

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

9/2025



FONDAZIONE SIGISMONDO MALATESTA ETS

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

9/2025



FONDAZIONE SIGISMONDO MALATESTA ETS

Direttrice | Editor-in-Chief **Flavia Gherardi** (Università di Napoli Federico II)

Comitato scientifico | Scientific Committee **Paolo Amalfitano** (Fondazione Sigismondo Malatesta ETS) **Silvia Carandini** (Sapienza Università di Roma) **Franco D'Intino** (Sapienza Università di Roma) **Enrico Fenzi** (Università di Genova) **Francesco Fiorentino** (Università di Bari "Aldo Moro") **Federica Fratagnoli** (Université Côte d'Azur) **Adriana Guarnieri** (Università Ca' Foscari Venezia) **André Guyaux** (Université Paris Paris IV - Sorbonne) **Loretta Innocenti** (Università Ca' Foscari Venezia) **Andreina Lavagetto** (Università Ca' Foscari Venezia) **Stephen Orgel** (Stanford University) **Thomas Pavel** (University of Chicago) **Paolo Tortonese** (Université Paris III - Sorbonne Nouvelle) **Claudio Vicentini** (Università di Napoli "L'Orientale") **Sergio Zatti** (Università di Pisa)

Comitato di redazione | Editorial Board **Federico Bellini** (Università Cattolica del Sacro Cuore) **Marco Caratozzolo** (Università di Bergamo) **Annamaria Corea** (Sapienza Università di Roma) **Angela Di Benedetto** (Università di Foggia) **Carmen Gallo** (Sapienza Università di Roma) **Iacopo Leoni** (Università di Pisa) **Lorenzo Marmo** (Università Roma Tre) **Aldo Roma** (Università Roma Tre) **Gennaro Schiano** (Università di Napoli Federico II) **Savina Stevanato** (Università Roma Tre) **Valentina Sturli** (Università di Pisa)

Segreteria di redazione | Editorial Secretary **Valentina Sturli** (Università di Pisa)

Direzione e redazione **Fondazione Sigismondo Malatesta ETS** | Rocca Malatestiana, via Rocca Malatestiana 4 - 47822 Santarcangelo di Romagna (RN), Italy | tel. +39 0541 620832
sigma@sigismondomalatesta.it
<https://serena.sharepress.it/index.php/sigma>

Direttore responsabile **Flavia Gherardi**
Fotocomposizione **Aldo Roma**

Editore  **FedOAPress** Federico II Open Access University Press
SigMa è realizzata con Open Journal System

© 2025  **Fondazione Sigismondo Malatesta ETS** | <https://www.sigismondomalatesta.it/>
e-ISSN 2611-3309
DOI 10.6093/sigma.vi9

 Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica* e nelle sezioni *Varia* e *Scenari* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*. L'elenco dei valutatori esterni alla redazione è pubblicato online sul sito Internet della rivista all'indirizzo <https://serena.sharepress.it/index.php/sigma/revisori>.

A Stefano Brugnolo
in memoriam

SOMMARIO

SEZIONE MONOGRAFICA

Le emozioni del silenzio dal cinema muto al sonoro *sans paroles*

a cura di Lorenzo Marmo • Marco Pistoia

- 8 **Introduzione**
Lorenzo Marmo – Marco Pistoia
- 18 **“A white blossom into the domain of the winds”. Lillian Gish, figura tragica ed epica in Griffith e Sjöström**
Diletta Pavesi
- 49 **“When you say that... Smile”. Comicità e *pathos* in Keaton e Chaplin**
Gabriele Gimmelli
- 67 **Riso e nonsense, *Takt* e *Rhythmus: Entr’acte* di René Clair**
Maria Ida Bernabei
- 87 **Ejzenštejn e le emozioni del sensibile**
Alma Mileto
- 107 **“I can resist everything except adaptation”. Il Wilde senza parole di Lubitsch**
Antonio Bibbò
- 127 **I silenzi di Dreyer. Prospettive stilistiche, formali, intermediali**
Luca Marangolo
- 159 **L’occhio tagliato e la parola negata. Emozioni perturbanti nel cinema di Luis Buñuel**
Angela Bianca Saponari
- 179 ***À la recherche du silence*. Le parole aride nella “trilogia esistenziale” di Michelangelo Antonioni**
Giuseppe Mattia
- 198 **Nella trama delle immagini. *In the Mood for Love* e le emozioni sospese**
Eleonora Sforzi

VARIA

a cura di Angela Di Benedetto • Iacopo Leoni • Savina Stevanato

- 221 **Rimbaud, figures de l'origine de *Michel et Christine* à *Une saison en enfer***
Alessio Baldini
- 245 **Adua e le altre. Cinema, prostituzione e spazio simbolico dello Stato nel cinema italiano degli anni Cinquanta**
Malvina Giordana
- 270 **Avanguardia e modernismo, guerra e fascismo. Una lettura tematico-comparativa dei *Canti LXXII* e *LXXIII***
Pietro Mezzabotta
- 291 **Il romanzo nell'epoca della riproducibilità tecnica. Letteratura, modernismo popolare e nuovi media in Hermann Hesse e Walter Benjamin**
Gianluca Paolucci
- 314 **Postmemoria del *caucho* nell'Amazzonia peruviana. L'opera letteraria di Miguel Donayre Pinedo**
Stefano Pau
- 334 **"Quando rovaio si ristette". Ecfrasi e melanconia ne *Il club delle ombre* di Carlo Emilio Gadda**
Nicola Ribatti
- 357 **La fatica e l'esercizio. Idee di letteratura in Tommaso Landolfi e Maurice Blanchot**
Giovanni Salvagnini Zanazzo

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di Flavia Gherardi • Marco Caratozzolo

- 376 **La poesia di Blok e la "lingua altrui" (1995)**
Cesare G. De Michelis
- 394 **Il "giudizio di plusvalore". Selezione e riproducibilità (2000)**
Ernesto Franco

SCENARI

a cura di Annamaria Corea • Lorenzo Marmo • Aldo Roma

- 405 **Il sé allo specchio: forme di narrazione autobiografica in *Baby Reindeer***
Anna Bisogno

- 422 **Auguste Rodin e il corpo danzante. *Pathosformeln* in movimento, tra XX e XXI secolo**
Elena Cervellati
- 445 **The Sensory Threshold: *Femme* as Politics of the Surface**
Raffaella Tartaglia



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

9/2025

SEZIONE MONOGRAFICA

Le emozioni del silenzio dal cinema muto al sonoro *sans paroles*

The emotions of silence from silent films to *sans paroles* sound films

a cura di | edited by Lorenzo Marmo • Marco Pistoia

FONDAZIONE SIGISMONDO MALATESTA ETS



Introduzione*

Introduction

Lorenzo Marmo

Università Roma Tre, Italy

Marco Pistoia

Università di Salerno, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

L'introduzione offre alcune linee di riflessione generale, che consentono di inquadrare i saggi della sezione monografica in una struttura di ragionamento più ampia. In particolare, ci si sofferma sul rapporto tra emozione, affetto e linguaggio cinematografico muto, nonché sulla qualità sinesteticamente sonora delle immagini silenziose dei primi decenni della storia del cinema, in relazione al concetto di "cinema delle attrazioni". Parallelamente, si considera l'utilizzo del silenzio come strumento significativo all'interno del cinema sonoro, ad ampio raggio. E particolare attenzione è rivolta, infine, a quei grandi registi caratterizzati da una "doppia appartenenza", ovvero che hanno prodotto opere significative sia al di là che al di qua della cesura tra cinema muto e cinema sonoro. | The introduction outlines some general lines of reflection, which help frame the essays in the monographic section within a broader reasoning structure. In particular, it focuses on the relationship between emotion, affect, and silent film language, as well as on the synesthetic sound quality of the silent images from the early decades of cinema, in relation to the concept of 'cinema of attractions'. Parallely, the use of silence as a meaningful tool within sound cinema is also discussed. Finally, special attention is given to the great directors who are characterized by their 'dual belonging', that is, directors who have created significant works both before and after the divide between silent and sound cinema.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Silenzio, cinema muto, cinema sonoro, emozioni, attrazioni | silence, silent film, sound film, emotions, attractions

* I due autori hanno concepito unitamente il lavoro, ma Lorenzo Marmo è autore del paragrafo 1 e Marco Pistoia del paragrafo 2.

1 Le sonorità del muto

Benché per molto tempo gli studiosi di cinema siano stati concordi nell'attribuire all'avvento del sonoro una funzione di cesura, sia tecnica sia estetica, durante gli ultimi decenni la storiografia ha radicalmente rivisto questa posizione. Gli studi sul linguaggio cinematografico hanno infatti messo a fuoco una dimensione di continuità tra alcuni paradigmi narrativi e stilistico-formali del cinema muto e la produzione successiva al 1927, nel breve e nel lungo termine. Ciò naturalmente non significa sottovalutare la portata epocale dell'innovazione tecnologica del suono: sarebbe controintuitivo e controproducente negare la percezione stessa che si ebbe all'epoca di questa metamorfosi come una vera e propria rivoluzione. Piuttosto, si tratta di assumere una postura critico-teorica duplice: da una parte, indagando in che misura l'esperienza del cinema muto contenesse già, sia in relazione alla fase creativa che a quella fruitiva, delle componenti sonore; dall'altra, ragionando sui modi in cui viceversa il silenzio agisca come strumento significante essenziale nel cinema dotato di parole, musiche e rumori.

Per i primi decenni della storia del cinema, la mancanza di una dimensione uditiva intrinseca al testo filmico era stata concepita, piuttosto che come un ostacolo, come un elemento costitutivo del nuovo linguaggio, essenziale all'individuazione della sua specificità e del suo statuto d'arte. Anche in seguito, per molti anni, l'ideale del cinema "puro" rimase associato a quello muto, considerato una forma dalla potenza assoluta, non inficiata dall'intrusività di colonne sonore o dialoghi, una forma dalle potenzialità finanche trascendenti, su cui il sonoro si era imposto come una superfetazione. In particolare, sembrava che fosse proprio tramite il silenzio che il cinema avesse la capacità di rivelare, dispiegare e rendere plasticamente evidenti le emozioni in modo più diretto e immediato: si pensi al dolore espresso dall'"occhio della madre" in *Bronenosets Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*, 1925) di Ėjzenštejn, alla paura nel capolavoro espressionista *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Il gabinetto del dottor Caligari*, Wiene 1920) o alla violenza in *Intolerance* (1916) di D.W. Griffith. Non a caso è soprattutto il volto, nella sua espressività ad un tempo eloquente e misteriosa, ad essere enfatizzato dalle teorie del cinema prodotte in quegli anni (Doane 2022): per autori come Balázs (2008) o Epstein (2002), il centro della capacità comunicativa ed estetica del medium va rintracciata nel primo piano e nella sua magnificazione delle emozioni. Né era soltanto la dimensione epico-melodrammatica

ad avvantaggiarsi dell'intensità patemica di un linguaggio tutto visivo. Il cinema muto aveva parallelamente sperimentato la dimensione della fisicità comica. Con le gag dello *slapstick*, tanto esilaranti quanto dotate di una carica liberatoria autenticamente anarcoide, ci spostiamo dallo spazio delle emozioni a quello più difficile da definire, ma altrettanto cruciale, dell'affetto, del rapporto tra percezione e corpo.

Un primo gruppo di interventi di questo dossier monografico si interroga dunque sull'intreccio tra l'espressività affettivo-emotiva del muto in relazione alle diverse convenzioni legate al genere cinematografico: se Diletta Pavesi si concentra sulla recitazione melodrammatica di Lillian Gish, Gabriele Gimmelli discute viceversa l'intreccio tra commedia e pathos di due maestri come Chaplin e Keaton. Ancora, Antonio Bibbò si sofferma sul paradosso di un adattamento di Oscar Wilde da parte di Ernst Lubitsch, che permette di osservare come i dialoghi brillanti di un testo teatrale possano essere tradotti in immagini mute, mantenendo la forza dell'originale.

Un secondo gruppo di saggi si focalizza altresì su una dimensione diversa, ma parimenti essenziale per il cinema degli anni Venti, ovvero l'avanguardia. Non si potrebbe infatti comprendere il rapporto del medium con le emozioni senza investigare il modo in cui esse si intrecciano con la doppia sfida proposta dal cinema sperimentale: l'insistenza sulla dimensione intellettuale, da una parte, e l'investimento su un coinvolgimento spettatoriale non legato alla narrazione, dall'altra. In particolare, Maria Ida Bernabei indaga il lavoro di René Clair al confine tra commedia e metalinguismo, mentre Alma Mileto ripercorre ad ampio raggio il ruolo della dialettica silenzio/suono nella teoria e nella pratica filmica di Sergej Ėjzenštejn.

D'altronde, proprio il concetto di "attrazione", elaborato inizialmente da Ėjzenštejn nell'ambito della sua teoria del montaggio (1986), è stato ripreso negli anni Ottanta da Tom Gunning (1990), per ragionare sulla produzione delle origini. La riflessione di Gunning, insieme a quella affine di André Gaudreault (1990), è stata un punto di snodo essenziale per una comprensione articolata, non monolitica del periodo muto. L'individuazione delle specificità attrazionaliste del cinema dei primissimi anni (inquadrate nei termini dell'autonomia significativa anziché soltanto come forme di primitivismo, con ottica strettamente teleologica) ha consentito allo studioso di coglierne anche l'eredità, le continuità rispetto alla produzione successiva. Gunning ha sottolineato in particolare le modalità di interpellazione spettatoriale precipue del cinema

delle origini, basate più su un coinvolgimento di ordine spettacolare che su lavoro di assorbimento narrativo e psicologico, più sulla mostrazione della novità ‘magica’ dell’immagine in movimento che sulla costruzione della trama. Un punto essenziale, per Gunning, sta nel capire come questa dimensione attrazionale, pur perdendo la centralità che ha avuto nel primo decennio del cinema, non scompaia del tutto. Anche con l’emergere, sempre più marcato e più cruciale, del legame tra il medium cinematografico e le forme della soggettivazione (Dagrada 2008), la spettacolarità continua a giocare un ruolo fondamentale. Nel cinema muto più maturo, pur subordinata alle esigenze narrative, questa forma di immersività plurisensoriale rimane uno strumento essenziale, specialmente per quei registi, come Murnau, Lang o Sjöström, che cercano di fare a meno delle didascalie e cercano di esprimere tutto (il racconto, le emozioni, gli affetti) tramite le immagini e il loro dinamismo.

A questo proposito, non possiamo non chiederci: il cinema delle attrazioni era (ed è) davvero un cinema silenzioso? Naturalmente non mi riferisco, con questa domanda, all’importanza che la musica di accompagnamento o la voce dell’imbonitore rivestivano nella concretezza dell’esperienza di fruizione fino alla fine degli anni Venti. Si tratta certamente di questioni di estrema rilevanza, ma ciò che mi interessa qui riguarda piuttosto l’orizzonte della spettatorialità inscritto nel testo stesso. L’attrazione, nelle sue modalità di coinvolgimento, non lavora affatto sul silenzio e sulla sua forza evocativa, quanto sul fragore dell’epos, sul “rumore e furore” (Elsaesser 1992) del pathos, sul clangore della comicità, sul ritmo sinestetico delle immagini stesse.

Non a caso, l’elemento spettacolare ‘sopravvive’ anche nel cinema sonoro, che pure si fa sempre più classicamente narrativo. Esso diventa una componente “sotterranea” (Gunning 1990: 57) ma fondamentale di alcuni generi: in particolare il melodramma, un corpus legato già etimologicamente alla sfera del sonoro, e il musical, il genere in cui più di ogni altro la spettacolarità minaccia continuamente di irrompere nel tessuto ordinato del racconto. In entrambi i casi, l’attrazione serve propriamente a dare spazio a una dimensione affettivo-emotiva *clamorosa* che risulterebbe altrimenti irraggiungibile, inesprimibile tramite le forme della comunicazione verbale consueta (Pravadelli 2007).

Simmetricamente, possiamo dire che il silenzio permanga, come dimensione altamente significativa, all’interno del cinema sonoro. E di nuovo per esprimere qualcosa che sta al di fuori del registro ‘medio’ dell’esperienza. Un genere come il thriller, in tutte le sue forme molteplici (da Hitchcock al noir hollywoodiano, dalla filmografia di Jean-Pierre

Melville ad un horror contemporaneo come *A Quiet Place*, Krasinski 2018), ha con il silenzio un rapporto privilegiato, per la costruzione di un'atmosfera di tensione, per trasmettere plasticamente l'idea del pericolo strisciante che si nasconde sotto la superficie apparentemente tranquilla del quotidiano.

Ancora, in un cinema diverso, più marcatamente modernista, il silenzio diventa uno spazio di introspezione o, viceversa, di rivelazione: esso può muovere verso la profondità intima degli strati più nascosti del soggetto, o verso la trascendenza e il mistero del divino. Da Bergman a Tarkovskij, da *Pickpocket* (*Diario di un ladro*, 1959) di Bresson a *Silence* (2016) di Scorsese, il silenzio dell'immagine in movimento si configura come strumento di mediazione verso una dimensione ulteriore, come tentativo di connessione empatica extra-linguistica.

L'interrogativo di fondo diventa, a questo punto, un interrogativo filosofico sul rapporto tra immagini, emozioni e linguaggio. Ciascuno dei saggi di questa raccolta cerca di proporre, esplicitamente o implicitamente, una risposta a tale questione. L'immagine muta parla, e quella sonora tace, in un costante riverbero tra gli opposti che anela al raggiungimento di un diverso grado di significazione, approcciandosi a quel "senso ottuso" (Barthes 1985) dell'esperienza audiovisiva in cui Roland Barthes, ancora una volta a partire da Ejzenštejn, rintracciava la specificità dell'immagine in movimento.

2 I silenzi del sonoro

Regista 'totale', tra cinema, teatro di prosa e teatro musicale, Visconti ha riposto nelle parole parte significativa del proprio stile, della propria poetica, della propria ricerca del senso. Parole che, nel cinema, accanto all'estrema cura delle immagini hanno costituito un caso esemplare di cosiddetta *letterarietà* e di cosiddetta *teatralità* "prese per la collottola" (per dirla con un'espressione di Ejzenštejn, riferita ai rapporti tra cinema e teatro: 2015, passim) e immesse nella forma cinematografica. È dunque oltremodo significativo che un film quale *Morte a Venezia* (1971) – il quart'ultimo della sua filmografia – sia sostanzialmente *sans parole* e l'essenza della sua forma risieda in una magistrale combinazione di immagini e musica (Mahler) tanto da poterlo definire equivalente di una *sinfonia visiva*.

Come vediamo dai contributi riferiti al cinema sonoro e parlato in questo monografico il cinema non ha mai rinunciato – a partire da grandi registi – a conferire alle immagini – e dunque al visivo – quella particolare pregnanza che trentacinque anni circa di cinema muto avevano espresso. In particolare, quelli di Angela Bianca Saponari e Luca Marangolo sono interventi ‘cuspidi’, perché interrogano l’ampiezza dell’opera di due autori (rispettivamente, Luis Buñuel e Carl Theodor Dreyer) collocati a cavallo tra muto e sonoro. Mentre i saggi di Giuseppe Mattia ed Eleonora Sforzi propongono due affondi sull’uso del silenzio da parte di Michelangelo Antonioni e Wong Kar-wai.

Del resto non sono stati pochi i punti di vista di storici del cinema che hanno prediletto la forma muta, rispetto ai quali può fare da *pendant* la preoccupazione di Pirandello sul rischio che il film parlante potesse abolire il teatro. Una possibile configurazione di ‘purezza’ è in epoca muta che taluni – ossia esponenti delle avanguardie storiche declinate nel cinema (Bertetto, ed. 1983: passim) – vanno sottolineando, polemizzando sul ricorso allo *psicologico* che il cinema – siamo sul finire degli anni Dieci del Novecento – andrebbe sempre più subendo da matrici (e dipendenze) letterarie e teatrali. In quel coacervo di anni i formalisti russi assegnano al montaggio lo *specifico filmico* e all’interno di quella breve quanto intensa stagione del cosiddetto cinema sperimentale il fratello di René Clair, Henri Chomette, intitola un suo breve film *Cinq minutes de cinéma pur* (1926), dove la purezza risiede nella costruzione/combinazione delle immagini attraverso il montaggio.

A propria volta un regista notoriamente radicale quale Godard e in particolare in fasi più – e sempre più – avanzate della propria filmografia ha insistito sulla maggiore pregnanza delle immagini rispetto alle parole: in tempi relativamente avanzati lo fa in *Passion* (1982), dove le immagini rincorrono l’essenzialità della pittura nella forma del *tableaux vivant*, e in *Prénom Carmen* (1983), dove le immagini sembrano accarezzare i corpi, alla ricerca, per dirla con Deleuze, di un’*immagine-affezione* (1984: passim). E la sua opera ultima, del 2018, non a caso s’intitola *Le livre d’image* e fa da pendant a *Histoire(s) du cinéma* del 1998. Come se il mondo e la Storia (e ovviamente il cinema) si possano meglio comprendere con le immagini – e non solo quelle del cinema - e la loro combinazione attraverso il montaggio. Tutto il contrario di quello che Antonioni fa dire al proprio alter-ego fotografo (John Malkovich) nel finale di *Al di là delle nuvole* (1995), allorché egli afferma che più si era sforzato di capire il mondo attraverso le immagini e più ne aveva ricavato di capire meglio le immagini.

Del resto è emblematico che Antonioni – e la sua rarefazione verbale e iconica, che ha un po' il sapore di Beckett – abbia sempre più diradato l'uso e la funzione delle parole con uno sceneggiatore – Tonino Guerra – che in primo luogo era un poeta. E se il ciclo pittorico del regista – denominato *Le Montagne incantate*, che accompagnò a lungo la sua attività cinematografica, senz'altro influenzandola – predilige l'astrazione delle forme, a un tempo intende mostrare la componente materica della realtà. E questo molto più con le immagini che con le parole.

Nel confronto tra l'espressione di emozioni silenziose nel muto (da un lato) e nel sonoro *sans parole* (dall'altro) una questione che ritengo sia necessario porre è insita nella doppia appartenenza di molti registi, spesso di grande levatura. Le filmografie di Ford e Hitchcock, Lang e Ejzenštejn, Renoir e Dreyer, Hawks e Chaplin e Lubitsch – solo per citarne alcuni – collocano opere importanti sia nel muto sia nel sonoro e dunque la questione risiede nel come questi registi abbiano espresso *emozioni* tra stilemi che, se possono ricorrere in entrambe le forme, inevitabilmente mutano, perché le parole, nonché la fondamentale interazione tra il sonoro/musicale e il visivo, possono e anzi debbono acquisire una loro specifica proprietà.

A futura memoria ritengo assai proficuo come caso di studio questo della doppia appartenenza. In questa sede, a mo' di sintesi inevitabile, si pensi a come Hitchcock ricalchi nel cinema sonoro e parlato i propri stilemi atti a creare il meccanismo del suspense, già ben messi a punto nella sua fase 'muta'. A come Chaplin non faccia parlare il proprio protagonista – sostanzialmente il canto del cigno di Charlot – in *Modern Times* (*Tempi moderni*, 1936), come ultima resistenza alla parola che sembra intaccare l'ideale combinazione di comico e patetico *sans parole*. Del resto la didascalia, sempre più necessaria nel cinema muto di lungometraggio, non è propriamente comparabile con il testo scritto e parlato del sonoro e può essere ridotta all'essenziale a dominante favore del visivo, come dimostra il magistrale film di Lubitsch *Lady Windermere's Fan* (*Il ventaglio di Lady Windermere*, 1925, si veda al riguardo il succitato contributo di Bibbò), che riesce pienamente nell'assai arduo obiettivo di non dipendere dal complesso, arguto e polisemico uso della parola da parte di Oscar Wilde.

Anche per Lubitsch vale il principio della doppia appartenenza e il ricorso a stilemi del muto nelle grandi commedie americane del sonoro. Il comico cosiddetto 'puro' e la commedia rivelano figure esemplari nel sonoro, a partire da Jerry Lewis, sovente *sans parole*, che non solo

nei film da attore (in particolare allorché diretto da Frank Tashlin) e poi anche da regista, ma anche nei suoi spettacoli a teatro (in particolare all'Olympia di Parigi) ricorre molto spesso ai più canonici stilemi del muto, dallo *slapstick* al gag visivo. Artista completo e di ragguardevole statura, Lewis ha disseminato emozioni silenziose perfino in sketch televisivi e in *home-movies*, che sono in particolare esercizi di stile e 'esperimenti' formali; fra gli sketch particolarmente pregnanti sono quelli in omaggio a Chaplin e a Stan Laurel, raccolti nel prezioso documentario di sei ore del critico Robert Benayoun, *Bonjour Monsieur Lewis* (1982), con la fattiva collaborazione dello stesso Lewis. Il quale in un film al momento invisibile, se non per una breve clip, tuttavia completato nel 1972, *The Day the Clown Cried*, ricorre appunto alla figura del clown per eseguire 'numeri' eminentemente visivi. Potendo leggere almeno una parte della sceneggiatura il film s'immagina molto bello e poiché il clown è costretto a fare spettacoli per bambini deportati in un campo di sterminio si intuisce una virtuosa commistione di comico e patetico (ossia un particolare richiamo a Chaplin...).

E come sistematica riscrittura del comico muto in un film sonoro (ma non parlato, con le parole affidate alle didascalie) è degno di menzione il *Silent Movie* (1976, *L'ultima follia di Mel Brooks*) di Mel Brooks, dove l'unico che pronuncia una battuta parlata è il grande mimo Marcel Marceau (con un perentorio *No!*). Del resto i migliori esiti di Brooks – a partire da *Young Frankenstein* (*Frankenstein Junior*, 1974) – sono ricchi di stilemi di matrice 'muta', così come *High Anxiety* (*Alta tensione*, 1977) è un omaggio parodico (dunque comico) ai *topoi* visivi del suspense di Hitchcock.

Insomma – e per dirla col celebre titolo di un film di René Clair, di epoca sonora (1947) ma ambientato in epoca di cinema muto – *Le silence est d'or* (*Il silenzio è d'oro*) e le emozioni – combinando muto e sonoro – sono come *voci del silenzio*.

BIBLIOGRAFIA

Balázs, Béla (2008), *L'uomo visibile*, Torino, Lindau.

Barthes, Roland (1985), "Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Èjzenštejn", *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi.

Bertetto, Paolo, ed. (1983), *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, Venezia, Marsilio.

- Deleuze, Gilles (1984), *L'immagine movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri.
- Dagrada, Elena (2008), *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, CLUEB.
- Doane, Mary Ann (2022), *Bigger Than Life: The Close-Up and Scale in the Cinema*, Durham (NC), Duke University Press.
- Ėjzenštejn, Sergej M. (1986), “Il montaggio delle attrazioni” e “Il montaggio delle attrazioni cinematografiche”, *Il montaggio*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio: 219-25 e 227-50.
- (2015), *Memorie e appunti di cinema e vita*, Milano, Ghibli.
- Elsaesser, Thomas (1992), “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, trad. it. *Storie di rumore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare, Forme del melodramma*, ed. A. Pezzotta, Roma, Bulzoni: 65-109.
- Epstein, Jean (2002), *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte* (1974), Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma.
- Gaudreault, André (1990), “Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers”, *Early Cinema: Space Frame Narrative*, ed. T. Elsaesser, London, British Film Institute 1990: 68-75.
- Gunning, Tom (1990), “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Early Cinema: Space Frame Narrative*, ed. T. Elsaesser, London, British Film Institute 1990: 56-62.
- Pravadelli, Veronica (2007), *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio.

Lorenzo Marmo è professore associato di cinema e fotografia presso l'Università Roma Tre. Ha insegnato anche presso l'Università di Napoli “L'Orientale” e nel 2017 è stato post-doc alla Harvard University. È autore di *Street Photography. New York, la modernità, il cinema* (Mimesis 2023) e di *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo melodramma noir* (Bulzoni 2018). Ha curato i volumi *Martin Scorsese* (Marsilio 2023), *Geografie della migrazione nel cinema italiano. Luoghi e immaginari del transito* (Campisano 2022, con Adrian Bremenkamp, Malvina Giordana e Tanja Michalski) e *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* (Peter Lang 2021, con Carlo Baghetti e Jim Carter). La sua ricerca verte principalmente sul rapporto tra cinema, fotografia e forme della spazialità, sulla storia del cinema italiano, e sulla teoria delle atmosfere. | Lorenzo Marmo is associate professor of Film and Photography at Roma Tre University. He is the author of *Street Photography. New York, the modernity, the cinema* (Mimesis 2023) and of *Roma and the cinema of the postwar. Neorealism melodrama noir* (Bulzoni 2018). He edited a collection on *Martin Scorsese* (Marsilio 2023) and was co-editor of *Geografie della migrazione nel cinema italiano. Places and imaginaries of transit* (Campisano 2022), with Adrian Bremenkamp, Malvina Giordana and Tanja Michalsky, and of *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* (Peter Lang 2021), with Carlo

Baghetti and Jim Carter. His main research interests concern spatiality and spatial concepts in film and photography, the history of Italian cinema, and the theory of atmosphere.

Marco Pistoia è professore associato di Storia del cinema e di Analisi del testo filmico all'Università di Salerno, dove è anche docente di Filmologia presso il Corso di Laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e della produzione multimediale, all'interno del quale cura un Laboratorio di critica cinematografica. Consulente scientifico e autore per la *Enciclopedia del cinema* (Treccani, 5 volumi) e per altre opere Treccani, è stato consulente del Ministero della cultura, ha insegnato a lungo Storia del cinema italiano a Middlebury College - School in Italy e tenuto conferenze presso gli Istituti italiani di cultura di Londra, Vienna, Amburgo e New York. È autore di due monografie (*Maurizio Nichetti*, 1997 e *Il Maggese cinematografico. Storia, regesto e antologia*, 2008) e di numerosi studi su argomenti sia di cinema muto sia di cinema sonoro e su registi quali Visconti, Kubrick, Resnais, Tarkovskij, Pasolini, con particolare predilezione per i rapporti tra il cinema e le altre arti. È Partner e membro del Comitato scientifico della Fondazione Sigismondo Malatesta ETS e collabora alla rivista www.drammaturgia.fupress.net con recensioni sul cinema e sul teatro. | Marco Pistoia is associate professor of History of cinema and other Film studies at the University of Salerno. He is scientific consultant and author for the *Enciclopedia del cinema* (Treccani, 5 voll.) and for other Treccani works. He taught History of Italian cinema at Middlebury College - School in Italy and served as a lecturer at the Italian cultural Institute of London, Wien, Hamburg and New York. He is author of *Maurizio Nichetti* (1997) and *Il Maggese cinematografico. Storia, regesto e antologia* (2008) and of several studies about silent and sound cinema, directors such as Visconti, Kubrick, Resnais, Tarkovskij, Pasolini, with a special attention to the relationships between cinema and other arts. Partner and member of the Scientific Committee of the Fondazione Sigismondo Malatesta ETS, he writes about cinema and also theatre for the www.drammaturgia.fupress.net journal.



“A white blossom into the domain of the winds”

Lillian Gish, figura tragica ed epica in Griffith e Sjöström

“A white blossom into the domain of the winds”. Lillian Gish, a tragic and epic figure in the works of Griffith and Sjöström

Diletta Pavesi

Università Suor Orsola Benincasa, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Diretti a quasi un decennio di distanza l'uno dall'altro – momento di massima fioritura del muto, nel primo caso, e del suo imminente tramonto, nel secondo – *Broken Blossoms* (*Giglio infranto*, 1919) di David Wark Griffith e *The Wind* (*Il vento*, 1928) di Victor Sjöström segnano due fra i risultati più alti nella carriera della *silent star* Lillian Gish, nonché due fra i suoi sodalizi professionali più riusciti. Entrambe le pellicole ci parlano di modalità differenti con cui il racconto cinematografico ha saputo rielaborare l'ingombrante eredità dell'immaginario tragico ed epico. Al momento della sua trionfale uscita, il capolavoro di Griffith fu salutato dalla stampa come una novella versione della tragedia. Dopo una tiepida accoglienza, *The Wind* seppe invece imporsi nei termini di un'originalissima rivisitazione del western in chiave femminile. Il presente saggio verte su come Griffith e Sjöström abbiano sfruttato, con i rispettivi film, modelli narrativi desunti dalla tradizione tragica ed epica. Le virtuosistiche interpretazioni di Gish sono utilizzate come prospettiva privilegiata per condurre una riflessione che unisce fra loro due grandi nomi del muto. Al contempo, particolare attenzione è rivolta al fermo convincimento della diva, elaborato a posteriori anche in sede teorica, di essere pienamente autrice della propria performance seppur all'interno di una ineludibile collaborazione artistica. | Made nearly a decade apart – one in the heyday of silent cinema, the other in its imminent decline – David Wark Griffith's *Broken Blossoms* (1919) and Victor Sjöström's *The Wind* (1928) mark two of the greatest achievements in the career of silent star Lillian Gish, and two of her most successful professional partnerships. At the same time, both films speak to the different ways in which cinematic storytelling has been able to rework the unwieldy legacy of tragic and epic imagery. At the time of its triumphant release, Griffith's masterpiece was hailed by the press as a new version of tragedy. After a lukewarm reception, *The Wind* instead managed to establish itself as a highly original reinterpretation of the Western in a feminine key. This essay will focus on how Griffith and Sjöström, in their respective films, inhabited narrative models drawn from the tragic and epic traditions. Gish's brilliant interpretations will be used as a privileged perspective for a reflection that brings together two of the greatest names in silent cinema. At the same time, special attention will be paid to the diva's firm conviction, also theoretically elaborated *a posteriori*, that she was the full author of her own performance, albeit within the framework of an inescapable artistic collaboration.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Lillian Gish, David Wark Griffith, Victor Sjöström, *Giglio infranto, Il vento* | Lillian Gish, David Wark Griffith, Victor Sjöström, *Broken Blossoms, The Wind*

1 Introduzione

Fra i numerosi momenti della storia del muto in cui la performance attoriale ha saputo farsi forza tellurica capace di travalicare la *contrainte* del silenzio, ve ne sono due che spiccano per la loro memorabile rappresentazione di una femminilità indifesa, in lotta contro una minaccia di segno maschile.

