per contribuire a creare le condizioni perché cominci l'esperienza teatrale. Credo che questo tipo di gesti ci riguardi molto, riguardi molto il progettista della luce di qualsiasi esperienza condivisa. Come può essere quella di una mostra in ambiente museale, dell'illuminazione di un percorso in un giardino botanico; o quella dell'illuminazione di un'opera lirica in uno spazio che è a metà tra il chiuso e l'aperto. Mi è successo spesso di lavorare in luoghi non del tutto chiusi e non del tutto aperti, magari con mezzo tetto scoperchiato e mezzo esistente. Sono tanti i luoghi di confine tra chiuso e aperto – anche visto che il teatro sta ricominciando, sfruttando la buona stagione, in luoghi come arene, cortili, chioschi. Ecco è qui che diventa impellente la necessità di fare della luce uno strumento di trasformazione dello spazio in un sistema di condivisione dell'esperienza. Questa è una missione che cercherò di darmi, e che potrebbe diventare programmatica.

Non sappiamo come andranno le restrizioni alla riapertura della stagione autunnale e invernale, però forse la gente sentirebbe meno come possibile minaccia il vicino che fa un colpo di tosse o uno starnuto trattenuto che sente solo con le orecchie, se lo potesse vedere e sentirsi con lui parte di una comunità che si affida alla penombra come condizione che non riduce la possibilità di bellezza visiva e di preminenza del palcoscenico, ma anzi la esalta.

C.G.: Sarebbe forse anche una prova del nove per la tenuta, l'interesse o la sincerità di uno spettacolo, per esempio...

P.M.: Certo, come accade spesso nei miei spettacoli dove il controluce investe la sala, oppure un grande fondale luminoso la inonda di luce perché è acceso sul fondo del palcoscenico e gli spettatori, anche se non se ne rendono conto, sono molto illuminati e avvertono la presenza del proprio vicino. È sempre attiva in me una pratica della luce volta a tenere insieme le persone.

E quanto tu dici nelle tue ricerche su Salzmann e Appia a Hellerau, oppure su Fortuny, e su Taut, e definisci quelle pratiche una linea speciale, alla fine in qualche modo perdente, che non è diventata sistema di teatro, che non ha preso il sopravvento nel modo in cui si

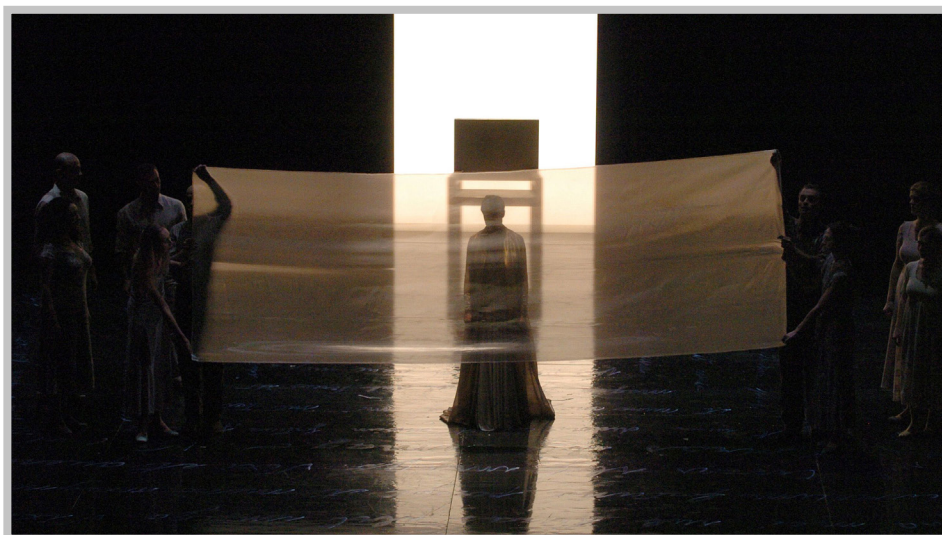


percepisce il teatro, forse oggi quella linea potrebbe ritornare utile, anche politicamente. Non abbiamo paura di dirlo ad alta voce: una sala 'illuminante', come è stata definita quella di Hellerau,¹⁹ forse oggi potrebbe riportare più facilmente il pubblico in sala.

5. *Neither*

C.G.: In chiusura, un punto che è 'apertura' e movimento... *Neither* – un testo 'manifesto' che ti accompagna intimamente da tempo.

P.M.: Avevo provato a fare degli studi fotografici su *Neither* all'epoca del seminario in cui



Dido and Aeneas, regia Andrea De Rosa, 2007 ©n.d, autorizzazione del regista

per la prima volta ne ho parlato, al tuo Teatro Botanico. Ho pensato ai due 'rifugi illuminati' del testo come a due libri dalla copertina rigida, ritti e semiaperti l'uno di fronte all'altro su un tavolo colpito dal raggio di luce di una lampada.

Il Chiaro delle pagine interne ad assorbire e riflettere la luce esterna...

C.G.: La concezione di questo testo – poesia, drammaturgia, una dichiarazione di estetica (*Né l'uno né l'altro* e tutte queste cose insieme) – ha tanti punti di tangenza con il pensiero che sostiene (o deriva) dal tuo lavoro. È significativo il valore che tu accordi a *Neither*, affermazione stessa del movimento che non può 'restare'. Una stella fissa che sancisce uno statuto di incertezza, di instabilità. In senso positivo e costruttivo come tutto il vuoto di cui sa Beckett.

P.M.: *Neither* mi è stato proposto nel 2004 da Paolo Pinamonti che allora dirigeva il teatro São Carlos a Lisbona, un'occasione completamente fortuita. Aveva apprezzato il mio lavoro in un paio di opere che aveva ospitato con la regia di Servillo e decise di affiancarmi a David De Almeida, uno scultore portoghese a cui era stata affidata la regia visiva e teatrale dell'opera. Lui aveva pensato ad un grande parallelepipedo luminoso che si muoveva nello spazio, sollevato da terra.

Forse veramente uno dei pochi casi in cui per me è stato più importante l'incontro con il testo che il suo esito teatrale. Abbiamo lavorato bene insieme, però sicuramente quello che mi ha davvero arricchito è stato scoprire e studiare il testo. E perché l'ho studiato in modo speciale? Perché mi è arrivato soltanto in inglese – quindi mi sono buttato nella traduzione a capofitto, imprudentemente, per usarlo come traccia da seguire non diversamente da quando comincio a leggere il libretto di un'opera di Verdi.



C.G.: Penso sia significativo il fatto che lo abbia tradotto tu stesso, non c'è niente che ti possa appartenere più di un testo che devi tradurre – penetrare il testo per dirlo nella tua lingua rende più profondo lo scavo che chiede l'interpretazione.

P.M.: Non essendoci una traduzione esistente,²⁰ io l'ho interpretato come una lunga didascalia teatrale. La poesia di due porte.

E l'avverbio 'gentilmente' ripetuto e riferito a un oggetto, le porte che gentilmente si chiudono e, una volta che nel movimento ci si allontana, gentilmente si riaprono...

Ma sicuramente è il primo verso quello che mi ha catturato, cioè «avanti e indietro dall'ombra di dentro all'ombra di fuori».

C.G.: Maeterlinck attribuisce alla luce una «voce».²¹ *Neither* si pone su quella linea, a mio avviso rende possibile dare forma all'alterità insita nella concezione della Marionetta novecentesca, nel senso di un 'altro' dal personaggio, grazie alla luce. Beckett rimane insuperato in tal senso – cioè la presenza di una voce drammaturgica che non puoi definire, che non puoi mai far coincidere con una *dramatis persona*.

P.M.: ...e l'altro verso che mi ha come ipnotizzato è questo: «incuranti della direzione intenti al chiarore ora dell'uno ora dell'altro». Mi è sembrato una specie di metafora dello stare nell'incanto della luce di scena e del fatto che l'alternanza tra il chiarore che vi si crea e la sua diminuzione, la penombra, diventi la legge e il linguaggio di quel luogo, si imponga e trascini con sé lo spettatore.

E ancora, lo stesso verso mi riporta alle riflessioni su *Il viaggio della luce* fatte al convegno *Lumière Matière* di Lille.²² La questione del trovarsi sulla scena al centro di una rete di specchi dove la luce passa dall'uno all'altro in una specie di viaggio senza fine, e incurante della direzione.

Se salti da «avanti e indietro dall'ombra di dentro all'ombra di fuori» direttamente a «incuranti della direzione intenti al chiarore ora dell'uno ora dell'altro» vedi lo spazio che si apre nella scrittura poetica.

C.G.: Qui la 'presenza scenica' è assorbita dal testo, che non ha più bisogno di 'definire' presenze, spazio, relazioni. Lancia una sfida questa apertura, presenza di tutte le direzioni possibili, e lo fa soprattutto a chi ha il compito di disegnare lo spazio, cioè a chi pensa 'quale luce'. Questo tuo 'faro' nel modo di intendere la creazione mette insieme la regola e l'apertura al possibile?

P.M.: Sì, esatto. Come pure in *Stirrings Still*: c'è un uomo assopito su una scrivania che improvvisamente si guarda dormire, come se il suo sguardo si alzasse e si guardasse da una distanza... ancora un 'falso movimento'.

Penso all'ubiquità necessaria di chi si occupa della luce, del fatto di non stare mai fermi – e io faccio molti chilometri a teatro, mi muovo continuamente tra la regia luci e il palcoscenico e il fondo sala e il palcoscenico, avanti e indietro...

C.G.: L'avanti e indietro delle porte....

P.M.: E si tratta anche di ubiquità mentale, cioè dello stare molto vicini agli attori e contemporaneamente allontanarsene, guardarli da una distanza.

Ritorna la questione del movimento, per la disposizione, quasi febbrile in certi mo-



menti, all'andare avanti e indietro per trovarsi nella situazione di illuminazione nella quale un attimo prima c'era un attore, ed essere contemporaneamente quello che proietta e quello che assorbe la luce – è una doppia posizione continua: gestire la sorgente e gestire il riflesso o l'assorbimento, il ritorno della luce che hai convogliato...



Curlew river, regia Andrea De Rosa, 2005 ©n.d. (autorizzazione del regista)

Vedi, mi accorgo di aver usato nel tempo più di una volta l'espressione 'abitare la luce', perché sempre di meno sento questo mestiere come qualcosa di aggressivo rispetto alla scena, cioè la componente proiettiva della luce di scena mi risulta sempre meno soddisfacente, sempre meno appagante. Riflettevo per esempio sul fatto che piano piano ho cominciato ad usare meno i sagomatori nel corso della mia carriera. Il sagomatore, con questa capacità di proiettare disegni di luce, fare figure di luce sulla scena, era proprio il pane quotidiano (sembrava non bastassero mai: e quanti sagomatori mi dai e quanti ne possiamo noleggiare e di che tipo e di che qualità). Il sagomatore... una fissazione, dalla quale pian piano mi allontanano sempre di più; ne uso sempre di meno, perché mi piacerebbe invece scavare negli alvei per la luce, farla entrare, generarla, accompagnarla, veramente come un rifugio illuminato che gentilmente si apre, gentilmente si richiude e che naturalmente questo accada come conseguenza delle ragioni architettoniche di un luogo, delle ragioni di vita, delle ragioni di condivisione e di abitazione di un teatro.

C.G.: Dalla necessità o meno dei sagomatori alle ragioni di vita di un teatro, alle tue letture filosofiche, il tuo pensare la luce non ne dimentica mai la 'naturalzza'.

Questa immagine di scavo mi rievoca un passaggio di Maria Zambrano sulla «curvatura di luce e tempo» («presenza frammentata della rotondità dell'universo»), il cui tremolio «è iridescenza della luce che non cessa di curvarsi in ogni anfratto oscuro».²³

Grazie Pasquale.

¹ Cfr. D. DEL GIUDICE, 'In questa luce', in M. VESCOVO (a cura di), *Oltre luce. Metafore e forme della luce 1960-1990*, Torino, Il Quadrante edizioni, catalogo della mostra presso Claudio Bottello Arte, gennaio-marzo 1990, pp. 21-27, ora in D. DEL GIUDICE, *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 49-59.

² J. DE LA CRUZ, *La notte oscura*, trad. it. di M. Nicola, Palermo, Sellerio, 1995, p. 119.

³ Martone e i suoi sodali di *Teatri Uniti* mettono in scena *I sette contro Tebe* a Napoli nel 1996 come atto di solidarietà culturale con la Sarajevo assediata della guerra balcanica; l'anno successivo allestimento e



- prove divengono materiale drammaturgico, oggetto di sceneggiatura e linguaggio cinematografico nel film *Teatro di guerra*; cfr. M. MARTONE, *Teatro di guerra: un diario*, Milano, Bompiani, 1998.
- ⁴ Marie-José Mondzain, autrice sensibile alla dialettica tra Visibile e Invisibile, scrive: «Voir ensemble ce n'est pas partager une vision car jamais personne ne verra ce que l'autre voit. On ne partage que ce que l'on ne voit pas. C'est cela l'invisible. Voir ensemble, c'est partager l'invisibilité d'un sens» («Vedere insieme non significa condividere una visione perché nessuno mai vedrà la stessa cosa vista da un altro. Non si condivide che ciò che non si vede. È l'Invisibile. Vedere insieme è condividere l'invisibilità di un senso»; M.J., MONDZAIN, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 140).
- ⁵ La sceneggiatura di Peter Handke di *Falsche Bewegung* (*Falso movimento*), il film girato da Wim Wenders nel 1975, si muove sulle tracce dei *Wilhelm Meister Lehrjahre* (*Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*) di Goethe, romanzo di formazione dove il viaggio e il teatro costituiscono temi centrali.
- ⁶ *Lebenszeichen* (*Segni di vita*) è un film di Werner Herzog del 1967, ispirato al romantico *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* (*Il folle invalido di Fort Ratonneau*, 1818) di Achim von Arnim.
- ⁷ *Falso movimento: Tango Glaciale*, Napoli, Teatro Nuovo, 1982.
- ⁸ *Otello*, Napoli, Castel Sant'Elmo, 1982.
- ⁹ L'allusione a James Turrell va in particolare agli Skyspaces, cfr. <<http://jamesturrell.com/work/type/skyspace/>> [accessed 30.07.2020].
- ¹⁰ *Segni di vita*, Napoli, Galleria Lucio Amelio, 1979.
- ¹¹ La citazione di Memé Perlini è da M. PERLINI, *Locus Solus*, Teatro *La Maschera*, gennaio 1976, programma dello spettacolo ora in F. QUADRI (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, II, p. 485.
- ¹² Il *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Ottorino Pianigiani edito nel 1907 conosce numerose riedizioni; ora disponibile online <<http://www.etimo.it>> [accessed 30.07.2020].
- ¹³ I riferimenti alle poetiche sullo spazio luminoso e condiviso di primo Novecento vanno a seminari tenuti nell'ambito del corso di Storia ed estetica della luce in scena (Università di Padova); in parte trattati in C. GRAZIOLI, 'Luce e atmosfera: una direttrice alternativa', in M. I. BIGGI, C. FRANZINI, C. GRAZIOLI, M. MAIANO, *La scena di Mariano Fortuny. Atti del convegno internazionale di studi*, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 51-67.
- ¹⁴ Il richiamo alle lezioni tenute da Pasquale Mari con gli studenti universitari si riferisce ad una serie di seminari che hanno avuto luogo in diversi spazi dell'Università di Padova nel corso degli ultimi dieci anni (cicli di incontri *Teatro Botanico*, presso l'Aula Emiciclo dell'Orto Botanico di Padova – già denominata *Teatro Botanico* –, alla Sala delle Edicole, Palazzo del Capitano; presso la Villa e Parco Revedin Bolasco di Castelfranco Veneto – Dipartimento TESAF – Territorio e sistemi Agro-Forestali, Università degli Studi di Padova).
- ¹⁵ Sul tema dell'illusione in relazione ai procedimenti messi in atto da figure e magia si veda S. MARTIN, LAHMANI (a cura di), 'Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie', *Alternatives Théâtrales*, Liège, June 2018.
- ¹⁶ Cfr. W. KENTRIDGE, *Black Box / Chambre Noire*, Deutsche Guggenheim, Berlin, Hatje Cantz, 2005; cfr. anche C. GRAZIOLI, 'Performing Black Box. William Kentridge o la luce dell'ombra', *Mantichora*, 1, 2011, <<http://www2new.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-379-404-Grazioli.pdf>> [accessed 30.07.2020].
- ¹⁷ Per le consonanze tra Figure (declinazioni contemporanee della Marionetta) e presenze di luce cfr. C. GRAZIOLI, 'Insufflare luce, animare Figure / Inspirar Luz, animar Figuras', *Urdimento*, 37, 2020, <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573101372020085>> [accessed 29.07.2020].
- ¹⁸ Nei giorni di redazione di questa conversazione (luglio 2020) andava in scena al Teatro Franco Parenti *Locke*, dalla sceneggiatura di Steven Knight, traduzione, adattamento, regia e interpretazione di Filippo Dini, luci di Pasquale Mari: <<https://www.teatrofrancoparenti.it/spettacolo/locke/>> [accessed 30.07.2020].
- ¹⁹ Su Hellerau cfr. il magnifico saggio di Martin Buber tradotto e commentato in M. SCOPELLITI, *L'attore di fuoco*, Torino, Academia University Press, 2015.
- ²⁰ Nel 2004 non erano ancora uscite le traduzioni di Gabriele Frasca di *Neither* (*Né l'uno né l'altro*) e di *Stirrings Still* (*Fremiti Fermi*), contenute ora in S. BECKETT, *In nessun modo ancora* [1977], trad. it a cura di G. Frasca, Torino, Einaudi, 2008.
- ²¹ Maurice Maeterlinck utilizza l'immagine della «voce della luce» in M. MAETERLINCK, *Le Trésor des humbles*, (*Le tragique quotidien*) [1986], Paris, Mercure de France, 1910, p. 168.
- ²² Il convegno menzionato *Lumière Matière* ha avuto luogo in due sessioni, a Lille e a Venezia, tra novembre 2019 e gennaio 2020, parte del progetto *Lumière de Spectacle*, codiretto da Cristina Grazioli e Véronique Perruchon e facente capo al programma di ricerca omonimo del CEAC (Centre d'étude des Arts



contemporains dell'Università di Lille), <<https://ceac.univ-lille.fr/axes-et-programmes/programmes/lumiere-de-spectacle/>> [accessed 30.07.2020]; gli interventi sono reperibili al sito: <<https://webtv.univ-lille.fr/grp/486/lumiere-matiere/>> [accessed 30.07.2020]. Il testo dell'intervento di P. MARI, *Il viaggio della luce*, è consultabile in <<http://www.pasqualemari.it/wp-content/uploads/2020/03/Le-voyage-de-la-lumiere.pdf>> [accessed 30.07.2020].

²³La citazione da María Zambrano è in M. ZAMBRANO, *Claros del bosque* [1977], trad. it. a cura di C. Ferrucci, *Chiari del bosco*, Milano, SE, 2016, p. 14.



GIULIA MUGGEO

«I diari pesano. Ricordare invecchia». Le autobiografie di Walter Chiari e Marcello Marchesi

«Marchesi was a bank, Walter was the flood [...] Walter danced on words as they were shoes. Marchesi worked with words like a cobbler». Tatti Sanguineti's memory represents an interesting starting point for reflections on Walter Chiari and Marcello Marchesi's autobiographies.

Chiari's autobiography *Quando spunta la luna a Walterchiari. Semiromanzo quasi biografico* (1974) and Marcello Marchesi's *Il Malloppo* (1971), published in the same period, show in a clearly and exemplifying way the complex and somehow conflicting relationship between author and words.

According to Marchesi, words are heavy and they weigh the human spirit down (the 'malloppo' is the weight that troubles the main character); on the contrary, according to Chiari words haven't got a specific weight, they are light and weightless.

Starting from the latest studies on 'double talent' and on the so-called 'divagrafie', this paper focuses on Chiari and Marchesi's autobiographies and on their peculiar way of 'writing the self'.

*scambiamoci un sacco
d'idee sbagliate*

invecchiamo un'ora insieme.
Marcello Marchesi

1. Premessa

«Marchesi era un argine, Walter era la piena. [...] Walter danzava sulle parole come se fossero scarpe. Marchesi lavorava sulle parole come un ciabattino».¹ Il ricordo di Tatti Sanguineti di due celebri personalità del mondo dello spettacolo, Walter Chiari e Marcello Marchesi, ci sembra un interessante punto di partenza per analizzare e avvicinare le autobiografie di un autore e di un attore protagonisti di un lungo e prolifico sodalizio.

Marcello Marchesi e Walter Chiari si incontrano nel 1947, e da quell'anno ha inizio una collaborazione che interseca al contempo il teatro, il cinema² e, in tempi successivi, la televisione. Tra i diversi autori che hanno avuto modo di scrivere testi per Chiari, Marchesi risulta fin da subito il più adatto a trattare e ad arginare l'inesauribile e generoso flusso di parole dell'attore. L'autore milanese, in sostanza, sembra parlare la medesima lingua di Walter Chiari, tanto da divenirne una sorta di controfigura; sono ormai noti, infatti, i racconti legati ai proverbiali ritardi e alle vere e proprie sparizioni di Chiari nel corso dei suoi spettacoli teatrali, così come sono passate agli annali le improvvisate sostituzioni dell'attore compiute da Marchesi stesso. Del resto quest'ultimo era tra i pochi a perdonare all'attore la sua «infantile incapacità alla puntualità e alla osservanza di tutte le altre meschine esigenze della vita che vive maldestramente e da cui non si sa difendere».³



Walter Chiari e Marcello Marchesi



Sulle pagine di un programma di sala conservato all'interno dell'immenso archivio privato di Marcello Marchesi, ora visibile tra le pagine del numero monografico della rivista *Panta* dedicato allo scrittore, si legge una dedica alquanto esaustiva dell'autore indirizzata all'amico e compagno di lavoro Chiari:

Quando Walter ed io, nel '47, ci scoprimmo a vicenda parlammo fitto fitto per un'ora senza ascoltarci. Poi capimmo che dovevamo sforzarci di parlare a frasi alterne, prima l'uno e poi l'altro. Così, dopo alcuni tentativi, constatammo che eravamo una grande coppia, con uno in più. [...] I copioni? Le parole, come formiche impazzite, scappavano da tutte le parti del foglio. I nastri magnetici si aggrovigliavano. Le prove? Un happening continuo. Lo spettacolo? Una cosa totalmente diversa da quello che si era stabilito.⁴

Queste le parole impresse su carta da Marchesi, parole che restituiscono appieno il groviglio di discorsi e pensieri scaturito dall'incontro con Chiari, parole che sembrano scivolare senza soluzione di continuità dal foglio al nastro magnetico, dai copioni al palcoscenico. Due talenti che si fondono in un tutt'uno, potremmo dire, due artisti-artigiani che costruiscono un'opera dalla paternità incerta, nella quale lo spazio della scrittura si fonde allo spazio della performance. È proprio questa una delle principali peculiarità (e difficoltà) incontrate da chi ha approfondito la tematica del 'doppio talento' e da chi, in tempi recenti, ha analizzato in particolare l'attività letteraria di attrici e dive del cinema.⁵ Anche il nostro caso, pur nella sua atipicità, ci pone in fondo dinnanzi ai medesimi interrogativi legati alla definizione di uno spazio della scrittura e uno spazio della performance, ma ci spinge in particolare a osservare le diverse speranze riposte – più o meno implicitamente – dai due autori nella parola scritta e, più nello specifico, nella parola scritta che racconta qualcosa di sé.

2. Denunciare il vuoto delle parole

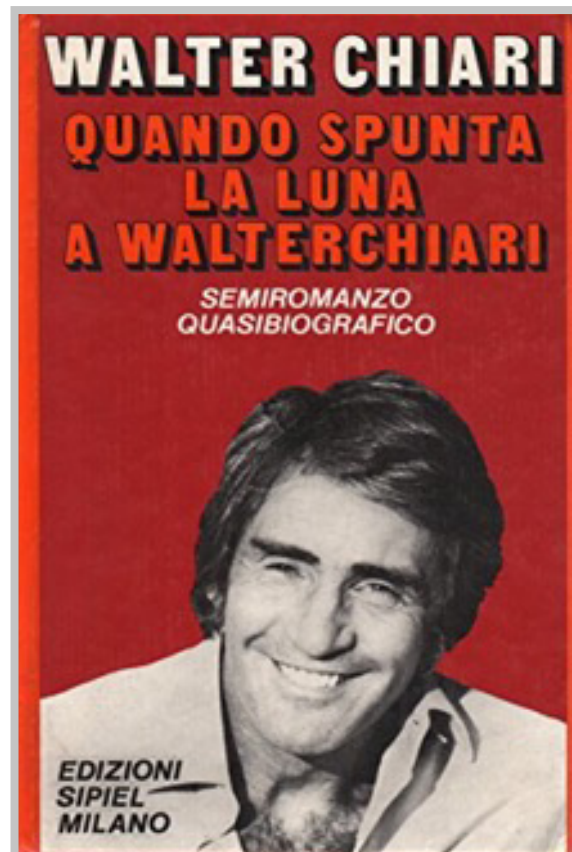
Innanzitutto è bene ricordare fin da subito che l'esperienza di Chiari nel mondo della letteratura e dell'autobiografia rappresenta soltanto un breve e circoscritto salto all'interno di uno spazio altro. *Quando spunta la luna a Walterchiari. Semiromanzo quasi biografico* esce nel 1974, a quattro anni dall'incarcerazione dell'attore, in un momento di crisi personale e lavorativa.

{muggeo_chiari_z_fig2|Copertina di *Quando spunta la luna a Walterchiari* di Walter Chiari (1974)}

È proprio in questo dato biografico che possiamo scorgere una prima e significativa affinità con l'attività di Marcello Marchesi e con i racconti autobiografici di quest'ultimo. La prima metà degli anni Settanta, infatti, rappresenta anche per l'autore milanese un periodo di profonda crisi,⁶ in cui egli

tematizza in modo esplicito la questione dell'effimero e della durata, delle parole e di noi stessi, a partire dal "malloppo" di battute, sentenze, proverbi, titoli,

Copertina di *Quando spunta la luna a Walterchiari* di Walter Chiari (1974)





annunci, insulti che un vecchio “battutista” e “sloganista” (così si definiva Marchesi stesso) registra, per liberarsene, dal suo letto di dolore. Le stesse parole “futili” e volatili di una vita senza tregua tendono così a diventare più stabile racconto di quella stessa vita che hanno importunamente affollato.⁷

Il romanzo *Il malloppo* (1971), come nota Gianni Turchetta, riprende in realtà un proposito già espresso qualche anno prima nella prefazione alle poesie di *Essere o benessere* (1962) o in *Il sadico del villaggio* (1964).

In entrambi i testi, infatti, Marchesi esplicita la necessità di scrivere finalmente romanzi destinati a durare nel tempo, «che non si bruciano subito nel vertiginoso, implacabile falò dello spettacolo, ma si propongono a un pubblico di lettori, per un meno effimero ri-uso».⁸ Il tentativo portato avanti da Marchesi è in sostanza quello di opporsi alla società dei consumi, dei caroselli, delle réclame usa e getta; una società che pure egli stesso ha contribuito ad alimentare grazie alla sua attività di ‘battutista’ e ‘sloganaro’.⁹ Il romanzo autobiografico, in sostanza, rappresenta una via di fuga, un’ipotetica salvezza da quell’idea di ‘benessere’ che si oppone tenacemente all’‘essere’.

Emerge dunque, sia in Marchesi che in Chiari, una medesima urgenza: utilizzare la parola scritta dell’autobiografia per opporsi alla provvisorietà e all’effimero. Se il tormento di Marchesi si lega principalmente alla caducità della parola, degli slogan pubblicitari o degli innumerevoli testi umoristici e volatili scritti nel corso degli anni – tema ripreso anche nel successivo *Sette zie* del 1977 –, quello che affligge Chiari, a nostro avviso, è un tormento connesso invece alla natura caduca della fama e del successo. L’autobiografia funge dunque per Chiari da strumento di riconquista di un prestigio perduto e di una rilegittimazione «attraverso una forma espressiva più esplicitamente legata alla cultura alta»,¹⁰ mentre per Marchesi il racconto autobiografico diviene una sorta di «autodenuncia, una diretta denigrazione della propria vita»,¹¹ in particolare quella professionale. Per Marchesi, figura di rilievo dello spettacolo *tout court*, autore di sceneggiature, testi teatrali, televisivi e pubblicitari, il passaggio dai «brandelli di testi»¹² al romanzo e all’autobiografia rappresenta dunque un ulteriore allontanamento da quell’universo «spettacolar-televisivo e pubblicitario» che vive anzitutto di slogan e parole futili.

Il malloppo e *Sette zie* vengono viste come le principali autobiografie di Marchesi, nonostante in entrambe l’autore adotti modelli e generi letterari differenti, in piena linea con la ‘schizofrenia’ tipica della letteratura e del pensiero marchesiano.

Fin dalle prime pagine le due autobiografie denunciano l’inautenticità dell’operazione che il lettore si appresta a leggere. Il carattere finzionale del *Malloppo*, ad esempio, viene implicitamente dichiarato attraverso una nota introduttiva al testo, ovvero in uno spazio esterno (o laterale) alla narrazione che dovrebbe pertanto conferire maggiore validità alle parole dell’autore: «la presente trascrizione dei nastri magnetici registrati dall’A. nel



Copertina de *Il Malloppo* di Marcello Marchesi (prima edizione 1971)



segreto della sua stanza è dovuta alla cortesia, alla pazienza e alla carità di Suor Otaria, delle Piccole Sorelle del Divino Rantolo, in Santa Maria della Frana». La nota che introduce *Il Malloppo* rima in modo esemplare con l'introduzione del precedente *Diario futile di un signore di mezza età* (1963), nel quale leggiamo i ricordi e i racconti fittizi di un giornalista interessato a pubblicare gli appunti di Marchesi. Le iniziali del presunto giornalista (M.M.), poste in calce all'introduzione, ci danno infine la conferma definitiva della natura finzionale della testimonianza e, più in generale, dell'intera genealogia dell'opera.

In modo analogo anche Chiari attribuisce alla sua autobiografia una veridicità perlo meno incerta; «semiromanzo quasi biografico» è infatti il sottotitolo della sua opera, a sottolineare, secondo la personale concezione dell'attore, la natura monca e inefficace della parola scritta e del racconto autobiografico. Il romanzo di Chiari, infatti, non manca di sottolineare a più riprese le inadeguatezze insite nella parola scritta e le paure che quest'ultima può suscitare in un attore comico che ha nelle «logorrate walteriane»¹³ il suo marchio distintivo. Per Chiari, inoltre, le parole assumono maggiore significato solo se accompagnate da una precisa gestualità; le mani, infatti, non sono per l'attore soltanto una semplice prosecuzione del corpo, ma anche del discorso. Le sue sono mani «intelligenti e inquiete»,¹⁴ che accompagnano le parole, le mimano, aiutano ad esprimere al meglio i concetti, sono in costante movimento.

L'incipit del «semiromanzo», oltre a rimare perfettamente con quanto detto da Mary Jean Corbett riguardo alla costruzione di un racconto inteso come parte integrante della performance,¹⁵ è in questo senso molto esemplificativo:

Cosa potrà aver scritto Walter, lui che parla, parla, parla e ogni parola è uno spunto per divagare, per allungare il discorso verso la conclusione [...]. Capisci perché mi fa paura la lingua scritta? E poi manca la mimica, la gestualità, l'intonazione. Davanti a una platea io dico "buonasera" in un certo modo e tutti ridono, lo dico in un'altra maniera e tutti si commuovono, potrei addirittura far piangere se volessi: per far piangere, qui, adesso, guarda quanta roba devo scrivere e non è mica detto che piangano tutti, magari qualcuno capisce e si diverte. [...] La platea, a teatro, "intende", afferra al volo che, se per esempio mi rivolgo ad una signora, parlo a tutti. Il soggetto o il verbo o il predicato, al maschile o al femminile, otto volte su dieci va bene per tutti, non crea confusioni, se dico "curiosa, eh?" alla signora della prima fila, tutti capiscono che mi sono rivolto a ciascuno di loro.¹⁶

Un secondo punto di contatto tra l'opera di Marchesi e Chiari ci sembra dunque riguardare proprio la natura e la forma stessa dell'autobiografia, intesa da entrambi in un senso certamente eccentrico ed originale. I romanzi di entrambi, infatti, oltre a mostrare il rapporto talvolta conflittuale con la parola scritta, sembrano dominati da una contraddizione di fondo, da una forza oppositrice che lotta costantemente e visibilmente contro la necessità di raccontarsi e autolegittimarsi. La veridicità delle autobiografie dei due autori è in sostanza costantemente minacciata dalla spinta umoristica di entrambi, da un impulso irrefrenabile al gioco intertestuale (e intermediale), alla citazione, alla distorsione

3. Le parole si vendicano

Combinavo gesti e parole in modo che facessero ridere. Avevo un aspetto gioialoide. Se qualcuno rideva ad una mia battuta era come se mi applaudisse. Dalla rivista goliardica al giornale umoristico, al film comico bazzicai sempre quelli che fanno



ridere. Avemmo il nostro periodo. La gente sulle spiagge e in città parlava il gergo inventato da noi e i personaggi da noi creati vivono ancora nei modi di dire della borghesia. [...] Quando l'umorismo fu svalutato, mi misi a combinare le parole in maniera che facessero vendere. Mi slogavo le meningi alla ricerca di slogan che elevassero i prodotti più in alto dei magazzini dove giacevano e provocassero associazioni d'idee più gradevoli del volgare uso dei prodotti stessi. Insomma ho sempre lavorato sulle parole come un ciabattino, tirandole di qua e di là, rovesciandole, adattandole a tutti gli usi. A volte penso che siano loro a pesarmi qui sul petto. Tutte quelle parole aggrovigliate. Hanno fatto malloppo. Cercherò di liberarmene. Con ogni mezzo. Anche cantando.¹⁷

Il Malloppo è un fiume in piena, un flusso ininterrotto di slogan, battute, freddure, cui si alternano o si insinuano, talvolta quasi impercettibilmente, dati personali e autobiografici. Il romanzo di Marchesi è un carosello in cui si affastellano, «uno sketch dopo l'altro, uno slogan dopo l'altro»,¹⁸ le tappe salienti della vita dell'autore.

Il racconto si propone come trascrizione di un'auto-psicanalisi registrata su nastro magnetico dallo stesso protagonista del libro, il quale pare afflitto da un'inquietudine, da un malessere a tratti inesplicabile. Le parole vuote che hanno accompagnato per decenni la vita intima e professionale dell'uomo si ribellano contro chi le ha generate, e l'intrecciarsi continuo di battute, «annunci pubblicitari, titoli di giornali, notizie, proverbi»¹⁹ ha formato un peso – il 'malloppo' è per l'appunto il nome dato al fardello che affligge il protagonista –²⁰ all'interno del personaggio. Per Walter Chiari, al contrario, la parola scritta sembra non avere un peso specifico, ma è vaporosa e leggera come quella formulata su di un palcoscenico, dinnanzi al proprio pubblico; anche quando le frasi si infittiscono e si ingarbugliano, l'attore riesce magistralmente a trovare una via di fuga, un punto di congiunzione tra gli estremi di un discorso potenzialmente infinito.

Nell'incipit del «semiromanzo» sopraccitato, come in un'ideale estensione della performance, si rendono ancor più evidenti i tratti tipici della recitazione di Chiari; tratti ravvisabili non soltanto nelle interpretazioni su grande schermo, ma anche e soprattutto nelle trasmissioni televisive condotte tra anni Cinquanta e Sessanta. Nonostante il rapporto da «non riconciliato» con la televisione, infatti, è proprio nel piccolo schermo che l'attore milanese ha trovato uno dei mezzi più affini e congeniali alle sue peculiarità e doti.

Nel corso di una puntata de *La via del successo*, trasmissione andata in onda nel 1959, l'attore milanese afferma: «mi piace la trasmissione, è consona al mio genere perché arrivo qua sempre impreparato, mi diverte, non so niente. So che dobbiamo tirare avanti un'ora e un quarto e in qualche modo tireremo, il paroliere non si smentisce».²¹ La volatilità di Walter Chiari, per assurdo, combacia e si adatta dunque con i tempi e gli spazi televisivi, all'epoca non così rigidi come quelli dettati dal palinsesto attuale; lo spazio televisivo delle origini, infatti, era a tutti gli effetti un luogo di negoziazione all'interno del quale una figura come quella di Walter Chiari poteva risultare ottimale. In Chiari, infatti, la televisione poteva trovare al contempo la figura di un conduttore e di un intrattenitore, capace di colmare qualsiasi silenzio e di rimediare agevolmente e con estrema *nonchalance* a qualsivoglia impedimento o imprevisto.

Sul palcoscenico, dinnanzi alla telecamera o alla macchina da presa, sono i colpetti di tosse, i repentini cambiamenti di registro, di dialetto o di tono, a formare delle parentesi spesso aperte e lasciate socchiuse all'interno di un discorso potenzialmente infinito.

Andando avanti nel discorso, in modo apparentemente caotico e senza meta, ne apriva [parentesi] una dopo l'altra, riuscendo poi, miracolosamente, a richiuderle tutte e



a ritrovare, con ferrea lucidità, il bandolo della matassa con la quale aveva iniziato a giocherellare dieci, venti, trenta minuti prima.²²

La parentesi è in sostanza un espediente che permette all'attore di dismettere momentaneamente i propri panni per vestirne di nuovi; è talvolta una sorta di 'a parte', durante il quale l'attore parla con se stesso e, indirettamente, con lo spettatore. Questa poetica, a nostro avviso, è anzitutto funzionale a quell'esuberanza dell'attore milanese, a quella «generosità scambiata per egocentrismo»,²³ che tornerà anche tra le pagine dell'autobiografia.

Abbiamo iniziato questo saggio con le parole di Sanguineti, ed è con un suo pensiero che vorremmo concluderlo: «M[arcello Marchesi] diceva: "Vado a capo ogni tanto". Diceva di esser troppo benestante per fare il poeta. Si limitava a epigrammi, riflessioni, curiosità e slogan. A W[alter Chiari] nella sua nostalgia per l'infanzia, crogiolarsi nella poesia non dispiaceva».²⁴ Nel 1968 la nostalgia per l'infanzia e l'amore per la poesia sembrano incrociarsi, quasi per caso, sulle pagine di un'antologia per le scuole medie curata da Mario Villoresi intitolata *Nuovi incontri*.²⁵ È qui, tra i componimenti di poeti e autori certamente più (ri)conosciuti, che appare una poesia²⁶ scritta da Walter Chiari in epoca giovanile; quest'ultimo, intervistato in merito a questa particolare pubblicazione, si pronuncia in questi termini:

è come se io da piccolo avessi letto una poesia di Carnera tra Keats, Schelling o Byron. A parte il fatto che devo dire è di una estrema utilità a venire, perché tra due generazioni del Walter Chiari comico non rimarrà niente. Mentre invece, tra cinquant'anni, un bambino prenderà questo libro e dirà: "Chiari. Però, questo Chiari!".²⁷

Le parole di Chiari sono forse premonitrici di ciò che effettivamente accadrà di lì a pochi anni al suo personaggio, destinato all'ostracismo e ad un lento declino. L'intervista rilasciata dall'attore, però, andando contro ogni affermazione citata o riportata in queste pagine, mostra come Chiari riponga in realtà nella parola scritta – pur inefficace, rigida, formale, limitata – la speranza di resistere al tempo e all'oblio.