Nel primo, un'adolescente si nasconde all'interno di un ripostiglio per sfuggire all'incontrollata furia paterna. In realtà, l'adolescente è interpretata da una donna di venticinque anni a cui il cinema assegna il ruolo di trepida quindicenne. Abiti laceri e capelli scarmigliati, la fanciulla è dapprincipio un corpo che cerca invano riparo alternando a una stasi rassegnata movimenti convulsi. La drammaticità della situazione cresce ancor più quando la macchina da presa stringe sul volto della giovane facendone il luogo di un terrore destinato a tradursi in un grido prolungato. Molti anni dopo, uno dei tanti biografi dell'attrice, Charles Affron, affermerà che questo grido aveva idealmente "fatto esplodere sia i confini del ripostiglio sia quelli del cinema muto" (2002: 128).

Nel secondo momento, la stessa interprete, cresciuta ma ugualmente vulnerabile, combatte affinché il vento delle praterie non spalanchi la porta della propria casa abbattendo qualsiasi debole diaframma fra lei e un mondo esterno ancora una volta identificato con una virilità violenta. In questo nuovo scenario di prigionia domestica viene ad aggiungersi la potenza primordiale della natura. Gli eccessi patemici della tragedia cedono insomma il passo alla cifra narrativa dell'epica. Cifra che qui, nel quadro della cinematografia statunitense, assume le forme di incontro-scontro con una tempestosa *wilderness*. Se nella prima scena ricordata era l'urlo selvaggio della paura umana a diventare acme del racconto, ora è un fenomeno naturale come il vento – parimenti invisibile e parimenti implicato col registro uditivo – a definire con insistenza l'orizzonte dell'immagine priva di sonoro.

Le scene appena descritte ci riportano a due fra le migliori prove attoriali della *silent star* Lillian Gish: quella nei panni della sventurata orfanella Lucy Burrows in *Broken Blossoms* (*Giglio infranto*, 1919), diretto

dal maestro-mentore David Wark Griffith, e quella di Letty Mason, la *Southern belle* dolorosamente costretta a diventare pioniera in *The Wind* (*Il vento*, 1928) del regista svedese Victor Sjöström. Ma oltre a segnare due fra i risultati più alti nella carriera prolifica di Gish, nonché due fra i suoi sodalizi professionali più riusciti, questi titoli evocano molte altre suggestioni. Diretti a quasi un decennio di distanza l'uno dall'altro – momento di massima fioritura del muto, nel primo caso, e di suo imminente tramonto, nel secondo – *Broken Blossoms* e *The Wind* ci parlano anche di modalità differenti con cui il racconto cinematografico ha rielaborato l'ingombrante lascito dell'immaginario tragico ed epico.

Al momento della sua distribuzione negli Stati Uniti, il capolavoro di Griffith fu salutato dalla stampa nazionale come una novella versione della tragedia greca. Durante una *première* tenutasi a San Francisco nel 1919, lo stesso regista si spingerà a proclamare la necessità che il cinema facesse propria la funzione tipicamente tragica della catarsi. In sede di intervista, Griffith sottolineava una presunta diversità di *Broken Blossoms* rispetto ad altre pellicole coeve proprio in virtù della sua drammaticità esasperata. Pur rischiando di incorrere in una certa banalizzazione del processo catartico, l'autore si diceva però certo che “i film in cui la vita, con le sue prove e le sue delusioni, veniva rappresentata, [...], in cui la fine della storia era la fine di tutte le cose, persino della vita stessa”, inducessero lo spettatore a “[riprendere] il filo della propria esistenza e a lasciare la sala con la sensazione che il suo vecchio mondo [...] non fosse poi un posto tanto squallido” (Griffith cit. in Slide 2012: 224)¹.

In linea con le opinioni del cineasta, Affron coglie nella performance di Lillian Gish per *Broken Blossoms* una transizione dell'attrice-diva dal paradigma del melodramma a quello della tragedia. Dopo il ruolo di Lucy, Gish “non sarebbe più stata riconosciuta soltanto come un'affascinante, bellissima e talentuosa interprete ma come una grande *tragédienne* cinematografica, forse la prima *movie star* a potersi fregiare di tale appellativo”. Inoltre, la sua performance avrebbe contribuito sensibilmente a promuovere *Broken Blossoms* “dal rango del *mélo* a quello superiore dell'*art film*” (Affron 2002: 125)².

Certamente, *The Wind* riproduce più di un leitmotiv già presente nel film di Griffith – primo fra tutti, il tema della minaccia sessuale –, ma al contempo si impone anche nei termini di un'originalissima commistione di western e melodramma dove compete alla donna, non all'uomo, la conquista della frontiera. Chiamato a confrontarsi col contesto – narrativo, geografico e produttivo – hollywoodiano, Sjöström non rinuncia

al tratto precipuo di tutta la sua produzione, inclusa quella precedente europea. Secondo Bengt Forslund, tale motivo sarebbe “l’ambivalenza della natura di fronte all’uomo” (1986: 374), dove al termine “natura” lo studioso assegna un duplice significato: quello di mondo fisico, esteriore, percorso da agenti e manifestazioni spesso indomabili; e quello tutto psicologico di mondo interiore, soggettivo, ma ugualmente scosso da increspature e turbamenti. Fa idealmente eco a queste considerazioni Michele Canosa che, evocando una definizione della produzione teorica èjzenštejniana, parla di una “natura non indifferente” a proposito del cinema di Sjöström, aggiungendovi però un avvertimento. Il poliedrico artista svedese “non si contenta del principio romantico di una Natura partecipe dei moti dell’anima”. La sua opera mira piuttosto a “figurare l’infigurabile. Infigurabile, per divieto o perché impossibile. [...] [F]ilmare il mare. O peggio: il vento” (Canosa 2006: 5). Di questo obiettivo ambizioso, che sfida ulteriormente le possibilità espressive ed estetiche del muto, il lungometraggio del 1928 costituisce una mirabile sintesi.

Curiosamente, se nel corso degli anni la critica moderna ha in una certa misura riconsiderato l’artisticità attribuita a *Broken Blossoms* – denunciando ad esempio il sentimentalismo retorico delle didascalie –, per *The Wind* si può parlare invece di un destino contrario. Dapprima accolto con poco entusiasmo, malgrado l’*happy ending* presumibilmente imposto dal produttore Irving Thalberg e la successiva aggiunta di una colonna sonora post-sincronizzata (Forslund 1988: 217; Florin 2013: 79), *The Wind* è oggi ritenuto un capolavoro dallo statuto sfuggente. La vocazione sperimentale a cui le sue immagini si sottomettono per trasmettere la violenza ritmica e ossessiva della natura lo situerebbe in un territorio inedito e misterioso. In altre parole, l’universalità del classico sembra aprirsi a tensioni che già evocano il superamento di un’intera epoca cinematografica.

Oltre ad alcune forti similitudini tematiche accennate nelle prime righe, comune a *Broken Blossoms* e a *The Wind* resta la perfetta sinergia creatasi fra regista e attrice protagonista, fra messa in scena e performance. Proprio le virtuosistiche interpretazioni di Lillian Gish offrono una visuale feconda tramite cui indagare come Griffith e Sjöström abbiano rivisitato, con i rispettivi titoli, i tumultuosi paesaggi della tragedia e dell’epica. Il presente saggio mira appunto a scandagliare il modo in cui il corpo della diva, ma soprattutto il suo volto mobilissimo, hanno saputo di volta in volta diventare vettore di emozioni il cui silenzio resta paradossalmente eloquente.

L'assunzione di tale prospettiva rende necessaria una premessa. Non c'è dubbio che la preferenza accordata al versante attoriale e divistico possa spiegarsi col fatto che il performer cinematografico è da sempre ritenuto uno degli intermediari ideali per la comprensione dell'opera – tanto più se essa nasce in un contesto creativo, come quello statunitense, che trova nello star system uno dei suoi primi assi portanti. Tale predilezione è altresì riconducibile al riconoscimento di una posizione autoriale anche nel caso della stessa diva. L'ipotesi della star come *auteur* prende le mosse da un testo di Patrick McGillian dedicato a James Cagney. In questa sede, McGillian giunge a teorizzare che “quando l'interprete diventa così importante per una produzione da cambiare le battute, improvvisare, modificare il significato, influenzare la storia e lo stile di un film [...], allora la recitazione di questa persona assume la forza, lo stile e la completezza di un autore” (1975: 199).

L'applicazione di tale approccio a Lillian Gish appare tutt'altro che semplice, ma si carica di quelle affascinanti ambiguità che ne hanno sempre caratterizzato la *star persona* dentro e fuori lo schermo. Di primo acchito, si direbbe che l'attrice abbia respinto il titolo di “autore” e con esso qualsiasi pretesa leadership. Al termine della sua unica esperienza come regista per la commedia sfortunatamente perduta *Remodeling Your Husband* (1920), la diva confiderà alle colonne di *Motion Picture Magazine*: “Ci sono persone nate per dare ordini e altre nate per riceverli. Io appartengo a quest'ultima categoria. Adoro [...] sentirmi dire cosa fare” (Hall 1920: 102). Fatto ancor più degno di nota, i ruoli impersonati sotto la guida di Griffith, incluso quello in *Broken Blossoms*, proporranno ripetutamente il fantasma di una diafana adolescente divisa tra il bisogno di difendersi dagli uomini e quello di ottenerne la protezione. Tuttavia, l'immagine mediatica di Gish non si ridurrà mai solo a questo tipo di narrazione. A dispetto di una dichiarazione come quella riportata sulle pagine delle *fan magazines* del tempo, l'attrice sarà incline a mostrarsi più spesso volitiva e indipendente che sottomessa. Giustamente Kristen Hatch osserva che “questi due aspetti della sua fama non erano semplicemente contraddittori; la sua identità divistica minava infatti il sottotesto ideologico dei film interpretati, facendoli, da un lato, apparire obsoleti, dall'altro lato, contribuendo a forgiare una nuova visione della donna moderna” (2011: 72). Inoltre, per quanto sia sempre rischioso affondare nel versante autobiografico, le scelte intraprese dalla diva nel privato – la sua deliberata scelta di non sposarsi e non avere figli – colpiscono quale curioso contraltare rispetto alla sua epoca e soprattutto ai ruoli impersonati (Rosen 1973: 35).

Il fatto stesso che, nel 1920, un anno dopo aver dato vita alla tragica Lucy, Gish dirigesse la sorella Dorothy in una commedia è una prova evidente di queste spinte contrastanti.

Infine, è la stessa produzione scritta dell'attrice a rivendicare una postura autoriale. La scelta di attingere alla pratica scrittoria di Gish per ampliare la comprensione della sua identità di performer rende ineludibile una digressione a proposito del concetto di "divagrafia". Introdotto in anni recenti da Maria Rizzarelli, tale neologismo allude a quella variegata raccolta di opere letterarie che attrici sia italiane sia straniere hanno pubblicato nel corso dei decenni e che include generi differenti, dall'auto-biografia alla narrativa, passando per la poesia e gli interventi giornalistici, fino ad arrivare alla conduzione delle cosiddette rubriche di piccola posta. Incomprensibilmente trascurato per lungo tempo dagli *Stardom* e *Celebrities Studies*, questo nutrito corpus di testi costituisce invece un materiale prezioso di cui la studiosa sintetizza così gli elementi di maggior rilievo: "il disvelamento della faccia nascosta del volto delle star, il riferimento dialettico all'immagine-icona, l'opacità splendente e ingombrante del loro corpo e il legame segreto e imprescindibile fra fisicità e storia, la scoperta di un'insospettabile vocazione 'poetica'" (Rizzarelli 2021: 1).

Sebbene sia indiscussa la predilezione dimostrata da molte attrici-scrittrici, inclusa la stessa Gish, per la forma del *memoir*, in questa sede non intendo rivolgermi soltanto alla celebre autobiografia *The Movies, Mr. Griffith and Me* pubblicata nel 1969. Al contrario, la tensione che, secondo Rizzarelli, può dispiegarsi "fra l'immagine attoriale rappresentata dall'autrice nella propria esperienza performativa e quella contenuta nel testo letterario" (2017: 366) emerge particolarmente accesa anche fra gli appunti redatti dalla diva americana in occasione di incontri pubblici dedicati alla propria carriera.

Auspicando un sempre più vivo interesse nei confronti delle riflessioni elaborate dalle pioniere della storia del cinema, Annie Berke (2016) svela come questi appunti sostengano esplicitamente l'idea della star come autore nonché come strumento principe per l'elevazione artistica del film. Un ambizioso convincimento, questo, che certamente si spiega con la flessibilità dell'establishment cinematografico ai tempi del muto, con la sua organizzazione meno gerarchica e più collaborativa del lavoro sul set. Ma anche un convincimento che rilancia il gioco interpretativo sul sodalizio con Griffith, attenuando l'idea della diva come musa inerte nelle mani del venerato maestro. Le rivendicazioni autoriali della *silent queen* gettano, infine, una nuova luce sul caso stesso di *The Wind*. Per Berke,

il capolavoro di Sjöström non è soltanto una summa delle tematiche care all'autore, come già si è detto, ma “anche il culmine della filosofia di Gish sulla recitazione cinematografica” (2016: 175).

Sulla scorta di queste premesse, le prossime pagine esploreranno la femminilità protagonista nelle due opere. Dedicata a *Broken Blossoms*, la prima parte verterà soprattutto sulla rielaborazione di antichi topoi della cultura occidentale come quello del fiore reciso e della bella addormentata; una rielaborazione che si origina a partire dal titolo e prosegue incarnandosi nella sofferta performance della diva fino a fare del film un ammodernamento della tragedia e al contempo un rovesciamento della fiaba. Incentrata su *The Wind*, la seconda parte sposterà invece l'attenzione dall'immagine di un corpo abbandonato nella morte – tale il destino di una vittima come Lucy Burrows – all'immagine di un corpo epico, quello della resistente Letty Mason, capace di oltrepassare limiti tanto fisici quanto psichici.

2 “The Yellow Man watched Lucy often...”: Gish eroina per Griffith in *Giglio infranto*

“Sotto il suo sguardo iniziai a sentirmi tesa. Sembrava ci stesse ispezionando. Ignoravo avesse bisogno di due ragazzine per un film che aveva in testa e che si sarebbe scoperto essere *Il nemico sconosciuto* [*An Unseen Enemy*, 1912]” (Gish 1969: 36). Così, nella sua autobiografia, Gish rievoca l'occasione in cui lei e la sorella Dorothy faranno conoscenza di Griffith. Forse per accostarsi al caso di *Broken Blossoms* e alla fortunata partnership fra il regista la sua attrice ha senso partire proprio da questo primo faticoso incontro. Un incontro che, nei suoi straordinari caratteri, pare quasi condensare l'intima essenza sia del cinema griffithiano sia dello *stardom* di Gish.

La circostanza è quella di uno *screen test* in larga misura improvvisato. È l'estate del 1912 e le adolescenti Lillian e Dorothy varcano i cancelli degli studi Biograph a New York per sottoporsi a un provino. Dopo aver trattato con condiscendenza scherzosa la loro formazione teatrale e assegnato a ciascuna un nastro per capelli di colore diverso, il già maturo e affermato regista spiegherà: “Proveremo la storia di due ragazze intrappolate in una casa isolata mentre dei ladri cercano di farvi irruzione e rubare la cassaforte”. Detto questo, le indicazioni si faranno sempre più concitate:

“Fiocco blu, senti che stanno abbattendo la porta. Corri in preda al panico a sprangarla”

“Quale porta?” – balbettai

“Quella proprio dinanzi a te. So che non c’è nessuna porta, ma fingi che ci sia. Vai al telefono. Inizia a usarlo. Nessuna risposta. Capisci che i fili sono stati tagliati. Di alla macchina da presa cosa provi. Paura – *più paura!* Guarda verso l’obiettivo! [...]”

Non era difficile obbedirgli. Eravamo praticamente paralizzate dallo spavento (Gish 1969: 37, corsivo nell’originale).

Spavento che aumenterà allorquando, estratta dalla tasca una pistola, Griffith prenderà a sparare al soffitto. Cessato il fuoco, il regista dichiarerà compiaciuto: “Sarà una scena meravigliosa” e poi rivolto alle due fanciulle sconvolte: “Avete dei corpi espressivi. Posso usarli. Volete lavorare per me?” (Gish 1969: 37).

Secondo Peter Wollen, questo aneddoto scioccante testimonierebbe quanto il terrore sia stata l’emozione a cui il cinema narrativo, fin dai primordi, ha accordato la sua preferenza più smaccata (2000: 153). Ma l’episodio tradisce molto altro ancora, a cominciare da quella calibrata confusione fra arte e vita che, come spesso accade nel caso delle grandi star, finirà per comporre anche il profilo mediatico di Gish. Oltre a rientrare a buon diritto nella vasta aneddotica sugli abusi di cui spesso sono state fatte oggetto le attrici, il movimentato provino ha per protagoniste due figure ben precise. Da un lato, il regista pigmalione, non privo certamente di tratti geniali ma anche inquietanti; dall’altro, la potenziale musa adolescente, pronta a sottomettersi a lui per diventare un’icona plasmabile dalla novità tecnologica rappresentata dal medium³. Infine, è impossibile non cogliere qui quel “drammatico confronto fra malvagi e vergini” (Lynn 1990: 256) che con frequenza sorprendente costituisce il cuore pulsante di numerose narrazioni griffithiane.

Notoriamente, la situazione che spesso modella i primi film dell’autore vede un uomo guidato dalle peggiori intenzioni penetrare uno spazio domestico in cui una o più giovani donne si trovano sole e indifese. La minaccia che si profila è scopertamente di tipo sessuale. Ma per fortuna gli uomini innamorati di queste *damsels in distress* sanno attivarsi in tempo per salvarle. Come già ricordavo, pur rifacendosi a questo nucleo narrativo originario, *Broken Blossoms* negherà la gratificazione del *last minute rescue* coronato da lieto fine preferendogli il meccanismo tragico dei contrattempi.

Nondimeno, l'impianto narrativo si mantiene fedele al tragitto di una femminilità ora brutalizzata ora difesa dagli uomini. Opera che segna un ritorno alla dimensione teatrale e quindi ben distante dalla monumentalità epica di pellicole come *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, 1915) o *Intolerance* (1916), *Broken Blossoms* vive di un plot sommamente semplice, ma che proprio per questo lascia emergere con maggior forza la sua vicinanza alla natura profonda del cinema di Griffith.

Secondo Affron, a ciò contribuisce il fatto che i tre personaggi principali – Cheng Huan, il cinese; Lucy, la fanciulla; Battling Burrows, il pugile – sono più emanazioni allegoriche – l'idealismo, l'innocenza, la brutalità – che figure psicologicamente definite (1977: 13). In un tentativo ulteriore di rintracciare le tensioni portanti del racconto, Julia Lasage (1981) scrive di due minacce che si contendono la virginale e infantile femminilità della protagonista. In altre parole, al malcelato pericolo dell'incesto, incarnato dal padre boxeur (Donald Crisp), si contrapporrebbe quello più strisciante, ma non meno insidioso per la morale del tempo, della relazione sessuale con lo straniero (Richard Barthelmess). Le principali energie del *sexual plot* riguarderebbero insomma gli uomini e la competizione erotica che fino all'ultimo li avvince.

Di contro, al personaggio femminile non sembra spettare alcuna posizione attiva rispetto alle forze maschili in gioco. Benché contesa spasmodicamente, Lucy non si avvicina mai né all'aggressiva animalità paterna né al fallimentare tentativo con cui il potenziale amante cinese tenta di correggere il corso funesto della tragedia. Sulla scia dell'assunto di Laura Mulvey circa il ruolo delle donne nel cinema narrativo classico, Lasage ne sintetizza così la condizione di passività:

Anche se la nostra attenzione è costantemente attirata da Gish, lei non interpreta una donna [...] da un punto di vista femminile. Il suo ruolo si risolve nella rappresentazione di una Vergine, una "visione" del femminile manipolata come spesso avviene nell'arte maschile o, per meglio dire, in quella patriarcale. [...] La figura di Lucy è soltanto un accessorio all'interno di una storia maschile declinata su interessi maschili (1981: 54).

Aggiungerei a questa desolata considerazione che, prima ancora di essere proiezione dei desideri più o meno espliciti degli uomini del racconto, Lucy è innanzitutto proiezione del desiderio di Griffith per un certo tipo di eroina che già gli sappiamo cara. A sua volta, questo ideale muliebre non è soltanto frutto isolato della peculiare fantasia dell'autore, ma rientra in un più generale atteggiamento, in atto nell'immaginario

culturale degli anni Dieci del secolo scorso, di riattualizzazione del modello della cosiddetta “child-woman”. Figura di matrice vittoriana, destinata a turbare più che mai la sensibilità odierna, la *child-woman* mostra come tratti salienti la natura di oggetto sessualmente controllabile, la bellezza idealizzata e rigorosamente bianca, ma soprattutto un’inestinguibile sfumatura erotica nel modo con cui arretra ancora nell’infanzia⁴.

Lillian Gish si trova dunque a dar vita a un torbido intreccio di pulsioni immancabilmente altrui. Forse la scena di *Broken Blossoms* che esemplifica meglio tale gioco proiettivo è quella del primo incontro fra Lucy e Cheng. Dall’interno del suo modesto negozio di oggettistica orientale, l’uomo contempla la fanciulla che, dall’esterno della strada, contempla invece le bambole in vetrina. La stratificazione di sguardi che qui si dispiega è tanto notevole quanto asimmetrica. Non soltanto “noi guardiamo Gish mentre è guardata da Barthelmess” (Affron 1977: 18), ma il vetro all’inglese del negozio che separa i personaggi, oltre ad alludere all’interdizione erotica fra i due, possiede una forte valenza metacinematografica. Simile alla cornice di uno schermo, il perimetro in legno che racchiude il primo piano di Lucy ci ricorda quanto la donna-bambina sia in ultima istanza un’immagine di celluloidi costruita con rara perizia. Basti solo pensare a come il *soft focus* curato dall’effettista Hendrik Sartov esalti la lunga capigliatura bionda dell’eroina contro l’oscurità dello sfondo.

Inoltre, se lo sguardo di Cheng su di lei è inequivocabilmente estatico – si noti lo schiudersi della bocca in un sorriso a cui l’oppio fumato conferisce una nota di sognante godimento – quello di Lucy è invece uno sguardo “sposessato”, quasi “vitreo”. Inizialmente, la protagonista indugia con frustrato desiderio sulle bambole esposte generando un cortocircuito: siamo in presenza di un anelito alla maternità o alla dimostrazione preoccupante che Lucy è ancora piccola, a dispetto della bramosia che suscita? Quando poi alza gli occhi verso Cheng, l’espressione della ragazzina sembra vuota nella sua eterna malinconia, come se non guardasse ma potesse solo farsi guardare. Non a caso l’incontro fra i due è così introdotto dalla didascalia: “The Yellow Man watched Lucy often. The beauty which all Limehouse missed smote him to the heart”.

Il testo denuncia qui la sua aderenza a *The Chink and the Child*, il racconto di Thomas Burke, appartenente alla raccolta *Limehouse Nights* del 1916, da cui lo *script* di *Broken Blossoms* a opera dello stesso Griffith prende appunto le mosse. Nella *short story* dello scrittore britannico, il rapimento in cui sprofonda Cheng allorquando contempla Lucy è narrato come l’effetto di una visione prolungata e ripetuta nel tempo⁵. Una visione

che trasforma la giovanissima protagonista in una creazione lirica, giacché l'uomo orientale è un inguaribile poeta subito spinto a ribattezzare l'amata "White Blossom". Significativamente, se il titolo dell'opera letteraria parla di una "bambina" – qui Lucy è addirittura una dodicenne –, quello della versione griffithiana sceglie invece di richiamarsi all'immagine floreale in cui l'eroina è trasfigurata dalla fantasia maschile.

Se diventare un'immagine altrui, quella bellissima di un pallido fiore, è l'obiettivo ultimo di cui si incarica Gish, va detto che tale obiettivo non esclude paradossalmente ampi margini di creatività attoriale. L'autobiografia della diva è prodiga di aneddoti circa l'intenso investimento di Griffith nella direzione dei suoi attori. Dall'invito a prendere lezioni di ballo e scherma, passando per il consiglio di letture filosofiche come Schopenhauer e Nietzsche, fino alle visite in comitiva presso i manicomii per approfondire lo studio della natura umana, il regista non sembra aver tralasciato alcun possibile canale formativo. Senza contare l'abitudine di mostrare all'interprete come recitare la parte prima delle riprese (Gish 1969: 95-102). Un'abitudine, questa, a cui non temeva di sottoporsi anche per illustrare alla star prediletta in che modo impersonare le sue adolescenziali protagoniste. E come dimostra il brano seguente, Gish riconosce senza remore di sorta quanto la paternità di questa figura femminile sia da riferirsi primariamente a Griffith:

Credo fosse innamorato di tutte le sue ragazze – o della loro immagine sullo schermo; non so di quale in particolare. Forse la risposta risiede in ciò che mi svelò una volta mentre cercavo di modellare il personaggio di una ragazzina. "No", disse, dopo aver visto la prima prova. "Deve essere l'essenza di tutta la giovinezza femminile, non una giovane qualsiasi. E deve avere lo stupore, la curiosità, il pudore e la fiducia di ogni ragazza in ogni luogo della terra" (Gish 1969: 101-02).

Malgrado questa ammissione, l'attrice non può non reclamare il proprio apporto alla concretizzazione dell'archetipo. Tanto è vero che aggiunge immediatamente dopo: "L'essenza della verginità – purezza e bontà, nobiltà di mente, cuore, corpo e anima – è la materia da cui, grazie al suo incoraggiamento, *ho creato* delle eroine" (Gish 1969: 102, corsivo mio). Come già accennato, a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, in occasione di conferenze tenute presso università, musei e associazioni femminili, Gish avrà modo di affermare con ancor più vigore questo principio. In un testo privo di data, intitolato *Stars*, l'attrice scrive: "[Il cinema] è lo spotalizio delle arti, dal momento che le comprende tutte. E la sua natura è triadica. [...] Infatti, ha per base lo sceneggiatore, il regista e la star"

(Gish cit. in Berke 2016: 178)⁶. Come per ogni triangolo che si rispetti, prosegue, non è possibile eliminare alcun lato. Sfruttando strategicamente quest'idea della triade cinematografica, Gish esprime la ferma convinzione che il film sia sempre frutto di una interdipendenza fra diverse professionalità artistiche.

Ma come dialoga tale assunto col caso specifico di *Broken Blossoms*, con un'opera dove la protagonista è così programmaticamente idealizzazione della coscienza maschile? Una prima risposta la si potrebbe trovare nella scena del ripostiglio da cui siamo partiti. Calata nello spazio più piccolo di un film già ossessivamente costellato da ambienti asfittici, questa scena è un autentico pezzo di bravura che, pur servendosi del tipico *crosscutting* griffithiano, deve tutto al virtuosismo di Lillian Gish. Più precisamente, al modo in cui il suo corpo, le sue mani, i suoi occhi e il suo volto infrangono il tono melodrammatico fino a quel momento assunto dalla pellicola per virare con velocità inusitata verso il tragico. E se negli *intercutting* recitati da Crisp e Barthelmess lo stile resta fedele sostanzialmente a un pathos da canonico mélo – maschera di violenza brutta, nel caso del padre, e di strazio con stereotipate pose orienteggianti, nel caso del cinese –, quello della diva stravolge invece qualsiasi riconoscibile convenzione recitativa (Affron 1977: 31). Di nuovo è il *memoir* di Gish a testimoniare più o meno indirettamente la preminenza del suo contributo:

La scena della bimba terrorizzata nel ripostiglio non verrebbe probabilmente filmata oggi giorno. L'isteria di Lucy in un film muto è già abbastanza straziante; una colonna sonora l'avrebbe resa insostenibile. Quando la girammo, recitai smarrendo ogni controllo, ruotando in tondo come un animale torturato. Una volta che ebbi finito, c'era un gran silenzio nel teatro di posa. Mr. Griffith infine sospirò: "Mio Dio, perché non mi ha avvertito che l'avrebbe fatta in questo modo?" (Gish 1969: 220).

La seconda prova della partecipazione autoriale della star che subito torna in mente è anche quella che riscuote attualmente forse minor plauso. Alludo al gesto leggendario con cui Lucy, rimproverata dal padre per la sua faccia perennemente contrita, usa indice e medio per atteggiare la bocca a un sorriso forzato. Il risultato che il gesto produce è un viso perfettamente spezzato in due: alla parte superiore dominata dallo sguardo terrorizzato si contrappone quella inferiore in cui le labbra tremolanti della fanciulla tentano una ridente smorfia. Peraltro, una così "straordinaria mescolanza fra volto e maschera" (Affron 1977: 18) sembra richiamare quella mimica

esagerata che, secondo un luogo comune tanto resistente quanto ormai superato, avrebbe caratterizzato indistintamente la recitazione del cinema muto⁷.

Nato da un'iniziativa spontanea dell'attrice e accolto con vivo entusiasmo da Griffith, il sorriso autoimposto di Lucy sarà definito da Lasage, in anni ben più recenti, come "disgustosamente lezioso" (Lasage 1981: 54). Commovente o ridicolo che lo si trovi, il patetico trucco con cui la protagonista cerca di apparire lieta diverrà "una sorta di marchio distintivo" (Gish 1969: 220) per Gish, l'effigie meglio capace di sintetizzare tanto la sua disponibilità a vestire i panni dell'eterna vittima griffithiana quanto la sua non meno vibrante ambizione come autrice della performance.

Ma al di là del *tour de force* virtuosistico che caratterizza la scena del ripostiglio o di una trovata come quella del sorriso forzato, la diva attraversa l'universo esotico e decadente del film ricorrendo anche a un repertorio più volutamente sommerso. Un repertorio che, tuttavia, non cessa di farne l'indiscusso polo di attrazione, ma rende progressivamente chiara la sua associazione al bocciolo reciso. Con l'appassionata cinefilia che sempre lo distingue, Martin Scorsese osserva che i corpi dei due protagonisti "sono piegati o come bloccati. Entrambi sono fiori spezzati. Solo quando si incontrano, diventano vivi" (Scorsese, Wilson, ed. 1998: 136). La riflessione è pertinente non solo per quanto attiene al piano della performance ma anche per il suo riferimento implicito al titolo originale dell'opera.

Invero, *Broken Blossoms* declina al plurale il topos del fiore reciso. Va da sé che l'altro bocciolo spezzato del racconto sia Cheng. Il giovane cinese si impegna infatti nella creazione, tutta mentale, di un poema amoroso per Lucy, ma di questo poema lui non ne è soltanto l'autore, bensì anche un personaggio, destinato ugualmente al pregiudizio e alla sopraffazione. Al contempo, Cheng ha del fiore spezzato anche la slabbrata bellezza. Una bellezza che, in linea con l'ambigua tessitura ideologica del film, non si manifesta soltanto nella sua sensibilità di monaco buddista fallito, ma anche nella sua parallela propensione ai comportamenti devianti dei bassifondi vittoriani, dalla frequentazione delle malfamate fumerie d'oppio fino alla repressa pulsione erotica verso la fanciulla bianca.

Come noto, molto è stato scritto sulla posizione sostanzialmente contraddittoria con cui Griffith guarda all'identità orientale e alla possibilità di rapporti fra etnie diverse. Dopo lo scandalo procurato da *The Birth of a Nation* e dal suo controverso elogio del Ku Klux Klan, il messaggio di tolleranza promosso da *Broken Blossoms* cerca evidentemente di placare

le accuse di razzismo rivolte al regista. E non c'è dubbio che la pellicola del 1919, almeno in una certa misura, corregga la visione pregiudiziale a cui gli immigrati asiatici negli USA erano condannati sistematicamente in molti film, articoli e romanzi popolari usciti fra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Al tempo stesso, neppure *Broken Blossoms*, come si vedrà più avanti nel testo, è esente dal timore della *miscegenation*. Senza contare un ulteriore dettaglio importante: in linea con la tendenza del cinema statunitense di allora, Cheng è interpretato da Richard Barthelmess, attore di origine anglosassone⁸.

Ma per quanto questo cinese *en travesti* sia un personaggio affascinante nella sua inafferrabile diversità, è con Lucy che l'immagine patetica del fiore infranto acquista la forza del mito tragico. Sarebbe impossibile render qui conto delle innumerevoli occorrenze di tale topos nelle letterature antiche; bastino pochi ma fondamentali cenni. Nel carme XI Catullo identifica il fiore reciso con l'amore mortificato dall'asprezza di Lesbia (Catull. 11, 21-24). Tale metafora rievoca, a sua volta, la corolla purpurea calpestata da pastori che, in un lontano frammento di Saffo, suggeriva probabilmente il motivo della verginità perduta (Saffo fr 105b). Proprio quest'ultima associazione si ritrova in un altro componimento catulliano come il carme LXII di argomento epitalamico (Catull. 62, 39-48). E ancora, nel IX libro dell'*Eneide*, Virgilio paragona la morte per combattimento di Eurialo – morte che avviene sotto gli occhi dell'amato Niso – a un papavero strappato (Verg. *Aen.* 9, 433-437). Infine, nel X libro de *Le Metamorfosi*, Ovidio canta il mito di Giacinto che, colpito per errore da Apollo, viene accostato a viole, papaveri e gigli (Ov. *Met.* 10, 185-194)⁹. Come si intuisce da questo elenco, tutt'altro che esaustivo, il leitmotiv della morte che tronca la vita "in fiore" mostra una longevità vigorosa nell'immaginario poetico dell'Occidente. Una longevità che ritorna anche nel capolavoro di Griffith per farsi, nel caso di Lucy, metafora della fine violenta inflitta dal padre.