Pur adombrato da continue contraddizioni e incoerenze, il rapporto tra Chiari e Marchesi e la scrittura autobiografica risulta infine comprensibile soltanto se letto attraverso la lente dell'umorismo. Scrivere di sé (e per sé) è da sempre un'arma per combattere la provvisorietà e la futilità della propria esistenza, per contrastare il passare degli anni; ma è solo attraverso il filtro della comicità e grazie all'amalgama tra comico e tragico che, come nota Turchetta, ci si può opporre «più che al male di vivere, proprio alla malinconia, altrimenti insopportabile, della vita che passa».²⁸



- ¹ T. SANGUINETI, 'Walter e Marcello. Vite parallele, incrociate, scambiate', *Panta*, a cura di M. Bastanelli, M. Sancisi, 2, 2015, pp. 172-175.
- ² Sull'attività di Marchesi sceneggiatore si veda R. VIGNATI, 'Marcello Marchesi, autore di sceneggiature', *L'Avventura*, 2, 2016, pp. 231-254.
- ³ Dedicata di Marcello Marchesi a un programma di sala teatrale, ora in M. SANCISI (a cura di), *Walter Chiari. Un animale da palcoscenico*, Assiagio, Mediane, 2011, p. 16.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ Ci riferiamo ai recenti studi legati alle attrici-autrici e alla categoria di 'divagrafia' ideata da Maria Rizzarelli. A partire dagli studi di quest'ultima ha preso le mosse il Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi FAScinA 2019 curato da Lucia Cardone, Anna Masecchia e Maria Rizzarelli e dedicato alle attrici che scrivono. Si veda in particolare 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, <<http://www.arabeschi.it/13/>> [accessed 29.08.2020].
- ⁶ Nel 1970, l'anno precedente all'uscita dell'autobiografia *Il malloppo*, Marcello Marchesi divorzia da Olga Barberis dopo un lungo matrimonio. Pochi anni dopo avrà una relazione con la soubrette Gisella Pagano, ma quando quest'ultima lo abbandonerà sposerà la sua governante, dalla quale avrà il suo primo e unico figlio Stefano Massimo.
- ⁷ G. TURCHETTA, 'Prefazione' a M. MARCHESI, *Grazie zie*, Bompiani, Milano, 2017, p. 6.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ Cfr. M. SANCISI, 'Introduzione', *Panta*, p. 11.
- ¹⁰ F. MAZZOCCHI, M. P. PIERINI, *Domani passati, mancanti, omessi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*, in L. CARDONE, A. MASECCHIA, M. RIZZARELLI, *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono, Arabeschi*, 14, luglio-dicembre 2019, <<http://www.arabeschi.it/23-domani-passati-mancanti-omessi-sullautobiografia-di-valentina-cortese/>> [accessed 29.08.2020].
- ¹¹ G. TURCHETTA, 'La letteratura come autodenuncia e risarcimento: Marchesi scrittore', *Panta*, p. 352.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ W. CHIARI, *Quando spunta la luna a Walterchiari. Semiromanzo quasi biografico*, Milano, Edizioni Sipiel, 1974, p. 13.
- ¹⁴ W. CHIARI, *Il sarchiapone e altre storie*, a cura di R. Buffagni, Milano, Mondadori, 2000, p. 13.
- ¹⁵ Cfr. M. J. CORBETT, 'Performing Identities: Actresses and Autobiography', *Biography*, 24, 2001; F. MAZZOCCHI, M. P. PIERINI, *Domani passati, mancanti, omessi*.
- ¹⁶ Ivi, pp. 13-16.
- ¹⁷ M. MARCHESI, *Il Malloppo*, pp. 37-38 [corsivo nostro].
- ¹⁸ O. DEL BUONO, 'Prefazione' a M. MARCHESI, *Il Malloppo*, p. 12.
- ¹⁹ 'Marchesi al Rotary Club', *Corriere di Livorno*, marzo 1972, ora *Panta*, p. 373.
- ²⁰ L'utilizzo, l'importanza, persino il 'peso' della parola di cui parla Marchesi riprende fedelmente un monologo di Carlo Campanini andato in onda durante la puntata del 2 febbraio 1958 de *La via del successo*, trasmissione condotta da Chiari e scritta da Metz, Frattini, Terzoli e lo stesso Marcello Marchesi. Nello sketch di Campanini, che ricorda da vicino alcuni passaggi del *Malloppo*, risalta in primo luogo l'idea e la concezione, tutta marchesiana, del peso specifico assunto dalle parole: «tempo fa mi sentivo un po' male, mi sentivo come un'oppressione, un peso qui. Allora sono andato dal medico, mi ha guardato coi raggi e mi ha detto: "Campanini ma che ha mangiato, le parole incrociate? [...] Lei qui è pieno di parole, di frasi tronche, mozze... Ah, ho capito, ho visto la trasmissione! Sono tutte le battute che lei voleva dire e che Walter Chiari non le ha fatto dire».
- ²¹ *La via del successo*, puntata del 9 marzo 1958.
- ²² M. SANCISI, *Walter Chiari*, p. 58.
- ²³ *La via del successo*, puntata del 9 febbraio 1958.
- ²⁴ T. SANGUINETI, *Walter e Marcello*, p. 169.
- ²⁵ M. VILLORESI (a cura di), *Nuovi incontri: antologia italiana per la scuola media: prose e poesie, epica, capolavori letterari, inserti didattici illustrati*, Ando, Palermo, 1968.
- ²⁶ Riportiamo il testo della poesia, letta da Chiari stesso nel corso della sua intervista: «La margherita tende / il suo verde braccino / e nel suo bianco palmo, / tra le tante dita, / c'è un giallo soldino: / forse vuol comprare / un po' di brezza che la culli? / O due gocce di rugiada / per farsene due monili? / Perché stanotte c'è luna piena, / e bisogna mettersi in abito da sera».
- ²⁷ Intervista rilasciata all'interno della trasmissione televisiva *L'approdo. La poesia*, 1968.
- ²⁸ G. TURCHETTA, *La letteratura come autodenuncia e risarcimento*, p. 356.



VIVIANA TRISCARI

*Tra letteratura e critica d'arte.
I Classici dell'Arte Rizzoli (1966-1985)*

The series *I Classici dell'arte* is composed by one hundred and eleven monographs, published by the publishing house Rizzoli, between 1966 and 1985. Each of them opens with a presentation of the artist and his work, that in many cases bears the signature of famous authors of our contemporary literature. This contribution is a first attempt to classify the different methods of approach implemented by writers and poets dealing with critical writing. Starting from the identification of three textual macro-categories, we proceeded with the analysis of the micro-stylistic aspects (such as rhetorical, syntactic and grammatical) and at the same time we observed the thematic and formal analogies found between the writer and the artist.

Tra il 1966 e il 1985 la casa editrice Rizzoli pubblica nella collana *I Classici dell'Arte* centoundici volumi monografici dedicati ad una selezione dei nomi più importanti della pittura europea, dai prodromi del Rinascimento italiano (Duccio, Giotto, Martini) sino ad artisti quali Toulouse-Lautrec, Schiele, De Chirico.

Particolarmente felice la scelta editoriale per cui in apertura di ogni volume la presentazione dell'artista e delle opere è affidata, talvolta sì a critici d'arte di professione, ma molto spesso a firme celebri della letteratura italiana del Novecento, istituendo una sorta di parallelo tra i grandi classici delle due arti. Oltre agli esempi indagati dal presente contributo (Flaiano e Paolo Uccello, Buzzati e Bosch, Ungaretti e Vermeer, Testori e Grünewald, Morante e Beato Angelico, Volponi e Masaccio) si citino, a titolo esemplificativo, le prefazioni di Luzi su Matisse, quella di Palazzeschi su Boccioni, di Sciascia su Antonello, di Moravia sul Picasso del periodo blu e rosa e ancora di Quasimodo su Michelangelo.

Nonostante la varietà degli esiti le tipologie testuali censite appaiono classificabili entro categorie che, sebbene non riescano a rendere conto di tutte le possibilità espressive attuate ed attuabili, funzionano comunque da utili linee guida per un approccio di tipo finalmente sistematico all'argomento. Le formule saggistiche qui individuate mostrano tre modalità differenti tramite cui questi scrittori-critici hanno affrontato il fatto artistico: si va dall'adozione di generi dichiaratamente eterodossi, come la drammatizzazione e la novella fantastica (Flaiano e Buzzati), alla più tradizionale forma saggistica, connotata però in senso fortemente personale: se in alcuni casi l'autore interpreta l'artista a partire dal proprio universo poetico-simbolico ed esistenziale in qualche modo appropriandose (Testori e Ungaretti), in altri preferisce invece porre l'accento sugli aspetti biografici e sulla contestualizzazione storico-culturale alla ricerca di possibili punti di contatto con la contemporaneità (Volponi e Morante).

1. *«L'immaginazione che fiorisce sul metodo»*

La citazione longhiana¹ che dà il titolo a questa prima categoria illumina la caratteristica fondamentale di quelle tipologie testuali eccentriche il cui comune tratto distintivo risiede nella capacità di coniugare invenzione letteraria e intento critico. La novella

fantastica *Il maestro del Giudizio universale* di Dino Buzzati, così come la drammatizzazione *Il tempo dietro il tempo* di Ennio Flaiano, costituiscono esempi particolarmente rappresentativi di finzionalizzazione della scrittura saggistica. Al di là dell'analogia riscontrata a livello macro-testuale, differenti risultano però le strategie micro-stilistiche messe in atto dai due autori.

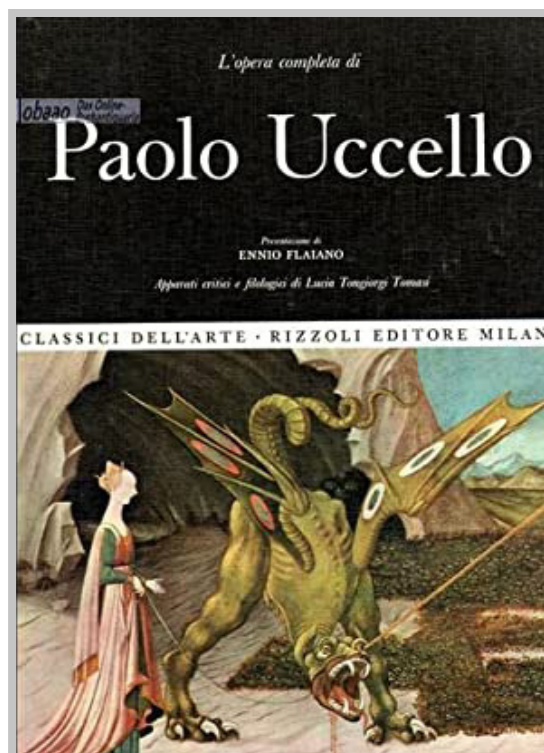
Ne *Il tempo dietro il tempo* la scelta della forma, un dialogo² fantastico tra lo scrittore e il pittore Paolo Uccello, si rivela la chiave più adatta per accedere all'universo di un artista dallo sguardo straniato e fiabesco quale fu quello del fiorentino, ma permette pure a chi scrive un agile sconfinamento verso questioni altre della storia dell'arte, e non a caso Mengaldo indica questa come la forma preferita dai critici più «egocentrici».³

Tramite l'espedito dialogico Flaiano tocca, seppur marginalmente, tematiche riguardanti lo statuto ontologico dell'arte e il problema della sua interpretazione, tanto che proprio l'attitudine meta-critica appare come la cifra fondamentale del testo.

L'ecfrasi flaiana si dispiega attraverso i molteplici riferimenti ad altri media (letteratura, fotografia, cinema)⁴ e a forme artistiche proprie dell'estetica contemporanea («happening»), oltre che facendo ricorso a specifici fenomeni sintattici e retorici (si veda ad esempio nel brano che segue la ripetizione anaforica⁵ del verbo restare, «Restano»/«Resta»/«Resta»). Così a proposito degli errori prospettici nella *Battaglia di San Romano* farà dire al suo Paolo Uccello:

Con questo errore io insinuo nel riguardante il sospetto che la morte riduce gli uomini, anche i guerrieri più possenti, a poveri fantocci, non solo fuori del tempo, ma dello spazio.

Vista dall'alto, una battaglia può sembrare una festa campestre, vista dal combattente è soltanto confusione, paura e dolore. La verità è nel mezzo, ogni battaglia è



Copertina de *L'opera completa di Paolo Uccello*, presentazione di Ennio Flaiano, apparati critici e filologici di Lucia Tongiorgi Tomasi, *Classici dell'Arte* Rizzoli, 1971



Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini*, parte del trittico de *La battaglia di san Romano*, 1438, National Gallery



un *happening*, con la logica ferrea che la fa mostruosa poiché si trasforma, nello stesso attimo in cui si realizza, in un continuo mobile. Restano di una battaglia alcuni *flashes*, non necessariamente cronologici e prospettivi. Resta lo stupore dei cavalli bianchi e neri, e anche di quelli rosa e celeste, lo stesso stupore arrogante dei cavalli delle giostre. Resta l'immobilità dei cavalieri, i loro gesti fissati negli attimi che precedono la morte.⁶

Flaiano/Uccello procede poi per via di paragoni e similitudini con altri artisti,⁷ dagli eccentrici pittori-matematici quali il Doganiere, Morandi e Mondrian, sentiti come «di una stessa specie»,⁸ a Picasso, la cui opera è considerata sintesi e punto di arrivo dell'intera storia dell'arte proprio per via della sua attitudine meta-riflessiva. Si legge infatti:

“La pittura non si spiega sempre con la letteratura”. Giusto: c'è un punto in cui le spiegazioni sono vane, oppure la pittura non si spiega che con altra pittura, come fa lo spagnolo, Picasso: il quale io dico che è muto che tiene lezioni sulla pittura di molte epoche, facendone un commento e un riepilogo, prima della fine.⁹

Queste righe suggeriscono che soltanto colui che è a sua volta artista è davvero in grado di comprendere il linguaggio muto della pittura e farne una critica che non snaturi l'opera nel tentativo estremo di razionalizzarla. Picasso non soltanto ricopre un ruolo speciale nella storia dell'arte ma viene citato anche perché si trova in una posizione simile e allo stesso tempo antitetica rispetto a Paolo Uccello, entrambi sono a modo loro ossessionati dalla prospettiva, tuttavia mentre il fiorentino isola e fissa gli oggetti ognuno col proprio punto di fuga, per lo spagnolo è come se la prospettiva li rifiutasse e perciò lui non può smettere di disegnarli, sempre gli stessi per infinite volte e da infiniti punti di vista.

Ancora Flaiano/Uccello non manca di confrontarsi con l'interpretazione che la critica contemporanea ha dato di lui alla luce di fatti artistici venuti molto dopo nel tempo, portandoci dritti nel dibattito critico che ha realmente interessato la sua opera. Egli stesso racconterà:

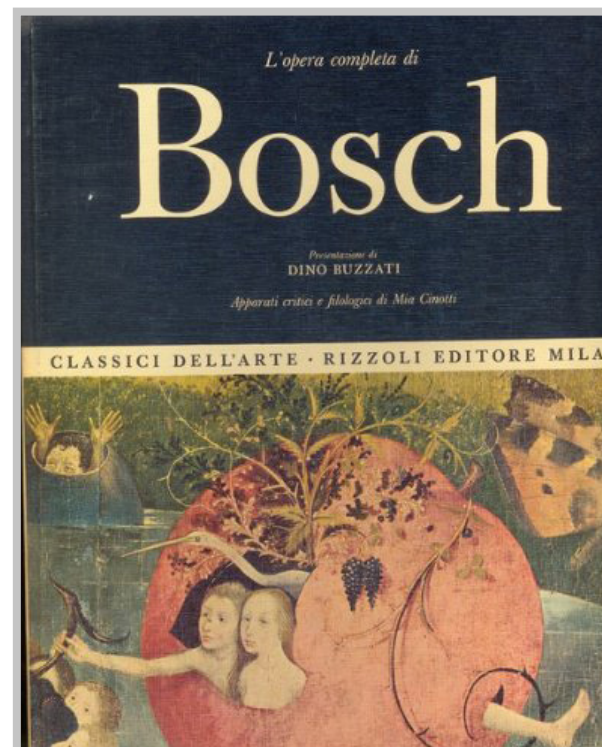
La mia *naïveté* mi ha procurato anche la fugace menzione di precursore dell'odierno surrealismo.¹⁰

Infatti proprio quegli elementi della sua pittura che in pieno Rinascimento furono giudicati come difetti in quanto scarto rispetto a una norma, segnarono il suo successo presso i moderni, i quali lo hanno giudicato secondo categorie artistiche proprie dei secoli successivi.

Questa sorta di anacronismo interpretativo ha riguardato, forse ancor di più, l'opera di Hieronymus Bosch:

Parlano dell'inferno, parlano della dannazione eterna, parlano di sant'Agostino, delle eresie, della riforma di Lutero, vanno a frugare nella vita privata di Hieronymus, che nessuno di loro può conoscere, riempiono centinaia di pagine con interpretazioni gigantesche. E la psicanalisi! E l'angoscia esistenziale con quattro secoli di anticipo!

Copertina de *L'opera completa di Bosch*, presentazione di Dino Buzzati, apparati critici e filologici di Mia Cinotti, Classici dell'Arte Rizzoli, 1966





E il surrealismo con quattro secoli di anticipo!... C'è stato uno, perfino, che ha registrato uno per uno i mostri – eh, eh, li chiamano mostri – e li ha classificati come fossero tanti coleotteri, e per ciascuno ha trovato il tipo di nevrosi corrispondente. E poi il manicheismo immancabile. E i *refoulements* sessuali...i complessi aberranti...la componente sodomitica...l'esoterismo negromantico...Quanta fatica inutile!¹¹

Così si esprime infatti Van Teller, reincarnazione del pittore, protagonista del racconto, e insieme portavoce del pensiero critico di Buzzati. La grandezza di Bosch non sta nell'essere stato l'anticipatore di un'ipotetica corrente artistica del futuro, come tanta critica successiva ha voluto, quanto piuttosto nel suo estremo realismo: nulla di più reale dei suoi mostri, incarnazioni oscene dei fantasmi che abitano l'animo umano, che lui, in possesso di un occhio ben più penetrante del comune, ha potuto vedere davvero. Anche van Teller (e con lui Buzzati) possiede la stessa capacità. Egli può scorgere, in un mondo all'apparenza normale, questa popolazione di esseri ributtanti e laidi persino dietro le rassicuranti sembianze di madri e di bambini. E molti sono non a caso i racconti in cui lo scrittore bellunese indaga quelle forze oscure che governano l'agire umano e alle quali conferisce concretezza proprio tramite l'attribuzione di sembianze animalesche. Appariranno chiare a questo punto le singolari e interessanti analogie che intercorrono tra la penna di Buzzati e il pennello di Bosch.

Oltre alla scelta di una forma letterariamente connotata, ciò che appare più interessante nel testo è l'analisi di quei fenomeni micro-stilistici posti in atto nella traduzione dell'opera da un *medium* all'altro e volti al tentativo di restituirne la presenzialità. Buzzati si cimenta nella descrizione di un'opera attribuita a Bosch e andata perduta (secondo il racconto in un immaginario incendio del museo del Prado), della quale però si conserva una stampa in bianco e nero, e il cui soggetto è un *Giudizio Universale*. Siamo dunque di fronte ad una forma di descrizione ibrida, essendo allo stesso tempo reale, poiché basata sulla stampa esistente, e immaginaria, in quanto descrizione di un'opera che non esiste più se non nel racconto, e dove peraltro è ancora in divenire. Possiamo perciò dire che essa si situi al confine tra l'ekphrasis nozionale e quella mimetica (distinzione fatta nel 1988 da Hollander e ripresa da Cometa nella sua classificazione delle tipologie efrastiche, per evidenziare la differenza fra la descrizione di un'opera d'arte esistente soltanto nell'immaginario dello scrittore e quella di un dipinto reale).¹²

Nel racconto l'opera non è completa, il lettore/spettatore la vede (la legge) nel suo farsi per mano di un van Teller in *trance*; intanto nell'incantesimo di quella notte anche allo scrittore/attore Buzzati è concesso di vedere la stessa realtà vista da Bosch e da van Teller, sebbene per un momento.¹³ Le case intorno allora si scoperciano e al loro interno si vedono gli uomini alle prese con le azioni quotidiane e con i sentimenti più comuni («la gente che mangiava, dormiva, litigava, lavorava, faceva l'amore, odiava, invidiava, sperava, desiderava»), soltanto che tra di loro si aggira una popolazione orrenda di mostri, esseri ibridi intenti a consumarsi nei loro vizi in un'apoteosi di sadismo:

si agitavano brulicando innumerevoli cose viventi simili a celenterati, a ostriche, a ranocchi, a pesci ansiosi, a gechi iracondi, simili ai cosiddetti mostri di Hieronymus Bosch; e che non erano altro che creature umane, la vera essenza dell'umano che ci circonda. Latravano, vomitavano, addentavano, sbavavano, infilzavano, dilaniavano, succhiavano, sbranavano. Così come noi ci sbraniamo giorno e notte, a vicenda, magari senza saperlo.¹⁴



Il linguaggio si mette alla prova nel tentativo di rendere l'equivalente della visione,¹⁵ una visione claustrofobica, satura per quell'agitarsi di moltitudini mostruose e disordinate, da cui il lettore si sente sopraffatto e angosciato. Una serie di otto verbi, sempre collegati per asindeto,¹⁶ si susseguono senza pause sulla pagina cercando di rendere la contemporaneità di queste azioni infernali così come Buzzati le vede durante la sua rivelazione. In ogni angolo della visione una carneficina è in atto, ma ognuna è talmente terribile che lo sguardo non può scegliere su quale soffermarsi e perciò le coglie tutte insieme sintetizzando ciascuna di esse in un verbo. Inoltre lo scrittore mette in atto uno scambio tra i due mondi, tra l'animale e l'umano, in modo da evidenziarne la fondamentale identità: se al primo sono attribuiti sentimenti umani («pesci ansiosi», «gechi iracondi»), al secondo sono imputate azioni tipicamente animalesche («Latravano», «sbavavano», «sbranavano»). Una visione tutt'altro che dissimile da quella che troviamo in uno dei racconti di Buzzati contenuto nella raccolta *Il Colombre* (1966) e dal titolo *Dolce Notte*. È il racconto della carneficina notturna che si svolge tra gli insetti all'interno di un giardino, luogo all'apparenza ameno, e che diventa metafora delle crudeltà che gli uomini si infliggono l'un l'altro, una vera e propria galleria di torture e di supplizi:

La *kermesse* della morte era cominciata al calare delle tenebre. Adesso era al colmo della frenesia. E sarebbe continuata fino all'alba. Dovunque era massacro, carneficina, supplizio. Scalpelli che sfondavano crani, uncini che scavezzavano gambe, scoperchiavano squame e rimestavano nelle viscere, tenaglie che schiantavano scaglie, punteruoli che infilzavano, denti che trituravano, aghi che inoculavano veleni e anestetici, fili che imprigionavano, succhi erosivi che liquefacevano gli schiavi ancora vivi. Dai più minuscoli abitatori dei muschi, i rotiferi, i tardigradi, le amebe, le tecamebe, alle larve, ai ragni, ai carabidi, ai centopiedi, su, su, fino agli orbettini, agli scorpioni, ai rospi, alle talpe, ai gufi, lo sterminato esercito degli assassini di strada si scatenava al macello, trucidando, torturando, dilaniando, squartando, divorando.