Prima ancora che col volto, è attraverso il corpo che Gish, fin dalle immagini iniziali, lascia presagire come la trasformazione chiaroscurale del suo personaggio da bambina a donna verrà punita nel sangue. Dovendo esprimere l'ineluttabilità di un prematuro viaggio verso la morte, il fisico esile dell'attrice, eccezion fatta per il caotico momento del ripostiglio, assume principalmente due pose. Del tutto simile al registro corporeo con cui Barthelmess comunica lo sradicamento morale di Cheng, la prima postura con cui la diva si mostra, accovacciata su una corda del molo dinanzi a casa, imprime al suo torace una sorta di contrattura, quasi Lucy

cercasse protezione rannicchiandosi in sé stessa (Affron 1977: 14). Contemporaneamente, altri due dettagli rivelano un bisogno atavico di tenerezza: il capo dell'attrice è piegato di lato, come se un'invisibile spalla altrui potesse sostenerlo, mentre con una mano, perfettamente al centro del petto, stringe i lembi dello scialletto che compone il suo abbigliamento modesto. Questo ripiegamento protettivo, che si mantiene anche nei momenti in cui Gish è in piedi e cammina, anticipa metaforicamente l'impossibilità per la giovinetta di trovare il proprio posto di donna nel sordido quartiere di Limehouse in cui vive. Non a caso, prima ancora di conoscere il suo brutale ménage familiare, vediamo Lucy messa in guardia sia da una sfiorita massaia piena di figli sia da due imbellettate passeggiatrici sui rischi delle loro rispettive condizioni. Apparentemente condannata dunque al perenne ruolo di figlia abusata – famiglia e prostituzione sono indicate come opzioni infelici – la protagonista non potrà che legare il proprio destino a un altro outsider come Cheng.

La seconda posa è quella invece distesa, inerte, priva finalmente della contrattura del busto, a cui il "little bruised body" di Gish si abbandona in più momenti cruciali. Anche se impressiona forse meno rispetto alla minuta geografia del viso, questa capacità dell'attrice di chiudere il corpo in uno stato prolungato di immobilità spalanca il campo a suggestivi collegamenti con altri immaginari artistico-letterari oltre a quello classico evocato in precedenza. A tal proposito, appaiono preziose le seguenti riflessioni di James Naremore circa la varietà performativa pretesa da Griffith sul set:

Nei primi piani i suoi attori potevano talora dar prova di notevole naturalismo, ma gli veniva anche chiesto di assumere pose prive di gesti e assolutamente controllate. Questo stile, influenzato dalla ritrattistica fotografica del periodo tardo vittoriano e dalla pittura coeva, faceva sì che Gish diventasse per il regista [...] la sua personale Elizabeth Siddall o la sua Jane Burden. La diva sembra aver sempre dimostrato una attitudine notevole a trasformarsi in una rappresentazione pittorica, in un oggetto del desiderio. Sceglieva infatti i propri costumi con cura fastidiosa, persuase Griffith ad assumere Hendrik Sartov per la sua abilità a illuminarle i capelli in foto ed era capace di posare immobile, come per un dipinto senza apparire tuttavia rigida (Naremore 1988: 107).

Il riferimento a Siddall e Burden, forse le due modelle più celebri legate alla confraternita dei Preraffaelliti, evoca subito un modello iconografico, assai frequente in questa produzione pittorica, che congiunge il motivo

della femminilità a quello della morte attraverso l'immagine orizzontale del corpo disteso. Si pensi solo al celeberrimo dipinto di John Everett Millais che ritrae Ofelia adagiata languidamente in un ruscello dalle rive orlate di fiori. E proprio questo stesso dipinto è anche la prova lampante di come la fascinazione per la donna inerte abbia prodotto molti scambi fra la pittura e il tragico shakespeariano.

Prendendo le mosse da un altro topos potentissimo della cultura occidentale come quello della fiaba de *La bella addormentata nel bosco*, Marina Vitale si interroga sull'insistenza con cui testi della caratura tragica di *The Rape of Lucrece* (*Lo stupro di Lucrezia*), *Romeo and Juliet* (*Romeo e Giulietta*), *Othello* (*Otello*) e *Cymbeline* (*Cimbelino*) mettono in scena "uno sguardo maschile desiderante [che] scorre e indugia su un corpo femminile" sospeso in "uno stato liminale tra la vita e la morte" (Vitale 2013: 168). Al contempo, la studiosa stabilisce anche un dialogo con alcuni celebri dipinti, come quello appunto del preraffaellita Millais, che attingendo o meno da Shakespeare immortalano eroine sdraiate e incoscienti.

Alla luce delle considerazioni di Naremore, verrebbe da pensare che la stessa Gish partecipi a questa tradizione di mutuo scambio fra versante visivo e versante letterario. L'immagine archetipica della bella dormiente ammirata da un uomo desiderante, immagine "così cruciale nella costruzione dei rapporti di potere tra i sessi" (Vitale 2013: 168), disegna almeno tre episodi di *Broken Blossoms*. Dopo essere stata colpita dal padre in una scena gravida di dettagli incestuosi – come non notare quel frustino nascosto sotto l'unico letto della casa dei Burrows e che il pugile brandisce tenendolo all'altezza della vita? –, Lucy si trascina per le strade di Limehouse fino a crollare svenuta all'interno del negozio dell'uomo cinese. Qui, raggomitolata in una posizione fetale che la fa risultare ancor più teneramente infantile, la protagonista si offre allo sguardo di un Cheng talmente stupito da strofinarsi gli occhi, quasi stesse sognando o fosse ancora intorpidito dall'oppio, dinanzi all'imprevista apparizione. Ma prima di questo gesto che in modo convenzionale attesta la presenza reale di Lucy, l'uomo resta significativamente seduto accanto a lei per guardarla e quindi levare il volto all'insù in un atteggiamento di riconoscenza inconscia verso benefiche forze superiori.

Un testo cardine del pensiero femminista degli anni Settanta come *La jeune née* (1975) di Hélène Cixous – interpellato dalla stessa Vitale in virtù della sua importante rilettura del topos della bella addormentata – sembra offrire le parole più calzanti per descrivere tanto l'incanto trasognato del giovane cinese verso la ragazzina esanime quanto la disparità di sguardo e potere che si instaura fra i due:

Lei è addormentata, intatta, eterna, assolutamente priva di difese. Lui non ha dubbi che lei lo stia attendendo da sempre. Il segreto della sua bellezza, custodito per lui: lei ha la perfezione di qualcosa di finito. O non ancora iniziato. Tuttavia, respira. Quanto basta per vivere, nulla di più. Poi lui la bacerà. Così che quando lei aprirà gli occhi vedrà solo lui (Cixous 1975: 120, corsivo nell'originale)¹⁰.

Nella sua revisione polemica della fiaba – una revisione ispirata a un linguaggio squisitamente cinematografico e teatrale –, Cixous immagina che il bacio del principe alla bella addormentata coincida con un momento di inevitabile delusione: “Lui si piega su di lei... Stacco. Fine della fiaba, Sipario. Una volta svegli (lei o lui), sarà tutta un'altra storia” (Cixous 1975: 121). La pellicola di Griffith sceglierebbe però di ritardare questo ritorno avvilente alla realtà, da un lato evitando il canonico scambio del bacio, dall'altro prolungando quello dell'evasione onirica. *Broken Blossoms* pare semmai eseguire un'elaborata variazione attorno al quesito sollevato dalla femminista francese, ossia a chi appartenga davvero un “sogno così gratificante” (Cixous 1975: 120), se alla bella o se al principe. Quando Cheng prende in braccio Lucy per adagiarla nel suo letto al piano superiore e qui colmarla di premure, il film prende a insinuarsi in “questo nucleo mitico [...] ambivalente” (Vitale 2013: 170). Se al personaggio maschile è infatti concesso indugiare nella propria torbida attrazione, a quello femminile si spalanca, vuoi pure fugacemente, l'occasione di non essere soltanto l'istigatrice del desiderio altrui ma anche di averne uno proprio, contraddicendo un poco le considerazioni amare di Lasage.

Non v'è dubbio che l'inginocchiarsi di Cheng ai piedi del letto confonda l'estasi religiosa con quella erotica. Tensione, questa, che vira a un tratto verso un'avance minacciosa – indimenticabile il primo piano di Barthelmess che incombe su Lucy con occhi dardeggianti – subito però frenata da un autocontrollo altrettanto strenuo. Appare, tuttavia, più psicologicamente sottile e anche emotivamente avvincente il fatto che il giovane asiatico agghindi Lucy con un abito antico, quasi volesse confermare un'altra intuizione di Cixous secondo cui sarebbero “gli uomini quelli che amano giocare con le bambole, come già dimostra il caso di Pigmalione” (Cixous 1975: 120). Ma pur senza mai abbandonare la sua posizione reclinata nel letto, la protagonista partecipa con piacere innegabile a questa trasformazione estetica. Invitata dal suo benefattore ad ammirarsi in uno specchio, la fanciulla diventa ora contemporaneamente soggetto e oggetto della propria visione, di quella bellezza che, come chiosa enfatica la didascalia, finalmente “shines out like a poem”.

Alla scoperta della femminilità si sostituisce poco dopo, in maniera non meno giocosa, quella del desiderio materno. La scena successiva in cui il cinese fa dono a Lucy di una bambola costituisce uno dei momenti più alti nella prova attoriale di Gish non solo per l'avvenenza luminosa che la star esprime, ma anche per la complessità dei significati che espressione facciale e gesto trasmettono congiuntamente. L'interprete passa qui dalla civetteria adolescenziale alla pensosità radiosa con cui una madre potrebbe cullare un figlio. Peraltro, il gesto che la manina della bambola imprime alla sua bocca ricorda e ribalta insieme il trucco usato per simulare il sorriso (Affron 1977: 27). La scena, infine, si regge su un mascheramento eccentrico giacché qui abbiamo "una donna che interpreta una quindicenne che, a sua volta, sta facendo finta di essere una donna" (Affron 1977: 27). A ben vedere, anche l'interpretazione di Lillian Gish, come quella di Richard Barthelmess, è un'interpretazione *en travesti*.

Piegato ineluttabilmente verso un finale infausto, il racconto strappa però la protagonista dal letto di Cheng per vederla invece uccisa su quello paterno. Qui, l'immobilità solitaria della morte sarà ritardata da un ennesimo ma fallace tentativo di sorridere. Altamente rivelatore, questo gesto incompiuto sembrerebbe imprigionare in eterno Lucy nella sua iniziale condizione di figlia e di vittima. Il film termina però col ritorno al letto dello straniero, dove l'adolescente viene nuovamente adagiata per un'ultima struggente contemplazione prima che Cheng la segua togliendosi la vita. Assecondando il nomignolo di "White Blossom" – ma in contrasto con l'immaginario classico dove il fiore divelto è spesso carminio in richiamo al sangue versato –, Gish si conferma fino alla fine un candido bocciolo. In ottemperanza all'antica concezione tragica secondo cui la morte va relegata rigorosamente fuori scena, il colpo fatale di frustino che la uccide non ci viene mostrato. Punita per una trasgressione mai compiuta – come il pubblico sa, diversamente da Battling –, Lucy muore senza smarrire la purezza a cui la traduzione italiana del titolo – "Giglio infranto" – allude più esplicita rispetto a quello inglese¹¹.

Evitando l'*happy ending*, il racconto si conferma una autentica tragedia, giacché inceppa un meccanismo tipico della commedia antica – quella Nuova greca e quella plautina *in primis* – in cui una giovane è un "bene conteso" destinato immancabilmente a passare da una condizione di pericolo a una di salvezza previo di solito l'intervento di un innamorato e dei suoi sodali¹². Ma nell'universo oppressivo di *Broken Blossoms* Lucy Burrows non può trovare un simile riscatto. Come si è detto, la caratterizzazione di Cheng Huan appare troppo contraddittoria perché egli

possa adempiere a questa missione salvifica. E così Lillian Gish, eroina tragica di Griffith, tocca l'apice delle proprie potenzialità espressive – nonché della propria desiderabilità come star – trasformandosi nel finale in una novella Giulietta, in un “fiore a cui donare altri fiori”¹³, in un corpo disteso che non può più soltanto essere ammirato ma a cui il maschio deve concretamente immolarsi.

3 “I’m not afraid of the wind – I’m not afraid of anything now – !”: Gish eroina per Sjöström in *Il vento*

“*The Wind* è il vero dialogo di un’attrice con gli elementi primari della vita e della natura” (von Bagh 2006: 12). Peter von Bagh non ha dubbi che la vibrante essenza di questo tardivo, eppur straordinario, prodotto del muto, si regga sommamente sull’abilità di Lillian Gish di “[farsi] carico di una stupefacente varietà di comportamenti umani: dal silenzio del non-essere fino alla risonante pienezza della disperazione, della rabbia e della follia” (2006: 12). Al tempo stesso, come osserva Bo Florin, *The Wind* sigla un importante cambiamento rispetto ai ruoli con cui la diva era stata perlopiù identificata fino ad allora. Pur trattandosi anche in questo caso di un tortuoso *Bildungsroman* femminile, qui Gish non interpreta “l’ennesima parte da virginale eroina vittoriana”, similmente a quanto accaduto in diversi titoli precedenti compreso *Broken Blossoms*, ma finisce per impersonare “un nuovo tipo di protagonista, che [...] trionfa sulla propria paura e sulla violenza subita, raggiungendo infine una posizione paritaria rispetto al maschio” (Florin 2013: 98).

In altre parole, il film di Victor Sjöström trasformerebbe l’archetipo antichissimo della conquista della natura da parte dell’uomo – archetipo su cui si fonderà il genere americano per antonomasia, ossia il western – in una conquista agita invece da una donna; una donna che, come recita una delle didascalie iniziali, “è giunta nel regno dei venti” (“a woman who came into the domain of the winds”) e, dopo moltissime traversie, decide vittoriosamente di restarci. Beninteso, la natura raccontata in *The Wind* si conforma pienamente a quella duplice valenza che il cinema dell’autore svedese di norma le assegna giocando sul doppio crinale di dato fisico e dato psicologico e, anzi, spesso confondendo ad arte entrambi i piani.

Ma prima di addentrarci fra le pieghe di questo dialogo che la diva intrattiene con le violente tempeste di sabbia del deserto californiano, preme ricordare quanto il lungometraggio del ’28 materializzi “il sogno

di Gish su ciò che il cinema avrebbe dovuto essere” (Berke 2016: 9). Il team creativo alla base di *The Wind* corrisponde, infatti, con esattezza a quella triade di maestranze – star, regista e sceneggiatore – che l’attrice riteneva essenziali per un film d’arte. In questo caso specifico, il piglio autoriale di Gish emerge a molteplici livelli. Alla diva si deve innanzitutto la scelta di adattare l’omonimo romanzo di Dorothy Scarborough del 1925. Inoltre, sarà sempre Gish a cercare di riunire quel fortunato terzetto – formato da lei stessa, dalla sceneggiatrice Frances Marion e dal regista Victor Sjöström – che solo poco tempo prima aveva dato con *The Scarlet Letter* (*La lettera scarlatta*, 1926) un risultato di grande appeal estetico e commerciale¹⁴.

Se è vero, come nota Susan Kollin, che in questo passaggio dalla pagina allo schermo si perde molto della *vis* polemica con cui il libro di Scarborough guarda al mito della frontiera, soprattutto per quanto concerne questioni etniche e di identità nazionale, altrettanto vero è però che il film guadagna aspetti del tutto nuovi, segnati da un’imprevedibile creatività (Kollin 2000: 679). In primo luogo, va detto che le intenzioni originarie di Gish e Marion puntavano ugualmente a una rappresentazione del selvaggio West tutt’altro che edulcorata o romantica (Beauchamp 1997: 203). In particolare, interprete e sceneggiatrice volevano lasciare inalterato il tragico epilogo del romanzo in cui la protagonista, divenuta ormai folle dopo uno stupro, si ritrovava a vagare per le praterie battute dal vento. Al pari di un dramma a tinte fosche come *The Scarlet Letter*, anche questo secondo adattamento avrebbe dovuto caratterizzarsi per un tono grave, distante dalla compiacenza spettacolare di tante produzioni coeve della Metro-Goldwyn-Mayer – la major che aveva sotto contratto Lillian Gish all’epoca.

Ulteriore aspetto di capitale importanza, proprio la presenza del regista svedese dietro la macchina da presa fa sì che *The Wind* possieda quella stessa peculiare sensibilità per la componente paesaggistica che l’autore aveva già dimostrato in opere come *Terje Vigen* (*C’era un uomo*, 1917) o *Berg-Ejvind och hans hustru* (*I proscritti*, 1918). Anche nel caso di questo lungometraggio hollywoodiano, la natura si conferma una forza primigenia rispetto a cui ogni tentativo di contenimento umano è destinato al fallimento (Florin 2013: 83-4). La “sensibilità scandinava” di Sjöström si esprime massimamente nella mediatizzazione del suono – il suono del vento – attraverso l’immagine. Verrebbe, anzi, da asserire che l’elemento naturale che titola il film sia l’esatto contrario del cinema muto: un elemento invisibile che, tuttavia, si fa qui percepibile grazie alla colonna

visiva. “La suggestione è tale”, scriverà in seguito Georges Sadoul, “che par quasi di sentir sulla pelle il contatto della sabbia sospesa ovunque nell’aria” (1981: 531-32). Invero, non stupisce che l’iniziativa di aggiungere una traccia col rumore registrato del vento ululante – una iniziativa escogitata *in extremis* per adeguare il film al recentissimo avvento del sonoro – sia stata perlopiù giudicata dalla stampa americana come eccessiva e ridondante¹⁵.

A quest’ultimo tentativo di esplorare il potere di suggestione uditiva dell’immagine si somma l’abilità interpretativa di Lillian Gish. È proprio la capacità di coinvolgimento emotivo che si sprigiona dalla sua performance a rendere plausibili gli interventi operati sul finale rispetto al testo letterario di partenza. Come vedremo, se la decisione di trasformare il triste epilogo originale in un lieto fine suona convincente, questo lo si deve principalmente al modo con cui l’attrice riscatta il proprio corpo dagli abissi della tragedia per condurlo verso i fasti dell’epica¹⁶. Senza dubbio, tale riscatto è agevolato da alcuni dettagli nella caratterizzazione della protagonista sensibilmente diversi rispetto al caso di una figura sacrificale come Lucy Burrows.

Questa volta Gish non è più una figlia vessata dal padre, ma un’orfana, Letty Mason, che ha definitivamente lasciato la casa d’origine in Virginia per cercare una nuova identità negli spazi sconfinati del deserto del Mojave. Il motivo del viaggio, raccontato nella sequenza iniziale di ambientazione ferroviaria, anticipa la vocazione liminale del personaggio. Nondimeno, al pari di Lucy, anche Letty appare fin da subito come un’eroina imprigionata dentro uno sguardo maschile desiderante. Invero, la prima inquadratura che ce la mostra – di spalle e seduta in treno – si rivela una soggettiva del commerciante Wirt Roddy (Montagu Love), il *villain* della storia che tenterà immediatamente un approccio con lei. A un famelico primo piano dell’uomo fa seguito un’ulteriore occhiata più ravvicinata sulla squisita nuca coperta di Gish. La vulnerabilità della protagonista non potrebbe essere comunicata in modo più netto.

La decisione repentina di Roddy di sedersi accanto alla giovane consente all’incipit di stabilire, attraverso le didascalie, l’associazione fra il vento e la mascolinità. All’ingenua domanda di Letty su quando si placherà la tempesta di sabbia che soffia fuori dal finestrino, il suo intraprendente compagno di viaggio, lungi dal rassicurarla, le spiega ridendo: “Injuns call this ‘the land of the winds’. It never stops blowing here – day in, day out, whistlin’ and howlin’ – makes folks go crazy – especially women!”. Oltre a preannunciare l’inquietante possibilità che il vento

esasperi le donne fino a condurle alla follia, la sequenza di apertura introduce quella dinamica oppositiva tra interno ed esterno che accompagnerà l'intero racconto.

Dapprincipio mostrato come una forza pressante ma ancora debitamente contenuta e incorniciata dal finestrino, questo sconvolgimento atmosferico diventerà, nel prosieguito, sempre più invadente fino a irrompere negli spazi chiusi che l'essere umano presume di controllare. Dai granelli di sabbia che si posano fastidiosamente sui cibi, passando per la festa di paese interrotta dal ciclone, fino ad arrivare al drammatico segmento della lotta finale sostenuta dall'eroina, il vento tenta in ogni modo di scardinare qualsiasi cornice o soglia (Florin 2013: 85-9). Nondimeno, soltanto con un'interpretazione di corte vedute si potrebbe pensare che Sjöström adegui la propria opera alla scontata distinzione fra spazi interni, identificati come positivi, e spazi esterni, associati inesorabilmente al negativo. Al contrario, in maniera simile a *Broken Blossoms*, anche qui il perimetro domestico finisce per nutrirsi dei patimenti femminili, secondo la più tipica tradizione del melodramma.

Esempio eloquente in proposito è la sequenza che racconta la prima notte del matrimonio con l'allevatore Lige (Lars Hanson), matrimonio che la protagonista è costretta ad accettare per questioni di bieca sussistenza. La serie iniziale di dissolvenze incrociate che sovrappongono tra loro l'inquadratura delle mani degli sposi durante lo scambio delle fedeli a quella di un lavabo pieno di piatti sporchi, poi di un tavolo non sparecchiato, e infine della stessa Letty, che contempla attonita la disordinata casa del marito, suggerisce con rapidità straordinaria lo squallore in cui la vezzosa giovinetta del Sud è precipitata. Ma non si tratta soltanto di trascuratezza domestica: l'ambiente coniugale è anche scopertamente minaccioso. Urtata dai modi grossolani del mite ma rozzo Lige, la protagonista cerca infatti di sottrarsi all'intimità fisica con lui. Optando per uno stile recitativo tanto misurato quanto allusivo, Gish comunica la ritrosia sessuale del suo personaggio essenzialmente tramite un unico gesto. Dopo aver liberato i capelli dall'acconciatura ottocentesca, Letty inizia insistentemente a pettinarli nella speranza di distrarre il consorte smanioso.

Il modo con cui l'attrice-diva placa l'ansia rifugiandosi nella propria celebre capigliatura bionda denota una sottigliezza psicologica degna di certa recitazione del cinema d'autore moderno. A tratti, la gestualità di Gish potrebbe ricordare il non meno nevrotico spazzolarsi di Karin (Ingrid Bergman) in *Stromboli (Terra di Dio)* (1950) di Roberto Rossellini – capolavoro del secondo dopoguerra che con *The Wind* condivide più di qualche

blanda similitudine narrativa (Zarzosa 2007: 43-4)¹⁷. Ugualmente sottile è la scelta successiva, stavolta a opera del regista, di trasmettere l'incomunicabilità fra i coniugi – frustrazione e bramosia per Lige, paura e repulsione per Letty – spostando l'attenzione dai volti ai movimenti dei loro piedi. Al nervoso avanzare di lui si contrappone l'indietreggiare spaventato di lei. Soltanto quando Hanson la bacia con la forza, Gish – nuovamente ripresa a mezzo busto – torna a una recitazione veemente per esprimere il proprio sdegno.

Alternando perfettamente mimica facciale e movimento corporeo, questa intensità diventa la nota dominante nella parte conclusiva del film. Del resto, l'occasione non potrebbe essere più propizia data la sequela di eventi traumatici in cui la protagonista si ritrova coinvolta. Lasciata sola dal marito, Letty è costretta dapprincipio ad affrontare una notte tormentosa, mentre incombe fuori una tempesta di sabbia. Accanto all'insistita oscillazione dell'immagine, i gesti frenetici con cui la donna cerca di sigillare qualsiasi pertugio dell'abitazione finiscono per suggerire allo spettatore un dubbio fatale: "È il vento che la sta rendendo pazzo?", come le era stato profetizzato, o piuttosto "è la sua follia a incarnarsi nel vento?" (Berke 2016: 184). Il dubbio è senz'altro alimentato dalla disponibilità che l'attrice mostra nel far proprie espressioni e movenze palesemente desunte dalla tipica iconografia associata ai malati mentali: sgranare gli occhi, portarsi le mani alle tempie, cercare invano di scostare le ciocche sudate dal volto. Strenuamente convinta che nei momenti apicali l'attore dovesse "recitare il più possibile per il pubblico" – guai a "lasciare il climax emotivo all'immaginazione degli spettatori" (Gish cit. Berke 2016: 183)¹⁸ –, Gish non teme dunque di abbandonarsi a una recitazione *overplayed*.

Il dramma infiamma ulteriormente quando verso l'alba Wirt Roddy, il primo spasimante di Letty, fa irruzione in casa sua per violentarla. Contraddicendo un'affermata tradizione narrativa che vuole la vittima di violenza costretta a soccombere, la protagonista reagisce ferendo a morte il suo aggressore. A questo punto, il vento non è più identificato con la presunta dissoluzione psichica della donna ma torna a evocare la pulsionalità violenta dell'erotismo maschile. Un'associazione, questa, che Sjöström esaspera sommando alla tempesta di sabbia l'immagine astratta, probabilmente generata dalla fantasia sovraeccitata di Letty, di un cavallo bianco che galoppa imbizzarrito fra le nubi.

Le implicazioni metaforiche proseguono nella scelta altrettanto simbolica di seppellire il cadavere dell'uomo sotto la sabbia. Dopo molta enfasi

rivolta al corpo – indimenticabile il modo con cui le violente folate d’aria sembrano ostinatamente spingere il fisico leggero di Gish dentro casa e qui imprigionarla – il primo piano torna a essere la figura privilegiata dall’interpretazione. A riprova di un’altra ferrea convinzione della diva, ossia che l’attore davvero talentuoso debba saper recitare anche solo tramite gli occhi¹⁹, colpisce l’inquadratura in cui Letty scorge dalla finestra riaffiorare il corpo di Roddy per colpa della sabbia sollevata dal vento. Per certi aspetti, questa inquadratura intrattiene un rapporto speculare col primo piano di Lucy quando si costringeva a sorridere a beneficio del padre. In entrambi i casi, il viso di Gish appare diviso in due segmenti che comunicano qualcosa di diverso fra loro. In *Broken Blossoms*, allo sgomento di uno sguardo colmo di lacrime si contrapponeva la gioia fasulla delle labbra. Stavolta, invece, gli occhi sbarrati e pieni di orrore di Letty sono protagonisti indiscussi dal momento che la sua bocca risulta strategicamente occultata da uno straccio con cui la protagonista ha chiuso un buco nel vetro della finestra. Il vuoto con cui la parte inferiore del volto viene a coincidere evoca il senso di una voragine, di un grido che resta inghiottito dal silenzio. Per Affron, ci troviamo dinanzi a un’altra variazione compiuta sul motivo della maschera: “La patologia della mente si manifesta nella patologica fotografia di una faccia privata della bocca” (1977: 87).

Ampliando la prospettiva sulla performance e sull’opera nel suo complesso, Berke coglie qui un affascinante paradosso:

Sebbene narri una vicenda di vittimizzazione femminile, *The Wind* funziona di fatto come allegoria del potere di una *silent star* al suo apice, una *silent star* capace di controllare e sottomettere il film alla propria volontà e visione. La storia di Letty ci parla di paura e debolezza, ma il ritratto che Gish fa del personaggio racconta invece una storia del tutto opposta, quella di una diva che ha la libertà di recitare sfruttando tutte le possibilità della propria competenza creativa (2016: 185).

A ben vedere, questi due aspetti non sono però così antitetici, ma finiscono per rispecchiarsi proprio grazie alle modifiche apportate al finale. Come già si accennava, *The Wind* non si conclude affatto con la sconfitta della donna, bensì col suo trionfo. Dopo l’omicidio e la sepoltura del viscido Roddy, il ritorno provvidenziale di Lige distoglie la protagonista dall’abisso di follia e senso di colpa in cui stava sprofondando. Innanzitutto, il marito rassicura Letty sull’insospettata capacità del vento di farsi anche amministratore della giustizia umana. “Wind’s mighty odd – if you kill

a man in justice – it allers covers him up!”, recita una didascalia attribuita all’uomo. E difatti, ammiccando nuovamente all’ipotesi conturbante che tutto sia stato un’allucinazione della moglie, Lige non scopre alcun cadavere dissepolto nell’aia di fronte a casa.

Ma il film non potrebbe procedere credibilmente verso l’*happy ending* senza un primo reale momento di comunicazione fra i due coniugi. Il bacio imposto con la forza la prima notte di nozze si trasforma ora in un abbraccio gioiosamente condiviso. Significativamente, al superamento della paura sessuale da parte di Letty corrisponde il superamento della sua paura del vento. “I’m not afraid of the wind – I’m not afraid of anything now –!”, proclama quasi estatica questa *Southern belle* che il romanzo di Dorothy Scarborough voleva invece repressa e sconfitta. Altrettanto non casuale è che la cifra del corpo torni a porsi come fulcro dell’immagine. Permeata da una grazia meravigliosamente ariosa, la chiusura della pellicola vede infatti la figurina slanciata di Gish spingersi verso la soglia e lasciarsi finalmente abbracciare prima dal vento e poi da Hanson alle sue spalle. Un paio di elementi in particolare colpiscono. Quasi un personaggio ormai a sé stante, i lunghi capelli sciolti e fluttuanti di Letty si muovono all’unisono con l’aria, mentre le sue braccia si spalancano in un gesto orizzontale che ben riassume “due aspetti cruciali della recitazione di Gish: la forza e l’abbandono” (Affron 1977: 88).

Se vi è un tema squisitamente epico che un’opera inusuale come *The Wind* propone questo è la lotta dell’individuo sulle asperità dell’ambiente naturale. Tuttavia, come testimonia l’epilogo, tale lotta, forse perché agita da una donna, non prende mai le sembianze di una sfrontata conquista ma quelle di una morbida apertura al paesaggio, paesaggio umilmente accarezzato da una posizione liminale come la soglia.

Impossibile, infine, non avvicinare per contrasto questo finale vitalistico alla violenza cieca che circa dieci anni prima si consumava nel ripostiglio di *Broken Blossoms*. Il capolavoro di Griffith trasfigurava la sua vicenda di amore e morte in una tragedia che alternava suggestioni tanto classiche quanto moderne, il topos antichissimo del fiore divelto al motivo shakespeariano della coppia osteggiata. Quello di Sjöström non teme, invece, di avventurarsi in una rischiosa rilettura in chiave femminile dell’epica western. Punto di contatto fra le due opere, oltre alla maestria degli autori, resta l’interpretazione di Lillian Gish. Un’interpretazione che, pur nel suo incrollabile rispetto verso ciascun regista, non smette di tradire anche una propria e sicura volontà autoriale.

NOTE

- 1 Le affermazioni di Griffith apparvero originariamente in un servizio di *Moving Picture World* datato 20 luglio 1919.
- 2 A proposito della fortuna critica di *Broken Blossoms* è importante ricordare non soltanto il plauso della stampa americana, colpita soprattutto da possibili convergenze fra l'opera e la letteratura dickensiana, ma anche la fascinazione esercitata sull'avanguardia cinematografica francese, pronta a fare del lungometraggio un autentico oggetto di culto, nonché l'impatto avuto sul nascente fenomeno della cinefilia. Su questi ultimi aspetti rimando almeno a Fee (2017: 510-32).
- 3 Si potrebbe obiettare che al provino era presente anche Dorothy Gish, più giovane di cinque anni di Lillian, e che anche lei venne scritturata per *An Unseen Enemy*. Tuttavia, non c'è dubbio che fu la sorella maggiore a folgorare immediatamente Griffith. Beninteso, ciò non impedì alla brillante Dorothy di avere una solida carriera distinguendosi dalla sorella per la sua abilità nei registri brillanti.
- 4 Sulla problematica figura della *child-woman* e sulla sua periodica riemersione nella storia del cinema americano si veda Studlar (2013) e in particolare il capitolo dedicato al caso di Mary Pickford che, almeno in parte, presenta analogie con quello di Gish.
- 5 Si veda questo passo dal racconto di Burke: "So he would lounge and smoke cheap cigarettes, and sit at his window, from which point he had many times observed the lyrical Lucy. He noticed her casually. Another day, he observed her, not casually. Later, he looked long at her; later still, he began to watch for her and for that strangely provocative something about the toss of the head and the hang of the little blue skirt as it coyly kissed her knee. Then that beauty which all Limehouse had missed smote Cheng" (ed. 2003: 41).
- 6 Il testo è conservato presso la New York Public Library for the Performing Arts in un fondo archivistico dedicato a Gish.
- 7 Come spiega Elena Dagrada, la recitazione del muto è stata per lungo tempo ritenuta "uniformemente eccessiva". La storiografia più recente ha però ormai smontato lo stereotipo dimostrando come "solo negli anni delle origini [sia] [...] possibile rinvenire una certa uniformità e universalità [...] il cui comun denominatore è appunto l'eccesso". Successivamente, anche grazie all'evoluzione tecnologica e narrativa subita dal medium, la performance "[avrà] modo di diversificarsi [...] in base a dominanti e stili più o meno individuali o nazionali" (2010: nota 7, 305, corsivo originale). Sebbene *Broken Blossoms* sia un'opera già degli anni Dieci, la mimica e la gestualità di Gish sembrano rifarsi in parte alla recitazione enfatica delle origini.
- 8 Oltre al saggio di Lasage, si veda sul tema almeno Marchetti (1994: 10-40).
- 9 Per un adeguato approfondimento sulla ricaduta del topos del fiore reciso dalla letteratura antica all'immaginario contemporaneo rimando a Giannotti (2003: 63-92).