Evidenti a questo punto appaiono le differenze che intercorrono tra i due autori presi in considerazione, infatti, sebbene entrambi siano accomunati dalla scelta di una cornice letteraria, differenti sono le strategie che adottano all'interno del testo: Buzzati, il cui universo immaginale abbiamo visto essere molto simile a quello di Bosch, si serve prevalentemente dello strumento della descrizione efrastica per rendere al lettore/spettatore il carattere di presenzialità dell'opera al fine di coinvolgerlo il più possibile nella realtà fittizia del racconto; Flaiano invece predilige un approccio meta-critico che procede per via di paragoni, facendoci compiere un originalissimo *excursus* all'interno della storia dell'arte secondo una prospettiva che è quella strabica del suo Paolo Uccello.

2. La metafora dell'arte

La seconda categoria ravvisabile in questa antologia virtuale di scritti sull'arte si fonda sullo scarto che alcuni dei testi presentano rispetto al linguaggio comune e puramente denotativo, difatti diversi autori risolvono il problema del rapporto tra parola e immagine attraverso un ispessimento linguistico fondato sull'uso di figure retoriche e sulla creazione di immagini analogiche che si pongano come equivalenti verbali dell'opera. In *Invenzione della pittura d'oggi* dedicato da Ungaretti a Vermeer e *Grünewald, la bestemmia e il trionfo* di Testori, i due scrittori trasferiscono molti degli elementi tematici e stilistici della propria poetica all'interno della pagina critica, così che i testi appaiono fortemente

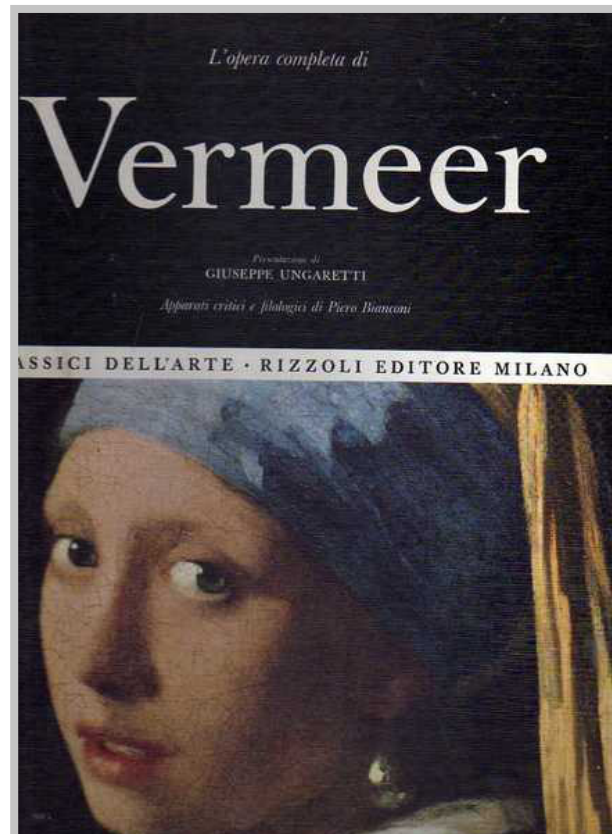
connotati dalla presenza dell'io autoriale, il quale ne diviene in qualche modo protagonista.

Per quanto riguarda il saggio testoriano sembra lecito parlare di una vera e propria cannibalizzazione dell'oggetto studiato, poiché questo viene interpretato esclusivamente alla luce del proprio paradigma etico, estetico e linguistico. Nel testo di Ungaretti è presente invece un più bilanciato alternarsi tra scrittura oggettiva e ascensioni poetiche, e proprio tramite l'analisi di queste ultime è possibile istituire un parallelo tra la pittura vermeeriana e la concezione poetica dell'autore, sul piano sia formale che contenutistico.

Uno degli espedienti di cui la critica si avvale per spiegare un'opera e un artista è quello di paragonare e confrontare tra di loro opere e artisti anche di epoche differenti. Ungaretti si serve ripetutamente di questo metodo comparativo al fine di chiarire la portata che la pittura del maestro di Delft ha avuto nella storia dell'arte, soprattutto in relazione all'uso della luce e del colore e alla capacità di rendere l'unità inseparabile di idea e natura che lo distingue dai cosiddetti 'piccoli maestri' olandesi. Tuttavia Ungaretti, da poeta, quando si tratta di descrivere le immagini, percorre anche la strada battuta da Baudelaire, ovvero quella di una scrittura che ne ricerchi l'equivalente. Egli si comporta dunque sì da critico, nel suo rifarsi all'autorevole fonte longhiana, nell'uso di un linguaggio tecnico proprio della critica artistica professionale, ma l'attenzione alle categorie formali è solo la base per il successivo slancio poetico.

Sono numerosi e più o meno ampi nel testo quei frammenti ecfrastrici ove il linguaggio dispiega tutte le proprie possibilità retoriche al fine di rendere quel residuo ineffabile che alberga in ogni opera. Si consideri questo estratto, riferito a *Donna che scrive una lettera*:

Che cosa mai avrà da raccontare? La fronte spaziosa s'è volta un po' di lato, china verso gli occhi riflessivi. Cerca di connettere. Le si affollano in mente, in troppi, i pensieri. Le dita si affusolano intanto mostrando la grazia delle mani carezzevoli che posano, un pochino grassottelle, una in abbandono sul foglio, l'altra trattenendo la penna impaziente di tornare a vergare care frasi.¹⁷



Copertina de *L'opera completa di Vermeer*, presentazione di Giuseppe Ungaretti, apparati critici e filologici di Piero Bianconi, *Classici dell'Arte* Rizzoli, 1967

Johannes Vermeer, *Donna che scrive una lettera*, 1665-66, National Gallery of Art

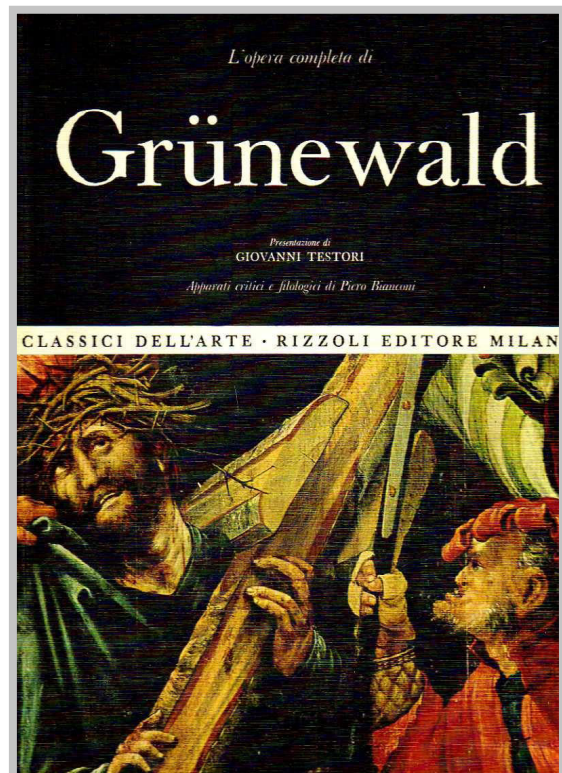


L'ekphrasis fissa quello che è la risultante di un movimento presupposto nel tentativo di rendere più che la temporalità dell'opera la sua astanza. Il senso di un movimento bloccato è ottenuto attraverso la costruzione paratattica e l'uso del presente e dei participi. Qui entra in gioco anche quella che Mengaldo chiama la presupposizione del critico ovvero l'immaginare ciò che nell'opera non si vede,¹⁸ il suo perché, volontà qui palesata dall'interrogativa iniziale («Che cosa avrà mai da raccontare?»). Si tratta della rappresentazione di un'idea attraverso un'immagine quotidiana: è l'idea dell'assenza. Idea non rappresentabile di per sé, in quanto mancanza, in quanto vuoto, ma che si esprime nell'atto stesso dello scrivere una lettera (una lettera è sempre per un assente) e che si specifica per Ungaretti nell'espressione e nei gesti della fanciulla, nella sua metonimica «penna impaziente», come assenza dell'amato.

Altri frammenti ecfrastrici presenti nel testo, in qualche caso semplici cenni, si concentrano soprattutto su un aspetto formale, l'uso del colore, mettendo da parte il soggetto vero e proprio del quadro, il suo contenuto. Il poeta descrive il *Concerto* come un'apparizione di colori, considerati nella loro «isolata assolutezza»,¹⁹ in cui gli oggetti valgono solo in quanto portatori di questi colori: il giallo dell'abito, il rossastro cuoio, le lastre bianche e nere del pavimento. Uno stesso colore però può avere diverse rese, diversi caratteri: il giallo vermeeriano è sulfureo, cioè definito attraverso l'analogia con un minerale ma è anche, per sinestesia, «invadente» e prepotente. Mentre il rosso della *Donna dal cappello rosso* è «rosso scarlatto, rosso sangue, rosso fuoco».²⁰ Si tratta di espedienti volti a restituirci la presenzialità dell'opera, il suo essere fisicamente e in flagranza, che è il principale obiettivo di ogni scrittura ecfrastrica. Perciò quanto maggiore sarà lo scarto rispetto al linguaggio puramente denotativo, raggiunto tramite l'uso di metafore, sinestesie e in generale con l'elaborazione di *correspondances* tra gli elementi del quadro e quelli della realtà, tanto più il poeta-critico sarà stato capace di rendere il carattere simultaneo del visivo.

Anche se ogni critica sembra portare con sé il fardello di un ontologico fallimento, ciò non significa che essa sia inutile, anzi è questo che palesa la necessità di mettere alla prova il linguaggio dispiegandone tutte le insite potenzialità. Questa idea della critica è a ben vedere equivalente all'idea ungarettiana della parola poetica: la parola può sì avvicinarsi al segreto che giace nel fondo dell'uomo, della vita, può esserne rivelazione istantanea e folgorante ma non potrà mai afferrare, mai possedere questo mistero. Il segreto della vita e il segreto della pittura sono parimenti ineffabili, in entrambe resterà sempre «quel nulla d'inesauribile segreto»²¹ cui Ungaretti ha cercato sempre di avvicinarsi.

Il discorso critico testoriano è invece interamente costruito come una pagina letteraria, il linguaggio, infatti, non abbandona mai la sua carica metaforica e figurativa, non si abbassa mai alla semplice descrizione, al punto che è difficile isolare dei frammenti propriamente ecfrastrici o delle parti stilisticamente più significative. Testori sceglie quegli elementi del



Copertina de *L'opera completa di Grünewald*, presentazione di Giovanni Testori, apparati critici e filologici di Piero Bianconi, Classici dell'Arte Rizzoli, 1971



quadro che servono al suo discorso e li trascende e trasfigura, innervandoli nella visione complessiva che lui si fa dell'opera e mai descrivendoli semplicemente per come si vedono. Se la critica è sempre scrittura 'in funzione di', di norma dell'opera che spiega, in Testori è anche in funzione del proprio io, poiché l'opera passa sempre al vaglio di valori extra-artistici assoluti e istanze soggettive cui lo scrittore la subordina.

Il saggio dichiara già nel titolo il suo carattere provocatorio, scandaloso, ossimorico. L'autore non è stato soltanto uno scrittore, un poeta, un drammaturgo e un pittore ma anche un critico d'arte di professione venuto fuori dalla scuola di Roberto Longhi, l'influenza del cui magistero è percepibile, tra le altre cose, nell'uso espressionistico di un linguaggio sempre volto a cogliere la concretezza dell'opera, sebbene si tratti di un espressionismo diversamente declinato e personalissimo. Esiste, ed è evidente, una forte continuità tra la sua opera propriamente creativa e la sua scrittura critica poiché dall'una all'altra trascorre un'identica tensione narrativa e morale, in entrambe si ritrova «un unico intreccio di tipologie, di insistenze tematiche, di grammatica stessa del colore, di espressione portata al limite»,²² entrambe portano indelebile il marchio dell'io testoriano.

È tramite il linguaggio che si manifesta tutta la ricchezza di contenuti e allusioni propria della critica testoriana e che trova nell'altare di Isenheim un soggetto particolarmente confacente. Il linguaggio attinge ai serbatoi più diversi: fa uso di termini ricercati e rari, arcaismi («pei vasti»), neologismi composti («autospinazione», «imperquisibile»), termini del linguaggio scientifico (soprattutto tratti dal mondo vegetale), termini plebei e concreti, prestati dal francese («crachat», «hantise», «d'ambly») e citazioni bibliche in lingua latina, mentre sono assenti i tecnicismi propri del linguaggio pittorico e il riferimento a categorie o stili, quando c'è («goticismo», «barocco») si specifica sempre in un rapporto concreto con l'opera.

È un linguaggio che si dibatte tra il basso e l'alto, tra la bestemmia e il trionfo, cedendo più spesso al blasfemo che al sacro (ma ci si chiede se per Testori le due cose siano separabili), che si gioca sull'ossimoro e l'antitesi; è sempre ricco, sempre concitato e pieno, perché col suo barocco straripare di immagini che si accavallano, colle sue contraddizioni, con l'abbondanza di figure retoriche (chiasmi, figure di ripetizione, sinestesie, *climax*, elencazioni, sineddoci anche ricercate come «sulfureo e davidico») cerca di esaurire tutti i significati possibili dell'opera (e dell'essere) per non lasciare spazio al vuoto e all'insoluto. Solo tramite il cortocircuito semantico generato da termini fra di loro opposti e inaccostabili, almeno per il senso comune, (si veda la serie «sacra»/«immonda», «supremo»/«infernale», «divino»/«maialesco», «celesti»/«stallatico» e più avanti «infimo»/«superno», «immondo»/«adamantino», «nefandezza»/«perfezione») Testori può restituirci il Cristo di Grünewald, questo Cristo dei vinti e degli afflitti, simile ad una bestia condotta al macello.

Sin da subito nel saggio appare evidente come il linguaggio ruoti intorno a due campi semantici fondamentali: quello della carnalità, quasi sempre malata e piagata (leggiamo di sangue, grumi, cellule, gangli, spurghi e corrosioni, sifilidi ecc.), costante in Testori, e quello della vegetalità, spesso anche questa legata a uno stato di malattia, che appare invece come marchio prevalente della pittura di Grünewald sin dalla *Crocifissione* di Basilea la quale

sembra fabbricarsi e lenticolarmente crescere e proliferare, ogni volta che la guardiamo, da e verso, una sorta di unicità muschiosa; un'unicità di lichene che si costruisce e insieme si rode (e corrode); un muschio un lichene che mostrano, nello stesso tempo, la durezza d'una pietra e la prensilità sudaticcia e repellente di una bava, d'uno sputo uscito da un violento attacco d'etisia clorofillica (e cromatica).²³



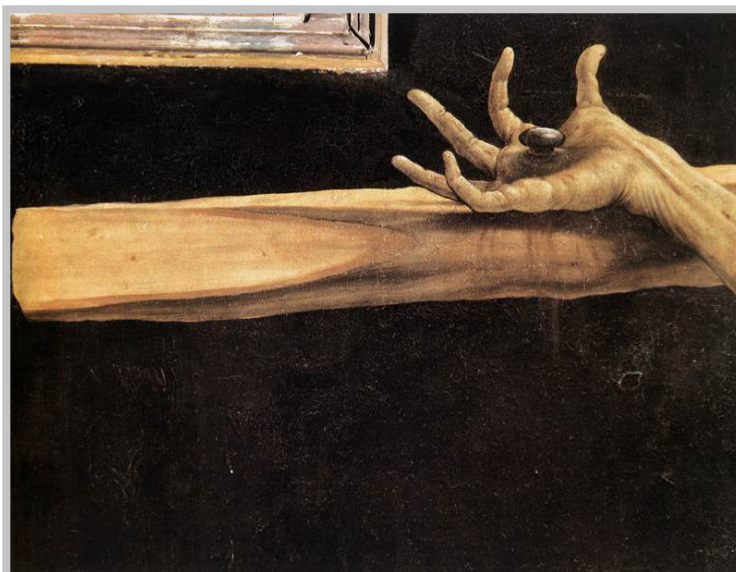
L'estratto è esemplificativo del modo in cui lo scrittore piega e torce la lingua per restituire questa unicità che vede sulla tela, per cui alla natura vegetale del muschio si attribuiscono caratteri minerali, animali e umani, per cui l'etisia può diventare clorofillica (e cromatica) in un intersecarsi e sovrapporsi delle diverse forme dell'essere e così dei rispettivi campi semantici, con un riferimento alla pittura che è messo significativamente tra parentesi, come a dire che l'interesse per l'aspetto formale dell'opera è cosa di minore importanza rispetto al discorso complessivo. Si noti anche l'accostamento di termini bassi e plebei, quali «bava» e «sputo» insieme a tecnicismi come «etisia» e «clorofillica», esemplificativi del plurilinguismo espressionista testoriano. Mentre la sofferenza del Cristo di Isenheim è così naturale da essere paragonata a

la muta, inesplicabile e come strozzata angoscia di ogni tronco nell'acconsentire al suo crescere dentro il giro degli anni; al suo ergersi e al suo torcersi; al crollare dei suoi rami e delle sue braccia e quindi, di tutto il suo corpo roso e smangiato.²⁴

La fusione di tutto l'essere in uno è completa e l'ambiguità metaforica del linguaggio ce la rende in una costante sovrapposizione di elementi umani e vegetali per cui l'albero si umanizza nella sua «strozzata angoscia», mentre l'«ergersi» ed il «torcersi» possono alludere sia al tronco sia al corpo di Cristo in croce, lo stesso vale per il sintagma «corpo roso e smangiato», ma già l'ambiguità si è dichiarata completamente nell'uso sia di «rami» che di «braccia», come termini intercambiabili. L'identità si manifesta anche col mondo animale:

il modo di ingigantirsi della propria morte dentro i mattatoi costruiti dall'uomo o nei vasti, liberi spazi della natura, che è proprio ed esclusivo delle bestie: braccate dal destino, l'urlo anzi il muggito, si spegne in loro come se l'«ubi eras, Jhesu bone, ubi eras? Quare non affuisti ut sanares vulnera mea?» (che a Colmar si trova scritto nel pannello della *Tentazione*) riguardasse non solo i santi che si trovano effigiati nel polittico, ma, ad esempio, i cani, i caprioli, i rettili draghi e qualche orrenda e perduta specie d'uccello, il cui stridio ribelle e convulso sembra schiantarsi e gelare nella memoranda morsa dei palmi e delle dita del Crocifisso.²⁵

Qui è l'identificarsi dell'urlo umano col muggito della bestia al macello. È l'umanità, la santità, l'animalità unita nella comune, straziante e straziata, invocazione a Cristo. Il grido, dopo essere diventato muggito, si trasforma in uno stridio d'uccelli così violento da «schiantarsi e gelare» nella mano inchiodata e contratta del Redentore, come se questa, considerata singolarmente, concentrasse in sé per una sorta di sineddoche visiva tutto il senso dell'immagine, o, stando dietro a Testori, tutto il senso dell'essere.



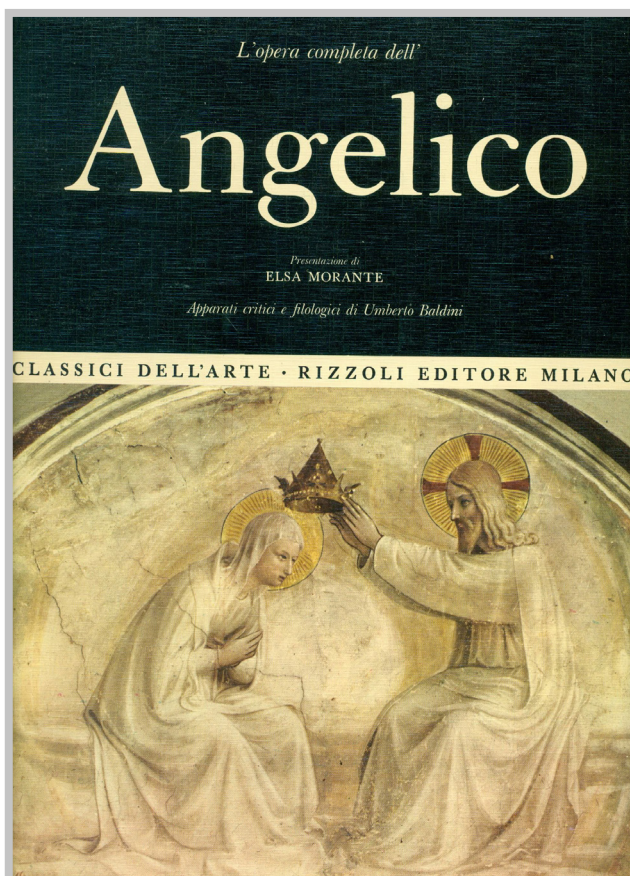
Matthias Grünewald, *Polittico di Isenheim*, dettaglio, 1512-1516, Musée d'Unterlinden

3. Il ritratto di un pittore tra biografia e storia

In una terza categoria è possibile comprendere quegli approcci critici che utilizzano quale diaframma interpretativo principale aspetti biografici o legati al contesto storico e culturale, spesso anche con intenti attualizzanti. A questo modello si riferiscono il saggio di Volponi dal titolo *Il principio umano della pittura-scienza* dedicato a Masaccio e quello di Elsa Morante, *Il beato propagandista del Paradiso* sull'opera di Beato Angelico. Se nel primo caso il rimando al dato biografico si fa più pressante nel tentativo di cogliere precisi riflessi di traumi infantili nella pittura masacesca, nel secondo l'attenzione è tesa soprattutto a spiegare (ma potremmo dire a giustificare) l'arte del Beato tramite un certo *humus* culturale e religioso.