- 10 Sono debitrice a Vitale per il fecondo richiamo al testo di Cixous. Ricordo con la studiosa che un altro importante studio sulla congiunzione fra femminilità e morte per il tramite estetico sia *Over Her Dead Body* (1992) di Elisabeth Bronfen.
- 11 Ricordo con Hatch (2011: 88) che l'associazione fra Gish e il giglio era abitualmente suggerita da molti commentatori dell'epoca in virtù dell'assonanza fra "Lillian" e "Lily". Più in generale, la bellezza eterea della diva spingeva a stabilire squisite metafore con l'immaginario floreale.
- 12 Il concetto di "bene conteso" e con esso il suo provvidenziale passaggio da una situazione negativa a una positiva proviene da *Verso un'antropologia dell'intreccio* di Maurizio Bettini (1991), celebre studio che spiega il funzionamento delle ricorrenti strutture narrative nelle commedie di Plauto. Nel caso di *Broken Blossoms*, la tragicità sembra originarsi appunto da un'inversione del classico plot comico, dove la donna contesa da due pretendenti, in genere emblematici di altrettante diverse realtà sociali, potrebbe infine essere ceduta all'uomo e al gruppo in grado di salvarla.
- 13 Alla luce dei precedenti parallelismi con alcune rappresentazioni pittoriche viene istintivo rievocare, anche nel caso della tragica Lucy, l'omaggio floreale – "Fiori ad un fiore" – che Gertrude fa al cadavere di Ofelia durante il corteo funebre (*Amleto*, atto V scena I).
- 14 Non soltanto, la diva invierà a Marion un trattamento di cinque pagine come punto di partenza per la stesura dello *script*, ma premerà perché al posto di Clarence Brown – primo regista considerato dalla produzione del film – fosse scelto Sjöström. Infine, Gish cercherà di avere nuovamente come partner Lars Hanson, il grande attore svedese che l'aveva già affiancata in *The Scarlet Letter*.
- 15 Ritenuta oggi perduta, questa colonna sonora fu stroncata sia dal *New York Times* sia dal *Board of Review Magazine* (Forslund 1988: 217). Ricordo che *The Wind* fu distribuito il 23 novembre 1928. Primo esempio di *sound film*, *The Jazz Singer* (*Il cantante di Jazz*, 1927) di Alan Crosland era invece apparso il 6 ottobre dell'anno precedente.
- 16 L'imposizione del lieto fine sarebbe da attribuirsi al *producer* Thalberg che riteneva *The Wind* un film commercialmente rischioso. Pur deprecando la scelta, Sjöström, Marion e Gish dovettero adeguarvisi. Sulla complessa questione se sia mai stato effettivamente girato o meno il finale tragico immaginato dal romanzo rimando soprattutto Forslund (1988: 213-21) e Florin (2013: 79-98).
- 17 In entrambi i film, abbiamo una donna infelicamente sposata, almeno inizialmente, costretta ad adattarsi a un ambiente ostile, molto lontano dal proprio background. Tuttavia, secondo Zarzosa, *The Wind* verte su una comprensione della natura come fatto culturale. Al contrario, *Stromboli* resta ancorato a una visione ben più metafisica del paesaggio inteso quale tramite per un'esperienza del sublime.

- 18 Mi rifaccio qui alcuni frammenti tratti da *Speech Without Words*, titolo di un altro degli altri scritti teorici di Gish.
- 19 Tale convinzione proviene, invece, dal testo di Gish *On Behalf of the Silent Film*. Su questo come per gli altri due scritti teorici dell'attrice richiamati nel saggio si veda Berke (2016).

BIBLIOGRAFIA

- Affron, Charles (1977), *Star Acting: Gish, Garbo, Davis*, New York, Dutton.
- (2001), *Lillian Gish: Her Legend, Her Life*, Berkeley, University of California.
- Beauchamp, Cari (1997), *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, New York, Scribner.
- Berke, Annie (2016), “‘Never Let the Camera Catch me Acting’: Lillian Gish as Actress, Star, and Theorist”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 36/2: 175-89. <https://doi.org/10.1080/01439685.2016.1167464> [27/07/2025].
- Bettini, Maurizio (1991), *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto* (ed. or. 1982), Urbino, Quattro Venti.
- Bronfen, Elisabeth (1992), *Over Her Dead Body: Configurations of Femininity*, Manchester, Manchester University Press.
- Burke, Thomas (2003), *Limehouse Nights* (I ed. 1916), New York, Horizon.
- Canosa, Michele; Cinquegrani Maurizio, eds. (2006), *La natura non indifferente: il cinema svedese di Victor Sjöström*, Bologna, Ente mostra internazionale del cinema libero.
- Carluccio, Giulia (1999), *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano (1908-1909). Il caso Griffith-Biograph*, Bologna, Clueb.
- Cixous, Hélène (1975), *La jeune née*, avec Catherine Clément, Paris, Union Générale d'Editions.
- Dagrada, Elena (2008), *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milano, LED Edizioni Universitarie.
- (2010) “Emozioni di celluloidi. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini”, *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo '900*, ed. P. Bertolone, Roma, Bulzoni: 294-320.
- Fee, Anne (2017), “Blossoms Breaking at the Dawn of the Cinephilia: the Reception of D.W. Griffith in France”, *A Companion to D.W. Griffith*, ed. C. Keil, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell: 510-32.

- Florin, Bo (2013), *Transition and Transformation: Victor Sjöström in Hollywood 1923-1930*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Forslund, Bengt (1986), “La vita e l’opera di Victor Sjöström”, *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, ed. P. Cherchi Usai, Pordenone, Studio Tesi: 367-83.
- (1988), *Victor Sjöström. His Life and His Work*, New York, Zoetrope.
- Giannotti, Filomena (2003), “Sulla fortuna di due antiche ‘saffiche’: Saffo e Catullo in Enzo Mazza e Toti Scialoja”, *Fontes* 11/12: 63-92.
- Gish, Lillian (1969), *Lillian Gish; the Movies, Mr. Griffith, and Me*, by Lillian Gish, with Ann Pinchot, Englewood Cliffs (NJ), Prentice Hall.
- Griffith, David Wark (1972), *The Man Who Invented Hollywood: The Autobiography of D.W. Griffith*, Louisville (KY), Touchstone Publishing Company.
- Hall, Gladys (1920), “Lights! Says Lillian!”, *Motion Picture Magazine* (April-May 1920): 30-31, 102.
- Hatch, Kirstin (2011), “Lillian Gish: Clean, and White, and Pure as the Lily”, *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, ed. J.M. Bean, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press: 69-90.
- Kollin, Susan (2000), “Race, Labor, and the Gothic Western: Dispelling Frontier Myths in Dorothy Scarborough’s *The Wind*”, *Modern Fiction Studies* 46/3: 675-94.
- Lasage, Julia (1981), “Broken Blossoms – artful racism, artful rape”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 26: 51-5.
- Marchetti, Gina (1993), *Romance and the Yellow Peril: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press.
- McGillian, Patrick (1975), *Cagney: The Actor as Auteur*, London, A.S. Barnes.
- Naremore, James (1988), “Lillian Gish: *True Heart Susie* (1919)”, *Acting in the Cinema*, Berkeley, University of California Press: 99-113.
- Rizzarelli, Maria (2017), “L’attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della ‘diva-grafia’”, *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, eds. L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti, *Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità*, 10: 366-371. www.arabeschi.it/13-/ [30/09/2025].
- (2021), “Il doppio talento dell’attrice che scrive. Per una mappa delle ‘diva-grafie’”, *Cahiers d’études italiennes* 31: 1-19. <http://journals.openedition.org/cei/9005> [30/09/2025].
- Rosen, Marjorie (1978), *La donna e il cinema: miti e falsi miti di Hollywood*, trad. it. M. Giardini Ozzola, Milano, Dall’Oglio Editore.

- Sadoul, Georges (1981), *Il cinema*, vol. 2, *I film A-M*, trad. it. di P. Gobetti, G. Fofi, Firenze, Sansoni.
- Scarborough, Dorothy (2021), *The Wind* (I ed. 1925), Blacksburg (VA), Wilder Publications.
- Scorsese, Martin; Wilson, Michael Henry (1997), *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, trad. it. *Un viaggio personale con Martin Scorsese attraverso il cinema americano*, Milano, Rosellina Archinto, 1998.
- Slide, Antony (2012), *D.W. Griffith: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Studlar, Gaylyn (2013), *Precocious Charms: Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley, California University Press.
- Vitale, Marina (2013), “Belle addormentate violate dallo sguardo: Lucrezia, Imogene, Giulietta, Desdemona”, *William Shakespeare e il senso del tragico*, ed. S. de Filippis, Napoli, Loffredo Editore: 169-84.
- von Bagh, Peter (2006), “Victor Sjöström, c’era un uomo”, trad. it. di P. Cristalli, *La natura non indifferente: il cinema svedese di Victor Sjöström*, eds. M. Canosa, M. Cinquegrani, Bologna, Ente mostra internazionale del cinema libero: 5-14.
- Wollen, Peter (2000), “Time, image and terror”, *Time and Image*, ed. C. Bailey Gill, Manchester, Manchester University Press: 149-58.
- Zarzosa, Agustin (2007), “Sjöström’s *The Wind* and the Transcendental Image”, *Colloquy text theory critique* 13: 34-50.

Nel 2015 Diletta Pavesi ha conseguito il dottorato di ricerca presso l’Università di Ferrara con una tesi incentrata sull’autoriflessività nel cinema americano tra il 1932 e il 1962. Nel 2018 ha pubblicato un saggio sulla rappresentazione della celebrità femminile nei film hollywoodiani, *Riflessi di stelle. Immagini divistiche nel cinema autoriflessivo hollywoodiano* (Mimesis-Unife-Stum). Dal 2021 collabora stabilmente con l’Università di Ferrara come professore a contratto di Analisi del film. A partire dall’anno accademico 2023-2024, ha insegnato Storia del cinema presso la stessa Università. Nel gennaio 2024, Diletta Pavesi ha ricevuto il premio Kinomata per il miglior contributo saggistico. Nel settembre dello stesso anno è diventata borsista post-ricerca presso l’Università Suor Orsola Benincasa di Napoli per il progetto “Il cinema italiano alla luce delle nuove fonti degli archivi vaticani sul pontificato di Pio XII”. Tutor del progetto: Professor Augusto Sainati. | Diletta Pavesi obtained her PhD in 2015 at the University of Ferrara with a thesis focused on self-reflexivity in American cinema between 1932 and 1962. In 2018, she published an essay on the representation of female celebrity in Hollywood films, *Riflessi di stelle. Immagini divistiche nel cinema autoriflessivo hollywoodiano* (Mimesis-UnifeStum). Since 2021, she has been a regular collaborator with the University of Ferrara as an adjunct professor of Film Analysis. Starting in the 2023-2024 academic year, she taught Film History at the same

university. In January 2024, Diletta Pavesi received the Kinomata Award for the best essay. In September of the same year, she became a post-doctoral research fellow at the Suor Orsola Benincasa University in Naples for the project *Italian Cinema in Light of New Sources from the Vatican Archives on the Papacy of Pius XII*. Project tutor: Professor Augusto Sainati.



“When you say that... Smile”

Comicità e *pathos* in Keaton e Chaplin

“When you say that... Smile”. Pathos and comedy in the works of Keaton and Chaplin

Gabriele Gimmelli

Università di Bergamo, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Nel corso della propria storia, la *slapstick comedy* ha spesso legato la risata al brivido. I nomi su cui si concentra il presente saggio, Chaplin e Keaton, ce ne forniscono due esempi in qualche misura opposti e complementari. Il primo punta a un *pathos* caratterizzato da una forte vicinanza emotiva, spesso accogliendo all'interno dei propri film numerose situazioni del *melò* ottocentesco; il secondo cerca invece un *pathos* meno diretto, ora giocando sul piano della sproporzione fra uomo e ambiente circostante, ora sulle situazioni di pericolo e di terrore. | Throughout its history, slapstick comedy has often combined laughter with thrills. The two names we are focusing on in this essay, Chaplin and Keaton, provide us with examples that are to some extent opposite and complementary. Chaplin aims for a pathos characterized by a strong emotional closeness, often incorporating situations from nineteenth-century *melodrama*; on the other hand, Keaton seeks a less direct pathos, sometimes playing on the disproportion between man and his surroundings, sometimes on situations of danger and terror.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Slapstick comedy, pathos, pantomima, melodramma, parodia | Slapstick comedy, pathos, pantomime, melodrama, parody

1 Il brivido della risata

La frase che dà il titolo a queste pagine è una battuta tratta da una *didascalia* del film *Go West* (noto in italiano con il titolo *Io e la vacca*), diretto e interpretato da Buster Keaton. La pellicola, distribuita nell'autunno del 1925, ha per protagonista un giovane, un certo Friendless (letteralmente: “senza amici”), che abbandona la propria casetta nell'Indiana per tentare la fortuna altrove. Dopo una breve e poco fortunata sosta in un'affollatissima New York, il giovane è folgorato dal motto-esortazione di Horace Greeley, il celebre editore del XIX secolo: “Go West, young man, Go West!”. Decide quindi di imbarcarsi clandestinamente su un treno merci diretto verso la costa occidentale; durante il viaggio, però,

un sobbalzo particolarmente violento lo scaraventa giù dal vagone, nel bel mezzo della sconfinata pianura dell'Ovest.

Superato lo spaesamento iniziale, Friendless trova lavoro come bracciante in un ranch, dove, tenendo fede al proprio nome, riesce a stringere amicizia soltanto con una mucca, Brown Eyes. Quando si rifiuta di condurre l'animale al macello insieme al resto della mandria, il proprietario del ranch lo licenzia in tronco. Rimasto nuovamente solo, senza soldi e senza lavoro, si rassegna a tentare la sorte al tavolo da gioco, accettando l'invito di due tipi dall'aria poco raccomandabile. Proprio nel bel mezzo della partita, uno dei due tenta apertamente di barare; il giovane se ne accorge e reagisce protestando con vigore. Per tutta risposta, l'altro sfodera la pistola e gliela punta contro: "When you say that... SMILE". Immobile, Friendless guarda la canna della pistola, poi l'uomo, poi alza gli occhi, quasi a voler riflettere sulla stranezza dell'intera situazione. Il rivale, nel frattempo, non dà segni di cedimento: "Smile", insiste, sorridi.

A questo punto, anche lo spettatore più distratto dovrebbe averlo capito: il *villain* non si sta rivolgendo tanto al personaggio Friendless, quanto al suo interprete, l'attore Buster Keaton; e più precisamente alla sua maschera, *The Great Stone Face*, la grande faccia di pietra del cinema comico americano: come avrebbe fatto stavolta "l'uomo che non ride mai" a cavarsela senza tradire se stesso?

L'attesa si prolunga. Con gli occhi bassi, Friendless/Keaton esita per qualche secondo ancora. Poi volge nuovamente lo sguardo verso l'avversario e, con un gesto risoluto, si solleva con due dita gli angoli della bocca, simulando per qualche istante un sorriso. Infine scuote la testa: è solo una modesta finizione che non riesce a convincere nessuno, men che meno lui¹.

Lasciamo da parte Keaton, almeno per il momento, e passiamo all'altra stella della comicità del muto: Charles Chaplin. Il film è *The Gold Rush*, in italiano *La febbre dell'oro*, uscito qualche mese prima di quello di Keaton, nel giugno 1925. Per certi versi, si tratta di un titolo anomalo nel *corpus* chapliniano: rispetto alle atmosfere liriche e intimiste di altri suoi lavori, per *The Gold Rush* adotta un registro epico, alla Jack London, per una vicenda ambientata nel Klondike della grande corsa all'oro. È qui che, nelle prime sequenze del film, un solitario cercatore senza nome (lo stesso Chaplin) viene sorpreso da una tormenta di neve, finendo per trovare riparo in una capanna di legno insieme a un altro cercatore capitato lì per caso, Big Jim McKay (Mack Swain).

Isolati dal maltempo che continua a imperversare senza tregua e rimasti senza viveri, trascorrono il Giorno del Ringraziamento pasteggiando con uno scarpone bollito al posto del tradizionale tacchino. Nei giorni seguenti, però, la situazione precipita, e i due cominciano a dare preoccupanti segni di cedimento psichico. “Food! Food!”, esclama il grosso Jim, torturato dai morsi della fame. Finché un giorno cade preda di una vera e propria allucinazione: il compagno di sventura, appena rientrato dall’ennesima infruttuosa ricerca di cibo nei dintorni, gli appare sotto le fattezze di un gigantesco pollo. Sulle prime, la cosa sembra quasi divertirlo: “I thought you was a chicken”, dice Jim all’amico, ridendo. Ben presto, però, la situazione si fa maledettamente seria, soprattutto nel momento in cui fra le mani dell’uomo compare la lama affilata di un coltellaccio. A niente valgono le suppliche dell’altro: gli occhi di Jim, obnubilati da giorni di digiuno forzato, ormai vedono soltanto un pennuto starnazzante, che si dimena di qua e di là nel tentativo di sottrarsi alla cattura. Soltanto l’agilità e la prontezza di riflessi (oltre al provvidenziale ancorché inopinato intervento di un orso di passaggio, subito convertito in vettovaglie) riusciranno a salvare il piccolo cercatore da una fine raccapricciante.

Le due scene che abbiamo sommariamente ripercorso sono fra i momenti più celebri dell’opera di questi due maestri della comicità cinematografica. Due momenti-simbolo, verrebbe da dire, poiché entrambi sono giocati sulle caratteristiche principali di ciascuno di loro: il primo, lo abbiamo visto, sull’espressione incrollabilmente seria di Keaton; il secondo, invece, sulle abilità pantomimiche di Chaplin, perfettamente a suo agio tanto nel costume da vagabondo quanto in quello da pollo².

Al tempo stesso, tuttavia, è evidente che si tratta di due scene di per sé tutt’altro che comiche. Keaton rifà apertamente lo stesso gesto compiuto sei anni prima dalla fragile Lucy, interpretata da Lillian Gish in *Broken Blossoms* (*Giglio infranto*, Griffith 1919): in una delle scene più (melo) drammatiche del film, l’attrice replicava così al padre, il pugile alcolizzato e violento “Battling” Burrows (Donald Crisp), che provocatoriamente le domandava come mai non le riuscisse di fargli un sorriso (“Put a smile on yer face, can’t yer?”). Un riferimento che Keaton inserisce non casualmente³, all’interno di un film letteralmente disseminato di omaggi al cinema griffithiano (Brownlow 2022: 135): il nome dell’eroe keatoniano rimanda alla “Friendless Girl” (Miriam Cooper) nell’episodio moderno di *Intolerance* (Griffith 1916), mentre quello dell’animale coprotagonista, la mucca Brown Eyes, è esattamente lo stesso della sfortunata eroina (Margery Wilson) dell’episodio francese.

Se i riferimenti di Keaton sono tutti interni al cinema, Chaplin prende spunto invece da due eventi storicamente accaduti. Secondo quanto riporta David Robinson (ed. 1989: 355-56), la fantasia del comico britannico fu colpita inizialmente da alcune diapositive stereoscopiche che raffiguravano le sofferenze patite dai cercatori durante la corsa all'oro del 1898; ma a fornirgli lo spunto decisivo fu la successiva lettura di un volume dedicato alla spedizione Donner (1846) e al suo tragico esito: i pionieri, rimasti bloccati dalla neve della Sierra Nevada, finirono per morire quasi tutti di stenti, mentre qualcuno dei superstiti, pur di sopravvivere, arrivò a mangiarsi dapprima i finimenti di cuoio dei cavalli, e in seguito persino i cadaveri dei compagni di viaggio.

Per quanto possa apparire singolare, i casi di Chaplin e Keaton non sono isolati. Certo, è evidente che ci troviamo davanti a due straordinari "inventori di linguaggio", per utilizzare una felice espressione coniata da Claudio Vicentini (2007: 163-66): due interpreti, cioè, in grado di raccogliere uno spunto preso dalla realtà, un gesto, un carattere stereotipato, e di fargli compiere una torsione decisiva in direzione di qualcosa di unico e di nuovo. Tuttavia, chi ha almeno un po' di dimestichezza con la comicità del muto, sa bene che la *slapstick comedy* ha spesso legato la risata al brivido, il piacere al dolore.

L'immagine forse più emblematica di questa compresenza solo in apparenza incongrua è quella che vede Harold Lloyd penzolare nel vuoto, aggrappato alle lancette di un gigantesco orologio, nell'ultima e più celebre sequenza di *Safety Last!* (*Preferisco l'ascensore*, Newmayer e Taylor 1923). Era stato lo stesso Lloyd, il "terzo genio" della comicità muta (Faccioli 2005: 12), a battezzare questo tipo di film con il nome di *thrill picture*: dispositivi comici basati su una tensione il cui scioglimento viene continuamente rinviato, in modo da consentire una partecipazione intensa e costante da parte del pubblico. Un dispositivo che conserverà la propria efficacia anche a distanza di parecchi anni: quando lo storico del cinema Joe Adamson inviterà Lloyd, ormai anziano, a presentare un doppio programma di proiezioni alla UCLA, comprendente *Safety Last!* e un cortometraggio di fattura analoga, *Never Weaken* (Newmayer 1921), il vecchio comico risponderà allarmato: "No, no! Non si possono mettere insieme due pellicole così elettrizzanti!"⁴.

Se parliamo di *thrill*, parliamo dunque di brivido, di vibrazione emotiva, talvolta persino di ebbrezza: in una parola, di *pathos*. Ovvero, secondo l'etimo greco del termine, di "ciò che produce emozione". Un'emozione comica, nella fattispecie; e però mai disgiunta da un elemento che comico non è.

2 Melodramma e *slapstick comedy*: una relazione simbiotica

Come agisce il *pathos* in ambito *slapstick*? Innanzitutto, come parodia di un *cliché*, vale a dire – in questo contesto – di un segno convenzionale in una rappresentazione cinematografica e, prima ancora, teatrale. In un suo intervento, Tom Gunning (ed. 1985: 140) ha ricordato che “il termine *burlesque*” si riferiva “allo spogliare le convenzioni della loro credibilità: di ogni grande successo teatrale si poteva star sicuri che venisse prodotta una versione *burlesque*, in cui i personaggi, le situazioni, la retorica venivano capovolti e resi ridicoli”. A una logica di questo tipo sono ampiamente debitrice moltissime delle prime pellicole prodotte da Mack Sennett con la sua Keystone: valga per tutte *Barney Oldfield's Race for a Life* (Sennett 1913). La ragazza in pericolo (Mabel Normand), il *villain* provvisto di lunghi mustacchi (Ford Sterling), il salvataggio all'ultimo minuto da parte dell'eroe del titolo (il pilota automobilistico Barney Oldfield nella parte di se stesso), la violenza caricaturalmente eccessiva, a tratti grandguignolesca, a cui un po' tutti i personaggi – e non solo i “cattivi” – ricorrono più che volentieri: sono, senza alcuna eccezione, tutti *cliché* presi di peso dalla tradizione del melodramma di epoca vittoriana (Gunning ed. 1985: 140; Mitchell 1998: 175).

Il ricorso a espedienti tratti dal melodramma, tuttavia, poteva avere luogo anche secondo modalità meno plateali, ma al tempo stesso più incisive. Nel suo intervento, Gunning cita un estratto dalla biografia di Buster Keaton pubblicata nel 1966 da Rudi Blesh, che vale la pena riportare per intero:

Joe [il padre di Keaton] stava proseguendo il suo numero da solo; io corsi al guardaroba, presi in fretta un impermeabile giallo da marinaio, un berretto impermeabile e accesi una lanterna. Chiesi poi all'elettricista di abbassare le luci e puntare un riflettore verde su Joe. Subito dopo entrai in palcoscenico dicendo: “C'è un'altra cosa che ancora non sai, Martin. Avrei potuto sposare tua moglie”. Senza un attimo di esitazione, Joe strinse i pugni e reagì indignato: “Tu menti! Ti ho dato mia madre, ma non avrai mai il *bambino*! [sic]”.

Poi mi prendo un pugno in faccia, cado a terra, e il vecchio è su di me. Via l'impermeabile, via il cappello, si riprende il nostro numero come se niente fosse. Ma la gente moriva dal ridere. Eh già, avevo proprio cominciato la famosa scena di *Shore Acres* [dramma di James A. Herne del 1892] in cui i due fratelli lottano all'interno del faro (Keaton in Gunning ed. 1985: 140).⁵

Alcune tracce di questa pratica si possono trovare ancora nei cortometraggi keatoniani. In una scena di *The Scarecrow* (Keaton e Cline 1920), terzo dei diciannove *two reels* co-diretti e interpretati da Keaton fra il 1920 e il 1923, il suo personaggio si convince, per un equivoco, che la ragazza di cui è innamorato (Sybil Seeley) gli preferisca un altro (Joe Roberts). Per una manciata di secondi l'azione s'interrompe, mentre Keaton passa in rassegna, esasperandoli (ma non troppo), i gesti che l'attore di melodramma utilizzava convenzionalmente per esprimere il dolore: lo vediamo quindi portarsi, con un'espressione sofferente, la mano aperta al petto e subito dopo, chiusa in un pugno, al volto; infine, dopo aver stretto entrambe le mani dietro la schiena, inarcando le spalle in un ultimo spasmo di disperazione, Keaton esce rapidamente di campo, per riprendere l'azione nell'inquadratura successiva, in apparenza come se niente fosse accaduto.

Anche Chaplin aveva tentato qualcosa di analogo pochi anni prima, nella sua comica *The Pawnshop* (*Charlot usuraio*, Chaplin 1916), nella quale il solito omino coi baffi veste per l'occasione i panni di un commesso in un banco di pegni. Un vecchio attore ormai in miseria (ma ancora pieno di dignità, come testimoniano il cilindro, le ghette e l'abito da sera con collo di pelliccia) si presenta allo sportello per impegnare l'anello di matrimonio. Prima di consegnarlo, si profonde in una pantomima ancora una volta di stampo melodrammatico. Camminando avanti e indietro per il negozio come se fosse ancora sulle assi di un palcoscenico, l'uomo racconta – così pare d'intuire – la commovente storia dietro quell'anello, che lui si accinge, col cuore spezzato, ad affidare al banco dei pegni. Chaplin assiste all'elaborata *performance* intervenendo con una serie di rapidissime controcene: ausculta il cuore del malcapitato con il microfono del telefono, fa il verso ai suoi gesti enfatici, si mette a sgranocchiare dei crackers per poi lasciarsi andare ai singhiozzi, inondando il cliente di briciole.

Secondo Gunning (ed. 1985: 139; 141), in questa sequenza Chaplin opera una demistificazione del repertorio segnico del melodramma, “smontando” i gesti dell'attore e svelandone la natura puramente convenzionale (con grande scorno del commesso Charlot, al termine della sequenza il “povero vecchio” si rivelerà carico di quattrini). Al tempo stesso, prosegue (Gunning ed. 1985: 140), proprio attraverso questo sistematico rovesciamento parodico, Chaplin mette bene in evidenza “la relazione simbiotica che esisteva tra commedia e melodramma nel cinema muto”. In effetti, tanto la prima quanto il secondo “lavorano con segni chiaramente leggibili”: laddove però il melodramma “li assume seriamente

come i segni della virtù e del vizio”, la commedia “li smaschera, li ricom-bina e crea una nuova zona di libertà stilistica, trasformando un rito in un carnevale”.

L’analisi di Gunning si rifà dichiaratamente alle formulazioni elaborate nel 1976 da Peter Brooks nel suo *L’immaginazione melodrammatica*⁶. Al pari del melodramma teatrale, la *slapstick comedy* discende dalla pantomima, l’intrattenimento popolare più in voga nel XVIII secolo, basato sulla gestualità e l’espressività del volto. Anche la *slapstick*, perciò, svilupperà nel tempo quella che secondo Brooks (ed. 2023: 102) è una vera e propria “estetica del silenzio”. Incoraggiati dalle limitazioni imposte dal medium (l’impossibilità del parlato sincronizzato), i comici e i loro *gagmen* scelgono i propri soggetti “in funzione della loro traducibilità in termini plastici e figurativi”; e se questo non fosse ancora sufficiente, non esitano a ricorrere, a “simboli, correlativi ed emblemi visivi” già cari ai prolifici autori sette-ottocenteschi di *mélodrames*, che lo stesso Brooks (ed. 2023: 104) paragona alle didascalie del muto. L’obiettivo è il medesimo: garantire la massima immediatezza comunicativa e, di conseguenza, per tornare all’ambito che qui ci interessa, il maggiore *pathos* possibile.

Nella fase più matura della *slapstick*, quando dal respiro breve delle comiche si passa a quello più ampio e meditato del lungometraggio, è inevitabile che l’inserimento e il ruolo del *pathos* cambi sensibilmente. Da questo punto di vista, Chaplin e Keaton forniscono degli ottimi esempi, al tempo stesso opposti e complementari.

3 Charles Chaplin: un *pathos* della prossimità

Laddove Keaton, come abbiamo visto, preferisce ricorrere a un singolo gesto per raggiungere il cuore della gag, Chaplin necessita di un tempo di elaborazione decisamente maggiore. Nei suoi lavori, il *pathos* e la risata esigono una situazione accuratamente predisposta, un ambiente prestabilito (possibilmente al chiuso, quasi un succedaneo della scena teatrale: la capanna nella neve, il banco dei pegni) e un sicuro punto d’appoggio su cui fare leva, sia esso un altro interprete (il Big Jim di *The Gold Rush*, il cliente finto-povero di *The Pawnshop*), un animale (il bastardino Scrap di *Vita da cani*, *A Dog’s Life*, Chaplin 1918) o addirittura un insieme di oggetti: come nell’assolo di *Charlot rientra tardi* (*One AM*, Chaplin 1916), in cui i tentativi di mettersi a letto, da parte di un gentiluomo che ha alzato un po’ troppo il gomito (lo stesso Chaplin), sono sistematicamente

ostacolati dall'arredo domestico, che si rivela all'improvviso in tutta la propria ottusa, ingombrante ostilità.

Il retrogusto talvolta amaro, o più spesso esplicitamente patetico, di molte situazioni sembra affondare le proprie radici negli anni decisivi per la formazione di Chaplin, trascorsi sotto la guida del leggendario Fred Karno, uno dei padri del *music-hall* britannico. Interessante e rivelatrice, a questo proposito, la testimonianza rilasciata molti anni più tardi da un ex compagno di scena, lui pure destinato a grande fortuna nel cinema americano: Arthur Stanley Jefferson, in arte Stan Laurel.

Non so se sia stato lui ad avere avuto per primo l'idea di mescolare un po' di sentimento nel bel mezzo di un numero comico di *music-hall* [...] ma so che lo faceva regolarmente. [...] Per lui, credo, la parola malinconia significava inserire ogni tanto una nota seria [...] si doveva sembrare dispiaciuti, veramente dispiaciuti, per alcuni secondi dopo aver colpito qualcuno sulla testa. Karno diceva: "Malinconia, prego, malinconia". Era solo l'espressione di un momento, ma in qualche modo rendeva tutto più divertente. Il pubblico non si aspettava quello sguardo serio (Laurel in Robinson ed. 1989: 90-91).

Chaplin avrebbe fatto tesoro dell'insegnamento, tanto da servirsene in modo pressoché sistematico nelle sue opere maggiori. Ne risulta quel che potremmo definire un "*pathos* della prossimità": prossimità riferita in primo luogo all'obiettivo della macchina da presa (con il tempo, il cinema chapliniano si caratterizzerà sempre più per l'utilizzo sistematico di inquadrature ravvicinate, da figura intera o da primo piano); ma anche e soprattutto una prossimità emotiva, in cui le situazioni melodrammatiche s'inseriscono di prepotenza nel tessuto del film senza alcun tipo di mediazione comica né tantomeno parodistica. Un esempio lampante, in questo senso, è quello del suo primo lungometraggio, *The Kid* (*Il monello*, Chaplin 1921). Il film prende le mosse da un soggetto (le peripezie di un orfano) assai caro al romanzo d'appendice ottocentesco, non esitando a ricorrere a vere e proprie simbologie visive, ancora una volta desunte dal melodramma: in una delle prime sequenze, per esempio, il destino della ragazza-madre vittima dei pregiudizi (Edna Purviance) è associato, con una dissolvenza incrociata, alla *silhouette* di Cristo che porta la croce⁷.