Da rilevare è poi il fatto che gli artisti trattati si pongano tra loro in una sorta di opposizione e allo stesso tempo in consonanza colle rispettive visioni della storia proprie dei due autori: rivoluzionario e progressista Masaccio, conservatore e propagandista Beato Angelico. Parallelamente secondo Volponi la storia procede seguendo uno svolgimento lineare e un percorso evolutivo mentre nella Morante l'idea è quella di uno scarto incolmabile tra una mitica età dell'oro ed un presente sempre più drammatico.

Proprio sullo scarto tra il mondo dell'Angelico e il nostro si fonda gran parte del suo testo, trascendendo talvolta l'attenzione verso il fatto propriamente artistico in favore una riflessione che coinvolga la storia, l'estetica, la morale e il rapporto dell'artista con l'insieme dei valori di un'epoca. Quell'armonia luminosa che risulta essere il carattere dominante delle sue opere appare alla Morante come l'inevitabile scaturigine di un uomo che non fu toccato da dubbi e lacerazioni o dalla visione del brutto (al contrario di Masaccio), ma che nella sua vita ebbe la fortuna di imbattersi solo nella bellezza e di non diffidare mai né della sua fede in Dio, né della sua fiducia nei Padri domenicani, i quali sempre possedevano le risposte alle sue domande. Il discorso inizia seguendo una traccia estremamente soggettiva, ovvero la dichiarazione da parte della scrittrice del proprio difficile approccio nei riguardi del pittore a causa di quell'aura di santità che lo circonda e in cui ella riconosce l'origine del proprio pregiudizio, per poi continuare con l'affermazione del suo credo artistico:



Copertina de *L'opera completa dell'Angelico*, presentazione di Elsa Morante, apparati critici e filologici di Umberto Baldini, *Classici dell'Arte* Rizzoli, 1970

In realtà, nella pittura, i miei santi portavano altri nomi: per esempio Masaccio, Rembrandt, Van Gogh. Difatti, i santi dell'arte mi si fanno riconoscere perché portano nel corpo i comuni segni della croce materna, la stessa che inchioda noi tutti. Solo per

avere scontato in sé stessi, fino alla consumazione, la strage comune, i loro corpi hanno potuto, a differenza dei nostri, rendersi al colore luminoso della salute; ma costui, invece, il Beato, si direbbe nato già col suo corpo luminoso.²⁶

Il saggio dunque si presenta come il percorso privato della Morante verso una progressiva comprensione dell'opera del Beato rispetto all'iniziale sentimento di diffidenza, percorso in cui viene coinvolto anche il lettore con un allargamento di prospettiva che va dall'io al noi e che si riflette proprio nell'uso dei pronomi personali.²⁷

La Morante nel fare ciò si preoccupa di rendere la temperie culturale e religiosa in cui maturarono la personalità e l'arte del pittore, inserendo nel testo non solo alcune citazioni dei Padri domenicani ma un vero e proprio sunto di cosmologia e teologia medievali, così da fornirci una valida cornice interpretativa per l'opera dell'Angelico. Egli è sì considerato come pittore di propaganda e come reazionario, ma la scrittrice ribalta l'accezione negativa di questi termini con una serie di considerazioni che testimoniano il mutarsi del suo punto di vista: è vero che di propaganda si tratta, ma sincera, ed è per questo che le sue opere sono riuscite così belle, altrimenti ne sarebbero venuti fuori soltanto «mostri di bruttezza»,²⁸ proprio come avviene oggi. L'arte del Beato dunque trova giustificazione nella purezza degli intenti ed paragonabile a ciò che Cristo fece attraverso le parabole, cioè predicare «agli “idioti” nella loro lingua»:²⁹ infatti sia le immagini sia quei racconti, al di là delle differenze connaturate al mezzo espressivo, servono a dare corpo e concretezza a verità di fede altrimenti inaccessibili per un popolo di indotti i cui «intelletti sono confinati nelle dimensioni dello spazio e del tempo».³⁰

Ecco entrare qui in gioco uno degli strumenti interpretativi prediletti dalla scrittrice, tanto da divenire un vero e proprio *leitmotiv* testuale, è quello del paragone tra la pittura e altri media: la lingua *in primis*, intesa sia come lingua parlata sia nelle sue declinazioni più o meno letterarie, ma anche la musica, il teatro e persino la televisione.³¹

L'analogia con le forme letterarie, ad esempio, per via della maggiore familiarità dei lettori con queste, consente di distinguere in maniera più immediata i diversi momenti della pittura dell'Angelico e, come si fa per la letteratura, classificarli in base allo stile e ai destinatari. Allora si passerà dagli affreschi del convento di San Marco, che «sono le liriche del Beato Angelico»,³² al poema storico che è la Cappella Niccolina, per tornare di nuovo, al termine della sua carriera, a predicare «agli “idioti” nella loro lingua» nell'Armadio degli Argenti, ove:

c'è una specie di stupore incantato, come se l'Angelico, stavolta, volesse farsi lui stesso “idiota”, secondo il destino dei suoi poveri fratelli terrestri: per raccontare a sé stesso, nella sua vecchiaia, la più bella storia della terra.³³

Nel saggio di Volponi la traccia che guida il testo è quella biografica, pratica peraltro inusuale se riferita ad artisti vissuti così tanti secoli fa.

Dopo averci raccontato brevemente la vita del pittore toscano, orfano di padre e lui stesso precocemente scomparso a soli ventisette anni, l'autore passa a interpretarne l'ar-



Beato Angelico, *Annunciazione*, 1438-40, Convento di San Marco, Firenze

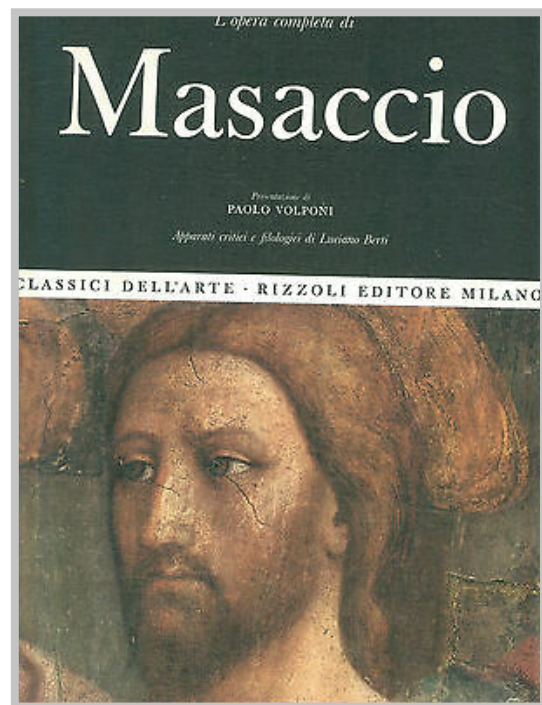
te ritrovando nei suoi lavori gli echi del rapporto con la madre, dell'assenza del padre, il suo animo di bambino un po' triste costretto a crescere troppo in fretta «per le strade del paese, sugli scalini, davanti a una rappresentazione umana precoce e violenta, tra il silenzio delle porte gentilizie e le voci degli incontri». ³⁴ Il contesto in cui visse, la sua tristezza adolescenziale, sembrano essere sempre presenti nell' opera pittorica e sono probabilmente gli elementi che hanno guidato il suo pennello alla rivoluzionaria scoperta del vero, alla rappresentazione drammatica e reale di un'umanità in cui egli cerca «padre e fratelli» e cerca «se stesso tra quegli adulti sbandati e quei giovani intimiditi». ³⁵

Nei brani efrastici il linguaggio volponiano fa frequentemente ricorso a quelle che Cometa chiama «integrazioni sinestetiche». ³⁶ L'intenzione è quella di suggerire un continuo scambio tra i due mondi, reale ed immaginario, i cui confini a tratti si annullano o si mostrano comunque superabili: i personaggi dipinti escono fuori dall'opera e al contempo gli elementi della realtà, sia che si tratti di sentimenti, sia che si tratti di componenti del paesaggio, entrano nel quadro e danno forma e colore alle cose, alle persone. Costante e ripetuto è inoltre il passaggio dall'astratto al concreto: l'immateriale, ovvero le parole e i sentimenti, si solidificano nei corpi e ne determinano la forma, stando a indicare come la dimensione della materialità sia quella fondamentale, o meglio, sia l'unica concepibile, per l'umanità che Masaccio rappresenta.

Ne *Lelemonina di san Pietro* la protagonista è la madre che tiene in braccio il figlio, «un infante aggrondato e dolente» già «presago» ³⁷ del destino che lo aspetta, intorno a lei una popolazione di storpi e di mendicanti e poi san Pietro, gli apostoli, il corpo esanime di un padre morto troppo presto. Masaccio qui non inventa nulla, egli «si muove, si arrovella, guarda, sbatte, tasta le cose che ha intorno», ³⁸ affolla la sua opera di persone vere, quelle che popolano il suo mondo, dipinge paesaggi visti e attraversati, cose vissute:

Ognuna di quelle figure, e più ancora ognuno di questi volti, è quello di una giornata nella vita di Masaccio, di un buon incontro, di un affidamento del quale egli trae una forza paterna: facce di struttura greve, massiccia, dalla fronte aperta o bozzuta, dalle occhiaie allargate dalla tenerezza, gonfie ai lati per flettersi sulla tempia amorosa, interrompersi sullo sbalzo delle ciglia, sotto le quali s'apre un occhiaia profonda, dolce come una sponda, mobile, dove la palla marroncina dell'occhio e il bianco della sua vela pongono un pensiero triste, assorto, lo stesso che arriva a gonfiare la nuca, che compenetra gli zigomi e scende fino alle guance tirate, terrose, alle bocche suggellate da uno sgomento di follia paesana. ³⁹

I sentimenti dei suoi personaggi sono i principi plasmanti che danno vita alle figure dall'interno, che delineano i visi e danno forma ai corpi: allora i tratti del volto nascono dall'allargarsi, dal gonfiarsi, dal flettersi della tenerezza e da un pensiero triste che gonfia,



Copertina de *L'opera completa di Masaccio*, presentazione di Paolo Volponi, apparati critici e filologici di Luciano Berti, *Classici dell'Arte* Rizzoli, 1968

compenetra e scende. Volponi delinea il volto tipo dell'uomo di Masaccio e noi lo seguiamo tratto per tratto, dall'alto verso il basso, dalle fronti fino alle bocche. L'aggettivazione abbondante («greve», «massiccia», «aperta», «bozzuta», «gonfie», «tirate», «terrose») è tesa a rendere la verità di questi volti senza idealizzazioni, volti di uomini che lavorano, volti di padri che hanno «la coscienza degli impegni della vita come della materialità della sua esistenza»,⁴⁰ volti portatori di una dolcezza e di una poesia che promanano proprio dai segni che il lavoro lascia su di essi. Ogni tratto è osservato singolarmente ed è portatore di un sentimento: così la tempia è «amorosa» perché occupata tutta dal sentimento paterno del sacrificio fatto per i propri figli, e l'occhiaia, testimonianza della fatica fisica per il lavoro compiuto, è definita «dolce come una sponda», dove l'occhio, simile ad una barca, trova approdo con la sua tristezza. Le guance sono «terrose» per rimandare ancora alla realtà quotidiana di questi uomini, alla dimensione fondamentale del lavoro che si riflette nell'aspetto, nei colori stessi di cui i personaggi sono fatti, dipinti. Si tratta della stessa umanità che Volponi, secoli dopo, vede e conosce nelle fabbriche, la stessa di cui parla nei suoi romanzi. Entrambi, pittore e scrittore, sono testimoni della loro realtà, scrivono e dipingono uomini reali, padri e lavoratori.

La rivoluzione che Masaccio porta nella pittura è vero che nasce e si sviluppa nel suo «cuore di orfano», ma ha il merito di trascendere il dato biografico per divenire espressione di un dolore che è universale, e di sicuro è proprio



Masaccio, *Distribuzione delle elemosine e morte di Anania*, particolare, 1424-1428, Chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze

di quell'umanità che vive ai margini, che silente si porta sulle spalle il fardello della storia e la subisce, si tratta delle stesse masse ignote e sfruttate che attraversano i secoli dai tempi di Masaccio al 1968, anno in cui Volponi scrive questo saggio, fino ai nostri giorni.

4. *Artifex additus artificis*

Dal censimento e poi dall'analisi dei testi prescelti risultano come costanti la trasmissione di motivi letterari cari ad ogni autore all'interno della pagina critica, la ricerca di consonanze con l'artista, di analogie tematiche, stilistiche e formali rispetto alle proprie opere. Queste sono individuabili sia a livello macro-testuale, ad esempio nel genere letterario adottato, sia nei differenti meccanismi di visualizzazione agenti nelle *ekphraseis* e dunque nei procedimenti retorici, sintattici e grammaticali di traduzione dal *medium* pittorico a quello verbale.

Pier Vincenzo Mengaldo, il cui lavoro di ricognizione sui fenomeni micro-stilistici caratterizzanti la scrittura della critica d'arte non professionista è stato la base per le analisi qui condotte, ritiene fondamentale proprio l'apporto di scrittori e dilettanti nella critica d'arte e domandandosi a «che valga distinguere lo scrittore che eccezionalmente parli di opere figurative dal critico d'arte *en titre*, e anche dai rappresentanti della categoria che siano a loro volta fortemente scrittori»,⁴¹ così risponde:



Ciò che forse costituisce la differenza cercata è piuttosto – o sarà un'impressione – che lo scrittore sembra trovare *direttamente* nella rappresentazione artistica un esemplare dell'umano e un'esperienza vitale [...] occasione vitale, incontro da uomo a uomo.⁴²

Riproponendo in tal modo quella che fu l'idea baudelariana di critica d'arte, un'idea espressa dal poeta-critico nella premessa al suo *Salon del 1846*, ove celebrava di fatto l'affermazione di una nuova dottrina interpretativa fondata su una concezione mistica del linguaggio e sui valori della soggettività, della sensibilità poetica e dell'empatia. Insomma proponeva la figura del poeta-critico, cui egli stesso corrispondeva, come alternativa al critico-filologo fautore di un'analisi normativa e pseudo-oggettiva delle opere d'arte:

Credo in coscienza che la migliore critica sia quella che riesce diletto e poetica; non una critica fredda e algebrica, che, col pretesto di tutto spiegare, non sente né odio né amore [...] ma, - riflessa dall'occhio di un artista, - ci farà vedere un quadro attraverso lo specchio di uno spirito intelligente e sensibile, se è vero che un bel quadro è la natura riflessa. Così la migliore recensione critica potrà essere un sonetto o un'elegia. [...] la critica deve essere parziale, appassionata, politica, vale a dire condotta da un punto di vista esclusivo, ma tale da aprire il più ampio degli orizzonti.⁴³

Il critico è allora *artifex additus artifici*, a sua volta creatore di un'opera la quale poi avrà bisogno di un commento che genererà altri commenti e così all'infinito. Se quest'intreccio tra critica e poesia ha una tradizione più viva e forte nella cultura francese anche in Italia non sono mancati esempi di una prosa che si situasse a metà tra critica e letteratura: pensiamo a D'Annunzio, a Cecchi e soprattutto e sopra tutti a Longhi. È nel solco di questa tradizione allora che si inseriscono scelte editoriali come quella compiuta da Rizzoli, mentre la più recente metodologia proposta dagli studi visuali, e qui adottata, è funzionale ai fini di una *mise en ordre* dei differenti meccanismi di visualizzazione attuati nella trasposizione da un *medium* all'altro.

I sei testi analizzati in questo contributo si pongono perciò quali validi esempi di una scrittura critica che si mette alla prova, che dispiega tutte le proprie possibilità al fine di colmare quello scarto esistente tra i due linguaggi, verbale e visuale, i quali rimangono pur sempre irriducibili l'uno all'altro. Tale limite costitutivo, quello che massimo Carboni definisce tramite il suggestivo concetto di «Impossibile»,⁴⁴ deve infatti funzionare da stimolo per una scrittura che in qualche modo tenti di dire ciò che non può dire, alla ricerca di «possibili itinerari dagli occhi alla sintassi».⁴⁵



- ¹ R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934, p. 33
- ² Oscar Wilde nota come «il metodo del dramma» sia stato spesso usato, non solo dalla filosofia, ma anche dalla critica (artistica e letteraria) poiché il critico attraverso di esso «può sia rivelare che celare sé stesso, dar forma a ogni fantasia e realtà a ogni umore. Per suo tramite egli può mostrare l'oggetto da ogni punto di vista e farcelo vedere a tutto tondo, come fa lo scultore, ottenendo in questo modo tutta la ricchezza e la realtà di affetto che derivano da quelle questioni a margine improvvisamente censurate dall'idea centrale nel suo sviluppo, e realmente illuminano l'idea con maggior completezza, o da quei felici ripensamenti che donano massima completezza allo schema centrale, che pur trasmettendo qualcosa del delicato incanto della casualità». (O. Wilde., *Il critico come artista, L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, a cura di S. Perella, A. Ceni, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 119).
- ³ P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 34.
- ⁴ Questa pratica è segnalata da Mengaldo nella sua ricognizione sui fenomeni linguistici e retorici propri della critica d'arte al fine di esprimere meglio alcuni aspetti particolari dell'opera (cfr. *ivi*, pp. 49-51). Come si vedrà nell'ultimo paragrafo di questo contributo è anche una delle strategie retoriche predilette dalla Morante nel suo saggio su Beato Angelico, e particolarmente lo è il paragone con il *medium* linguistico e letterario.
- ⁵ Scrive Mengaldo: «l'anafora, o comunque la replicazione e il parallelismo [...] in quanto ripetizioni simmetriche dell'identico o del simile, alludono anche al comporsi in unità dei vari particolari», *ivi* p. 37.
- ⁶ E. Flaiano, *Il tempo dietro il tempo*, introduzione a *L'opera completa di Paolo Uccello*, apparati critici e filologici di L. Tongiorgi Tomasi, Milano, Rizzoli, 1971, p. 6.
- ⁷ Tale pratica rientra in quelli che Segre definisce atti di «pertinentizzazione», cioè tentativi di rendere un quidsimile verbale dell'opera. I raffronti «sono dei modi, per via di accostamento, di abbozzare un inizio di linguaggio, additando due momenti di un suo eventuale sviluppo, oppure di trovare, diciamo così, due aggettivi uguali, presenti in due pittori diversi. Confrontando i due pittori io faccio capire qual è l'aggettivo di cui sto parlando» (C. Segre, *La pelle di san Bartolomeo, Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, p. 69). Cometa in una più ampia trattazione definisce questa pratica col nome di integrazione ermeneutica, distinguendola da altri tipi di integrazione. Essa è uno strumento fondamentale della critica divenuto quasi imprescindibile da Winckelmann in poi, di cui anche Longhi fece largo uso (M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012, pp. 121-126) e, come si vedrà nel paragrafo successivo, anche Ungaretti nel suo saggio su Vermeer.
- ⁸ *Ivi*, p. 7.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ D. Buzzati, *Il maestro del giudizio universale*, introduzione a *L'opera completa di Hieronymus Bosch*, apparati critici e filologici di M. Cinotti, Milano, Rizzoli, 1966, p. 6.
- ¹² La distinzione appare per la prima volta in un articolo di J. Hollander, 'The poetics of ékphrasis', *Word & Image*, 4, 1988, pp. 209-219; cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, pp. 44-62.
- ¹³ Siamo davanti ad una forma particolare di integrazione per trasposizione in quanto il *setting* della narrazione si ispira a ciò che si vede nel quadro, anzi la realtà del racconto e quella dell'opera tendono a quasi ad identificarsi. (Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, pp. 135-141).
- ¹⁴ D. Buzzati, *Il maestro del Giudizio universale*, p. 8.
- ¹⁵ A proposito del tentativo di rendere l'equivalente verbale della visione il pensiero corre subito a Baudelaire che dedica tutto un paragrafo a questo argomento nel suo *Salon del 1846* istituendo una vera e propria teoria delle *correspondances* (C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, prefazione di E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1992, pp. 60-64) e naturalmente all'«iperscrittura» o «scrittura iconica» di Roberto Longhi (M. Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2002, p. 86). Per un'analisi del suo linguaggio critico si rimanda all'*Antologia critica su Longhi scrittore*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi; saggi di storia della pittura italiana*, scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1973.
- ¹⁶ Secondo Mengaldo il legame asindetico è «sintomo di una espressività quasi affannosa indotta dalla serie di *chocs* emotivi (talora anche in negativo) che provoca lo scorrere l'opera lungo le sue parti, come per continue agnizioni» (P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, p. 37).
- ¹⁷ G. Ungaretti, *Invenzione della pittura d'oggi*, introduzione a *L'opera completa di Vermeer*, apparati critici e filologici di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 1967, p. 7.
- ¹⁸ «Il critico si rende libero di indicare ciò che, non presente o presente per connotazione nell'opera, si può chiamare in gergo linguistico una sua *presupposizione*» così Mengaldo in *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, p. 62. Nella tassonomia proposta da Cometa questo procedimento è riconducibile a quella modalità di integrazione che egli definisce traspositiva: «quella che costruisce la narrazione [...] interrogandosi sulla storia e l'essenza dell'immagine che la genera» (M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, p. 140).



¹⁹Ivi, p. 8.

²⁰*Ibidem*.

²¹G. Ungaretti, *Il Porto sepolto*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1970, p. 23.

²²S. Crespi, Postfazione a G. Testori, *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 290.

²³G. Testori, *Grünewald, La bestemmia e il trionfo*, introduzione a *L'opera completa Grünewald*, apparati critici e filologici di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 1971, p. 6.

²⁴Ivi, p. 9.

²⁵*Ibidem*.

²⁶E. Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, introduzione a *L'opera completa di Beato Angelico*, apparati critici e filologici di Umberto Baldini, Milano, Rizzoli, 1970, p. 5.

²⁷Si tratta del cosiddetto «noi sociativo» che Mengaldo classifica come caratteristica dei critici-scrittori o dei critici «egocentrici» (Cfr. Mengaldo, *Tra due linguaggi*, pp. 34-35). Anche Cometa fa cenno all'uso di «formule "sociative" in cui l'io è sostituito da un noi che mette insieme proprio due spettatori (reali/fittizi) dell'immagine: l'autore e il lettore» (M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, p. 64).

²⁸Ivi, p. 7.

²⁹Ivi, p. 9.

³⁰*Ibidem*.

³¹Cfr. P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, pp. 48-52.

³²*Ibidem*.

³³*Ibidem*.

³⁴P. Volponi, *Il principio umano della pittura-scienza*, presentazione a *L'opera completa di Masaccio*, apparati critici e filologici di L. Berti, Milano, Rizzoli, 1968, p. 5.

³⁵Ivi, p. 6.

³⁶«La sinestesia si rivela dunque la via maestra per richiamare nella mente del lettore esperienze condivise che rafforzino il patto ecfrastico. Tali sinestesie, oltre a stimolare l'immaginazione del fruitore, rappresentano una costante e programmatica trasgressione dei confini tra realtà e finzione, tra pittura e mondo reale» (M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, p. 118).

³⁷P. Volponi, *Il principio umano della pittura-scienza*, p. 5.

³⁸Ivi, p. 7.

³⁹Ivi, p. 6.

⁴⁰Ivi, p. 7.

⁴¹P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, p. 67.

⁴²*Ibidem*.

⁴³C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, p. 57.

⁴⁴L'«Impossibile» è definito da Carboni come «l'enigma e l'irrappresentabile della critica e della storia dell'arte» (M. Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, Jaka Book, 2002, p. 15).

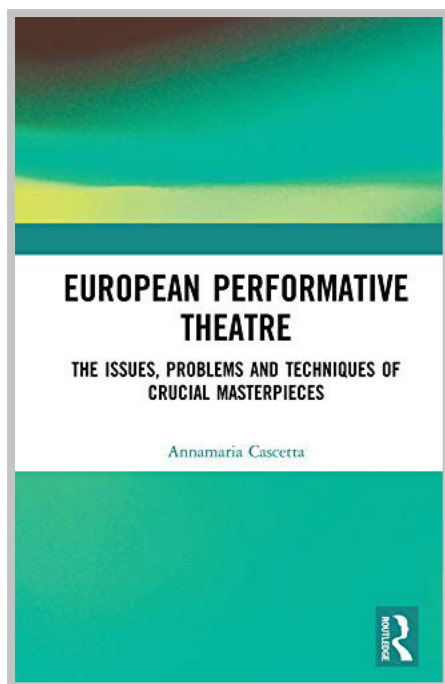
⁴⁵Ivi, p. 28.



LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

ARIANNA FRATTALI

Annamaria Cascetta, European Performative Theatre. The issues, problems and techniques of crucial masterpieces



Il volume di Annamaria Cascetta *European Performative Theatre. The issues, problems and techniques of crucial masterpieces* (Routledge, 2020) – ultimo esito di un filone di ricerca avviato dalla studiosa con la curatela di *Il Teatro verso la performance* (Vita e Pensiero, 2014), ma profondamente radicato nei suoi studi precedenti relativi alla tragedia europea contemporanea e, ancor prima, all’opera di Samuel Beckett – sceglie di indagare una macrotendenza nel modo di considerare e fare teatro tra l’ultimo XX secolo e le prime decadi del XXI: quella del ‘teatro performativo’. Tendenza che – ad un primo sguardo storico-analitico – sembra coinvolgere artisti di notevole impegno estetico, senso di responsabilità e autenticità culturale, antropologica, etica e politica, nutrendosi delle fondamentali acquisizioni del teatro sperimentale e di ricerca degli anni Sessanta e Settanta, ma divergendo dalla provocazione e dall’auto-referenzialità comunque presenti in alcune manifestazioni del teatro d’avanguardia appartenenti alle decadi passate.

Negli artisti che praticano il teatro performativo sembra infatti prevalere, pur nella condizione di indipendenza e insubordinazione nei confronti dell’industria culturale, una ferma consapevolezza della propria ‘differenza’ che non si identifica, però, in alcun atteggiamento ‘aristocratico’ di isolamento o iniziazione per pochi. La partecipazione dello spettatore si pone infatti al centro del processo creativo, diventandone anzi parte integrante, come può esserla, ad esempio, la creazione collettiva, che coinvolge direttamente gli attori nell’elaborazione della partitura fonica e corporea; la presenza dei media, poi, collabora alla scrittura scenica come vero elemento attivo nella costruzione dei significati. Ben posizionato nel mondo di oggi, il teatro performativo si considera pertanto erede della grande, millenaria tradizione teatrale, che funge da specchio, coscienza, allarme e progetto della comunità con la quale si relaziona.

Partendo da tali premesse, lo studio getta quindi uno sguardo a ritroso (e la ricognizione costituisce elemento originale e prezioso di questo lavoro) verso le fonti culturali del *performative theatre*: dal tema dell’‘intenzionalità’ di Edmund Husserl al concetto di corporeità come punto zero approfondito dalle riflessioni di Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre e Virgilio Melchiorre. E ancora: la filosofia e la teoria degli atti linguistici di John Austin; le *teorie del simbolismo* del pensiero contemporaneo e la *performance theory* di Richard Schechner; l’*excursus* su quel breviario di esperienza estetica che è *Postdramatic Theatre* di Hans-Thies Lehmann; l’antropologia e la teoria del rituale di Victor Turner, che concorre anch’essa alla rifondazione moderna del teatro. Concludono questa ricca premessa di natura teorico-fondativa alcune riflessioni sul potere trasformativo dell’esperienza teatrale teorizzato da Antonin Artaud,

sulla centralità del corpo dell'attore nella pratica di Jerzy Grotowski, ma soprattutto sui rapporti di filiazione a livello tecnico-formale col teatro di Samuel Beckett. A quest'ultimo la studiosa dedica un'ampia ed esaustiva parte della trattazione, rintracciando nella drammaturgia beckettiana numerosi elementi in cui il teatro performativo affonda riconoscibili e solide radici.

Il volume non vuole proporre dunque un modello o una lettura storiografica da intendere in maniera normativa o assoluta, ma cercare di identificare gli aspetti salienti di una linea importante della ricerca teatrale e delle trasformazioni del nostro tempo, analizzandone alcuni esempi significativi



Odyssey, by Robert Wilson @Masiar Pasquali / Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

e inserendoli in una tradizione di lunga durata. Tali esempi sono stati selezionati fra lavori di grande risonanza internazionale di artisti appartenenti a differenti generazioni, tutti attivi (principalmente nell'ultimo trentennio) in vari Paesi d'Europa. Le produzioni in oggetto analizzano infatti alcuni temi cruciali nel passaggio di secolo, fra cui la ricerca di un'integrazione tra prospettive locali e globali (*Odyssey* di Robert Wilson); la ricerca della persona come 'struttura' attraverso la scienza e il comportamento umano (*Je suis un phénomène* e *The Valley of Astonishment* di Peter Brook); il superamento culturale della guerra (*Gaudeamus* di Lev Dodin); il raggiungimento della democrazia nell'incontro fra culture diverse (*The Blind Poet* di Jan Lauwers); la realizzazione della condizione di libertà dell'uomo attraverso la cultura dei diritti e le procedure inclusive (*MDLSX* di Motus, *Bestie di scena* di Emma Dante, *Orchidee* e *Vangelo* di Pippo Delbono); la relazione fra tradizione, accesso e libera scelta di genealogie ben collocate nel progetto antropologico dell'uomo contemporaneo (*Golgota Picnic* di Rodrigo Garcia, *Oresteia* e *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* di Romeo Castellucci); la costruzione di cittadinanza umana bilanciando concretezza e mediazione, passato e presente (*Bodenprope Kazachstan* e *Remote Milano* di Rimini Protokoll).

L'obiettivo è applicare un metodo di analisi in profondità, mettendo in evidenza gli elementi tecnici del teatro performativo contemporaneo, fra cui emergono (senza alcuna pretesa di formalizzazione o di esaustività modellizzante) i seguenti: la non gerarchizzazione dei segni (in termini di messa in scena); la costruzione collettiva dello spettacolo; l'oscillazione fra presenza e rappresentazione dell'attore o *performer* sulla scena; la centralità del pubblico nel processo creativo; la ricerca espressiva che supera le barriere linguistiche e culturali; la presenza di media, tecnologia e immagine digitale pienamente accettati nel loro potenziale espressivo.

L'ipotesi proposta dall'autrice, verificata da un ampio campo di strumenti culturali, è che la nostra sia – nel bene e nel male – l'età della 'performance *tout court*', per quanto riguarda, sempre assumendo una prospettiva globale, la vita civile e politica, le comunicazioni, l'orizzonte verso il quale il teatro vivente si sta muovendo, in una stretta relazione fra spettacolo e quotidianità, strutture artistiche e sociali. Ne emerge un quadro di teatro performativo spesso molto lucido e problematico nella sua diagnosi della situazione storica, culturale e antropologica in cui viviamo; presenta infatti sé stesso con una ben definita coscienza critica dell'epoca in cui opera, connettendo il ruolo dell'artista ad una posizione autobiografica che ricerca, tuttavia, una cultura



attiva, in una prospettiva comunitaria, nel tentativo di risvegliare un senso di responsabilità etica ed estetica. Questo *excursus* attraverso alcune forme teatrali del contemporaneo, oltre a presentarci dunque un'ampia panoramica di spettacoli che stanno segnando un'epoca, ha anche il pregio di mantenere un approccio sempre duplice: se da un lato mira infatti ad investigare le strade verso cui si sviluppa parte dell'arte teatrale (almeno quella occidentale) all'alba del nuovo millennio, dall'altro cerca di esplorare le figure e i contenuti dell'immaginazione attraverso cui l'umanità si sta ripensando e definendo nella contemporaneità.



GIULIO IACOLI

Vanni Codeluppi, Vita di Luigi Ghirri. Fotografia, arte, letteratura, musica

In questo libro, come nel suo soggetto, non tutto è come si crede. Anzitutto, inserito in una collana specialistica, la Biblioteca di testi e studi – Storia dell’arte di Carocci, *Vita di Luigi Ghirri* rifugge il formato, il linguaggio, i mezzi consueti, i segni di riconoscimento scientifico della critica accademica; ne è una prova la voluta assenza di note a piè di pagina, o di una bibliografia specialistica, a fondo volume.

In secondo luogo, e proprio pensando all’agilità del formato – una guida di poco più di un centinaio di pagine, di godibile lettura –, si propone come una biografia, ed è in sé questo, ma anche altro: un avviamento all’estetica fotografica di Ghirri, un’analisi ravvicinata dei suoi modi compositivi, dei suoi periodi, delle tangenze con le altre arti promesse dal sottotitolo: la giovanile scoperta dell’*Annunciazione* del Beato Angelico, l’appassionamento per la fotografia americana del paesaggio americano, rurale e industriale; l’onnipresente musica, nella sua

vita e nei suoi viaggi, Bob Dylan su tutti; le varie e suggestive letture... E questo grazie a un artificio, o *contrainte*, strutturale: ogni capitolo viene aperto da un testo visuale-finestra, un’immagine che nel corso del racconto viene messa in contesto e analizzata.

Infine, pur nel suo voluto ritagliarsi un ‘a parte’ rispetto ai lavori di critica che nel tempo si sono succeduti (ricorderemo almeno, fra i testi più recenti e innovativi, *Luigi Ghirri and the Photography of Place. Interdisciplinary perspectives*, a cura di Marina Spunta e Jacopo Benci, del 2017), e anzi puntando sulla personale conoscenza dell’autore, su un ritratto che, nell’evolvere della sua poetica artistica individua coerenti spunti di interpretazione dell’uomo – la figura ritrosa e impacciata; la generosità con gli amici e con le istituzioni cui dona le proprie opere e i propri negativi; il costante sottrarsi al giudizio nei confronti degli altri –, Codeluppi, noto sociologo dei processi culturali e comunicativi e, cosa questa forse meno risaputa, cultore di fotografia sin dagli anni giovanili (nonché, come il compianto Remo Ceserani che all’arte della luce dedicò nel 2011 un libro di tematica letteraria, *L’occhio della Medusa*, figlio di un fotografo professionista), riesce nell’intento di offrire un contributo in certa misura originale, non inerte alla bibliografia critica ghirriana.

In particolare, paiono particolarmente indovinate le zampate analitiche, la capacità del saggista di sintonizzarsi sulle onde del mondo esterno propria di Ghirri («in gene-



rare, forse Luigi con le sue foto cerca sempre, con ostinazione, di stabilire una sintonia con quel “suono interno” che tutte le cose del mondo possiedono», p. 54). Un caso paradigmatico riguarda la celebre immagine, in un libro-chiave di una delle tante svolte del fotografo, *Il profilo delle nuvole*, anno 1989, dei due pilastri e delle scalette che dalla piazza gonzaghese di Pomponesco conducono all’argine del Po mantovano, immerso in una neve definita come spaesante, in quanto «omogenizza gli oggetti, uniforma il cielo e la terra e rende difficoltoso riconoscere le distanze» (p. 83). Ma si può altresì leggere la ripresa di spalle di Enrico Berlinguer come emblematica dell’arte di Ghirri di riquadrare immagini, di mostrare figure umane intente a contemplare qualche cosa, rivolte altrove: una visione della figura umana furtiva, estemporanea, una semisoggettiva dal valore di riapertura del senso a possibili inesplorati dalla cronaca, nello svelamento dell’umanità e della vulnerabilità del politico stanco, dinanzi alla folla dei convenuti alla Festa nazionale dell’Unità dell’83, al Campovolo reggiano (in *Notte e dì*, dell’anno successivo).

Il critico ha inoltre mano felice nel descrivere il clima di amicizia e condivisione nelle diverse tappe dell’affermazione di Ghirri, *in primis* la frequentazione degli artisti concettuali modenesi, cui viene introdotto, sul finire degli anni Sessanta, da Franco Guerzoni, per giungere poi, con gli anni Ottanta, ai fotografi del nuovo paesaggio italiano, agli incontri fondamentali con Claude Nori e Gianni Celati. Pur rievocando l’esordio alla regia, nel ’91, di quest’ultimo, *Strada provinciale delle anime*, una scompaginata e allegra banda di gitanti per le pianure ferraresi, nella quale viene trascinato lo stesso fotografo (film peraltro dall’estetica molto ghirriana, fatto di inquadrature «tenute a lungo», p. 95), Codeluppi omette di riferirsi all’omaggio di Celati all’amico scomparso, *Il mondo di Luigi Ghirri*, del 1999, forse, in questo, imponendosi di restituire una cronistoria equilibrata del ‘suo’ Ghirri, e però assorbendo, dello scrittore, letture del fotografo indelebili, stilemi caratteristici, primo fra i quali il suo «ridare dignità a quello che a prima vista nella società sembra essere scontato e privo d’interesse» (p. 91).

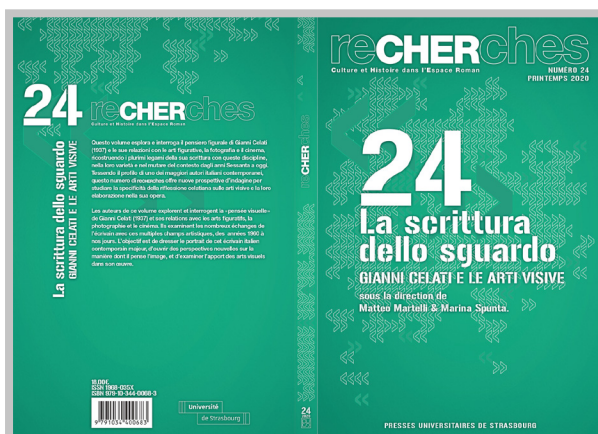
Fra gli elementi qualificanti del libro è infine da ricordare l’impegno sistematico di riproduzione delle diverse e sempre significanti topografie emiliane, degli spostamenti abitativi del suo «Luigi», dalla ‘casa-villaggio’ nei pressi di Sassuolo a quelle di Modena-parco Amendola e centro storico, e Formigine, sino alla casa finale di Roncofiesse, nelle campagne che circondano Reggio Emilia. Un procedimento tipico delle biografie, questo, si dirà; e tuttavia localizzare Ghirri significa situarlo, in maniera rigorosa, in un campo di fitte relazioni, cogliere le permanenze nella sua struttura di apprensione primaria del suo mondo, di contro a una personale, mobilissima curiosità, tesa verso le forme della cultura, le modificazioni nella società contemporanea, e i suoi simulacri – Codeluppi ci parla di un progetto di allestimento parigino, comunicatogli da Luigi stesso, che avrebbe composto fra loro, alla ricerca di una «etica» del vedere, fotografie di Ghirri, Wenders e Baudrillard (pp. 88-90).

In questa luce riusciamo a intuire la continuità della salutare, sorridente pedagogia demistificatoria delle apparenze sotto le quali si maschera la realtà, perseguita sin dai lavori degli anni Settanta sulle «architetture itineranti per il divertimento» (p. 43), come i luna park, e sulla riminese *Italia in miniatura* (1978), e ben rischiarata dall’occhio del sociologo. Nella cui veduta, e nelle cui ambizioni ‘a bassa intensità’, per riprendere ancora una definizione celatiana delle immagini dell’amico fotografo, è da leggersi nuovamente un’esortazione a oltrepassare le apparenze, attraversando la brevità dei rilievi della *Vita*, la natura necessariamente compendiosa della sua ricostruzione per cogliervi rinvii, aperture suggestive a una più ampia interpretazione del mondo Ghirri.

ELOISA MORRA

Matteo Martelli, Marina Spunta (a cura di), *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*

Il volume *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive* (Presses Universitaires de Strasbourg, 2020), curato da Matteo Martelli e Marina Spunta, raccoglie gli atti dell'omonimo convegno internazionale, tenutosi a Strasburgo nel dicembre 2018 e organizzato in collaborazione con Nunzia Palmieri. Obiettivo dei quindici contributi raccolti è ricostruire un dato non ancora sufficientemente indagato nell'opera celatiana, la centralità dello sguardo e delle arti visive. Autore tra i più letterari della nostra tradizione, Celati è stato tra i primi (insieme a Calvino) a interrogarsi sui confini e i limiti della parola, arrivando a sostenere – in 'Il racconto di superficie', apparso sul *Verri* nel 1973 – che per avvicinarsi alla fabulazione, ovvero «l'illimitato divenire e tutte le metamorfosi a cui soggiaciamo», la scrittura avrebbe dovuto «uscire da se stessa, se riesce a farcela. Il problema dello scrivere oggi è tutto qui». Queste parole rivelano in controtuce come la poetica celatiana, stante la messa in discussione della staticità del testo, sia costruita su basi non soltanto letterarie. I suoi temi – il rapporto tra corpo e spazio, il ruolo del paesaggio, la riflessione sul senso del quotidiano – derivano tutti da un dialogo con le arti della visione, che divengono «materia di riflessione e di formazione del pensiero, un oggetto di ricerca critica e artistica, un incontro e uno scambio per pratiche interdisciplinari e scritture ibride» (p. 12). Di questo «pensiero figurale» (p. 10), *Gestaltung* d'una spinta conoscitiva presente sia negli scritti teorici sia nella pratica creativa, *La scrittura dello sguardo* individua forme e funzioni attraverso tre sezioni che hanno il merito di favorire i rimandi interni, mantenendo al contempo una coerente focalizzazione sul cimento con diversi media: pittura, fotografia, cinema.