È un modello che, sia pure in maniera meno ostentata, ritroveremo molti anni più tardi in *City Lights* (*Luci della città*, Chaplin 1931). Per quanto il panorama cinematografico sia profondamente mutato, Chaplin rimane tenacemente fedele alla propria ispirazione, che è ancora

una volta pantomimica (malgrado l'utilizzo del sonoro sincronizzato, il film è concepito e girato come un film muto) e melodrammatica. La vicenda è nota: una giovane fioraia cieca (Virginia Cherrill) scambia il solito vagabondo (Chaplin) per un ricco gentiluomo. Inavghitosi di lei, l'omino cerca di sfruttare l'equivoco e l'amicizia intermittente di un milionario alcolizzato (Harry Myers) per aiutarla a recuperare la vista grazie a un costoso intervento chirurgico. Come già nel lungometraggio d'esordio, Chaplin si serve del *topos* tipicamente melodrammatico della "minorità" (l'età anagrafica – l'infanzia in pericolo – qui fisica – la cecità), secondo un'equazione ben evidenziata da Brooks (ed. 2023: 96): le "condizioni fisiche estreme" fungono, nella logica del melodramma, da "correlativo di emozioni e problemi morali altrettanto estremi".

Sul versante della pantomima, invece, è necessario osservare un po' più da vicino una scena-chiave del film, ossia l'incontro fra il protagonista e la fioraia cieca. La fanciulla, che per un banale qui pro quo ha preso il vagabondo per una persona importante (mentre lui è semplicemente sceso da un'auto sbattendo la portiera dopo un "passaggio" del tutto abusivo)⁸, si fa avanti offrendogli una violetta da mettere all'occhiello della giacchetta. Il campo-controcampo, fatto di piani ravvicinati (una mezza figura per lui, un primo piano largo per lei), mette in scena un dialogo di gesti ed espressioni facciali basato sul fraintendimento (la garbata insistenza della fioraia, l'insofferenza appena dissimulata del vagabondo); fino a quando, con l'aiuto del contatto fisico (e di una provvidenziale didascalia: "Did you pick up, sir?", chiede la ragazza all'omino, tastando il marciapiede in cerca del fiore caduto), un classico equivoco da commedia (lo straccione scambiato per un gentiluomo) lascia rapidamente il posto al *pathos* del *melò* a sfondo sentimentale (il riconoscimento di un'infermità), in qualche misura preannunciato dal brano musicale che accompagna l'azione, una romantica *habanera* composta da José Padilla per il brano *La violetera*⁹.

Da questo momento in poi, è la nota patetico-romantica a dominare. Un'altra portiera chiusa con troppa energia, e la fioraia crede che il suo elegante cliente se ne sia andato dimenticando i soldi del resto: ma l'equivoco stavolta ha un sapore ben diverso, soprattutto quando vediamo il vagabondo dapprima allontanarsi di soppiatto per non turbare la ragazza e, successivamente, osservarla da lontano, incantato dalla sua bellezza. Finché, per scaricare l'accumulo di *pathos*, arriva – letteralmente – la doccia fredda della gag conclusiva: la ragazza va a risciacquare il vaso dei suoi fiori a una fontanella all'angolo della strada e, ignara, ne rovescia il contenuto addosso al malcapitato vagabondo che sedeva lì di fianco.

È importante sottolineare questa conclusione “in minore” per metterla a confronto con la celeberrima scena finale del film, che ne riproduce la medesima articolazione drammaturgica, ma con una variazione fondamentale. Il vagabondo è riuscito, con una serie di sotterfugi e stratagemmi ingegnosi, a procurarsi il denaro necessario alla fioraia per riacquistare la vista; purtroppo, l’ennesimo scambio di persona fa sì che, del tutto innocente, venga arrestato per furto. Uscito dal carcere dopo mesi, più solo e più lacerato di prima, si ritrova a passare davanti alla lussuosa vetrina di un elegante negozio di fiori. All’interno c’è la ragazza, che, operata con successo, ha da tempo riavviato con ben altra fortuna la propria antica attività. Anche in questo caso notiamo un equivoco iniziale, con lei che si accorge dell’omino rimasto imbambolato a fissarla, ne sorride (“I’ve made a conquest!”, recita la didascalia), lo raggiunge sulla strada offrendogli un fiore in dono. Mentre fa per metterglielo all’occhiello, le loro mani si sfiorano¹⁰: l’agnizione è immediata, secondo il più classico degli espedienti melodrammatici. Davanti al volto del proprio benefattore (la prossimità qui è massima: la regia isola i volti in un campo-contro-campo di primi piani), la ragazza rimane attonita. “You?”, domanda una didascalia. “You can see now?”, replica lui alla stessa maniera. “Yes, I can see now”, conclude lei. Il *fondus* inghiotte entrambi: il film termina così su una nota di *pathos* altissimo, senza più alcuna possibilità di catarsi comica.

4 *L’American Humour di Buster Keaton*

Se dunque nell’universo narrativo chapliniano l’elemento patetico, nella sua declinazione melodrammatica, è destinato a dilagare senza limiti nella trama, talvolta a discapito della componente più schiettamente comica, occorre dire che neppure Keaton appare refrattario all’impiego di tale elemento nella propria opera, sia pure all’interno di uno spazio narrativo ben delimitato. È il caso, ad esempio, di *Our Hospitality* (*Accidenti, che ospitalità!*, Keaton e Blystone 1923), il cui prologo, evento motore dell’intera vicenda, è girato e recitato come un vero e proprio dramma in costume à la Griffith. Un racconto a tinte forti: nell’America rurale del 1810, due uomini, esponenti di due famiglie da lungo tempo rivali, i Canfield e i McKay, decidono di saldare i conti una volta per tutte sfidandosi a duello in una notte di tregenda, fra pioggia e lampi, finendo per uccidersi l’un l’altro¹¹.

Pensato ancora una volta come un omaggio al magistero griffithiano, questo prologo è anche uno stratagemma per spiazzare gli spettatori dell'epoca (e non solo), che si aspettavano di ridere con Keaton (il quale comparirà soltanto a partire dalla sequenza successiva, rigorosamente abbigliato secondo la moda del primo Ottocento) e invece si trovavano brutalmente catapultati nel bel mezzo di una faida familiare. Uno stratagemma che rispecchia il desiderio tipicamente keatoniano di giocare con le consuetudini linguistiche e con le aspettative del pubblico, ma quasi mai in chiave meramente parodistica (fa eccezione, in questo senso, la comica *The Frozen North*, Keaton e Cline 1922, che ricalca situazioni-tipo dei western di William S. Hart e strizza l'occhio addirittura a Erich von Stroheim). Keaton conosce bene i codici della narrazione e il sistema di regole che intende mettere in discussione: non solo il prologo di *Our Hospitality* appare perfettamente credibile, ma la stessa ricostruzione d'epoca è impeccabile, dagli abiti al treno a vapore¹² di cui si servono i due innamorati protagonisti del film, Will McKay (Keaton) e Virginia Canfield (Natalie Talmadge, sua moglie anche nella realtà).

Rispetto a Chaplin, Keaton cerca insomma forme meno dirette di *pathos*, fors'anche meno scontate. La sua recitazione, in questo senso, appare particolarmente indicativa, a cominciare da quel volto che in molti hanno definito "di pietra" ed è invece soltanto estremamente misurato, privo di eccessi espressivi, tutto concentrato nello sguardo, nelle minime increspature della fronte, nella piegatura impercettibile delle labbra. "Se c'è un volto che con pochi ma drastici movimenti riesce a comunicare allo spettatore ogni tipo di sentimento, questo è proprio il volto di Keaton", scrive giustamente Francesco Ballo (1982: 121); e aggiunge: "Keaton regista utilizza il volto di Keaton attore in modo da renderlo 'spazio aperto', come i campi lunghi o totali in cui i personaggi diventano punti-agenti in uno spazio in via di definizione" (122). È insomma un *pathos* che, rispetto alla prossimità chapliniana, sembra cercare a ogni costo una distanza, tanto spaziale quanto emotiva.

Con questo non si vuol certo sostenere che la regia di Keaton abbia bisogno di un minor numero di elementi rispetto a quella di Chaplin. A tal proposito, lo storico del cinema David Pearson (in Brownlow 2022: 41) ha spiegato che "Il vero talento di Keaton" è "quello dell'acrobata da vaudeville, quello capace di lavorare con cose *grandi* [...] e di farlo con una destrezza insuperabile"; viceversa, "Chaplin invece è quel 'maledetto ballerino' da music hall [...] è bravissimo a manipolare *se stesso* e, quando gli riesce, a usare questo talento nel vendicarsi delle persone

che non gli piacciono”. Insomma, conclude Pearson, “Chaplin ha bisogno dell’intera stanza. Keaton è quello che prende la porta ed esce di casa”¹³.

Il cinema di Keaton necessita di spazi sterminati e di situazioni estreme. In *Go West*, la sua figura minuscola si staglia di fronte a un orizzonte senza fine. In *The Navigator* (*Il Navigatore*, Keaton e Crisp 1924), uscito l’anno prima, il set è costituito da un intero transatlantico alla deriva nel Pacifico, senza carburante, né elettricità, né equipaggio, su cui si trovano a dover sopravvivere a ogni costo due inetti rampolli dell’aristocrazia statunitense (Keaton e Kathryn McGuire). E ancora: laddove in *Seven Chances* (*Le sette probabilità*, Keaton 1925) se la deve vedere con un esercito di donne in abito da sposa, in *The General* (*Come vinsi la guerra*, Keaton e Bruckman 1926) è un macchinista confederato alle prese con l’esercito unionista; mentre in *Steamboat Bill, Jr.* (*Io e il ciclone*, Reisner 1928), Keaton si scontra addirittura con le forze della natura, che minacciano di fargli crollare addosso interi edifici.

In questo senso, si può ben dire che se il *pathos* chapliniano è di stampo puramente melodrammatico, quello di Keaton nasce da situazioni di pericolo o di paura, oltre a essere caratterizzato da un forte onirismo di fondo. L’ultima e più celebre sequenza di *Steamboat Bill, Jr.*, quella del ciclone appunto, vede la furia degli elementi sorprendere l’eroe eponimo mentre è addormentato in un letto d’ospedale, per poi proseguire con l’andamento di un vero e proprio incubo a occhi aperti: le fortissime raffiche di vento trasportano Keaton e il suo lettuccio dapprima nel bel mezzo di una rimessa per cavalli (un accostamento che forse non sarebbe dispiaciuto a Buñuel) e successivamente sul palcoscenico di un teatrino dismesso (brillante riferimento agli anni del mai dimenticato *vaudeville*).

Probabilmente sta qui il punto di divaricazione fra i due grandi comici e i rispettivi modi d’intendere il *pathos*. Da una parte l’europeo Chaplin, alle spalle del quale stanno sia la tradizione pantomimica del *music-hall*, cui abbiamo ampiamente fatto cenno; sia l’eredità del romanzo vittoriano à la Charles Dickens (forse il suo scrittore preferito; Robinson ed. 1989: 684), da cui il cinema chapliniano trae un certo gusto per la risata a sfondo crudele, oltreché un inesauribile repertorio di tipi umani variamente caratterizzati e più o meno eccentrici. Dall’altra c’è Keaton, l’americano del Midwest fortemente debitore di quell’*American humour* su cui Constance Rourke ha scritto pagine memorabili: un vero e proprio aspetto del carattere nazionale, nato dall’incontro fra le leggende a sfondo gotico del New England, la comicità ruvida e iperbolica della frontiera con le sue *tall tales* e le moralità dei predicatori calvinisti (da Cotton Mather in su),

con le loro immagini sulfuree dell'inferno e del peccato (Rourke 1931: 211).

Non crediamo di esagerare quando sosteniamo che questo *humour* è presente sottotraccia in tutta l'opera keatoniana, riemergendo talvolta in certe caratterizzazioni grottesche (l'anonima assassini di *The High Sign*, Keaton e Cline 1920-21, la famiglia irlandese di *My Wife's Relations*, Keaton e Cline 1922; il capitano sadico e omicida di *The Love Nest*, Keaton 1923) e in certe ambientazioni (la finta casa infestata di *The Haunted House*, Keaton e Cline 1921); ma soprattutto nei lavori in costume: film come *The General* e, più ancora, *Our Hospitality* echeggiano lo spirito dei racconti di Washington Irving, a cominciare da quella ironica rivisitazione del romanzo gotico che è *La leggenda della valle addormentata*, titolo di punta della raccolta *Il libro degli schizzi* (1820).

Umori e affinità che non erano sfuggiti, in tempi non sospetti, a uno degli scrittori italiani più sensibili al cinema americano: Emilio Cecchi, che aveva incontrato Keaton nel 1930 durante un viaggio in California, ricavandone un bellissimo saggio-racconto raccolto l'anno successivo in *Messico* (Cecchi ed. 1997: 565-70). Qualche anno più tardi, nel 1935, Cecchi pubblicherà sul "Corriere della Sera" un articolo intitolato *Crepuscolo d'un mimo* (anche questo raccolto in volume un anno più tardi, in *Corse al trotto*). Prendendo spunto dalle scarse e talora drammatiche notizie su Keaton che giungevano da Hollywood (il licenziamento dalla MGM, la bancarotta personale, l'alcolismo), il grande prosatore fiorentino compone un singolare quanto suggestivo ritratto dell'attore-autore americano:

Di qua dall'oceano si ha un'idea semplicista, e in fondo ottimista della civiltà americana [...] leggete Hawthorne, Poe, Melville, Henry. E vedrete come il primitivismo dell'America (così, del resto, ogni vero primitivismo), tanto che rida o che pianga, che venga dal rancho, dal presbiterio o di dove vuole, è sempre a sfondo demonico, fantastico, allucinativo (Cecchi ed. 1997: 946-47).

Secondo Cecchi (ed. 1997: 947), Keaton appartiene di diritto a questa schiera:

Che bellissimo parallelo mi sentirei di scrivere fra la *Casa Usher* e *Accidenti che ospitalità!* Rovesciare una situazione, dal tragico al ridicolo, è come ristamparla a luci invertite: il nero a posto del bianco; che non significa eluderla, o sopprimerne certe elementari ragioni fantastiche, psicologiche

e tecniche. [...] Keaton ha saputo dare forma cinematografica a questa materia e alla logica paradossale che la governa.

Cecchi (ed. 1997: 948) ripercorre alcune delle sequenze più note del cinema keatoniano, “evocazioni e partecipazioni della stregata natura americana”, per avvicinarle “al dissoluto capriccio e, oserei dire, al sadismo visivo, di talune antiche epoche mescolate di barbarie e di fasto”. Il suo Keaton è una sorta di fratello spirituale di Poe, e come lui capace di tenere insieme il comico e l’orrido, il terrore e il riso. Non ci sembra dunque fuori luogo chiudere questo nostro percorso fra le ragioni del *pathos* e quelle della comicità con le parole di Cecchi (ed. 1997: 948), laddove prova a descrivere, in una sorta di luogo sospeso nel tempo, un incontro immaginario fra Keaton e Poe:

[...] come collega in poesia, scienze esatte e liquori forti, [Poe] se lo piglierà sottobraccio. Che coppia! E i film che avrebbero potuto fare insieme!

Si divertiranno a progettarne, discuterli, ritoccarli, perfezionarli; a soffiarsi sopra e buttarli giù come castelli di carte, per inventarne ogni volta nuovi e più belli. Gran peccato che non ne sapremo mai niente.

NOTE

- 1 Come avrebbe ricordato Keaton nel 1965, durante una delle sue ultime interviste, pare che il pubblico dell’epoca avesse preso la trovata molto sul serio e, temendo per la vita del protagonista, non rise affatto. Gillett e Blue ed. 2007: 229.
- 2 A questo proposito, Robinson (ed. 1989: 363) riporta una testimonianza dell’aiutoregista Edward Sutherland, secondo la quale “in una scena diversa un altro attore indossò il costume del pollo, ma senza successo: Chaplin dovette riassumere il ruolo”. La sua capacità di “cogliere in un oggetto le proprietà di un altro oggetto” era tale che, conclude Robinson, mentre l’attore “poteva essere al massimo un uomo travestito da pollo, Chaplin poteva diventare un pollo ogni volta che lo voleva”
- 3 Sempre a Gillett e Blue (ed. 2007: 229), Keaton racconterà che lo spunto proveniva da una scena di *The Heart of Maryland* (Terriss 1921), un western di grande successo all’epoca, tratto da un dramma di David Belasco, in cui un giocatore di poker minacciava l’altro con una pistola, invitandolo a sorridere.

- 4 La testimonianza di Adamson è riportata in Codelli 1995: 54. Dal testo originale, pubblicato nella pagina a fronte com'era consuetudine per la rivista *Griffithiana*, si apprende come l'espressione utilizzata da Lloyd fosse appunto *thrill picture*.
- 5 Nell'autobiografia scritta con Charles Samuels nel 1960, Keaton non fa menzione dell'episodio, mentre ricorda invece le parodie dello spettacolo principale in cartellone, altro genere molto praticato nel *vaudeville* (Keaton, Samuels ed. 1995: 45-46).
- 6 Sul melodramma come modalità del sentire e sul melodrammatico come categoria estetica, si leggano i più recenti Dagrada 2007 e Vittorini 2020.
- 7 Molte di queste immagini, con l'eccezione di quella indicata nel testo, sono state tagliate dallo stesso Chaplin in occasione della riedizione del film, distribuita nel 1972.
- 8 In merito a gag come questa Faccioli (2005: 115), rifacendosi a Michel Chion, osserva come i suoni e i rumori della strada, "che a rigore dovrebbero a rigor di logica convivere simultaneamente (e cacofonicamente)", vengano invece percepiti dal personaggio "in maniera del tutto arbitraria, seguendo le esigenze della narrazione".
- 9 Secondo Robinson (ed. 1989: 444), Chaplin "aveva spesso dei contrasti con gli orchestratori che volevano una musica 'buffa'", mentre per lui l'accompagnamento sonoro doveva essere – parole sue – "un contrappunto di grazia e di fascino".
- 10 Suggestiva la lettura della scena proposta da Cappabianca (2014: 59), secondo cui "l'acquisizione della vista [da parte della fioraia] non serve a vedere, perché pur vedendo non può riconoscere": perché l'agnizione abbia luogo "bisognerà varcare la soglia del visibile [...] e *toccare con mano*". Ne risulta, conclude l'autore, "un primo, insuperato esempio di *cinema tattile*, basato non solo sullo sguardo, ma anche sulla messa in gioco di molteplici stimoli sensoriali".
- 11 Kevin Brownlow (2022: 94) afferma che la dinamica della scena è ispirata ai versi del poemetto *The Shooting of Dan McGrew* di Robert W. Service: "Abbassai la testa e le luci si spensero, e due pistole fiammeggiarono nel buio / E una donna gridò e due corpi stavano a terra, scuri e freddi". Come si può dedurre dai cognomi dei personaggi, lo spunto di partenza del film è la storica faida tra le famiglie Hatfield e McCoy, che per oltre un quarto di secolo (1865-1891) insanguinò il confine tra Kansas e Virginia Occidentale.
- 12 Lo sforzo di autenticità, piuttosto raro per gli standard hollywoodiani, portò Keaton e i suoi tecnici a ricostruire gran parte degli oggetti di scena e dei veicoli che si vedono nel film, dal modello di proto-bicicletta noto come Gentleman's Hobby-Horse (donata dal regista stesso allo Smithsonian Institution, dove è esposta tutt'ora), fino al treno: "L'unica cosa che abbiamo fatto è stata quella di cercare di essere fedeli all'originale. Per fare questo abbiamo usato i disegni della Stephenson's Rocket, la locomotiva inglese. L'abbiamo rifatta per intero

e in scala” (Keaton in Brownlow 2022: 94). Per un resoconto dettagliato della lavorazione del film, si legga Curtis 2022: 230-40.

- 13 Può essere interessante confrontare queste osservazioni di Pearson con la nota distinzione fra “grande forma” e “piccola forma” proposta da Gilles Deleuze. Secondo il filosofo francese, Keaton eleva la *slapstick comedy* alla “grande forma”: “L’eroe è come un punto minuscolo inglobato in un ambiente immenso e catastrofico, in uno spazio trasformabile: vasti paesaggi che cambiano e strutture geometriche deformabili, rapide e cascate, grande nave alla deriva sul mare, città spazzata dal ciclone [...]” (Deleuze 1984: 201).

BIBLIOGRAFIA

- Ballo, Francesco (1982), *Buster Keaton*, Milano, Mazzotta.
- Brooks, Peter (ed. 2023), *L’immaginazione melodrammatica*, trad. it. a cura di D. Fink, Milano, Il Saggiatore.
- Brownlow, Kevin (2022), *Alla ricerca di Buster Keaton*, trad. it. a cura di G. De Marinis, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna.
- Cappabianca, Alessandro (2014), *Ontologia del corpo nel cinema comico*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.
- Cecchi, Emilio (ed. 1997), “Buster Keaton”, *Messico*, in *Saggi e viaggi*, ed. M. Ghilardi, Milano, Mondadori: 565-70.
- , “Crepuscolo d’un mimo”, *Corse al trotto*, in *Saggi e viaggi*, ed. M. Ghilardi, Milano, Mondadori: 944-48.
- Codelli, Lorenzo, ed. (1995), “La fabbrica della risata. Un simposio sul cinema comico americano/Forgotten Laughter. A Symposium on American Silent Comedy”, *Griffithiana*, 53: 44-75.
- Curtis, James (2022), *Buster Keaton. A Filmmaker’s Life*, New York, Knopf.
- Dagrada, Elena ed. (2007), *Il melodramma*, Roma, Bulzoni.
- Deleuze, Gilles (1984), *Cinema 1. L’immagine-movimento*, trad. it. a cura di J.-P. Manganaro, Milano, Ubulibri.
- Faccioli, Alessandro (2005), *Harold Lloyd. L’officina della risata*, Torino, Kaplan.
- Gillett, John; Blue, James (ed. 2007), “Buster Keaton in Venice”, *Buster Keaton Interviews*, ed. K.W. Sweeney, Jackson, Mississippi University Press: 219-31.
- Gunning, Tom (ed. 1985), “Prendi questo libro e mangialo: il *Burlesque* e la Commedia dei segni nel film Vitagraph *Goodness Gracious*”, trad. it. a cura di D. Giannetti, *Griffithiana*, 24-25: 139-42.

- Keaton, Buster; Samuels, Charles (ed. 1995), *Memorie a rotta di collo*, trad. it. a cura di E. Nesi, Milano, Feltrinelli.
- Mitchell, Glenn (1998), *A-Z of Silent Film Comedy. An Illustrated Companion*, London, Batsford.
- Robinson, David (ed. 1989), *Chaplin. La vita e l'arte*, trad. it. a cura di D. Fink, Venezia, Marsilio.
- Rourke, Constance (1931), *American Humour. A Study of the National Character*, New York, Hartcourt, Brace and Company.
- Vicentini, Claudio (2007), *L'arte di guardare gli attori*, Venezia, Marsilio.
- Vittorini, Fabio (2020), *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Bologna, Pàtron.

FILMOGRAFIA

- Barney Oldfield's Race for a Life*, dir. Mack Sennett, USA, 1913.
- Intolerance*, dir. David Wark Griffith, USA, 1916.
- One AM (Charlot rientra tardi)*, dir. Charles Chaplin, USA, 1916.
- The Pawnshop (Charlot usuraio)*, dir. Charles Chaplin, USA, 1916.
- A Dog's Life (Vita da cani)*, dir. Charles Chaplin, USA, 1918.
- Broken Blossoms (Giglio infranto)*, dir. David Wark Griffith, USA, 1919.
- The Scarecrow*, dir. Buster Keaton, Eddie Cline, USA, 1920.
- The High Sign*, dir. Buster Keaton, Eddie Cline, USA, 1920-1921.
- The Haunted House*, dir. Buster Keaton, Eddie Cline, USA, 1921.
- The Heart of Maryland*, dir. Tom Terriss, USA, 1921.
- The Kid (Il monello)*, dir. Charles Chaplin, USA, 1921.
- Never Weaken*, dir. Fred Newmayer, USA, 1921.
- The Frozen North*, dir. Buster Keaton, Eddie Cline, USA, 1922.
- My Wife's Relations*, dir. Buster Keaton, Eddie Cline, USA, 1922.
- The Love Nest*, dir. Buster Keaton, USA, 1923.
- Our Hospitality (Accidenti, che ospitalità!)*, dir. Buster Keaton, John G. Blystone, USA, 1923.
- Safety Last! (Preferisco l'ascensore)*, dir. Fred Newmayer, Sam Taylor, USA, 1923.
- The Navigator (Il Navigatore)*, dir. Buster Keaton, Donald Crisp, USA, 1924.

The Gold Rush (La febbre dell'oro), dir. Charles Chaplin, USA, 1925.

Go West (Io e la vacca), dir. Buster Keaton, USA, 1925.

Seven Chances (Le sette probabilità), dir. Buster Keaton, USA, 1925.

The General (Come vinsi la guerra), dir. Buster Keaton, Clyde Bruckman, USA, 1926.

Steamboat Bill, Jr. (Io e il ciclone), dir. Charles Reisner, USA, 1928.

City Lights (Luci della città), dir. Charles Chaplin, USA, 1931.

Gabriele Gimmelli è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere, filosofia e comunicazione dell'Università di Bergamo. Redattore di *doppiozero*, ha collaborato e collabora a diverse testate (*Film TV*, *Blow Up*, *Il Tascabile*, *Lucy*) e ha pubblicato numerosi saggi in riviste e volumi collettanei. Fra i suoi ultimi libri, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema* (Quodlibet, 2021) e *"American". Orson Welles, il mito, la letteratura* (Quodlibet, 2024). Ha curato inoltre *Tutte le opere di Aldo Buzzi (La nave di Teseo, 2020)* e, con Marco Belpoliti e Gianluigi Ricuperati, il volume *Saul Steinberg (Quodlibet Riga, 2021)*. | Gabriele Gimmelli is a postdoctoral research fellow at the Department of Letters, Philosophy, Communication of the University of Bergamo. A member of the editorial staff of *doppiozero*, he contributes to a range of cultural and critical magazines, including *Film TV*, *Blow Up*, *Il Tascabile*, and *Lucy*. He has published numerous essays in scholarly journals and edited volumes. His most recent books include *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema* (Quodlibet, 2021) and *"American". Orson Welles, il mito, la letteratura* (Quodlibet, 2024). He has also edited *Tutte le opere di Aldo Buzzi (La nave di Teseo, 2020)* and, together with Marco Belpoliti and Gianluigi Ricuperati, the volume *Saul Steinberg (Quodlibet Riga, 2021)*.



Riso e nonsense, *Takt* e *Rhythmus*: *Entr'acte* di René Clair

Laughter and nonsense, *Takt* and *Rhythmus*: *Entr'acte* by René Clair

Maria Ida Bernabei

Università di Torino, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Concepito come intermezzo tra i due atti di *Relâche*, il leggendario balletto istantaneista di Francis Picabia, musicato Erik Satie e coreografato da Jean Börlin, *Entr'acte* è considerato una sorta di manifesto del cinema dadaista, in cui l'immagine «sottratta al dovere di significare è finalmente liberata» (R. Clair). È un divertissement che genera il comico flirtando da un lato con l'alfabeto dadaista – fatto di assurdo, irrazionale, di grottesco e casuale –, e dall'altro con gli stilemi ludici dello *slapstick* d'anteguerra, feticcio dell'avanguardia. Ma è anche un racconto onirico della metropoli che, come le coeve sinfonie urbane, “coglie in flagrante” il più moderno dei soggetti con tutto il ventaglio delle possibilità techno-linguistiche del cinema solcate in quegli anni dall'avanguardia: qui, al ritmo frenetico dell'esperienza meccanizzata e intermittente della vita moderna (il klagesiano *Takt*) resiste il *Rhythmus*, la deviazione dalla ripetizione macchinica, il flusso primordiale organico e irregolare che irrompe energico nel film come la danza circolare di una ballerina, l'anarchia di un getto d'acqua, o un'ipnotica corsa di gruppo filmata al rallenti, giocando ironicamente con quell'empatia al centro del dibattito teorico dell'epoca. | Conceived as an interlude between the two acts of *Relâche*, Francis Picabia's renowned instantaneist ballet, set to music by Erik Satie and choreographed by Jean Börlin, *Entr'acte* is considered a manifesto of Dadaist cinema, in which the image, “freed from its duty to signify, is finally liberated” (R. Clair). It is a divertissement generating comedy by flirting on the one hand with the Dadaist alphabet – made up of the absurd, the irrational, the grotesque and the random – and on the other with the playful stylistic elements of pre-war slapstick, a fetish of the avant-garde. But it is also a dreamlike tale of the metropolis which, like the urban symphonies of the time, “catches in the act” the most modern of objects (the city) with the whole range of techno-linguistic possibilities of cinema explored in those years by the avant-garde. Here, against the frenetic rhythm of the mechanised and intermittent experience of modern life (Klages' *Takt*), *Rhythmus* resists as the deviation from mechanical repetition, the primordial, organic, and irregular flow. It bursts energetically into the film like the circular dance of a ballerina, the anarchy of a jet of water, or a hypnotic group run filmed in slow motion, ironically playing with the empathy at the centre of the theoretical debate of the time.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

René Clair, Avanguardia, Anni Venti, Modernismo | René Clair, Avant-garde, Twenties, Modernism

L'invito al pubblico era a portarsi "occhiali scuri e di che tapparsi le orecchie", per ripararsi da rumori e frasi moleste, ma soprattutto dall'abbaglio dei 370 fari di automobile che ci si sarebbe ritrovati puntati contro nel corso dello spettacolo. Balletto istantaneista che Picabia scrive, Erik Satie musica e la compagnia dei Ballets Suédois di Jean Börlin e Rolf de Maré mette in scena al Théâtre des Champs Élysées il 4 dicembre 1924, *Relâche* è l'unica incursione dada nella storia della danza, fulminea e graffiante come questo famoso atto teorico di rottura della quarta parete¹.

Entr'acte, come noto, di *Relâche* è l'intervallo, l'intermezzo tra i due atti, che René Clair realizza su spunto dello stesso Picabia, dando forma all'idea wagneriana di Satie a monte della creazione dello spettacolo, ovvero quella di realizzare una "opera d'arte totale" dalla fusione di balletto e cinema. Il film è unanimemente considerato un manifesto dadaista e summa dell'avanguardia parigina ma, come nota Paolo Bertetto (2025: 75), implica una "poetica bifronte", ponendosi da un lato come "affermazione dell'avanguardia e, insieme, come uno slittamento altrove: è una sperimentazione della specificità del cinema mediante un attraversamento del territorio dell'assurdo e del ludico". Cercando di inquadrare quest'ambivalenza ci focalizzeremo, da un lato, sulle ragioni retrospettive dell'interesse modernista per il comico, che a loro volta intercettano temi serpeggianti nella cultura visiva già dall'Ottocento e, dall'altro, vedremo come proprio attraverso la chiave del comico René Clair si inserisca con *Entr'acte* nel dibattito sulla specificità del medium degli anni Venti, interpretandone temi, forme e correnti teoriche. È in effetti la stessa presentazione che Clair offre del film all'atto della sua prima uscita a rendere possibile queste due direttrici di analisi, da un lato l'indagine sulla radice che la liberazione dell'immagine "dal dovere di significare" ha nel comico e, dall'altro, il profondo radicamento del film nel dibattito estetico degli anni Venti:

Il cinema, in questo momento, non è altro che un "divenire". La gente colta ama poco i cineromanzi; ma è possibile affermare che i cineromanzi hanno un valore artistico inferiore ai film "per l'élite"? [...]. Il cinema può contare su alcune opere degne di lui: *L'arroseur arrosé* (verso il 1900), *Le voyage dans la lune* (verso il 1904) e certe comiche americane. Gli altri film (qualche milione di chilometri) sono stati più o meno rovinati dall'obbligo dell'arte. Ecco *Entr'acte* che pretende di attribuire un nuovo valore all'immagine [...]. In *Entr'acte* l'immagine "distolta dal suo dovere di significare" nasce "ad una esistenza concreta". Nulla mi sembra più rispettoso dell'avvenire del film che questi balbettii visivi di cui egli ha costruito l'armonia (Clair 1924b, ed. Bertetto 1983: 320).

1 Dix minutes de cinéma d'avant-guerre

È nota la folgorazione modernista per lo *slapstick* d'anteguerra e per le sue stelle Mack Sennett, Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin, Laurel & Hardy e i fratelli Marx, che si inserisce nel più ampio interesse dell'avanguardia per la cultura popolare, soprattutto americana, intesa come forza di rottura con il gusto e le tradizioni artistiche ottocenteschi². Sin da Apollinaire e Cendrars, il cinema è amato in quanto medium nuovo, libero dal peso della tradizione, e i generi “bassi” come il comico sono considerati immuni dal fardello del dramma psicologico connaturato a letteratura e teatro borghesi. In particolare, il cinema hollywoodiano degli anni Dieci, prodotto in massa e orientato all'azione, è visto come una potenza rivitalizzante da emulare per infondere nuova vita all'arte europea: è il periodo dell'*americanisme*, ovvero dell'esaltazione avanguardista dell'America, assieme moderna, selvaggia e primitiva, in contrapposizione alla tradizione europea; già i futuristi amavano lo *slapstick* e, per Elie Faure, ad esempio, “gli americani sono primitivi e al tempo stesso barbari, il che spiega la forza e la vitalità ch'essi infondono al cinema” (1922, ed. Tremblay 2003: 12)³. Charlie Chaplin, poi, feticcio per la congiuntura parigina, amato da Balázs, Ějzenštejn e Benjamin, è omaggiato dallo stesso Satie nel balletto *Parade* (1917) e da René Clair, che inserisce un interprete di Charlot nel suo *Le voyage imaginaire* (1925) con protagonista lo stesso Jean Börlin. Per lui, Chaplin è “il più grande autore drammatico, il più grande creatore di storie del nostro tempo” (Clair 1931) (Fig. 1)⁴.

Per questi motivi le stelle dello *slapstick* sono sempre à l'affiche nei ciné-club che nascono negli anni Venti nelle metropoli europee, e che di fatto “costruiscono” le avanguardie cinematografiche doppiamente a livello pratico, con i loro modernissimi esercizi di montaggio, di composizione della programmazione, e a livello teorico, con la costellazione di eventi e di pubblicazioni che attorno ad essi orbitavano nell'ottica di “organizzare il cinema come istituzione e di produrre un vero e proprio discorso” attorno ad esso (Hagener 2007: 36) (Fig. 2).

Questo interesse per il comico d'“anteguerra”, come spesso era definito nei programmi, dà conto anche di un'inclinazione retrospettiva dello sguardo dell'avanguardia, attenta alla dimensione “attrazionale” del primo cinema, del cinema delle origini, e addirittura dei dispositivi “pre-cinematografici”: il primo ciné-club, il Vieux-Colombier, proprio dal 1924 riproponeva infatti spettacoli di lanterna magica, a volte con imbonitore, e testate fondative come *La Revue du Cinéma* dedicano



FIG. 1 – René Clair, “Charlie Chaplin auteur”, *VU*, 1931: 461.



FIG. 2 – Programma del Théâtre du Vieux-Colombier, giugno 1930 (collezione della Cinémathèque française).

negli anni Venti una serie di articoli ai pionieri del cinema, anche scientifico: Jannsen, Marey, i Lumière, Émile Reynaud, Émile Cohl, Georges Méliès⁵. In questo senso non è forse un caso l’omaggio a Méliès inserito nel finale di *Entr’acte*, con Jean Börlin dei balletti svedesi in veste di prestigiatore che, a uno a uno, fa sparire tutti e sé stesso, proprio come faceva il prestigiatore Méliès con i suoi trucchi.

Ma c’è di più. Nella sua presentazione al film, René Clair individua chiaramente nel comico la genealogia di quei “balbettii visivi”, di quei “microeventi caratterizzati dal nonsense, dal divertimento, dall’assurdità, dallo sberleffo, e soprattutto privi di legami strutturali”, come li definisce Bertetto (2025: 74), di cui popola la prima metà del film e che sono la sua via al dibattito sul cinema puro, come vedremo a breve. È proprio nell’assurdità delle gag e nell’assenza di una rigida struttura narrativa della commedia comica – che “consente ogni sorta d’implausibilità, le illogicità più poetiche” (Clair 1972: 83) diversamente da quanto accade

nei film sentimentali e drammatici – che egli individua l'origine di questi “balbettii”. Alcuni studiosi, come Robert F. Storey (1985: 18-23) e Malcom Turvey (2017), ne fanno rimontare la genealogia al fascino modernista per il Romantico e per le trame oniriche e spezzettate delle pantomime-*féeries* degli anni Venti dell'Ottocento, spettacoli animati da apparizioni, sparizioni e trasformazioni di esseri soprannaturali, cui non a caso si ispirò Georges Méliès.

In realtà, più che una figura della pantomima come Pierrot – che pure arriva alle avanguardie attraverso le figure dell'alienato incarnate nel “clown triste”, negli arlecchini e nei saltimbanchi malinconici del Picasso rosa⁶, o nel Chaplin “solitario” della *Chaplinade* di Ivan Goll (1920) –, la versione dell'alienato con cui l'avanguardia predilige identificarsi è quella irriverente e grottesca. Quella che attraversa la seconda metà dell'Ottocento, dai *Bouvard e Pécuchet* di Flaubert, al *fumisme* simbolista dei circoli degli *Hydropathes* e degli *Incohérents*, fino all'Ubu Roi di Alfred Jarry, e che, con dadaismo e surrealismo, abbraccia la carica liberatoria dello *slapstick* per attaccare i valori borghesi e liberare la mente dal controllo della ragione. Sono tutte, queste, figure “incongruenti”, fuori posto, laddove questo elemento, l'incongruenza, appunto, da Schopenhauer in avanti è riconosciuto come centrale per l'umorismo, che si sprigionerebbe quando accade qualcosa di insolito o diverso rispetto a quanto ciò aspetteremmo normalmente. Così il modernismo ama le gag fisiche e beffarde delle comiche degli anni Dieci, in grado di liberare condotte istintuali e di rendere manifesta l'identificazione tra il comico e l'artista d'avanguardia, di fatto alienati dalla società per le stesse cause: la borghesia bacchettona, l'iper-razionalismo moderno e l'oppressione esercitata delle istituzioni sociali. Proprio in questa chiave, ad esempio, in “Charlie the Kid” (1937a, ed. Pomati, 2021), Ėjzenštejn legge Chaplin come un esempio di infantilismo atto a sfuggire agli eccessi di funzionalismo e affarismo proposti dall'America.

Anche *Entr'acte* è infantilista, carico di impulsi socialmente proibiti, a partire dalla gratuità della violenza, come lo sparo improvviso di Picabia al cacciatore Jean Börlin o l'incendio di fiammiferi che divampa in sovrimpressione sulla testa di un uomo. Anche lo spettatore non viene risparmiato, poiché nel corso del film varie armi vengono scaricate aggressivamente in direzione della macchina da presa, come già nel cinema delle origini ma con la violenza tipica dell'avanguardia⁷ (Fig. 3). Questo piacere infantile per la violenza lambisce anche l'aspetto dell'eroticismo, virando in chiave surrealista un tema raro nello *slapstick*, con le ripetute



FIG. 3 – *Entr'acte*, Dir. René Clair, FR, 1924.

inquadrature della ballerina dal basso, a fare bella mostra di mutande e reggicalze.

Ancora, la satira antiborghese, altro tema che *Entr'acte* assorbe del comico *slapstick*, prende nel film il sapore del carnevalesco. Già Chaplin, parlando del suo *The Adventurer* (*Charlot avventuriero*, 1917) in cui Charlot macchia col gelato il vestito di una ricca borghese, affermava: “Se lo avessi fatto cadere su una serva, invece di suscitare risate avrei suscitato compassione, perché una serva non ha niente da perdere. Farlo cadere invece su una donna ricca è, nella mente del pubblico, dare ai ricchi ciò che si meritano” (Chaplin 1918: 34). Malcom Turvey (2017: 25) collega il funzionamento di questo episodio a un’altra teoria dell’umorismo, quella della “superiorità”, ovvero al “senso di superiorità derivato dalla denigrazione di un altro” che lo farebbe scaturire. Proprio quello che accade nella farsa del funerale borghese di *Entr'acte*, che ribalta alto e basso in un carnevale: nella scena il feretro, trainato da un cammello, si stacca per dare il via al grottesco inseguimento della bara per tutta Parigi. Non è un caso, peraltro, che il protagonista di mezzo film sia un corteo,

una coralità di persone che disinnesci la psicologizzazione individualista tipica del dramma borghese. In effetti, anche i Keystone Cops di Mack Sennett erano un gruppo, e Fernand Léger, che pur amava Chaplin, gli rimprovererà però proprio di aver “sacrificato l'intera troupe alla sua personalità” (Léger 1926, ed. Vallye 2013: 153). Il racconto farsesco sui gruppi come chiave di una spersonalizzazione del personaggio è un elemento che, in effetti, torna a più riprese nella poetica di René Clair, da *Paris qui dort* (*Parigi che dorme*, 1924) a *Sous les toits de Paris* (*Sotto i tetti di Parigi*, 1930), fino a *Le million* (*Il milione*, 1931).

Questa tensione a de-psicologizzare il personaggio prende anche la forma dell'attenzione modernista al corpo del comico in quanto “oggetto plastico” – come ben mostra Fernand Léger in *Ballet mécanique* (1924; Léger 1924-25, ed. Contessi 2005: 74), contestualmente alla sua riflessione contro la mimesi. Per Léger, che sostiene che René Clair mostri una “comprensione plastica” simile alla sua (Léger 1925, ed. Abel 1988: 373), il genio di Chaplin stava proprio nel suo essere un “oggetto vivente” (Léger 1926, ed. Vallye 2013: 153), a partire dalla sua identità fluida e multi-forme, dalla sua capacità di trasformarsi, di poter essere chiunque: vagabondo, usuraio, infermiere, trovarobe, marinaio... come nella *Chaplinade* di Ivan Goll che Léger stesso illustra, in cui Charlot si stacca dai manifesti in ogni sua versione possibile. Queste identità fluide del comico – fluide anche sul piano del genere – ritornano in Dada con Rose Selavy, l'alter ego donna di Duchamp, e nella ballerina *leitmotiv* di *Entr'acte*, che può essere maschio e femmina intercambiabilmente, sinuosa saltatrice in tutù o goffo danzatore trasognato munito di barba e occhiali.

Come afferma Yuri Tsivian (2014) la capacità di controllo sul corpo che porta futuristi e costruttivisti sovietici a vedere nell'attore comico una figura dell'“uomo macchina” del futuro – Šklovskij ama di Chaplin l'uso del movimento fisico come “materia prima” e i movimenti meccanizzati esemplari a un'organizzazione scientifica del lavoro – passa anche per la sua abilità performativa nell'uso “detournato” degli oggetti. Così i surrealisti ammiravano di Buster Keaton la capacità di suscitare il meraviglioso tramite un uso non consono degli oggetti, come ha dimostrato Robert Knopf (1999: 121-133); e così René Clair ama gli oggetti dello *slapstick* – i film di Mack Sennett sono per lui “poemi dell'immaginazione in cui le ‘bellezze al bagno’, un'automobile, un cagnolino, una brocca di latte, il cielo, il mare e un po' di esplosivo sono elementi intercambiabili” (Clair 1970, ed. Dale 1972: 81) per generare il riso. Ecco perché *Entr'acte* è pieno di “oggetti-attore”: palloncini con facce umane, uova che saltano

sull'acqua, il cannone che corre agitato sui tetti di Parigi e il carro funebre che sfugge al controllo, aprendo la via al surrealismo degli oggetti ribelli di *Vormittagsspuk* (*Fantasma del mattino*, 1928) di Richter, all'aratro e alla giraffa gettati dalla finestra de *L'âge d'or* (1930) di Buñuel.

2 IL RITMO! L'elemento estetico primordiale

Quella dell'ironia burlesca non è infatti che la chiave scelta da René Clair per prendere parte al dibattito sulla specificità del cinema di quegli anni. Come tanti altri cineasti e teorici degli anni Venti – Germaine Dulac, Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann – anche lui si fa infatti promotore di un cinema puro, ovvero di un cinema che trae la sua forza e la sua legittimità artistica dal primato della visione e dalla libertà di significazione dell'immagine, piuttosto che dal riferimento a quella che lui e Picabia, nella presentazione a *Entr'acte* con cui abbiamo aperto, definiscono “l'obbligo dell'arte”, ovvero la tradizione delle arti figurative e narrative, la letteratura, il teatro e la pittura, privilegiando invece la “sensazione prodotta sullo spettatore con l'aiuto di mezzi puramente visivi” (Clair 1927, ed. Bertetto 1983: 322). L'“esistenza concreta” dell'immagine, finalmente “distolta dal suo dovere di significare”, che caratterizza la riflessione sul cinema puro, si dà nel film attraverso un montaggio di quelli che Clair definisce appunto, in quel testo, “balbettii visivi”, altrove definiti “un torrente di immagini”, libere dal “pretesto della loro apparizione”, da cui lo spettatore dovrebbe farsi trascinare via smettendo di preoccuparsi di inutili trame e abbandonandosi invece al sapore di un “nuovo piacere” (Clair 1970, ed. Dale 1972: 18). E infatti tutta la prima metà del film, dopo il prologo, consiste proprio in questo torrente di immagini, un montaggio incalzante di brevi sequenze, praticamente la trasposizione letterale della sceneggiatura vergata da Picabia su carta intestata del ristorante Chez Maxim's, che era un collage di istantanee scollegate e surreali⁸. Un cinema “istantaneista” come il balletto *Relâche*, appunto, che “dovrebbe dare la vertigine, essere una sorta di paradiso artificiale, promuovere sensazioni intense” (Picabia 1924, ed. Bertetto 1983: 315), proprio come le sinfonie visuali e le cinegrafie integrali di Germaine Dulac.

Il tema del movimento, cardine per le teorie del cinema dell'epoca – la fotogenia come qualità del cinema in quanto arte della mobilità per Delluc ed Epstein, l'alternarsi di movimenti che danno luogo a un'“emozione puramente visuale” nella cinegrafia integrale di Dulac

(1927: 28)⁹ – è centrale anche nella poetica di René Clair: “se esiste un’e-stetica del cinema [...] essa si riassume in una parola: ‘movimento’”. È un movimento inteso come flusso – il bergsoniano “divenire”, che abbiamo visto nella presentazione al film – di “temi visivi” (Clair 1924a: 4) in piena poetica istantaneista. Ed è anche un doppio movimento: quello “esterno [*extérieur*] degli oggetti percepiti dall’occhio” e registrati dall’in-quadratura, e quello “interno [*intérieur*] dell’azione”, di un’immagine a un’altra attraverso il montaggio: “dalla fusione di questi due movi-menti può nascere ciò di cui tanto si parla e così poco si vede: il ritmo” (Clair 1924a: 4). Questa concezione doppia del movimento ne introduce una terza, quella del movimento mentale, chiave di quello che Clair chiama “lirismo cinematografico” (1970, ed. Dale 1972: 69): “Il pensiero emula la velocità nel flusso delle immagini” sosteneva nel 1925 (ed. Abel 1988: 368), da un lato rifacendosi a Bergson e alla sua concezione di funzionamento del pensiero come “meccanismo cinematografico” e dall’altro facendo eco alle coeve tesi istantaneiste di Picabia sulla giustapposizione rapida di immagini prive di connessione logica in un film in grado di aprire nello spettatore la via a un pensiero lirico, non vincolato dalla ragione. Tale lirismo è foriero di una “libertà musicale” (Clair 1925, ed. Abel 1988: 370) paragonabile a quella provocata dalla poesia e dalla musica, afferma Clair prendendo parte al dibattito sull’analogia visivo-musicale già al centro, in quegli anni, delle riflessioni di Abel Gance, Germaine Dulac, Émile Vuillermoz¹⁰, che Satie rende in *Entr'acte* tramite un’archi-tettura musicale frammentata di temi ostinati a quattro e otto battute, sconnessi l’uno dall’altro¹¹. Un tripudio di movimento, e di variazioni del movimento, è infatti celebrato nella scena del corteo funebre, impron-tata agli inseguimenti dei film *slapstick*, in cui Clair individuava la piena specificità artistica del cinema, il suo “lirismo”, appunto:

Non conosco nulla che evochi l’idea di lirismo eroicomico, o anche del semplice lirismo, quanto le folli corse di Douglas Fairbanks, i voli inverosimili delle “bellezze al bagno” di Mack Sennett o le volate senza meta di Charlie Chaplin quando è inseguito da un poliziotto o dal destino, che continuano semplicemente perché sono iniziate (Clair 1970, ed. Dale 1972: 101).

La scena occupa esattamente metà film, omaggiando sì la tradizione *slapstick*, ma aprendo contemporaneamente, coi suoi “effetti di ralenti, accelerato e reverse” (Anon. 1924), all’indagine tecnica sulla temporalità che all’epoca era al centro dell’incursione avanguardista nell’invisibile.

Proprio come il Giano bifronte costituito da ralenti e accelerato folgora in quegli anni l'avanguardia in virtù della sua capacità di modificare la temporalità lavorando sulla diversa cadenza di registrazione e proiezione dei fotogrammi, così non possiamo non vedere in questi onirici corridori al rallentatore un omaggio alla cronofotografia e al dibattito generato dai film scientifici sull'*ultracinéma* di Lucien Bull, che il Vieux-Colombier di Jean Tedesco inizia a inserire in programmazione proprio dal 1924¹². O, negli accelerati, un riferimento alla pratica dell'*undercranking* dello *slapstick*, ovvero di filmare a velocità inferiore rispetto ai 16 fotogrammi al secondo, standard per l'epoca, per poi proiettare il girato alla velocità normale, col risultato di mostrare un'azione "velocizzata". Come se già quei primi film comici (e scientifici) avessero *in nuce* elementi che saranno di interesse teorico per l'avanguardia di un decennio dopo, intenta a sondare "Les possibilités artistiques de la cinématographie" (1927) – come le definisce il cineasta scientifico Jean Comandon sull'unico numero di *Schémas*, la rivista curata da Germaine Dulac – che si darebbero nella capacità che il cinema ha di ricreare il movimento a partire da una serie di immagini fisse e dalla possibilità di variare il rapporto tra cattura dei fotogrammi e loro riproduzione. La tematica bergsoniana del rapporto tra continuo e discontinuo nell'istante cinematografico espressa in questo saggio dal dottor Comandon è, del resto, un luogo comune della teoria del cinema di quegli anni, basti pensare alla riflessione di Jean Epstein o all'*Urphänomen* cinematografico di Ėjzenštejn (1937b, ed. Montani), ovvero la forma più embrionale di montaggio: la creazione del movimento a partire da una serie di immagini fisse (Fig. 4).

Février 1927	
Sommaire	
LIMINAIRE	
La Symphonie diagonale de	Miklos N. Bardi.
Mouvement	Hans Richter.
Du Sentiment à la Ligne	Germaine Dulac.
Esprit moderne	Henri Fescourt.
Danse et Cinéma	Fernand Divoire.
Action	Jean Louis Boquet.
Vers la conquête d'un nouvel univers	Robert Reval.
De l'incohérence onirique à la cohérence cinématographique	Dr. Paul Ramain.
Le Tableau du Cinéma	Alberto Cavalcanti.
Les possibilités artistiques de la cinématographie	Dr. Comandon.
et	
PROPOSITION	
de	
Jules Romains	
45 francs	

Fig. 4 – Sommario di *Schémas*, 1, 1927.

L'esasperazione ironica del gioco di accelerati e rallenti – questi ultimi a stretto giro identificati su *Close Up* come “un'altra rivelazione delle possibilità comiche del film” (Richardson 1928: 55) – è la chiave scelta da Clair per trattare un tema dunque centrale del dibattito di quegli anni. Egli dispiega inoltre, in questa scena, tutto l'alfabeto visivo delle avanguardie (sovrapposizioni, split screen, inquadrature capovolte, analogie visive e montaggio incalzante), garantendo che sia proprio la massima artificialità dell'immagine, costantemente dichiarata al pubblico, a rivelare la natura costruita di ogni atto di rappresentazione: la Parigi teatro del funerale-farsa diventa di colpo una delle metropoli protagoniste delle coeve “sinfonie urbane” – Manhattan, Mosca, Odessa, Parigi, Berlino, Oporto. Egli stesso affronterà poco dopo il tema urbano in *La tour* (1928), sulla torre Eiffel, e i “tetti di Parigi” diventano una costante nel suo cinema, da *Sous les toits de Paris* a *Le million*, dalla visione aerea da Notre Dame di *Le voyage imaginaire* alle panoramiche dalla Torre Eiffel in *Paris qui dort*.

Nella veloce e beffarda micro-sinfonia urbana che è la scena del funerale non mancano nemmeno pezzi di cultura di massa – insegne e pubblicità di una città che si fa essa stessa schermo, display – che entra a buon diritto nella costruzione del racconto: “è morto perché non usava il Serum Nader o il Boding-Didi”, ironizza Picabia (1925, ed. Bertetto 1983: 319). E, proprio come in una sinfonia urbana, vi si affastellano montagne russe di visioni della città (**Fig. 5**) improntate al ritmo frenetico dell'esperienza



FIG. 5 – M. Reichmann, *Das Blumenwunder* [*Il miracolo dei fiori*],
Dir. Max Reichmann, DE, 1926.

meccanizzata e intermittente della vita moderna che Ludwig Klages chiama *Takt*, cui resiste il *Rhythmus*¹³, ovvero la deviazione dalla ripetizione macchinica, il bergsonianesimo divenire, flusso primordiale organico e irregolare che irrompe irriverente ed energico nel film come una barchetta di carta che volazza sognante sui tetti di Parigi, come la giocosa anarchia di getti d'acqua ingovernabili che spazzano via la scacchiera di Duchamp o fanno sobbalzare grandi uova senza un senso apparente. Ma che soprattutto riappare regolare come i processi biologici, le maree e i cicli celesti nella danza circolare di una ballerina, *leitmotiv* della sinfonia di Clair. Non possiamo non pensare al saggio sul riso di Bergson, che proprio alla dialettica tra *Takt* e *Rhythmus* collega l'effetto comico, che si sprigionerebbe da una sorta di meccanicità applicata al flusso vitale: ridiamo quando qualcuno si comporta in modo rigido o meccanico, perdendo l'elasticità e la vitalità della vita, perché "le attitudini, i gesti e i movimenti del corpo umano sono ridicoli nella misura esatta in cui questo corpo ci fa pensare a un semplice meccanismo" (Bergson 1900, ed. Stella 1961: 53). Siamo in un orizzonte estetico in cui l'indagine sul ritmo è al centro del dibattito teorico: "colpisce la ricorrenza ossessiva del termine nella Francia degli anni Dieci-Venti", nota Laurent Guido (2007: 9). Paul Romain, animatore del ciné-club di Montpellier, lo spiega così:

IL RITMO! È l'elemento estetico primordiale di tutta la vita, di tutte le arti e di tutte le emozioni. Il ritmo è universale, emerge nel movimento degli astri, nel ciclo delle stagioni, nella luce, nell'alternanza regolare di giorno e notte, nel suono e negli odori. Lo ritroviamo nella vita delle piante, nel grido degli animali, nella parola e nelle attitudini umane, finanche nell'infinitamente piccolo: atomi, molecole, ioni, cariocinesi delle cellule (Romain 1929: 10).

Come mostra ancora Guido (2007: 301-40), in questo contesto il riferimento alla danza è una costante, a partire dalla *Ausdruckstanz*, la danza espressionista celebrata per esempio in *Das Blumenwunder* ([*Il miracolo dei fiori*], Reichmann 1926), un *Kulturfilm* mostrato anche al Bauhaus che esplicitamente crea un dialogo di sovraimpressioni tra *time-lapse* di fiori in crescita e immagini di questa danza, percepita all'epoca proprio in quanto espressione spontanea del fluire della forza vitale, del *Rhythmus* che sfugge al *Takt* della moderna esperienza metropolitana¹⁴. Il film rende così visibili i differenti ritmi del vivente, sottolineando le "facoltà mimetiche" di fiori e ballerini e le loro comuni attitudini in movimento (Benjamin 1933, ed. Solmi 2014) (**FIG. 6**) sprigionando empatia nello spettatore



FIG. 6 – *Entr'acte*, Dir. René Clair, FR, 1924.

tramite le variazioni di movimenti rese visibili dalla tecnica del *time-lapse*, esso agisce direttamente sulla sua anima senza ricorrere a rappresentazioni, come sottolineato dal *Montag Morgen*: “questo film si vive; si sente il cuore battere con il ritmo delle fioriture, si ha la sensazione che queste piante appartengano con animali e uomini al grande regno degli esseri senzienti, capaci di sofferenza e vita”¹⁵. Il tema culturale dell’empatia (*Einfühlung*) sprigionata dalle variazioni visive dei movimenti è al centro anche dell’indagine di Germaine Dulac che, nella sua sinfonia visiva che chiama proprio *Thèmes et variations* (1928) (FIG. 7) monta ripetutamente le immagini di una ballerina come *leitmotiv* della scansione degli stessi, inserendo anche qui analogie visive tra i movimenti di questa e quelli di un germoglio, proprio come in *Das Blumenwunder*. Di questo orizzonte ritmico ed empatico René Clair si fa assieme portatore e se ne fa beffe: anche la sua ballerina è un *leitmotiv*, che torna nella prima metà del film a scandire le microsequenze ludiche al ritmo di una marea, anche il suo tutù sembra la corolla di un fiore che si apre e si chiude... e poi – pace! – ha la barba.



FIG. 7 – *Entr'acte*, Dir. René Clair, FR, 1924.

La via personale di René Clair – ironica, beffarda, grottesca – alla “sinfonia visiva” e al cinema puro, mantiene allora quell’ambivalenza citata in apertura: da un lato anche per lui “il compito principale del regista odierno è quello di introdurre, con una sorta di espediente, il maggior numero di temi puramente visivi in una sceneggiatura, il cui valore letterario è del tutto irrilevante” (Clair 1970, ed. Dale 1972: 101) rivendicando, dall’altro, nella chiave del *non sense* il suo motore. Questa duplicità, che radica nei percorsi destrutturanti dell’avanguardia storica e nei suoi dispositivi di rottura della rappresentazione, colloca il lavoro di Clair in posizione eterodossa rispetto alle correnti summenzionate: per Paolo Bertetto (2025: 74-75), esso sarebbe addirittura in contraddizione con il funzionamento canonico della sinfonia visiva, non implicando “alcuna cura particolare del linguaggio cinematografico, ma solo la capacità di realizzare processi segnati dall’insensatezza ludica” e dalla “metodica e allegra disintegrazione del mondo”.

In conclusione, è ancora attraverso la chiave del comico che René Clair sposa l’attitudine retrospettiva dell’avanguardia, che mantiene lo sguardo

rivolto al cinema passato cercando in esso le chiavi del cinema del futuro – *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, “nemici del cinema oggi, amici del cinema domani”, intitolerà non a caso Hans Richter il suo catalogo-pamphlet introduttivo alla sezione cinematografica della celebre mostra *Film und Foto*¹⁶. Come nei ciné-club si lavorava all’indagine sulla specificità del medium concentrandosi sul potenziale irrealizzato del cinema, che veniva intravisto solo occasionalmente nei film tradizionali prodotti fino a quel momento, prontamente selezionati e mostrati in programmazione, così anche Clair dichiara di trovare nel comico questo potenziale: “Il cinema ci piace non tanto per quello che è, quanto per quello che sarà” (Clair 1970, ed. Dale 1972: 104). Proprio come l’immagine dialettica di Walter Benjamin che, come una “lastra fotografica già impressa”, “solo il futuro ha a disposizione acidi abbastanza forti per sviluppare”¹⁷.

NOTE

- 1 Su *Relâche* si veda Boulbès 2017.
- 2 Cfr. Pells 2011: 24 e segg, Solomon 2016 e Turvey 2017.
- 3 Sul ruolo del futurismo come cerniera tra sperimentalismo europeo e comicità *slapstick* si veda Catanese 2024. Cfr. anche Wollen 1998.
- 4 Su Chaplin e le avanguardie parigina e tedesca cfr. Wild 2010 e Simmons 2001.
- 5 Ad esempio Gilson 1929, Auriol 1930 ed Escoube 1931. Sullo sguardo “retrospettivo” dell’avanguardia cfr. Hagener 2006 e 2007.
- 6 Sulla figura dell’artista alienato si veda il classico Starobinski 1970.
- 7 Su *Entr'acte* e la “cultura della guerra” cfr. Townsend 2021.
- 8 La sceneggiatura è riportata in Bertetto 1983: 169.
- 9 Si vedano, a titolo di esempio, Delluc 1921, Epstein 1921, ed. 1975 e Dulac 1927.
- 10 Cfr., a titolo di esempio, *Le cinéma, c'est la musique de la lumière* (Gance 1923); *Musique du silence* (Dulac 1928) e *La musique des images* (Vuillermoz 1927).
- 11 Sulla partitura di Satie per *Entr'acte* si veda Gallez 1976.
- 12 Sulla tecnica di Bull si veda Bull 1904. Sulla eco nella stampa cinematografica, ad es., Bull 1922 e 1923 e Tedesco 1926. Sull’influenza del cinema scientifico sulle teorie d’avanguardia rimando a Bernabei 2021.
- 13 Il riferimento è ai concetti elaborati da Ludwig Klages in *Vom Wesen des Rhythmus* (1923/33, ed. Di Maio 2019: 25-91). Una simile dualità è ripresa da Henri Lefebvre e Catherine Régulier (1985), che distinguono un “tempo ciclico”, di ritmi naturali, biologici e cosmici, da un “tempo lineare”, di ritmi artificiali, tecnologici e sociali, che coesistono e si combinano nella vita quoti-

diana – impianto teorico poi ampliato in Lefebvre 2004. Sul ritmo in rapporto al vitalismo si veda Lubkoll 2002. Cfr. anche Cowan 2007.

- 14 Analogamente Tom Gunning (2003) legge la danza serpentina di Loïe Fuller in termini bergsoniani di flusso di movimento ininterrotto.
- 15 Su *Das Blumenwunder* al Bauhaus, cfr. Anon. 1927. Si veda anche Blankenship 2010, che cita anche l'articolo del *Montag Morgen*.
- 16 Cfr. Richter 1929 ed. 1991. Il catalogo è stato ristampato a cura di Klaus Steinhilber (1979). Sulla mostra si veda Eskildsen, Horak 1979.
- 17 Si tratta di un passo di André Monglond citato da Benjamin in *I passages di Parigi* [N 15a, 1], ed. Ganni 2010: 542.

BIBLIOGRAFIA

- Anon. (1924), “Les premières. Théâtre des Champs-Élysées: *Relâche*”, *Le Figaro*, 9 dicembre.
- Anon. (1927), “Film im Bauhaus”, *Film-Kurier*, 66, 18 marzo.
- Auriol, Jean Georges (1930), “Les dessins animés avant le cinéma. Émile Reynaud” e “Les premiers dessins animés cinématographiés. Émile Cohl”, *La Revue du Cinéma*, 6: 3-12 e 12-21.
- Benjamin, Walter (1933), “Sulla facoltà mimetica”, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, ed. R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014: 71-74.
- *I passages di Parigi (1927-1940)*, ed. E. Ganni, Torino, Einaudi, 2010.
- Bergson, Henri (1900), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, ed. F. Stella, Milano, Rizzoli, 1961.
- Bernabei, Maria Ida (2021), *Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia*, Siracusa, LetteraVentidue.
- Bertetto, Paolo, ed. (1983), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia, Marsilio.
- Bertetto, Paolo (2025), *Dal cinema d'avanguardia all'underground*, Torino, UTET.
- Blankenship, Janelle (2010), “‘Film-Symphonie vom Leben und Sterben der Blumen’: Plant Rhythm and Time-Lapse Vision in *Das Blumenwunder*”, *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 16, 2010: 83-103.
- Boulbès, Carole (2017), *Relâche. Le dernier coup d'éclat des Ballets suédois*, Dijon, Presses du réel.

- Bull, Lucien (1904), "Application de l'étincelle électrique à la chronophotographie des mouvements rapides", *Comptes rendus des séances à l'Académie des Sciences*, 21 marzo: 755-57.
- (1922), "Les merveilles du ralenti", *Cinéa*, 80, 1 dicembre: 6.
- (1923), "Comment on filme les mouvements ultra-rapides", *Cinéa*, 84, 26 gennaio: 3.
- (1926), "Études de ralenti", *Cinéa-Ciné pour tous*, 57, 15 marzo: 11-12.
- Catanese, Rossella (2024), "Avanguardia comica: dal Futurismo ad *Entr'acte*", *Fata Morgana*, 53: 35-50.
- Chaplin, Charlie (1918), "What People Laugh At", *American Magazine*, 86: 34, 134-137.
- Clair, René (1924a), "Depuis L'Arroseur arrosé", *Comoedia*, 17 ottobre: 4.
- (1924b), "Entr'acte", estratto del "Programme de Relâche", *La Danse*, novembre 1924, *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, ed. Paolo Bertetto, Venezia, Marsilio, 1983: 320.
- (1925), "Rhythm", *French Film Theory and Criticism*, vol. 1, 1907-1929, ed. R. Abel, Princeton, Princeton University Press, 1988: 368-370.
- (1931), "Charlie Chaplin auteur", *VU*, 159: 461.
- (1970), *Cinema Yesterday and Today*, ed. R.C. Dale, New York, Dover, 1972.
- Comandon, Jean (1927), "Les possibilités artistiques de la cinématographie", *Schémas*, 1: 73-80.
- Cowan, Michael (2007), "The Heart Machine: 'Rhythm' and Body in Weimar Film and Fritz Lang's *Metropolis*", *Modernism/modernity*, 14/2: 225-248.
- Delluc, Louis (1921), "Le cinéma, art populaire", *Écrits cinématographiques*, vol. 2, *Le Cinéma au quotidien*, ed. P. Lherminier, Paris, Cinémathèque française – Cahiers du Cinéma, 1990: 272-288.
- Dulac, Germaine (1927), "Du sentiment à la ligne", *Schémas*, 1: 26-32.
- (1928), "Musique du silence", *Cinégraphie*, 5: 77-78.
- Ėjzenštejn, Sergei (1937a), "Charlie the Kid", *Charlie Chaplin. Il cinema come arte*, ed. S. Pomati, Milano, SE, 2021.
- (1937b), "L'Urphänomen cinematografico: dai fotogrammi all'immagine del movimento", *Teoria generale del montaggio*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio, 1985: 129-149.
- Epstein, Jean (1921), "Bonjour cinema", *Écrits sur le cinéma, 1921-1953. Édition chronologique en deux volumes*, vol. 1, Paris, Seghers, 1974: 81-104.