La prima parte include saggi sul rapporto con la tradizione pittorica, oggetto d'attenzione critica e fonte di *evidentia* per gli spazi narrativi dell'autore. In apertura, Maria Teresa De Palma esamina alcuni degli appunti del Fondo Celati della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, rivelando una corrispondenza tra il canone figurativo e quello tracciato negli *Studi d'affezione* (Quodlibet, 2016) e in *Narrative in fuga* (Quodlibet, 2019). Se Celati critico letterario osteggia il Rinascimento tradizionalmente inteso, il critico d'arte schiva

la visione prospettica per aggrapparsi all'orizzonte frammentario del Quattrocento fiammingo; predilezione che trova una continuazione nell'interesse per la 'logica del discontinuo' in ambito contemporaneo (Schwitters, Duchamp, un'archeologia del marginale messa in luce anche nel saggio a firma di Giacomo Micheletti). Marco Antonio Bazzocchi e Filippo Milani si concentrano invece sulle fonti visive delle atmosfere del 'novellino padano', individuando in Morandi e nel Turner mediato da Francesco Arcangeli sicuri punti di riferimento. Di particolare interesse è

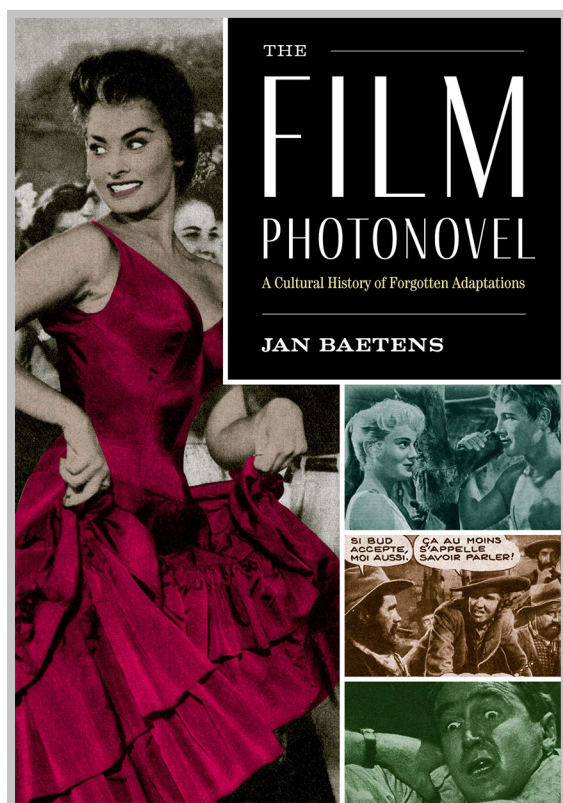


la lettura di *Verso la Foce* e *Condizioni di luce sulla via Emilia* offerta da Bazzocchi nel suo saggio, focalizzato sull'analisi del rapporto luce-colore e delle modalità della percezione che, spingendo il lettore-osservatore a sentirsi sempre 'dentro' la rappresentazione, legano la ricerca morandiana a quella del secondo Celati. La bassa soglia d'intensità tipica della produzione narrativa degli anni Ottanta è il risultato della scelta formale della 'visione frontale' che – come spiegato dallo scrittore nel saggio apparso in *Cinema & Cinema* nel 1987, 'La veduta frontale: Antonioni, l'avventura, l'attesa' –, disattendendo le «aspettative che annientano la forma semplice del guardare» della visione di scorcio, consente allo sguardo di trovare quiete, di accettare il quotidiano per quello che è, svelato da «un modo di narrare che evita le eccitazioni, e riporta tutto ad un pacato uso della rappresentazione» (p. 211). Ne risultano pagine d'osservazione incentrate sulle apparenze, ariostesche parvenze di realtà in continuo mutamento, che – ricorda Bazzocchi – testimoniano «non semplicemente ciò che appare, ma ciò che appare a un occhio che ha rinunciato a conoscere, ma vuole trovare un posto nell'insieme delle cose del mondo» (p. 47).

Ed è nella fotografia che quest'occhio arreso, che pensa-immagina a un tempo, trova un mondo congeniale al proprio modo di sentire. Nel secondo segmento del volume, il noto binomio Ghirri-Celati viene ulteriormente definito grazie all'indagine di alcuni inediti abbozzi di *Verso la Foce* offerta da Spunta e al confronto con un altro, meno indagato sodalizio, quello con il fotografo Carlo Gajani. Gabriele Gimmelli propone un'attenta lettura dei documenti che preludono agli iconotesti nati da questa collaborazione, *La bottega dei mimi* e *Il chiodo in testa* (recentemente ripubblicati, a cura di Nunzia Palmieri, in *Animazioni e incantamenti*, L'Orma, 2017), evidenziando le affinità formali, non solo ideologiche, tra il primo Celati e la ricerca pittorico-fotografica di Gajani. In chiusura alla sezione, infine, il contributo di Cecilia Monina si sofferma di nuovo sulla bassa soglia d'intensità delle pagine celatiane. La 'visione frontale' del novellino padano, naturalistica e antiromanzesca, viene qui indagata attraverso la nozione di 'doppio framing', doppia cornice «che dirige e orienta lo sguardo» (p. 125). Ciò permette all'autrice di tracciare una genealogia del 'vedere del vedere' composta da Celati, Ghirri ed Antonioni. I tre sembrano rispondere con diversi mezzi al medesimo ventaglio di quesiti: come tradurre lo smarrimento che ci invade di fronte al susseguirsi delle apparenze? Cosa nascondono le immagini che ci circondano, e in che cosa consiste il vedere? L'espedito della doppia cornice, in narrativa come nelle arti della visione, crea piani panoramici che spingono il lettore-osservatore a «porsi sulla soglia, provare l'esperienza dell'esercizio dell'artista, immedesimarsi e concentrarsi sull'inquadratura come apertura del proprio sguardo sulla realtà» (p. 126). Il rivolgersi alla macchina da presa, dunque, per l'autore dei *Narratori delle pianure* è la naturale prosecuzione di una attività che fa della riflessione sullo sguardo e della fantasticazione una poetica riflessa nei racconti e nei documentari degli anni Novanta (aspetti complementari, questi, enucleati, all'interno della terza parte, nei saggi di Giulio Iacoli e Ugo Fracassa).

Pur nella diversità dei modi attraverso cui Gianni Celati si avvicina alle varie arti, è evidente ci si trovi di fronte a un approccio al visibile che travalica l'interesse storico-filologico per aprirsi a un'ottica sistemica, nell'intento di riappropriarsi della «momentaneità incatturabile d'ogni sguardo» (così l'autore stesso nel saggio 'Di cosa si parla quando si parla di paesaggi', in M. Belpoliti, M. Sironi (a cura di), *Gianni Celati*, Riga, 28, 2008, s.p.): centro d'interesse non è più – o non solo – l'opera in sé, bensì le relazioni tra l'oggetto d'osservazione, il critico-scrittore e lo spettatore. Fatto proprio l'orizzonte interdisciplinare e intermediale intrinseco alla materia, questo volume apre lo spazio a un'ermeneutica dell'«ecosistema» (W.J.T. Mitchell) formato da parole e immagini, e disegna una mappa imprescindibile per i futuri studi sull'autore.

CORINNE PONTILLO

Jan Baetens, The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations

All'interno dell'ampio panorama dei processi intermediali, il fotoromanzo e le novelizzazioni, ossia le trasposizioni narrative delle opere cinematografiche, rappresentano due *pattern* emblematici di contaminazione tra la letteratura e i linguaggi visuali. Lungo un percorso di ricerca avviato oramai da più di un decennio, Jan Baetens ha contribuito a definire il campo d'indagine relativo a questi due generi, aggiornandone di volta in volta le coordinate teoriche in diversi interventi, tra i quali ricordiamo, ad esempio, le monografie *La Novellisation: Du Film au roman* (Les Impressions Nouvelles, 2008) e *Pour le roman-photo* (Les Impressions Nouvelles, 2010), oppure ancora la galleria virtuale, curata insieme a Stefania Giovenco, *Le roman-photo: Images d'une histoire*, pubblicata nel 2014 nel quarto numero di *Arabeschi*.

Sulla scia tracciata da tali studi, l'autore ha elaborato la teorizzazione di un nuovo sottogenere, non canonico, sviluppatosi al di fuori

dei circuiti accademici e partecipe tanto del legame con il cinema che caratterizza il *film novel*, quanto della narratività articolata sulla giustapposizione di testi e immagini fotografiche su cui si basa il *photonovel*. È proprio come esito di una inestricabile ibridazione dei codici che nasce, dunque, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations* (University of Texas Press, 2019). Il volume offre una organica trattazione dedicata al 'cinefotoromanzo', un particolare 'adattamento' dei film su riviste illustrate – come *Star cineromanzo gigante*, edita da Bozzesi, pioniere nel settore – che a metà degli anni Cinquanta hanno raggiunto il periodo di massima circolazione in Italia, trovando poi ulteriori canali di diffusione in altri Paesi europei e in Francia in particolare.

Seguendo la progressione di un'analisi che parte dalla definizione stessa di *film photonovel* e dalla storia della formazione del sottogenere, Baetens accompagna per gradi il lettore alla comprensione di complesse dinamiche fototestuali di cui si mettono in evidenza, con il sostegno di esemplificative riproduzioni di alcune pagine dei maggiori cineromanzi, i meccanismi di interazione tra i diversi livelli verbali (dialoghi, didascalie, 'voice over') e le immagini; le modalità di fruizione determinate dalla partitura del *layout*;



la resa del movimento sulla pagina, inteso in relazione sia alla dimensione narrativa delle immagini che al rapporto tra il dinamismo dell'azione e l'assetto più statico dell'apparato illustrativo dei cineromanzi. Chiudono il volume un capitolo focalizzato sui pochi casi di *film photonovel* rintracciabili al di fuori dell'Europa, negli Stati Uniti e in America Latina, e un'appendice che ospita un elenco quanto più esaustivo possibile delle testate e delle case editrici.

Si scopre così che pur essendo inevitabilmente debitore nei confronti del film che ne costituisce la fonte, il *film photonovel* si ritaglia un margine riconoscibile di originalità; malgrado la scelta dei materiali visivi sia giocoforza limitata ai fotogrammi o alle foto di scena, una tensione creativa si annida nella conversione del film dalla pellicola alla pagina stampata. Tra gli aspetti che caratterizzano tale «creative tension» (p. 17) si annovera la messa in rilievo della componente melodrammatica delle storie, secondo una scelta che va forse incontro alla destinazione dei cineromanzi, pubblicati su riviste cosiddette popolari, distribuite in edicola e, per lo meno in una prima fase, orientate verso un pubblico femminile. Al di là delle connotazioni e degli stereotipi di genere, appare interessante sottolineare che – a differenza, in questo caso, dei fotoromanzi, pubblicati a puntate – il *film photonovel*, nel riproporre in un'unica uscita, dopo la distribuzione delle opere cinematografiche da cui sono tratte, narrazioni finzionali presumibilmente già note e di cui si conosce l'epilogo, non fa che consentire un'esperienza di fruizione del film di riferimento potenzialmente infinita (cfr. p. 28). I cineromanzi si prestano alla lettura – una lettura di tipo 'spaziale' e simultanea, diversa dalla successione cronologica scandita dalle sequenze cinematografiche – ma sono anche oggetti da guardare, strettamente connessi, peraltro, alla materialità del *medium se*, come ha notato Baetens, fotografie, singole sezioni dei fogli, pagine centrali o copertine dei fascicoli sono state non di rado ritagliate e riutilizzate come poster.

Quelli enucleati sono solo alcuni degli elementi distintivi del cineromanzo, ma si ritiene che possano valere a suggerire l'idea della molteplicità delle prospettive ermeneutiche messe in campo da questo oggetto di studio. Orientandosi tra le sfide poste dal reperimento delle fonti primarie e dalla delimitazione di un corpus che non può che risentire di una certa asistematicità, dovuta al ritrovamento di collezioni spesso incomplete o conservate in archivi che non propongono, per questi materiali, una ordinata catalogazione, l'autore non procede soltanto a una ricostruzione del quadro storico, teorico e geografico entro cui poter collocare il *film photonovel*, ma riesce anche a situarne le peculiarità formali e contenutistiche in un contesto culturale vivo e dialogante. La fortuna del cineromanzo non è caratterizzata da una lunga durata; in Italia, pochi anni dopo il suo picco di diffusione, non tarderà a dissolversi sotto l'avanzata, negli anni Sessanta, dell'epoca d'oro del cinema d'autore. Tuttavia, un aspetto come la centralità della star, così come i processi di rimediazione cui dà luogo il *film photonovel*, aggiungono tessere significative al mosaico della storia culturale e degli intrecci verbo-visivi posti al confine tra letteratura e cinema. Non sarà un caso se tra le immagini riprodotte in copertina, ovvero in corrispondenza della porta di accesso al volume, campeggi la fotografia che riprende Sofia Loren a figura intera e in verticale, intenta a ballare il mambo in un frammento del cineromanzo tratto da *Pane, amore e...* (*Ciné Sélection*, settembre 1962). Si tratta di un'immagine eccentrica, se posta a confronto con la tendenza a riprodurre sulla pagina diverse variazioni di una medesima posa, ma allo stesso tempo efficacemente rappresentativa di un immaginario che si è concretizzato in determinati supporti cartacei, in circuiti editoriali, tirature e prezzi di vendita, nutrendosi di narrazioni e di espressione visuale.

MARIA RIZZARELLI

Alessandra Sarchi, Il dono di Antonia, Torino, Einaudi, 2020

L'uovo che compare nella copertina de *Il dono di Antonia*, l'ultimo romanzo di Alessandra Sarchi, si rivela sin da subito il leitmotiv verbovisivo che percorre l'intera trama del racconto, dalla soglia paratestuale che rappresenta l'opera di Adelaide Cioni (*Ab ovo. White egg*, 2020) e mostra in epigrafe i versi di Anne Michaels, *Fontanelle*, alle tante occorrenze del lemma legato a doppio filo al motivo della maternità e della generazione che costituisce il fulcro attorno a cui ruota tutta la storia. Antonia, la protagonista, vive con la sua famiglia in campagna, in una casa poco lontano da Bologna, dove si dedica all'allevamento di capre, mucche e galline; «circondata di totem di maternità» si trova a fare i conti con il suo essere madre di Anna, la figlia adolescente e anoressica che prova a prendere le distanze da lei, e di Jessie, il quale vorrebbe conoscerla ed è figlio di Myrtha, un'amica conosciuta a Los Angeles quando era ancora studente, a cui ha donato un uovo e la possibilità di essere madre. Le forze di segno opposto esercitate dalle due creature generate da una parte del suo corpo, una che cerca di staccarsi, l'altro che prova ad avvicinarsi, la inducono a interrogarsi sul senso della maternità riallacciando i fili con il suo passato, ricominciando *ab ovo* appunto, cioè tornando non soltanto al punto in cui ha deciso di dare la vita ad Anna e una possibilità di esistere a Jessie, ma ripensando anche alla sua storia di figlia. Il grumo di gioie e sofferenza, responsabilità e paura, di forza e debolezza, di potere e fragilità, di libertà e vincoli che si dipana non soltanto dall'intreccio della linea diegetica principale, ma anche dai racconti di Alice e Sara (due donne conosciute da Antonia alle riunioni del gruppo di sostegno che frequenta), rende palese come il macrotema della pro-creazione si ponga come il nodo assolutamente centrale dei rapporti umani, in tutte le sue infinite e molteplici sfaccettature. *Il dono di Antonia*, in realtà, è un romanzo sulla maternità non meno di quanto non sia un apologo sull'amicizia, su quelle relazioni fra donne che danno forma all'immagine di ognuna di noi. «Ho imparato, in seguito, – dice Antonia a Jessie, quando decide di incontrarlo e spiegarli il senso della sua scelta – che accade spesso a una donna di capire chi vuole essere attraverso un'altra donna». Questo è stata Myrtha per lei, questo è stata lei per Myrtha in passato; questo continuano ad essere le due nuove amiche Alice e Sara, che le regalano le loro memorie di madri e di figlie e alle quali vorrebbe parlare di Anna e di Jessie. Con l'una ha spartito un pezzo del suo corpo, con le altre desidera condividere frammenti della sua vita (Antonia sente più volte l'impulso a «confessarsi e ad ascoltare una confessione»). C'è una corrispondenza molto stretta fra la costruzione della propria immagine e il racconto del proprio passato, che afferma inevitabilmente – lo ha detto una volta per tutte Adriana Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* – la dimensione relazionale della



soggettività. Tale dimensione in questo romanzo si avvolge e si addensa attorno al tema del materno, dove corpo e racconto si accordano come due tasti di uno stesso strumento. C'è un momento dell'incontro con Jessie in cui ciò appare in modo evidente:

Antonia sente che Jessie capisce e vorrebbe prolungare quel momento, allargarlo per farci entrare tutto quello che ancora non sa se riuscirà a raccontare. Si è alzato un alito di vento. La fronte di Jessie non stilla più gocce di sudore, e sulla nuca Antonia avverte una specie di brina. Ha l'impressione che in qualche modo stiano cercando di regolare insieme anche la loro temperatura, i battiti, i respiri.

Essere madre allora sembra in fondo ridursi a questo «regolare» racconto e respiro, fisicità e parole. Del resto, come sempre nei romanzi di Sarchi, il corpo è tema e medium della scrittura, è la sostanza attraverso cui si costruisce il profilo di ciascun personaggio, scrutato e descritto osservando le pieghe e le reazioni della sua carne, ma è anche l'oggetto della riflessione. La maternità è sottoposta ad una dissezione anatomica prima di tutto attraverso lo speculum del fascio di relazioni («Il corpo della madre è un fascio di relazioni») che si dipartono dai corpi legati da fili misteriosi, fragili e tenaci al tempo stesso:

Scomponi la madre. Toglile il corpo. Le braccia in cui rifugiarti per essere stretta e compresa. Il petto al quale appoggiarti per regolare al suo battito il tuo. Lo spazio fra il collo e la clavicola dove respirare odore di casa. Il ventre che ti ha contenuta prima di nascere, i fianchi che ti hanno sostenuto quando ancora non camminavi. Le gambe che ti hanno rincorso e insegnato a muoverti da sola. Le mani che sono cura, benedizione, rimprovero e avvertimento. Infine il volto, dal quale hai imparato a vedere il mondo, e te stessa; e nel quale ti ritrovi, anche quando non vorresti, anche quando non te l'aspetti, perché la somiglianza è molto di più che una semplice affinità di lineamenti o di colori. Se elimini parte dopo parte, rimane l'idea della madre, che ti sei costruita nel tempo. Ti sei allontanata dal suo corpo e te ne rimarrà sempre nostalgia, confusa al senso di promiscuità di cui hai voluto liberarti.

Anche la trama visiva, molto spessa e sfaccettata come di consueto si osserva nella scrittura di Sarchi, non sfugge alla pervasività di questo sguardo puntato sul corpo. Allo stesso modo che in altri suoi romanzi, al centro della narrazione compare un'ekphrasis, da cui si dischiude il senso del racconto, in cui è messo in abisso il nucleo segreto della storia, la mappa per decifrare «i segni sottili e clandestini» (si direbbe prendendo a prestito il titolo della sua raccolta di racconti) che legano i personaggi, la più intima e riposta verità della loro esistenza. Così come ne *L'amore normale*, le vite dei protagonisti trovavano una corrispondenza nello specchio della *Joie de vivre* di Matisse, o come ne *La notte ha la mia voce* la foto di Nureyev rendeva visibile il reciproco scambio di narrazioni che la protagonista e la Donnagatto stavano per mettere in atto, ne *Il dono di Antonia* la Pala di Brera di Piero della Francesca si offre come *trait d'union* che permette a Jessie di riallacciare i fili della sua storia.



Piero della Francesca, Pala di Montefeltro, 1472 – Pinacoteca di Brera

La citazione del dettaglio più enigmatico, l'uovo che pende sul capo della Madonna, al centro del dipinto, rende ancor più esplicita questa rima tematica, legando insieme nello spazio e nel tempo come un sigillo le storie di Antonia e Myrtha. Entrambe infatti possiedono una copia del famoso dipinto, sul quale si è posato lo sguardo di Jessie bambino a interrogarsi su alcuni particolari e che riconosce a casa di Antonia, quasi fosse il pezzo decisivo per ricomporre i frammenti della storia da cui è stato generato. Tutti i personaggi del romanzo sono abituati a specchiarsi negli schermi della loro quotidianità, nelle fotografie che puntellano le loro memorie, come nei fotogrammi di film dove rileggono le proprie storie o semplicemente nei frammenti di telefilm attraverso cui si è costruito il loro immaginario, ma Jessie ha un'attitudine tutta particolare a dialogare con le 'immagini che lo guardano'. Sin da piccolo si è esercitato a decifrare «le sottili crepe nel soffitto, alla ricerca di un disegno» e al campus universitario è diventato un appassionato consumatore di «film in bianco e nero dell'epoca del cinema muto» e rivede se stesso attraverso il filtro inconfondibile di quelle pellicole. Una copia del dipinto di Piero è stato la palestra del suo sguardo: incorniciata sulla scrivania dello studio, «l'aveva vista scolorire negli anni», portandosi dietro nel suo ingiallirsi il senso del tempo che passa e posa un velo di malinconia sulle fotografie familiari. Si era soffermato su ogni aspetto, persino sull'immagine riflessa dalla luce sull'armatura del personaggio in primo piano: «Cosa si vedeva dalla finestra riflessa? Jessie se lo era domandato più di una volta, senza trovare una risposta, perché l'immagine era sfuocata». Altrettanto sgranata e fuori fuoco gli appare l'immagine di Antonia trovata in rete per prepararsi al suo incontro.