- Escoube, Lucienne (1931), "Le cinéma scientifique. Naissance du cinéma. De Jannsen à Marey Georges Méliès. Inventeur", *La Revue du Cinéma*, 25: 67-73.
- Eskildsen, Ute; Horak, Jan-Christopher, eds. (1979), *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung "Film und Foto" 1929*, Württembergische Kunstverein, Stuttgart.
- Faure, Élie (1922), "De la cinéplastique", *La Grande Revue*, 11: 57-72, ed. Jean-Marie Tremblay, *Les classiques des sciences sociales*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2003: 3-16. https://classiques.uqam.ca/classiques/Faure_Elie/fonction_cinema/cinemaplastique/cinemaplastique.html [07/10/2025].
- Hagener, Malte (2006), "Programming Attractions. Avant-Garde Exhibition Practice in the 1920s and 1930s", *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam, Amsterdam University Press: 265-80.
- (2007), *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Gallez, Douglas W. (1976), "Satie's Entr'acte: A Model of Film Music", *Cinema Journal*, 16/1: 36-50.
- Gance, Abel (1923), "Le cinéma, c'est la musique de la lumière!", *Cinéa-Ciné pour tous*, 3: 11.
- Gilson, Paul (1929), "Georges Méliès. Inventeur", *La Revue du Cinéma*, 4: 4-20.
- Goll, Ivan (1920), *Die Chaplinade. Eine Kinodichtung*, Dresden, Rudolf Kaemmerer Verlag.
- Guido, Laurent (2007), *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot.
- Gunning, Tom (2003), "Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity and the Origins of Cinema", *Camera Obscura. Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson*, eds. R. Allen, M. Turvey, Amsterdam, Amsterdam University Press: 75-90.
- Klages, Ludwig (1923/33), "Vom Wesen des Rhythmus", Niels Kampmann Verlag, Kampfen auf Sylt, 1934, trad. it. "L'essenza del ritmo", *L'anima e lo spirito*, Milano, Meltemi, 2019: 25-91.
- Knopf, Robert (1999), *The Theater and Cinema of Buster Keaton*, Princeton, Princeton University Press.
- Lefebvre, Henri (2004), *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London-New York, Continuum.

- Lefebvre, Henri; Régulier, Catherine (1985), "Le projet rythmanalytique", *Communications*, 41: 191-99.
- Léger, Fernand (1924-25), "Sul Ballet mécanique", *Funzioni della pittura*, ed. G. Contessi, Milano, Abscondita, 2005: 74-78.
- (1925), "Painting and Cinema", *French Film Theory and Criticism*, vol. 1, 1907-1929, ed. R. Abel, Princeton, Princeton University Press, 1988: 107-08.
- (1926), "On Charlie Chaplin", *Léger: Modern Art and the Metropolis*, ed. A. Vallye, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2013: 153.
- Lubkoll, Christine (2002), "Rhythmus. Zum Komplex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne", *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, Freiburg, Rombach: 83-110.
- Pells, Richard (2011), *Modernist America: Art, Music, Movies, & the Globalization of American Culture*, New Haven, Yale University Press.
- Picabia, Francis (1924), "Instantaneismo", *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, ed. Paolo Bertetto, Venezia, Marsilio, 1983: 315-16.
- (1927), "Entr'acte", *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, ed. Paolo Bertetto, Venezia, Marsilio, 1983: 319.
- Ramain, Paul (1929), "Un précurseur. Louis Delluc", *Cinéa-Ciné pour Tous*, 127, 15 febbraio: 6-11.
- Richardson, Dorothy M. (1928), "Continuous performance. Slow motion", *Close Up*, 2/6: 54-58.
- Richter, Hans (1929), *Nemici del cinema oggi, amici del cinema domani*, Udine, Edizioni Centro Espressioni Cinematografiche, 1991.
- Simmons, Scherwin (2001), "Chaplin Smiles on the Wall: Berlin Dada and Wish-Images of Popular Culture", *New German Critique*, 84: 3-34.
- Solomon, William (2016), *Slapstick Modernism. Chaplin to Kerouac to Iggy Pop*, Urbana, Chicago, and Springfield, University of Illinois Press.
- Starobinski, Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard.
- Steinorth, Klaus, ed. (1979), *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto, Stuttgart, 1929*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- Storey, Robert F. (1985), *Pierrots on the Stage of Desire: Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton, Princeton University Press.
- Townsend, Christopher (2012), "Intermediality, Artillery, and the Politics of the Postwar Settlement in Picabia and Clair's *Entr'acte* (1924)", *Modernism/modernity*, 28/4: 687-705.

- Tsivian, Yuri (2014), "Charlie Chaplin and His Shadows: On Laws of Fortuity in Art", *Critical Inquiry* 40/3: 71-84.
- Turvey, Malcom (2017), "Comedic Modernism", *October*, 160: 5-29.
- Vuillermoz, Émile (1927), "La musique des images", *L'Art cinématographique*, 3: 39-66.
- Wild, Jennifer (2010), "The Automatic Chance of the Modern Tramp: Chaplin and the Parisian Avant-garde", *Early Popular Visual Culture*, 8/3: 263-283.
- Wollen, Peter (1998), "Le cinéma, l'américanisme et le robot", *Communications*, 48: 7-37.

Maria Ida Bernabei è ricercatrice presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, dove insegna Cinema e cultura visuale e Storia e teoria della fotografia. Precedentemente è stata assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Udine dove ha insegnato Semiotica dei media audiovisivi. Ha lavorato sulla ricezione avanguardista del cinema scientifico (*Un'emozione puramente visuale*, 2021) e sui documentari italiani del regime (*La linea sperimentale*, 2013). Co-direge le collane «Ex-Series» (Mimesis) e «spie» (Quarup), fa parte della redazione delle riviste *L'avventura* e *La valle dell'Eden* ed è caporedattrice per le collane *Vertigo* e *Clockwork* di ETS, dirette da Augusto Sainati. È stata membro dello staff organizzativo di "Film Forum. International Film and Media Studies Conference" e formatrice nell'ambito del Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola. Si occupa principalmente di cinema documentario, cinematografie specializzate e *non-theatrical*, cultura visuale e avanguardie cinematografiche e fotografiche degli anni Venti. | Maria Ida Bernabei is a researcher at the Department of Humanities at the University of Turin, where she teaches Cinema and Visual Culture and History and Theory of Photography. Previously, she was a research fellow at the University of Udine, where she taught Audiovisual Media Semiotics. She has worked on the avant-garde reception of scientific cinema (*Un'emozione puramente visuale*, 2021) and on Italian documentaries during the regime (*La linea sperimentale*, 2013). She co-edits the «Ex-Series» (Mimesis) and «spie» (Quarup) book series, is on the editorial board of the journals *L'avventura* and *La valle dell'Eden*, and is editor-in-chief of the *Vertigo* and *Clockwork* series published by Ets, directed by Augusto Sainati. She was a member of the organising staff of 'Film Forum. International Film and Media Studies Conference'. Her research mainly focuses on documentary cinema, specialised and non-theatrical filmmaking, visual culture and avant-garde cinema and photography of the 1920s.



Ejzenštejn e le emozioni del sensibile

Armonie, sinestesie e duplici estasi

Eisenstein and the emotions of the sensible. Harmonies, synesthesias and double ecstasies

Alma Mileto

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il portato epico delle grandi narrazioni ejzenštejniane si costruisce in primo luogo a partire dalla potenza visiva data dal montaggio. Lo psicologo, pedagogo e linguista Lev Semënovič Vygotskij parla di “emozioni dell’intelligenza”, riferendosi a come operazioni del tutto intellettuali, stimolanti in primo luogo l’apparato nervoso, possano procurarci una sollecitazione emotiva tanto quanto suggestioni su piano prettamente sensazionale. Il grande teorico e cineasta sovietico Sergej Michajlovič Ejzenštejn sembra incarnare tale riflessione all’interno della sua opera. Il regista parla di un “pensiero sensuoso” messo in campo dal cinema, in grado di portarci alle radici prelogiche del discorso e, dentro la materia fisica del piano visivo, costruire un “tamburo ritmico” capace di attrarre tanto i nostri sensi quanto i centri nevralgici della nostra mente. Attraverso quello che definisce “montaggio armonico o sovratonale”, Ejzenštejn lavora su una verticalità delle rappresentazioni che, accostate e sovrapposte al montaggio, è in grado di restituire allo spettatore un senso (una “immagine”) che emerge dialetticamente dalla loro somma. Tale verticalità è pensata anche per sostituire l’effetto del sonoro ancora assente (prima del 1927) e per costruire un senso che comprenda un livello uditivo e uno visivo (dopo). Quell’armonia del pensiero riprodotta dal montaggio segue difatti, già solo sinestesicamente nei suoi film muti, l’andamento dinamico della composizione musicale (pensiamo ad alcune celebri sequenze de *Il vecchio e il nuovo*). In tal senso, l’“estasi” come derivato del teatro tragico diventa duplice: da una parte l’immedesimazione da parte dello spettatore nello spettacolo che ha di fronte, dall’altra lo spettacolo (filmico) stesso che, grazie alla dialettica di cui sopra, ingloba nella sua carne il pensiero dello spettatore venendo incontro alla sua capacità immaginativa (“immaginabilità”, per utilizzare il termine usato dal cineasta). | The epic scope of the great Ejzenštejnian narratives is built primarily starting from the visual power given by the editing. The psychologist, pedagogue and linguist Lev Semënovič Vygotskij speaks of “emotions of intelligence”, referring to how entirely intellectual operations, primarily stimulating the nervous system, can provide us with emotional stimulation as much as suggestions on a purely sensational level. The great Soviet theorist and filmmaker Sergej Mikhailovich Ejzenštejn seems to embody this reflection within his work. The director speaks of a “sensuous thought” brought into play by cinema, capable of taking us to the prelogical roots of discourse and, within the physical matter of the visual plane, building a “rhythmic drum” capable of attracting both our senses and the neuralgic centers of our mind. Through what he defines as “harmonious or supratonal editing”, Ejzenštejn works on a verticality of representations which, when combined and superimposed on the editing, is able to give the viewer a meaning (an “image”) that emerges dialectically from their sum. This verticality is also designed to replace the effect of sound that was still absent (before 1927) and to build a sense that includes an auditory and a visual level (after 1927). That harmony of thought reproduced by editing actually follows, already only synaesthetically in his silent films, the dynamic progress of the musical composition (think of some famous

sequences from *The Old and the New*). In this sense, “ecstasy” as a derivative of tragic theater becomes twofold: on the one hand the spectator’s identification with the spectacle in front of him, on the other the (filmic) spectacle itself which, thanks to the above dialectic, incorporates the spectator’s thoughts into its flesh, meeting his imaginative capacity (“imaginity”, to use the term used by the filmmaker).

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Montaggio, armonia, sinestesia, estasi, immaginazione | Editing, harmony, synesthesia, ecstasy, imagination

“La rappresentazione è nell’inquadratura. L’immagine è nel montaggio” (Ejzenštejn 2012: 283): questo il concetto attorno cui ruota l’intera teoria ejzenštejniana del montaggio. Per indicare la singola inquadratura, il regista sovietico utilizza in alcuni casi il termine di “cellula”, proprio per sottolineare il fenomeno di divisione (e ricomposizione) da cui ha origine un fenomeno di altro ordine: come da più cellule insieme (tra loro autonome e via via assemblate) nasce l’embrione e poi l’intero organismo, all’altra estremità dello scarto dialettico dell’inquadratura troviamo il montaggio e lo scaturire, nell’immagine sintetica, del senso della composizione.

Scrivre Ejzenštejn: l’immagine autentica e completa “nasce in verticale, nell’esplosione in unità delle due linee che attraversano l’opera sotto varie dimensioni: la linea della rappresentazione del singolo fenomeno e la linea dell’immagine generalizzata di quello stesso fenomeno” (2012: 349). Ci troviamo di fronte a due diverse dimensioni: una orizzontale in cui abbiamo la successione delle inquadrature del film una di seguito all’altra, e una verticale dove siamo chiamati a mettere queste ultime in relazione, a montarle insieme, così che dalla loro cooperazione nasca un’immagine sintetica.

Nell’introduzione all’edizione italiana di *Teoria generale del montaggio* Francesco Casetti sottolinea come secondo Ejzenštejn ciò che conta nell’osservazione di una rappresentazione e della sua relazione con quelle contigue è il saper cogliere il suo disegno interno, disarticolandone le componenti e ricostruendole secondo uno schema che ne restituisca la dinamica portante. In questo modo non ci si fermerà sulla soglia di una realtà rappresentata episodicamente ma si raggiungerà un’“immagine esemplare” (Casetti 2012: 11) che sintetizza in una sola prensione lo scorrimento delle diverse rappresentazioni. In questo modo il montaggio medesimo si trova ad “essere montato” (11), offrendo allo spettatore

contemporaneamente l'oggettività del raffigurato e la soggettività del raffigurante, in quanto l'immagine è immagine di qualcosa solo quando "manifesta l'atteggiamento di chi opera su e attraverso di essa" (14). Parliamo di un processo di generalizzazione nel quale l'immagine, in cui la rappresentazione è portata a sconfinare, sonda la realtà con il fine di aprirsi in essa un percorso, agendo "come una cifra" (15) che ne mostri la complessa tessitura. Il montaggio è in questo senso paragonabile ad una macchina che attiva nel film un perenne meccanismo di slittamento e trasmigrazione da un elemento compositivo all'altro, un'elaborazione che vede le sue tappe sempre e unicamente come "stazioni di passaggio" (24) e la cui direzione ha come misura la trasversalità.

Nel saggio su *La quarta dimensione del cinema* contenuto nell'opera *Il montaggio*, il regista distingue cinque categorie di montaggio: montaggio metrico, ritmico, tonale, armonico e intellettuale. Il montaggio metrico è costruito secondo intervalli prescritti, dunque i pezzi sono collegati tra loro non a seconda del loro contenuto ma secondo una formula-schema a lunghezza predeterminata che si ripete. Nel montaggio ritmico, al contrario, il sistema di lunghezze deciso astrattamente viene rimpiazzato da una maggior duttilità nella correlazione di lunghezze effettive, seguendo quindi il movimento interno al piano che evidentemente può variare da uno all'altro. Con il montaggio tonale il gioco si fa più complicato, poiché la nozione di movimento inizia a comprendere tutti i tipi di variazione provenienti dai diversi frammenti; si tratta ancora di uno spostamento, ma a livello "vibratorio", dunque non più solo classicamente spaziale come nei primi due casi: un movimento interno al singolo piano che lasci trapelare quella che Ejzenštejn chiama "la sonorità emotiva del pezzo" (2013: 62). Stiamo effettivamente considerando un diverso tipo di movimento, che, nella prospettiva visuale del piano cinematografico – dove il medium non è il suono ma la luce – diventa un movimento cromatico, in un gioco di sfumature dove gli spostamenti divengono piuttosto delle oscillazioni all'interno di un unico tema visuale, proprie di una dinamica concernente grandezze quali l'aumento e la diminuzione d'intensità.

Arriviamo così alla quarta categoria del montaggio armonico, fusione delle precedenti due: all'interno di questa categoria, il tono diviene "uno stadio del ritmo" (Ejzenštejn 2013: 67). Il tono perde cioè la sua funzione centralizzatrice nella dinamica del pezzo, e il suo gioco di vibrazioni e risonanze si scopre ricompreso nella progressione ritmica complessiva; una progressione che in questo modo è arricchita da ciascuno stimolo tonale, ma perde un indice prevalente a vantaggio di una costruzione democratica tra eccitatori di uguale valore. La singola voce

non conta più in sé, è piuttosto il movimento combinatorio di trasfusione e conflitto tra le diverse voci a guadagnare di importanza, l'intersezione più che il tema individuale. Si fa allora ritorno ad uno spostamento fisico come nelle prime due categorie di montaggio, ma questa volta provocato dalla collisione tra toni. Ciò implica l'apparizione dei "sovra-toni" – appunto gli armonici in musica – dati precisamente dallo scontro tra suoni differenti, e dunque nel caso del montaggio cinematografico tra differenti elementi della composizione visuale.

Prendiamo uno dei film del regista più significativi sotto questo aspetto, *Il vecchio e il nuovo* (1929): malgrado sia un film muto questo film rappresenta la perfetta incarnazione di una armonizzazione del visivo. Basti pensare alla famosa sequenza dell'arrivo nel kolchoz della macchina scrematrice, in cui una materia ambigua fatta di ripetute 'incandescenze' si manifesta nel getto di latte che sta per addensarsi in panna e che attraverso salti qualitativi, tra i primi piani vibranti degli uomini e delle donne della comunità, si trasforma in zampilli d'acqua, poi in fuochi d'artificio, sino ad un crescendo puramente astratto di cifre numeriche che indicano i membri del kolchoz che via via aumentano, tutti elementi che producono nella coscienza spettatoriale un'unica sensazione in grado di sintetizzare la dimensione trasformativa del passaggio dal mondo contadino al capitalismo industriale. Altro esempio calzante nello stesso film è rappresentato dal finale, lungo una manciata di secondi, dell'episodio de "La sposa", in cui a velocità vertiginosa i tori che corrono nei campi si sovrappongono alle loro stesse mammelle e subito dopo, sempre più rapidamente e senza confini distinti tra un'inquadratura e l'altra, a zampilli d'acqua e di latte, affinché lo spettatore afferri, nell'insieme più che nella singolarità di ciascuna rappresentazione, un senso generale di abbondanza e prosperità.

Si tratta dell'autentica nascita dell'armonia nel montaggio, un'egualianza di diritti tra le voci della composizione che si intersecano – *punctus contra punctum* – e che trasmettono così alla coscienza dello spettatore una sensazione fisiologica globale, fanno sentire lui la totalità della costruzione compositiva. Una trasfigurazione che, lungi dall'essere una mera somma di componenti – dovrebbe essere trascritta semmai come $1 + 1 = 3$, riprendendo la dialettica engelsiana che Ejzenštejn conosce bene –, dia vita ad una polisemia che riarticola i temi coinvolti ad un livello più complesso o ad un senso radicalmente nuovo, illuminando un aspetto della realtà rappresentativa fino a quel momento totalmente nascosto e inaspettato, ma pur sempre in contatto con la materia da cui sorge.

Tale ‘polisemia’, Ejzenštejn ce lo dice esplicitamente negli scritti su Disney, è propria di una materia duttile e metamorfica che il regista definisce “plasma” – simile alle figure cangianti dei lungometraggi animati – che in primo luogo è riconducibile alla forma musicale. Scrive il regista:

La musica ha conservato [...] quella polisemia che il linguaggio rifiuta, lui che tende alla precisione, all’esattezza, all’esautività logica. Ora è quello che era prima; il linguaggio musicale non ricerca la giustezza dell’espressione; tenta piuttosto attraverso gli angoli sonori di ciascuna parola di far entrare quest’ultima in risonanza con un largo spettro di emozioni e di idee associate: non trasmette un concetto preciso, ma un complesso di sentimenti concomitanti (2013: 36).

Esempi come quelli appena menzionati riescono dunque a tradurre la concomitanza delle parti dell’armonia musicale in una dimensione visiva in grado di suscitare la stessa emozione ‘associativa’.

D’altronde, in modo ancor più smaccato, Ejzenštejn tenta, attraverso la verticalità del solo piano visivo, di produrre nella coscienza dello spettatore l’impressione di un suono o di un movimento musicale. Pensiamo alla celebre sequenza di *Sciopero!* (1924) in cui alle inquadrature degli operai in festa nella campagna viene sovrapposta l’immagine di una fisarmonica che allarga e stringe il suo mantice. Un vero e proprio accompagnamento musicale, muto, alla scena, che raggiunge il culmine formale della sperimentazione quando il cineasta sceglie, subito dopo, di giocare con l’apertura e chiusura del diaframma dell’inquadratura degli uomini che ballano e cantano. È l’inquadratura stessa a diventare fisarmonica, suturando definitivamente nell’immagine non più soltanto un gioco armonico delle parti che ricorda il montaggio della composizione musicale, bensì l’idea che il suono possa essere sinestesicamente reso visibile dall’immagine cinematografica, là dove ancora non può essere ascoltato. La medesima cosa accade ancora ne *Il vecchio e il nuovo*, quando all’inquadratura dei contadini che falciano il grano si alterna ripetutamente nel montaggio quella del corpo di un grillo, a voler suscitare l’impressione di un suono stridente e metallico che accomuna lo strumento agricolo all’animale¹.

Contrapponendosi a Pudovkin, il regista parla del montaggio non come di “una catena di mattoncini l’uno accanto all’altro” (Ejzenštejn 2013: 11), concatenazione di elementi che espongono un pensiero, bensì come di una necessaria collisione tra pezzi, là dove il pensiero si produce solo nel luogo in cui due dati vengono a scontrarsi. È necessario che la gabbia quadrangolare dell’inquadratura si rompa dando vita ad esplosioni simili

a quelle dei motori a scoppio, le quali “si moltiplicano in senso dinamico e si convertono negli impulsi che danno il movimento a un’automobile o a un trattore” (12). L’occhio così si addestra non a mettere un’inquadratura di fianco all’altra, ma a disporle l’una su l’altra come piani sovrapposti, così che il contenuto divenga l’atto stesso del ‘con-tenere’ secondo un principio sintetico, e la forma diventi invece la risultante dell’atto analitico di ritagliare la molteplicità dei fenomeni reali e istituirli in immagine. D’altronde è importante ricordare che in russo i termini usati per ‘immagine’ (*obraz*) e ‘taglio’ (*obrez*) differiscono solo per una vocale.

Questa concezione polifonica del montaggio, il regista lo sottolinea in diverse occasioni, la troviamo in forma analoga in alcune forme letterarie o semplicemente verbali. Come le diverse voci che si accavalano in una conversazione penetrando l’una nell’altra in una “musica del discorso”, utilizzando un’espressione di Leonid Sabaneev, o il *Doppel* o *Tripel Denken* (doppio o triplo pensiero) di cui parla Ejzenštejn citando i racconti dello scrittore austriaco Stefan Zweig a proposito delle lezioni del celebre linguista Nikolaj Marr, in cui intorno al tema principale dell’argomentazione si muovevano sempre, polifonicamente, numerosi altri temi. Non a caso Annette Michelson, nel suo saggio intitolato *Reading Eisenstein reading Ulysses* (Michelson 1993), associa il montaggio ejzenštejniano al flusso di coscienza joyciano, in cui diverse linee danno vita ad una sorta di matassa di fili colorati che si aggrovigliano e corrono legati attraverso un’intera sequenza, dando vita ad un movimento unificato a partire da un lavoro pluri-assiale².

D’altra parte, Ejzenštejn da studioso degli autori classici lo sa bene, non bisogna aspettare Joyce perché la letteratura lavori ad una stratificazione dei significati simile a quella operata sulle immagini dal montaggio cinematografico. Il cineasta cita il libro V dell’*Iliade* di Omero e in particolare la descrizione dettagliata del carro di Giunone, la cui scrittura illumina ad uno ad uno le parti componenti il mezzo come fossero inquadrature che, sovrapponendosi l’un l’altra nella mente di chi legge in qualità di sintesi progressive accumulate nell’atto di ricezione – riprendendo la teoria di Wolfgang Iser (Iser 1987) –, costruiscono una vivida immagine complessiva.

Ne *La natura non indifferente* Ejzenštejn prende a modello per le sue riflessioni sulla stratificazione di sintesi all’interno di una composizione testuale il Roll-bild giapponese, in cui i motivi non procedono l’uno accanto all’altro ma sono sovrapposti, nell’avvolgimento a rettangolo della pergamena, l’uno sull’altro. Ciò complica infinitamente la possibilità

di leggere e seguire la corsa dei singoli motivi che non vanno più in parallelo, ma si attraversano l'un l'altro.

In una nota dell'agosto del '29 il regista, sulla scia di esempi come questo, ipotizza la creazione di un libro che abbia una forma *sferica* e che dunque possa essere liberamente ruotato dal lettore in modo da avere l'impressione che tutti i saggi disposti sulla superficie rinviino ad un unico centro comune, considerandoli tutti insieme simultaneamente e passando "dall'uno all'altro avanti e indietro [...] attraverso continui rinvii e reciproche integrazioni" (Somaini 2011: 84), così che anche gli argomenti più lontani possano essere uniti, in una costante interpenetrazione, al centro della sfera. Questa "sfera rotante" o "bolla di sapone" si propone di trascendere la linearità orizzontale della scrittura in direzione di forme maggiormente dinamiche e armoniche, un vero e proprio procedimento di montaggio che fa sì che tutto sia in contatto con tutto e "da un meridiano ci si possa spostare in ogni altro meridiano" (85).

Se l'analogia tra verticalità del montaggio cinematografico e verticalità del testo letterario è già molto convincente, l'analogia con la composizione musicale è ancor più evidente. Nel già citato saggio su *La quarta dimensione del cinema* Ejzenštejn scrive chiaramente che

l'armonico visivo non è realizzabile nella statica del pezzo, proprio come gli armonici musicali non vengono notati nella partitura. Entrambi emergono come una grandezza reale solo nella dinamica del processo musicale o cinematografico. [...] L'armonico visivo è un vero e proprio pezzo, un autentico elemento... della quarta dimensione. Pur restando nello spazio tridimensionale, e pur essendo spazialmente irrepresentabile, esso può solo nascere e consistere nel quadrimensionale (tre dimensioni più il tempo) (2012: 336).

Tanto l'armonico visivo quanto quello musicale hanno bisogno di dinamicità per manifestarsi, e tale dinamicità non può che vivere in un terreno sinestesico. La percezione visiva e quella acustica sono due grandezze differenti, ma al livello di armonici è assolutamente possibile trovare il loro comune denominatore; non diremo più solo "io vedo" o "io ascolto", cominceremo invece a dire "io sento" (336).

Questa dimensione sinestesica deriva direttamente da quanto Wagner intendeva quando parlava di *Gesamtkunstwerk* ("opera d'arte totale"), concetto a cui il regista fa spesso riferimento come modello ideale di composizione per il cinema e per le altre arti. Una lunga digressione nelle sue riflessioni sulla sinestesia è a questo proposito dedicata alla musica

di Aleksandr Skrjabin. Come scrive di nuovo Sabaneev, citato dal cineasta, nelle *Recollections of Scriabin* a proposito della sua celebre opera *Prometeo – Il Poema del Fuoco* (1910), il musicista russo ha provocato una vera rivivificazione delle arti temporali andando anche oltre il progetto wagneriano. Così come nelle composizioni di Baudelaire e Rimbaud, o nella prosa di Joyce, gli echi e le suggestioni (i colori, i suoni, i profumi) si mescolano, anche Skrjabin dà vita, con il suo *Prometeo*, ad una sinfonia di colori, in cui tutto ruota attorno ad un gioco di corrispondenze sinestesiche tra la scala musicale e quella cromatica, producendo costanti associazioni tra lo spettro dei colori e il tonale circolo delle quinte. Il compositore fu il primo a riprendere lo strumento ideato da padre Castel, gesuita francese dedito a studi di matematica, ottica e filosofia della natura nel 1700: il clavicembalo oculare, da lui rinominato *clavier à lumières* (tastiera di luci). Skrjabin soleva suonare egli stesso una tastiera con tasti opportunamente colorati di tinte diverse (in relazione alle note musicali) e il *Poema del Fuoco* è pensato appositamente per questo strumento in aggiunta all'orchestra sinfonica, così che la musica fosse accompagnata in parallelo da fasci di luce colorata.

Alla dimensione sinestesica e simultanea della percezione contemplata da Ejzenštejn nella ricezione dell'opera d'arte corrisponde la teorizzazione di uno spazio circolare e mai lineare, che assembli diversi elementi compositivi e sensoriali. Il regista utilizza spesso l'immagine della pista circense per descrivere lo spazio-tempo della coscienza dello spettatore in cui l'avvicinarsi di fenomeni sullo schermo si trova a dover essere contenuto in un unico gesto prensivo. Lo spettatore rappresenta l'ultimo e definitivo recipiente sintetico, luogo di unità necessario alla ritenzione dell'arbitraria progressione delle impressioni fornite dall'opera. Ciò implica che lo spazio filmico sia uno spazio pronto ad accettare il pensiero dell'uomo e il suo lavoro immaginativo oggettivandolo nella sua materia. Il regista definisce "immaginità" (*obraznost* in russo) l'unità organica delle parti della composizione che grazie al montaggio risuonano ad un livello superiore, quello appunto ascritto alla dimensione dell'immagine e non a quella della rappresentazione, formulando un senso condiviso così percepito dallo spettatore. In questo senso immaginità è allora anche lo spazio che si viene a creare nella coscienza di chi guarda nel momento del trattenimento simultaneo dello spettacolo che ha di fronte.

Viene in aiuto in questo contesto la descrizione che fa di tale dimensione di contenimento (nell'operatore, nell'opera e nell'operato) Giovanna Grignaffini:

Qualcuno ha suggerito che tale spazio, tale luogo unitario del contenimento del procedere arbitrario delle attrazioni, possa venire idealmente ricondotto allo spazio circolare del circo, caratterizzato da un irrelato succedersi e giustapporsi dei numeri. [...] Ci pare tuttavia che Ejzenštejn spinga in una direzione ancora più radicale, al termine della quale l'unico contenitore, l'unico principio in grado di operare una sintesi spazio-temporale è lo spettatore stesso [...]. Nel montaggio delle attrazioni [montaggio che lavora sulla raccolta di più elementi espressivamente efficaci che stimolano la coscienza in più direzioni e chiedono di essere afferrati insieme] è già presente la struttura estatica secondo cui lo spazio fisico dello spettacolo esce da se stesso per immergersi in quello spazio vivente e imprescindibile che è lo spettatore (Grignaffini in Montani 1991: 163).

Dunque immaginità come pista circense (quella del film) su cui si susseguono numeri mobili e irrelati da contenere insieme, ma immaginità anche come coscienza dello spettatore chiamata a contenere, nella simultaneità degli input, la 'pista' dello spettacolo filmico.

Ecco allora perché possiamo parlare di un movimento estatico doppio: non più solo l'estasi classica del teatro greco, quella dello spettatore che si proietta sullo spettacolo e sui personaggi che ha di fronte e in cui si identifica, bensì anche un'estasi inversa, in una dinamica che si fa così bidirezionale, dello stesso spazio fisico dello spettacolo (o qualsiasi materia espressiva si abbia di fronte) che si protende verso lo spettatore inglobandolo e esternalizzandone il lavoro immaginativo, facendosi disponibilità concava alla sua impronta. In un'estasi di questo tipo lo spettatore si colloca su una soglia implicante un "mettersi fuori" che sempre coincide con un atto che lo pone ancora "dentro", in un movimento rappresentabile solo attraverso il suo medesimo diniego – come nel cartello a forma di freccia su cui è disegnata una seconda freccia di direzione opposta ideato da Saul Steinberg, illustratore molto amato da Ejzenštejn (Fig. 1).

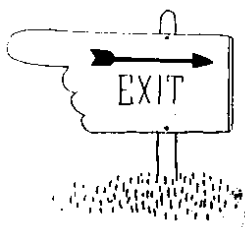


FIG. 1 – Saul Steinberg.

Ma possiamo vedere il moto estatico ancora in una terza prospettiva: sì come rapporto spettatore-spettacolo, ma anche e in modo ancor più sottile come sconfinamento di un elemento della composizione sull'altro. Come, di nuovo, l'immagine di Saul Steinberg in cui gli omini si disegnano vicendevolmente accavallandosi l'uno sull'altro e tracciando così un'unica linea (**Fig. 2**); o come la famiglia di canguri che attraversa la frontiera nel fumetto di un numero dello *Strand Magazine* che il cineasta aveva a cuore, disegnata come macchie nere che saltano l'una fuori dall'altra in una ripetizione che porta gli elementi catturati da questo movimento a trapassare ad ogni passaggio in una nuova qualità. I piccoli canguri giungono alla loro trasfigurazione solo e unicamente in un movimento spiralicco che da un'unica figura (tutti insieme "a matrioska" l'uno nel marsupio dell'altro) li sputa progressivamente fuori (nel fumetto tutto parte da uno starnuto, a voler essere precisi) distinguendoli in singole unità.

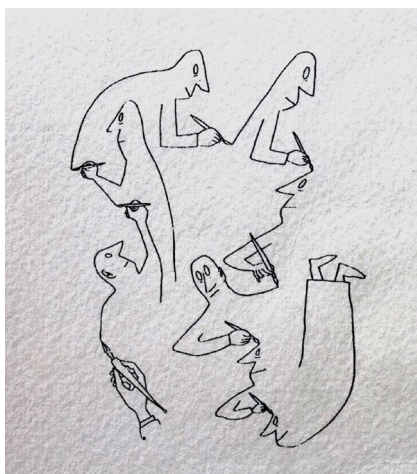


Fig. 2 – Saul Steinberg.

Naturalmente, alla base di tale riflessione sta l'assunto che il cinema, nella pratica del montaggio, è un'espressione motoria prima di essere un'espressione di carattere narrativo. Lo spazio dialettico aperto dal ritmo attraverso il quale le inquadrature si succedono e, per eccellenza nel caso ejzenštejniano, confliggono e si sovrappongono, precede necessariamente il terreno della logica lineare.

Il regista nei suoi scritti associa spesso l'imprescindibile rilievo del movimento discontinuo della materia artistica al concetto di regressione: non soltanto un atto regressivo analizzato da un punto di vista più propriamente spazio-temporale, nei confronti della linearità progressiva e di una sua ridefinizione nella sintesi simultanea delle componenti dell'opera; ma anche una regressione di carattere più squisitamente antropologico, riguardante il processo di ritorno della nostra psiche verso una zona a monte del pensiero, ancora non articolata e aperta a qualsivoglia possibilità di mutazione.