Piero della Francesca, Pala di Montefeltro, 1472 – Pinacoteca di Brera, particolare

di «rotolare per terra da un momento all'altro». Il dialogo virtualmente interattivo con il dipinto, l'istinto ad un incontro tattile con le figure ritratte, non rappresenta soltanto la normale fantasticheria di un bambino, ma, come si scopre verso la conclusione del romanzo, si rivela essere l'unica traccia del filo che lo ha inconsapevolmente tenuto legato ad Antonia.

Anche lo sguardo della protagonista, infatti, ha osservato a lungo e intessuto un appassionato dialogo con ogni dettaglio della *Pala di Montefeltro*: una sua riproduzione comprata al bookshop di Brera l'ha accompagnata in ogni spostamento, «trovando sistemazione in ogni casa dove ha

Ma ovviamente è l'uovo che pende al centro della cornice il dettaglio che attrae la sua attenzione, «talvolta in maniera quasi insopportabile»; immagina che si rompa sulla testa della Madonna e vorrebbe afferrarlo «armeggiando con la catena alla quale era appeso», così come vorrebbe sistemare il bambino «in una posizione più comoda e sicura», dato che appare sulle ginocchia della madre in una postura «per niente naturale», in procinto



Piero della Francesca, Pala di Montefeltro, 1472 – Pinacoteca di Brera, particolare



abitato», proprio come il Vice personaggio principale del *Cavaliere e la morte* di Sciascia, la cui reminiscenza forse funge da modello di queste intense conversazioni efrastiche. La Madonna di Piero fa a tal punto parte dell'immaginario di Antonia che, guardando una foto che la ritrae insieme alla figlia ancora molto piccola, vi riconosce il particolare della precarietà della postura:

C'è una loro fotografia, appesa a una parete del soggiorno, dove sono ritratte di profilo, l'una di fronte all'altra. La bambina, avrà avuto tre o quattro anni, è seduta sulle sue ginocchia, ma in una posizione instabile, dà l'idea di poter cadere da un momento all'altro, eppure si appoggia placida con la mano paffuta al suo braccio e la guarda negli occhi, abbandonata, sicura, tenuta. Quanta distanza da quel tempo e da quell'immagine.

La parola «distanza» è il lemma chiave della maternità 'scomposta' e messa in racconto da Sarchi e l'essere madre è un continuo fare i conti con l'accettazione di quella breccia aperta fra i corpi un tempo congiunti, un paziente tentare di colmare ogni grado di separazione nelle immagini dello spazio e del tempo, come fra gli esseri che prendono corpo nelle sue storie. Addentrandosi nella lettura della trama di rimandi fra parole e immagini, si scoprono numerose definizioni del senso del materno, che vengono proposte però in modo non assertivo, lasciando sempre aperto un varco alla libera circolazione del pensiero. Lo sguardo interrogativo e inquieto che Antonia e Jessie posano sul dipinto di Piero rinvia in ultima istanza alla postura interlocutoria con cui l'autrice si pone e pone lettori e lettrici di fronte all'urgenza di alcuni nodi cruciali del dibattito bioetico del presente, facendo avvertire quanto povero e quanto necessario sia al contempo oggi il contributo della letteratura e dell'arte alla riflessione biopolitica. Tanto più prezioso appare allora 'il dono di Antonia' e di Sarchi, fino all'ultima pagina del romanzo, che si chiude con il proposito della protagonista che suona però come un invito a chi legge ad «andare oltre, colmare i buchi e la distanza» e pensare come ricomporre le due o più facce della madre che la vita rappresenta. L'explicit infatti riunisce insieme Jessie e Anna in un'unica inquadratura insieme a suo marito Paolo. Si sono trovati l'uno accanto all'altra prima che lei potesse presentarli, e si voltano contemporaneamente verso di lei, con uno sguardo che purtroppo non ci è dato vedere, ma solo immaginare.



GIOVANNA SANTAERA

Sara Martin e Isotta Piazza (a cura di), Spazio mediale e morfologia della narrazione

Nel 2019 è stato pubblicato per Franco Cesati Editore, all'interno di una collana dedicata alla teoria e alla geografia della letteratura e diretta da Federico Bertoni e Giulio Iacoli, il volume *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, a cura di Sara Martin e Isotta Piazza. Il testo ospita gli interventi dell'omonimo convegno tenutosi presso l'Università di Parma nel 2018 nell'ambito del progetto *The medial space*.

Il punto di partenza (e di destinazione come vedremo) per la storia della nozione di 'spazio mediale' ha origine nel campo degli studi letterari. Si ritrova in particolare in una ricerca sulla letteratura di fine Ottocento di Isotta Piazza, *Lo spazio mediale. Generi letterari tra creatività letteraria e progettazione editoriale* (Cesati, 2018). In questo nuovo volume, però, un gruppo di studiosi e di studiose prova a estendere tale categoria interpretativa a tutti quei media o «format editoriali» che contribuiscono alla «morfologizzazione della narrazione» (p. 9), come il cinema, la televisione e i media digitali.

Si tratta di una formula che va oltre i confini dell'opera. Il concetto di 'spazio mediale', infatti, riguarda l'influenza che svolgono sul testo e sul contenuto aspetti materiali e immateriali della produzione come i supporti, i media di riferimento, i generi o le relazioni fra autore, sistema produttivo e pubblico.

È l'idea complessiva che emerge dal confronto delle trattazioni accolte nel libro. Anche se suddivisi in tre sezioni – dedicate rispettivamente a spazio mediale e letteratura, audiovisivo e transmedialità – i saggi contribuiscono singolarmente alla definizione del concetto proponendo l'analisi di un caso di studio. Nei primi due interventi della prima parte Carlo Zanantoni e Isotta Piazza affrontano il rapporto fra editoria e forme brevi, sull'esempio dell'attività di Pirandello per il *Corriere della Sera*, e i legami tra letteratura e web. Nella seconda sezione Sara Casoli spiega come i personaggi travalichino diversi spazi medialità attraversando più media, dai racconti agli immaginari della serialità contemporanea, seguita da Sara Martin che si concentra sulla rimediazione filmica e seriale del romanzo *The Handmaid's Tale* di Margaret Hatwood. Nell'ultima parte, invece, Giulio Iacoli propone un approfondimento sulla transmedialità attraverso l'analisi dell'adattamento di *Il giocatore invisibile*, film di Stefano Alpini tratto dall'omonimo libro di Giuseppe Pontiggia. Qui si inseriscono anche gli studi di Giulia Benvenuti e Paolo Giovannetti sulle transizioni tra letteratura e cinema di alcune serie italiane come *Gomorra*, *Romanzo Criminale* e *Suburra*. Il segmento conclusivo del volume ospita infine una sintesi degli spunti





emersi durante la tavola rotonda affidata a Gianni Turchetta e Mara Santi e al dialogo tra Giulio Iacoli e il regista Stefano Alpini. Turchetta, in particolare, sottolinea che la prospettiva pragmatica dello spazio mediale dei testi letterari o audiovisivi – definita nel corso delle analisi precedenti come l'insieme delle influenze reciproche fra le scelte di produzione, le forme e i temi esposti – emerge con più evidenza in età moderna grazie allo sviluppo dell'editoria ma può essere estesa nel tempo a ogni atto creativo, ciascuno con le proprie peculiarità. Le possibilità di adattamento, traduzione o attraversamento dei contenuti fra spazi medialità diversi, invece, secondo Mara Santi può consentire la creazione di nuove macrocategorie come quella di 'politesti', con cui si supera il limite stesso del testo unico. Ma da questo confronto emerge anche, come notano nell'introduzione le curatrici, un'attenzione complessiva a prodotti intermediali situati al confine fra diversi media.

L'approccio proposto dagli interventi è di tipo storico, comparatistico e dialettico, sia verso i testi presi in esame che nei confronti di artisti e produttori. Tra gli elementi di novità dello studio, infatti, c'è la volontà di comprendere meglio i lavori dell'intera industria culturale mantenendo contemporaneamente viva l'attenzione sulla creatività degli autori e sulle pratiche di ricezione di lettori, spettatori e/o utenti. L'analisi, quindi, muove dalle singole opere per estendersi al confronto con i cambiamenti nella produzione delle narrazioni in diversi periodi, fra tecnologie e modalità di consumo che possono rivelare elementi di continuità o differenze rispetto al passato. Ecco perché ogni narrazione assume una valenza 'comunicativa' più ampia – espressione ricorrente nel volume – che richiede però la comprensione delle specifiche azioni linguistiche, strutturali e culturali di modellamento dei testi. Ogni realizzazione va analizzata per questo come una performance (p. 46) che porta in sé i segni della sua generazione collettiva, anche secondo una prospettiva diacronica. Da questo punto di vista, per esempio, emergono nel volume somiglianze e discontinuità fra le dinamiche di 'coproduzione' e circolazione della serialità letteraria nell'Ottocento, quella audiovisiva più recente e la viralità delle produzioni in ambito digitale.

Tuttavia, in questo movimento dal racconto al sistema produttivo-ricettivo e viceversa, è alla letteratura che gli autori si rivolgono, per la sua «persistente capacità di generare simboli» (p. 154) e quindi per le sue capacità di rinegoziazione nel sistema mediale. Come scrive Gianni Turchetta:

È però un obbligo per tutti quello di capire bene dove siamo, che cosa facciamo, che cosa stiamo diventando. Con la consapevolezza che la resistenza della letteratura può e deve configurarsi in aperto e dinamico confronto con tutta la complessità dell'universo comunicativo. Questa non è più soltanto una prospettiva teorica, ma già un'etica, di cui non possiamo fare a meno (p. 154).

In gioco, infatti, non c'è solo un confronto fra media ma anche tra forme di mediazione in senso antropologico, che influenzano le modalità e le capacità d'espressione diventate nel contemporaneo sempre più radicali (p. 146), come di recente ha proposto anche Grusin in *Radical Mediation* (Pellegrini, 2017). Ovvero, si tratta di riconoscere che, soprattutto con l'avvento dei media digitali, le relazioni tra soggetti, oggetti, ambienti e conoscenze coinvolgono anche entità non umane che non si limitano a creare connessioni ma assumono un ruolo nella produzione dell'esperienza degli stessi.

Rispetto a questa prospettiva, per il principio di spazio mediale e morfologie della narrazione si potrebbe approfondire in futuro come prendere in esame gli aspetti materiali e più tecnici dei media – la cui influenza sui contenuti di per sé non è intenzionale o im-



mediatamente percepibile. Si pensi al peso dei processi fisici, chimici, naturali e, oggi, informatici nelle pratiche di scrittura o registrazione. Probabilmente, anticipatori del loro peso sulle possibilità espressive sono stati tutti quegli artisti che hanno rinegoziato il senso dell'iscrizione di una traccia verbale o no, come Emilio Isgrò, o quanti hanno lavorato sulle dinamiche che investono macchine, supporti e software come nel caso degli artisti video-cinematografici o digitali.

Ma c'è, forse, anche un ultimo aspetto che il concetto può stimolare. Si potrebbe esaminare questa prospettiva inedita di spazio mediale applicandola a quegli spazi espositivi, fisici e digitali, riservati ai rapporti fra narrazioni e media visuali, anche grazie al contributo degli artisti. L'esempio più metariflessivo, in quest'ottica, può essere forse la rimodulazione narrativa fra romanzo e museo nell'esperimento di Orhan Pamuk con *Il museo dell'innocenza*.

Gli spunti, quindi, sugli 'allestimenti narrativi' potrebbero essere fecondi soprattutto per la loro inedita funzione di sensibilizzazione rispetto al panorama mediale di ieri, di oggi e del futuro.



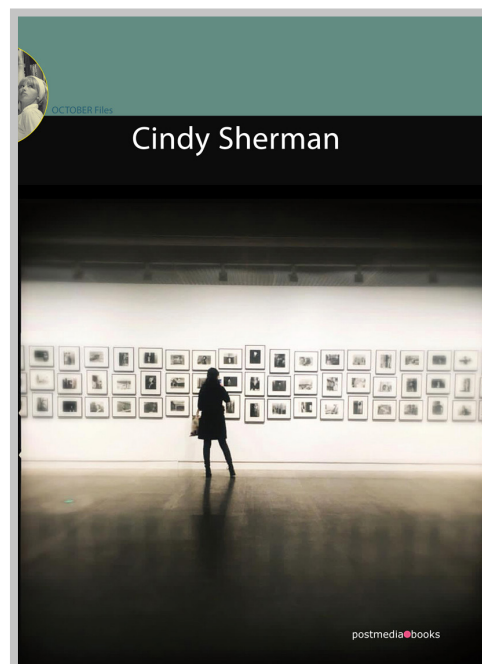
BEATRICE SELIGARDI

Johanna Burton (a cura di), Cindy Sherman

Cindy Sherman, a cura di Johanna Burton e apparso in traduzione italiana per i tipi di Postmedia-Books nel 2019, raccoglie una serie di articoli apparsi negli ultimi decenni su *October*, storica rivista statunitense di teoria e critica d'arte, configurandosi come una lente sull'opera dell'artista dal 1980 ai primi anni Duemila. Non si tratta solamente di un'antologia di testi teorici, ma anche di un'operazione metariflessiva interna alla stessa teoria artistica: la scelta di presentare i singoli saggi secondo un ordine cronologico aiuta, infatti, a comprendere le differenti prospettive metodologiche messe in campo, dal momento che, come vedremo, queste sono spesso strettamente intrecciate al contesto culturale di riferimento.

I primi due contributi, a firma di Craig Owens e Douglas Crimp, sono usciti originariamente nel 1980, e il legame con quel preciso momento storico è percepibile dalla comune impostazione teorica. In entrambi i casi, infatti, le *Untitled Film Stills* (1977-1980) di Sherman non vengono indagate di per sé, ma ricondotte a un più ampio spettro artistico che i due critici inscrivono all'interno del complesso fenomeno postmodernista. Owens si concentra sugli aspetti 'allegorici' dell'arte di quel periodo, in particolare sul cortocircuito mimetico che denuncia l'artificialità stessa della rappresentazione, privata ormai tanto di un referente quanto di un ordine simbolico: 'l'effetto fotogramma', su cui si basa l'intera serie delle *Film Stills*, si coniuga al «travestimento [che] ha la funzione di una parodia, [...] rivela l'identificazione dell'io con un'immagine che rappresenta la sua espropriazione» (p. 25). L'analisi di Crimp si concentra sulla specificità della fotografia postmodernista, che gioca sul fronte opposto al concetto benjaminiano di 'aura', all'insegna della moltiplicazione delle copie, delle imitazioni, delle finzioni, a tal punto da minare la possibilità di riconoscere la presenza di un originale, di una «vera» Cindy Sherman (p. 39).

I saggi che seguono prendono un taglio decisamente più monografico, presentando una predominanza della teoria femminista di orientamento lacaniano, principale strumento ermeneutico con cui le fotografie di Cindy Sherman vennero analizzate tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta. Judith Williamson si interroga esplicitamente sul rapporto che le serie elaborate da Sherman durante gli anni Ottanta (in particolare *Untitled Film Stills*, *Rear Screen Projections*, *Centerfolds*) intrattengono con la costruzione della femminilità, in costante oscillazione tra ricerca – frammentaria, fluida – di un'identità da un lato e superficie dell'immagine dall'altro. Al di sotto della patina lucida, si intravede una 'sensazione' di personalità, suggerita sia da elementi specifici nei 'fotogrammi' sia dalle 'risposte emotive' entro cui potrebbero essere interpretate alcune delle espressioni delle





differenti incarnazioni di Sherman. Abigail Solomon-Godeau guarda, invece, ai meccanismi di canonizzazione delle immagini dell'artista e a come questi si siano costruiti, paradossalmente, su una rimozione della specificità femminista delle sue fotografie, secondo un processo di universalizzazione cui la storia dell'arte non è certamente nuova, e alla quale non si può che guardare con un certo sospetto.

I saggi di Laura Mulvey e Norman Bryson propongono, da punti di vista differenti, una riflessione sul paradigma della visione che la produzione artistica di Sherman ha sollecitato costantemente. Mulvey si concentra sui meccanismi voyeuristici e feticisti insiti nelle messe in scena del sé, in cui l'artista attinge a numerose fonti dell'immaginario (il *pornsoft*, la fiaba orrorifica, la moda, la storia dell'arte) per dare sempre più forma a manifestazioni inquietanti. Bryson parte dal museo delle cere di Grévin per riflettere sulla progressiva estromissione del corpo dalla scopia occidentale. Sherman, invece, ne riattiva un recupero potente, esponendone la carica residuale, deiettiva e abietta evidente soprattutto in alcune serie (come *Disasters*), senza che tuttavia sia davvero possibile tornare a una dimensione 'reale' della corporeità, imbrigliata nelle trame del teatro della rappresentazione, con le sue innumerevoli rifrazioni di copie senza originali.

Il contributo di Rosalind Krauss tenta una sistematizzazione dell'opera di Sherman a partire dagli aspetti stilistici delle immagini, per definirne l'azione anti-mitografica: se nelle *Film Stills* è la marca cinematografica del fotogramma in bianco e nero a essere utilizzata come meccanismo di demistificazione, in *Centerfolds* l'orizzontalità del formato e l'uso del colore si oppongono al regime verticale della storia dell'arte 'alta', ma significano anche un ritorno al piano dell'animalità. Nelle serie successive sono le investigazioni sulla luce e l'uso dello sfavillio a minare la centralità e la possibilità stessa della visione, trasformando il soggetto rappresentato in un punto cieco, sino all'uso demistificante di proteste corporee (come nelle serie sui maestri dell'arte occidentale) e alle figure di sangue e vomito, in cui le immagini «sono all'opera per desublimare il campo della visione [...] un campo privo di verità» (p. 133).

Sull'organizzazione dello sguardo si interrogano anche gli scritti, ancora di matrice lacaniana, di Kaja Silverman e Hal Foster. La prima indaga le *Film Stills* concentrandosi sulla tensione tra i soggetti femminili rappresentati e la posa (mancata) entro cui i soggetti stessi potrebbero essere inquadrati. In ogni fotografia un dettaglio, per quanto apparentemente insignificante, si oppone alla 'posa' ideale della *femme fatale*, della giovane trasognata, della pin up: «è proprio *perché* le protagoniste delle *Untitled* sono così lontane dall'idealità che riescono a esercitare un'attrazione così intensa» (p. 173). Dopo aver recuperato lo schema lacaniano dello sguardo come luogo duplice di incontro tra soggetto e oggetto della visione, Foster analizza la funzione dello schermo in Sherman come strumento di «deposizione dello sguardo», concentrandosi in particolare sul progressivo passaggio al grottesco delle serie delle fiabe e dei disastri, dove il corpo, da luogo dell'abietto, vira sempre più verso l'osceno: qui «l'oggetto-sguardo è presentato *come se non ci fosse alcuna scena per rappresentarlo, nessuna cornice di rappresentazione per contenerlo, nessuno schermo*» (p. 184, corsivo in originale).

I saggi che chiudono il volume rimettono a fuoco l'opera di Sherman secondo prospettive teoriche a noi più contemporanee, pur senza tralasciare l'eredità degli studi precedenti. Johanna Burton prende spunto dal romanzo breve di Don DeLillo *The Body Artist*, instaurando un suggestivo confronto tra la sua protagonista fittizia, Lauren Hartke, e le esperienze 'reali' di Cindy Sherman guardandole proprio dall'ottica della *body art*. La postfazione di Cristina Casero all'edizione italiana rimette al centro la questione del



corpo in rapporto alla (sur)realtà e alla (sur)citazione, proponendosi come un utilissimo compendio all'intero percorso dell'artista, inquadrandolo alla luce della critica esistente ma proponendo anche spunti inediti, come quelli che riguardano il profilo Instagram di Cindy Sherman. Al posto di utilizzare il canale social come strumento pubblicitario per mostrare le proprie opere a un vasto pubblico, Sherman alterna immagini parodiche di luoghi e situazioni, talvolta curiose, a selfie grotteschi e deformati digitalmente: una trasformazione che «raggiunge il pubblico e lo coinvolge in un processo di desacralizzazione che, come sempre, investe la sua immagine e il suo ruolo autoriale: si scioglie l'aura e le sue immagini navigano libere in rete» (p. 246).

Si comprende, quindi, che nel suo complesso il volume si offre come prezioso strumento di studio a proposito di una delle più importanti artiste contemporanee, capace di sperimentare una continua e dissacrante ibridazione tra i codici mediali e culturali dell'immaginario contemporaneo.