Il regista, in particolare nella preziosissima raccolta (rimasta incompiuta e recentemente pubblicata in traduzione italiana) di saggi e brevi articoli scritti a partire dal 1926 da lui intitolata *Metod* (Metodo) e composta in gran parte dai suoi scritti messicani – il viaggio in Messico e i materiali che gira in questo periodo, poi confluiti in *Que viva México!* (1931), sono determinanti per le sue riflessioni sulla regressione del pensiero – teorizza il cosiddetto *pensiero sensoriale* (*čuvstvennoe myšlenie*). Quest'ultimo è definito dal regista come la forma primordiale del pensiero, una forma a cui l'arte deve restituire il vigore e la passionalità che essa rischia di perdere nelle speculazioni astratte di cui l'intelletto si infarcisce via via che si sviluppa il suo rapporto cognitivo con la realtà. In particolare il cinema, arte sintetica per eccellenza e chiamante in causa il rapporto con tutte le altre arti, deve assumersi questo compito: immergere l'astrazione dei processi formali nell'efficacia pratica, eliminare il dualismo tra sentimento e ragione, rendere emozionale l'atto del pensiero, restituire alla forma sterile della speculazione la ricchezza di una forma percepita di nuovo in modo animale.

Il "metodo" stesso è per Ejzenštejn lo strumento, applicato all'atto concreto del formare e sintetizzare la realtà esterna, attraverso cui rendere tangibile la dinamica della processualità, facendo emergere nella materia una regione in cui le forme ancora si lavorano e si mostrano aperte alla mutazione, in cui l'osservatore fa il suo ingresso avendo l'impressione di entrare in un laboratorio ancora in azione a cui può prendere attivamente parte. Si tratta di un metodo che corrisponde essenzialmente alle leggi della dialettica applicate alla forma, grazie al quale diviene possibile costruire un ponte che leghi tutte le arti connettendo ambiti del sapere solo apparentemente distanti, ma perfettamente associabili se affrontati a partire da uno stesso approccio metodologico.

Ejzenštejn vede il rapporto tra il cinema e le altre arti come quello di un giardino circondato da folti boschi che lo rendono fertile e rigoglioso.

Nello stesso periodo in cui decide di mettere in scena la *Valchiria* di Wagner al Teatro Bol'soj di Mosca, si imbatte in un testo di Max Nordau (sociologo, medico e giornalista ungherese), parte della sua opera intitolata *Degenerazione* (1892), che corrispondeva in pieno ai suoi sentimenti di allora. Nordau (2015) scrive che il progetto wagneriano di opera d'arte totale segue una direzione totalmente opposta alle classiche leggi progressive dell'evoluzione: queste procedono sempre dal semplice al complesso, il progetto wagneriano prevede al contrario il superamento dell'autonomia delle singole arti – la differenziazione complessa a cui le ha portate il progresso culturale – e un ritorno alla loro originaria fusione – amalgama privo di una fisionomia distinta e dell'intrinseca scissione tra funzioni l'una indipendente dall'altra. Ecco perché il sociologo ungherese parla del *Gesamtkunstwerk* come di una “degenerazione”, un atto regressivo di rientro delle singole tecniche nel germe unitario da cui erano fuoriuscite.

Riprendendo un brano di un articolo del musicologo tedesco Arnold Schering intitolato *Die expressionistische Bewegung in der Musik* (1922), la metafora che Ejzenštejn utilizza per descrivere questo stato di fusione primordiale delle arti è musicale: lo spirito del tempo richiede una democratizzazione nella combinazione dei suoni in cui nessuna consonanza abbia un ruolo predominante o subordinato rispetto alle altre e in cui ogni elemento sonoro abbia il diritto di affermarsi nel costante scorrimento dei diversi flussi melodici. Il concetto è chiaro: solo regredendo alla zona originaria del pensiero, quella legata agli schemi motori e al lavoro agglutinante dell'immaginazione più che all'articolazione logica e alla segmentazione gerarchica dei diversi domini, diventa possibile scovare il denominatore comune tra le diverse branche della conoscenza. In un orizzonte del genere, il processo creativo è precisamente quello che mette in risalto le connessioni sinestesiche tra le arti e le differenti fasi del pensiero, compiendo continue transizioni tra le forme e tra uno stadio e l'altro del loro rispettivo sviluppo.

È, come si diceva, il viaggio in Messico compiuto dal cineasta intorno al 1930, subito dopo l'altra importante tappa parigina e la collaborazione con la rivista *Documents* che aveva permesso lui di entrare in contatto con il più rilevante fronte di studi antropologici dell'epoca, che procura ad Ejzenštejn l'enorme fascinazione per il pensiero primitivo, le pratiche tribali, gli aspetti mistico-religiosi della cultura popolare. Volare in Messico significò per il regista immergersi a ritroso negli stadi più arcaici del pensiero sensoriale (qui viene coniato il termine), regredire verso le forme primordiali di un pensiero pre-logico (*dologičeskij*) passando

dallo stadio articolato logicamente del discorso esteriore a quello diffuso e indifferenziato del discorso interiore. È importante sottolineare che il regista non considera il prelogico come fase primordiale poi abbandonata a favore di un'elevazione intellettuale della coscienza: al contrario, lo stadio primordiale del pensiero deve rimanere costantemente in contatto con quello sviluppato dall'individuo successivamente, in una reciproca e vitale ristrutturazione tra i due di cui l'arte dovrebbe appunto, 'metodicamente', prendersi carico. Ejzenštejn conia il nuovo termine di "*pra-logica*" proprio per indicare uno scontro temporale dei due livelli di conoscenza in cui non vi sia nessun 'pre' e nessun 'post'³.

Il procedimento artistico fondamentale, secondo Ejzenštejn, affinché l'arte del cinema incarni i procedimenti di un pensiero ancora sensoriale, è il procedimento, risonante con la letteratura ma anche, evidentemente, con l'armonia musicale, noto come *pars pro toto*. Tale procedimento, come lo conosciamo in ambito poetico attraverso la figura retorica della sineddoche, consiste nella sostituzione dell'intero con una parte (o viceversa). Il regista fa l'esempio dell'episodio del dottore ne *La corazzata Potëmkin* (1925) in cui l'uomo è rappresentato dal suo *pince-nez*: nella scena in questione, l'oggetto fa le veci del suo proprietario in modo più intenso di quanto si sarebbe potuto fare mostrando la sua persona per intero. Questo procedimento è un tipico esempio delle forme del pensiero primordiale, in cui non c'è ancora la concezione dell'unità del parziale e dell'intero come la si intende normalmente: nella dimensione prelogica non esiste la differenziazione, la parte è contemporaneamente anche l'intero.

Tale rapporto armonico del tutto con la parte e della parte con il tutto è riprodotto artisticamente già solo nel dovere di ogni messa in forma che voglia essere efficace di corrispondere in pieno al principio tematico (nel senso musicale di adeguazione del tutto ad un tema unico, un'unica "sonorità emotiva") che vuole incarnare. Questa corrispondenza non riguarda solo le esigenze di verosimiglianza quotidiana, ma anche e soprattutto quelle di coerenza espressiva delle emozioni, esplosione in unità di tutte le componenti dell'opera prima di tutto da un punto di vista fisiologico (quello stadio del sentire sinestesico caratteristico della quarta dimensione armonica). Se una scena di un dramma deve 'suonare' in una determinata chiave, anche tutti gli elementi della sua messa in forma devono risuonare nella stessa chiave. Come nel *Re Lear* (esempio ejzenštejniano), in cui alla tempesta interiore nell'animo del re fa eco la tempesta che infuria nella steppa sulla scena intorno a lui. Stessa cosa nell'ordinamento strutturale delle inquadrature nel montaggio:

anch'esse sono chiamate ad intonarsi con i propri mezzi alla chiave compositiva fondamentale in cui vengono elaborate.

Ejzenštejn cita a tal proposito una meravigliosa usanza del popolo polinesiano, emblema eccezionalmente vivido della risonanza armonica ed emotiva del tutto con la singola parte: quando una donna polinesiana deve partorire, è regola obbligatoria che nel villaggio tutte le porte vengano spalancate, che tutta la popolazione (anche quella maschile) si tolga le cinture, i grembiuli, le fasce, che tutti i nodi siano sciolti, così da facilitare il più possibile la venuta alla luce del bambino che sta nascendo. Tutte le circostanze e tutti i particolari accessori devono assumere cioè una forma corrispondente al tema principale di ciò che sta avvenendo, esattamente come nell'armonia che ogni artista deve ricercare per la sua composizione.

Se la parte corrisponde armonicamente al tutto e il tutto alla parte, vorrà dire che anche le parti avranno tra loro il medesimo, democratico, rilievo. Nessuna prevale sulle altre, tutte sono ricomprese in un gioco combinatorio che le mette in rapporto di coincidenza o similarità, accavallamento o stratificazione asimmetrica. In uno spazio dialettico e connettivo di tal genere, ancora lontano da una segmentazione in cui ogni elemento è autonomo rispetto agli altri, è lecita ogni interconnessione e ogni contraddizione, compresa la radicale contraddizione ontologica secondo la quale qualcosa può essere se stesso e allo stesso tempo qualcosa di diverso.

Questo è un altro tratto tipico delle mentalità delle tribù indigene, i cui membri spesso ritengono di essere uomini e al tempo stesso qualcosa di diverso (e in modo altrettanto chiaro, concreto e materiale). Il regista fa due esempi presi dagli studi dell'antropologo ed etnologo francese Lucien Lévy-Bruhl nei suoi testi più importanti: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) e *La mentalité primitive* (1922). Una tribù indiana del Brasile settentrionale, i Bororo, sostengono di essere uomini e di essere contemporaneamente anche una particolare specie di pappagalli rossi molto diffusa nella loro terra. Con ciò essi non intendono assolutamente dire che dopo la morte si trasformeranno in quegli uccelli o che i loro antenati lo siano stati in passato, sostengono di essere realmente quegli uccelli. Allo stesso modo, la tribù dei Trumai identifica se stessa con una particolare specie di animali acquatici. È evidente che la questione non riguardi la somiglianza dei nomi o una forma di parentela, ma che si intende la completa e contemporanea identità di due esseri (completamente fuori dal principio aristotelico logico-epistemologico

di identità). Per quanto questo, proprio come la *pars pro toto*, possa suonare strano per il nostro pensare logico ordinario, nella pratica artistica l'integrazione dei diversi materiali compositivi ricalca quasi alla lettera questa sovrapposizione di identità. Nel montaggio due rappresentazioni completamente distinte possono esistere simultaneamente ed esplodere in verticale in un unico senso, all'interno della stessa seconda linea generalizzante (la mammella del toro e la cascata d'acqua ne *Il vecchio e il nuovo*).

La dialettica dell'opera d'arte deve trovare il suo equilibrio tra un'impetuosa ascensione verso i gradini più alti delle idee e della coscienza e la penetrazione, attraverso la struttura della forma, negli strati del pensiero sensibile più profondo. Quella del regista russo è una prospettiva in questo senso assolutamente materialistica. Durante il periodo messicano Ejzenštejn legge Georges Bataille (conosciuto a Parigi nel '29-'30, poco prima della partenza, attraverso la rivista *Documents*) e afferma nei suoi diari che lo scrittore-antropologo francese può essere definito addirittura uno gnostico nel suo concepire la materia come principio attivo, avente una sua propria, autonoma, esistenza. Ejzenštejn condivide il pensiero di Bataille: dal viaggio in Messico in poi, è sempre più affascinato dal pensiero che la materia abbia una sua propria vita intrinseca, un ritmo recondito che il gesto artistico deve portare alla luce. La mimesi non è più quella classica di un oggetto che con distacco viene imitato e riprodotto su un piano altro; il regista porta la sua arte ad essere mimetica in un senso opposto: la tecnica cinematografica deve procurare una consumazione carnale dell'oggetto, stravolgendolo fino al midollo, trasferendolo fisicamente in una nuova unità che lo 'procrei' più che riprodurlo. I disegni messicani del cineasta sono esemplari a questo proposito: dal Prometeo a cui l'aquila sta strappando le viscere, passando per l'uomo che esce dalla sua pelle e la condisce ironicamente con sale e pepe, fino ad arrivare alle immagini religiose del velo della Veronica riprodotto innumerevoli volte sotto la croce del Cristo morente come fosse una fotocopia (raffinatissimo simbolo della riproducibilità tecnica).

Ejzenštejn si fa esploratore ancor più radicale di questa zona originaria del pensiero nei suoi scritti del 1999 dedicati alla dimensione in assoluto più a monte di tutte: quella dell'embrione e della sua vita intrauterina. Nelle pagine che intitola *Mutterleibversenkung* – in tedesco letteralmente "Affondamento nel grembo materno", espressione presa in prestito dallo psicanalista ungherese Sándor Ferenczi e titolo di un disegno del regista (**Fig. 3**) – prende definitivamente la via del ritorno verso la realtà per eccellenza aperta ad evenienze ancora infinite,



FIG. 3 – Mutterleibversenkung.

impronunciabili, esposte a qualunque trasmutazione, e per questo primo modello dell'atto sospeso e potenzialmente gravido di tutto della creazione. Il regista confessa nelle pagine di *Metod* di conservare nel suo appartamento a Mosca, tra i libri su uno scaffale, un feto galleggiante conservato in un barattolo di formalina, giusto sotto ad un ritratto di Socrate, in omaggio alla maieutica e alla sua arte “ginecologica” applicata al parto delle idee. Il feto veniva da una clinica svizzera di Zurigo in cui il cineasta si era prestato a filmare un *Kaiserschnitt* (un taglio cesareo) per un lavoro semi-scientifico di documentazione dei primi approcci sperimentali sull'aborto; il feto era morto nelle sue mani una decina di minuti dopo il parto e il regista aveva chiesto alla madre e ai medici di tenerlo con sé. Questo atto folle e quasi lugubre è a detta stessa di Ejzenštejn il simbolo più forte del suo interessamento da artista allo stadio della vita più meritevole di indagine, soprattutto nell'analisi del movimento espressivo dell'embrione messo a confronto con quello espressivo dell'opera d'arte, del suo tutt'uno e delle sue parti differenziate.

Regredire diviene condizione del progredire, nel totale capovolgimento delle due polarità. Un po' come nel “movimento di rifiuto” descritto dal regista, pratica che ogni bravo attore dovrebbe seguire: prima di ogni

movimento e proprio affinché la percezione di quest'ultimo sia chiara sulla scena, è necessario compiere un movimento, meno accentuato, nella direzione opposta; ciò è conferma di un movimento che non nasce mai da un punto morto e anzi non può che sorgere, dialetticamente, da una brusca inversione, da un contrasto. Un'azione è ampia e netta solo se si afferma in una negazione della negazione, tornando indietro e manifestando il processo di formazione che la vive internamente piuttosto che il suo risultato razionale bipartito in un'intenzione precisa e nell'indiscutibile raggiungimento di un fine.

Così come nel montaggio armonico il tono diveniva uno stadio del ritmo, nella dimensione del prelogico la forma viene vista da Ejzenštejn come uno "stadio del contenuto" (1999: 14): le vibrazioni del singolo tono vengono ricomprese, nella quarta categoria di montaggio, nel gioco combinatorio del ritmo; secondo il medesimo criterio le forme sintetiche scaturite dalla mutevolezza della materia sono stazioni di passaggio del contenuto espressivo dell'opera intera, atto continuo del contenere più forme e non astratta generalizzazione di significati simbolici distaccati dalla materia in questione. La sintesi, atto di armonizzazione dell'eterogeneo attraverso il quale la nostra immaginazione fa entrare in collisione e risonanza diverse componenti della realtà, rappresenta il perfetto matrimonio tra la più acuta coscienza e la pienezza vitale del primitivo, in una visione del mondo allo stesso tempo concava (che affonda negli strati emozionali più profondi della psiche) e convessa (che produce dal regresso, attraverso l'arte, nuovi significati trasmissibili all'esterno).

NOTE

- 1 Quando la verticalità potrà a tutti gli effetti, invece, riguardare piano visivo e piano sonoro, il regista proverà ad applicare le sue riflessioni su una necessaria asincronia dei due livelli – avallata con chiarezza dalla *Dichiarazione sul futuro del sonoro* (1927) firmata assieme ai registi V. I. Pudovkin e G. V. Aleksandrov – ad un montaggio "letteralmente" audio-visivo. Se nella celebre "battaglia delle nevi" in *Aleksandr Nevskij* (1938) le note di Prokof'ev seguono pedissequamente i movimenti della macchina sul crinale della montagna e sulle file dei soldati duplicandone la ritmica visiva e spaziale (in quello che viene definito, in omaggio alle straordinarie sperimentazioni Disney in questo ambito, "effetto *mickey-mousing*"), in sequenze come la cosid-

detta “suite delle nebbie” ne *La corazzata Potëmkin* (1925) o negli appunti a margine sullo spartito (poi andato perduto) del compositore austriaco Edmund Meisel che avrebbe dovuto accompagnare *Il vecchio e il nuovo* si esprime più autenticamente la capacità del suono di muoversi sulle immagini seguendo canoni non didascalici ma, al contrario, arricchenti il senso contenuto nelle inquadrature (prolungando ad esempio attraverso il sonoro la temporalità di queste ultime e creando interessanti giochi di sovrapposizione narrativa con le successive).

- 2 Ejzenštejn incontrò James Joyce durante il suo soggiorno a Parigi. Lo scrittore era ormai quasi totalmente cieco, e il regista racconta di avergli mostrato *La corazzata Potëmkin* nella sua stanza di albergo, sperimentando nel concreto la potenza sinestesica del film attraverso una sorprendente commozione di Joyce, nonostante egli fosse privato del suo principale canale sensoriale.
- 3 Il collegamento con le teorie del linguista L. S. Vygotskij (i due si conoscevano), in particolare con il suo *Pensiero e linguaggio* (1934), è indiscusso. Vygotskij definisce la fase del cosiddetto “linguaggio egocentrico” infantile, durante la quale il bambino comincia a manipolare la realtà attraverso il gioco, come un “pensiero dell’azione” ancora “agglutinato” e non discriminato nell’articolazione linguistica. Secondo il linguista già in questa fase attraverso la normatività dell’ambiente ludico l’infante sviluppa un adattamento alle forme collettive di pensiero, proseguendo poi internamente un processo psichico di individuazione che comporta anche e soprattutto la nascita di parole che cominciano a separarsi dall’amalgama di azioni e suoni che il gioco comportava. Dunque il “prima” – le forme agglutinanti del linguaggio – continuano ad influenzare il dopo – la nascita del linguaggio composto di unità verbali ben distinte (Vygotskij 2015).

BIBLIOGRAFIA

- Cervini, Alessia (2010), *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M. Ejzenštejn*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ejzenštejn, Sergej Michajilovič (1999), *MLB. Plongée dans le sein maternel*, Paris, Éditions Hoëbeke.
- (2003), *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi.
- (2012), *Teoria generale del montaggio*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio.
- (2012), *La natura non indifferente*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio.
- (2013), *Il montaggio*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio.

- (2013), *Walt Disney*, Belval, Les éditions Circé.
- (2020), *Metodo*, ed. A. Cervini, Venezia, Marsilio, t. 1.
- Iser, Wolfgang (1987), *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino.
- Michelson, Annette (1993), "The Wings of Hypothesis. On montage and the theory of the interval", *Montage And Modern Life: 1919-1942*, Cambridge, The MIT press.
- Montani, Pietro (1993), *Fuori campo*, Urbino, Edizioni Quattroventi.
- ed., (1991), *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, Venezia, Biblioteca dell'Immagine.
- Nordau, Max (2015), *Degenerazione*, Prato, Piano B. Edizioni.
- Rebecchi, Marie; Vogman, Elena (2017), *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*, pubblicazione in occasione della mostra *Sergei Eisenstein: the Anthropology of Rhythm a Nomos Foundation*, Roma, Nero Edizioni.
- Somai. Antonio (2011), *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi.
- Vygotskij, Lev Semënovič (2015), *Pensiero e linguaggio*, Bari, Laterza.

FILMOGRAFIA

- Stačka (Sciopero)*, Dir. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, URSS, 1924.
- Bronenosets Potjomkin (La corazzata Potëmkin)*, Dir. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, URSS, 1925.
- Staroje i novoye (Il vecchio e il nuovo)*, Dir. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, URSS, 1929.
- Que Viva Mexico!*, Dir. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1931.
- Aleksandr Nevskij*, Dir. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1938.

Alma Mileto è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere e culture moderne della Sapienza Università di Roma per il progetto PNRR-PE5-CHANGES-SPOKE 2 (*Creatività e beni culturali intangibili nella musica e arti performative*). È docente a contratto dei corsi Teorie e tecniche del linguaggio audiovisivo e Cinema, fotografia, televisione presso l'Università del Salento. Ha scritto saggi e articoli su riviste scientifiche e di fascia A (*Fata Morgana, Arabeschi, Biblioteca teatrale, Cinema e storia*) e volumi collettanei. È autrice del volume *La voce del reale*.

Il rapporto voce-immagine nel cinema documentario (Meltemi 2023). È caporedattrice di *Fata Morgana Web*. | Alma Mileto is a research fellow at the Department of Modern letters and cultures of Sapienza University of Rome for the PNRR-PE5-CHANGES-SPOKE 2 project (*Creativity and intangible cultural heritage in music and performing arts*). She teaches Theories and techniques of audiovisual language and Cinema, photography, television at the University of Salento. She has written essays and articles in scientific and A-level journals (*Fata Morgana*, *Arabeschi*, *Biblioteca teatrale*, *Cinema e storia*) and collective volumes. She is the author of the volume *La voce del reale. Il rapporto voce-immagine nel cinema documentario* (Meltemi 2023). She is editor-in-chief of *Fata Morgana Web*.



“I can resist everything except adaptation”. Il Wilde senza parole di Lubitsch

“I can resist everything except adaptation”. Lubitsch’s speechless Wilde

Antonio Bibbò

Università di Trento, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo prende le mosse da una riflessione preliminare sul cosiddetto tocco di Lubitsch e ne passa in rassegna alcune caratteristiche traendo spunto dalla definizione tradizionale di Weinberg (1968) e da contributi più recenti di Thompson (2005) e McBride (2018). Il passaggio successivo è una rassegna di alcuni casi specifici legati alla stagione sonora ma memori della prima produzione di Lubitsch. La riflessione sul *Lubitsch touch* ha come scopo quello di leggere l’adattamento del 1925 di *Lady Windermere’s Fan* di Oscar Wilde alla luce di alcuni degli stilemi lubitschiani evidenziati in precedenza. Lubitsch, infatti, adattò la *pièce* di Wilde senza dare spazio alle arguzie del suo autore e così facendo provò a ricrearne lo stile con i mezzi propri del cinema *sans paroles*. Il saggio analizza perciò il rapporto tra i due autori con riferimento ad alcuni elementi comuni, come lo stile sofisticato, l’innovativa rappresentazione dei rapporti tra i sessi e la riflessione sulle apparenze e sulla moralità. | This essay begins with a reflection on the so-called Lubitsch touch and considers some of its features drawing on Weinberg’s (1968) traditional definition as well as on more recent contributions by Thompson (2005) and McBride (2018). The following section examines some specific cases concerning sound films but reminiscent of Lubitsch’s early production. The aim of this reflection on the *Lubitsch touch* is to investigate the 1925 adaptation of Oscar Wilde’s *Lady Windermere’s Fan* in the light of some of Lubitsch stylistic features. Lubitsch’s adaptation of Wilde’s play did not make any room for the play’s verbal witticisms but tried to recreate Wilde’s style employing the language of silent films. The essay therefore analyses the relationship between the two authors with reference to certain shared elements, such as their sophisticated style, the groundbreaking portrayal of gender relations, and the reflection on appearances and morality.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Adattamento, Oscar Wilde, Ernst Lubitsch, *Il ventaglio di Lady Windermere*, didascalie | Adaptation, Oscar Wilde, Ernst Lubitsch, *Lady Windermere’s Fan*, inter-titles

1 I tocchi di Lubitsch

L’idea che il cinema di Ernst Lubitsch sia dotato di un *tocco* riconoscibile è, in fondo, paradossale. Il paradosso è legato in particolare all’elemento sinestetico della metafora impiegata: per definire un fenomeno cinematografico, e perciò soprattutto visivo e sonoro, si fa ricorso a un altro

dei cinque sensi, e cioè al tatto. Questa seppur trita sinestesia è sorprendente perché uno degli elementi costitutivi del tocco in questione è proprio il suo dar luogo a situazioni ironiche, dal tono trasognato, che mettono cioè una certa distanza tra lo spettatore e il film. L'effetto del tocco è perciò il distacco, qualcosa di ben poco tattile.

Il distacco è però solo uno degli elementi da considerare quando si esaminano i tocchi di Lubitsch, al plurale, perché come notano molti interpreti si tratta non di un singolo stilema, ma di una costellazione di strategie retoriche che sembrano caratterizzare lo stile dell'autore. Una carrellata di queste strategie impiegate da Lubitsch per riprodurre il suo tocco in situazioni espressive diverse può concentrarsi sul passaggio dalla sua prima produzione a quella sonora, notando che il proverbiale tocco non sembra subire un contraccolpo nel passaggio dal cinema muto a quello parlato. Nonostante nel suo cinema degli anni Trenta abbondino l'umorismo veloce di parola e le "fast-talking dames" (DiBattista 2001), e che nella maturità il musical (di frequente con Maurice Chevalier) acquisisca un ruolo centrale nella sua produzione, le scene senza parole, giocate su rumori, sguardi, gesti e sulle note aperture e chiusure di porte, sono parte fondamentale della sua grammatica. Non a caso, nella breve definizione del tocco data da Linda Costanzo Cahir, si insiste proprio sull'aspetto visivo: "a cheeky, adroit, and sophisticated visual wit" (2006: 154).

Negli ultimi anni, l'indefinibilità del tocco di Lubitsch è diventata quasi uno stereotipo critico. Una delle ragioni principali è senz'altro la resistenza di Lubitsch stesso a definirlo (McBride 2018: 4), ma anche il carattere plurale a cui si faceva riferimento più su. Un utile sommario di alcune delle definizioni più influenti l'ha dato Kristin Thompson in coda al suo volume su Lubitsch (2005: 127-31). Tra gli aspetti che ricorrono maggiormente in queste definizioni ci sono senz'altro l'idea di scarto (individuare cioè un modo indiretto di comunicare con lo spettatore), di movimento dal generale al particolare (per cui una macchia d'inchiostro suggerisce fretta nello scrivere una lettera), ma anche quella di sofisticazione e un elemento erotico perlopiù solo suggerito. In tutti questi casi, un elemento in comune è la fiducia che Lubitsch ripone nel suo pubblico, che infatti alcuni recensori coevi ritenevano eccessiva (Thompson 2005: 129). Le conclusioni che trae Thompson risultano particolarmente utili per questo mio contributo, in cui si analizzano i tocchi *sans paroles* di Lubitsch nell'adattamento, paradossalmente povero di arguzie, di una commedia di Oscar Wilde:

All these uses of the term suggest that Lubitsch's habitual attempt to tell a story visually and to minimize the use of intertitles created a style that utilized the norms of classical filmmaking but was also recognizable to contemporaries as distinctively his own. The touches created moments that were more subtle, more sophisticated, more memorable, more unexpected, more original, and sometimes more risqué (2005: 131).

In questo articolo, presenterò in primo luogo alcuni esempi del cosiddetto tocco di Lubitsch nella prima produzione sonora, con particolare attenzione a opere come *If I Had a Million* (*Se avessi un milione*, Lubitsch et al. 1932) e *Angel* (*Angelo*, 1937), ma senza tralasciare puntuali riferimenti ad alcuni film della stagione precedente. Come conseguenza di questo approfondimento, mi concentrerò soprattutto su un caso inconsueto di adattamento da Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan* (*Il ventaglio di Lady Windermere*, 1925). Questo adattamento è straordinario perché, pur confrontandosi con un commediografo per il quale l'umorismo di parola e il dialogo sono essenziali per la rappresentazione delle sovrastrutture sociali, Lubitsch decide di depotenziare la parola di Wilde facendo ricorso alle didascalie in maniera molto parsimoniosa e provandosi a tradurre l'umorismo di Wilde in immagini. Come nota Joseph McBride, questa strategia “continued a trend in Lubitsch's work [...] to minimize intertitles in order to concentrate on the interplay of glances between characters” (2018: 200). Si tratta perciò di una tendenza del cinema di Lubitsch, ma che interessa più in generale il cinema degli anni Venti, che manifestava la propria maturità anche smarcandosi dalla parola scritta. Inoltre, come si vedrà, Lubitsch opererà delle modifiche significative anche alla trama. Per inquadrare l'adattamento in questione è perciò necessario leggere l'opera di transcodificazione impiegando un approccio che non consideri l'originale un centro dal quale emanerebbe “sempre pienezza di senso, mentre i prodotti secondari sarebbero caratterizzati da declino, disgregazione, degradazione” (Fusillo, Lino 2019: 10), bensì considerare l'adattamento come un commento lubitschiano al testo di Wilde, un “metastatement” nel lessico di alcuni traduttologi, almeno da André Lefevere in poi (Tymoczko 2007: 254). Se adattare un testo vuol dire renderlo “idoneo” (Hutcheon, ed. 2011: 27) al linguaggio nel quale lo si traspone, questo sarà sempre un atto parziale, creativo e di appropriazione (Hutcheon ed. 2011: 28) che va “oltre la fedeltà” (Stam 2005: 3) e va letto in primo luogo alla luce dell'evoluzione stilistica di Lubitsch.

Fin da subito, Lubitsch sembra giocare con le regole non scritte, non tanto e non solo del mezzo cinematografico, quanto della finzione

in senso più ampio. È in tal senso emblematica la sequenza iniziale di *Die Puppe* (*La bambola di carne*, 1919) in cui Lubitsch da vero e proprio *deus ex machina* assembla la scenografia della prima sequenza del film, con la sua collinetta e la casetta in cima. Questo gesto infantile, enfatizzato dal carattere naif del disegno, riporta la rappresentazione a una dimensione frivola e giocosa, soprattutto quando questa casa delle bambole diventa la scenografia del film. C'è poi un punto in questa sequenza in cui a Lubitsch casca per un secondo il fondale e lui, con un accenno di imbarazzo, continua l'assemblaggio (Fig. 1).



Fig. 1 – Ernst Lubitsch nella sequenza iniziale di *Die Puppe*, Dir. Ernst Lubitsch, DE, 1919.

Mi sembra uno dei più chiari e precoci esempi forse non del suo tocco, quanto della leggerezza e sprezzatura, ancora un po' acerba, dell'autore, che nonostante il fugace imbarazzo decide di non girare nuovamente la scena e di lasciarla lì. Un atteggiamento joyciano, per certi versi, secondo il quale “[u]n uomo di genio non commette sbagli. I suoi errori sono volontari, e sono i portali della scoperta” (Joyce 2017: 371). La sequenza rivela un tratto leggero, quello di Lubitsch, che con ostentata disinvoltura articola riflessioni complesse sulla natura del racconto in un costante esercizio

metanarrativo che animerà l'intero film. Tra le emozioni che il silenzio di Lubitsch veicola c'è proprio la disinvoltura con la quale l'autore mostra la propria consapevolezza di essere in grado di convincere il pubblico di qualsiasi cosa; il tutto anche forzando i limiti della verosimiglianza, pur senza presentare immagini esplicitamente inverosimili, ma giocando con le convenzioni della rappresentazione. In questo senso, una scena di un altro film del 1919, *Die Austernprinzessin* (*La principessa delle ostriche*), mi sembra adatta a definire un aspetto del tocco di Lubitsch, quella capacità di sorprendere lo spettatore quasi a scoppio ritardato, con quell'umorismo la cui fiamma si propaga con lentezza, e che nel suo essere indiretto coglie impreparati. Questo esempio di tocco leggero e amore per il paradosso è il momento in cui il principe e il suo maggiordomo si rendono conto dell'importanza della persona che ha appena bussato alla loro porta e mettono in ordine la stanza in fretta e furia per farla apparire più 'regale'. Per farlo, però, si limitano a lanciare le cose fuori dall'inquadratura, e cioè fuori dalla vista dello spettatore cinematografico, non logicamente di quella dell'ospite presente all'interno del mondo finzionale. Chi entrerà, infatti, dovrebbe poter vedere il disordine senza alcun problema e, invece, fa mostra di non vederlo. La disinvoltura del commento metacinematografico è forse un altro elemento cruciale della sofisticazione alla quale si accennava prima e del modo in cui Lubitsch piega a suo piacimento la grammatica cinematografica. Questo non accade solo quando i personaggi entrano ed escono di scena senza che il montaggio rispetti la continuità visiva, cosa che pure succede, ma anche in casi come questo appena raccontato, in cui la violazione è di certo più esplicita.

Questo tipo di gag senza parole resta un elemento centrale anche del Lubitsch parlato, che pure farà grande uso della battuta veloce e perfino del calembour. Nell'episodio lubitschiano di *If I Had a Million*, intitolato *The Clerk* (*Il commesso*), le porte danno ritmo alla scena, contribuendo al crescendo che accompagna il protagonista, galoppino fresco ereditiero del milione di dollari eponimo, dai piani bassi fino alla porta del presidente Mr. Brown. L'episodio è quasi del tutto silenzioso e giocato sulla suspense crescente delle porte che si aprono, fino a quando la rivincita del travet Phineas Lambert si manifesta nella fantozziana pernacchia finale. Si tratta di un episodio in cui le porte diventano vere e proprie protagoniste del racconto cinematografico, rappresentando fisicamente le barriere del potere capitalistico che l'inaspettata eredità apre per il protagonista, ma molte altre commedie di Lubitsch, incentrate come sono

sullo scavalcamento delle soglie sociali, fornirebbero esempi simili. Basti pensare ad alcune scene di *Monte Carlo* (*Montecarlo*, 1930) o alle sequenze finali del più tardo *Bluebeard's Eighth Wife* (*L'ottava moglie di Barbablù*, 1938) in cui le porte fungono da punteggiatura alla scena. Lubitsch è un regista con delle forti ossessioni, al punto che Mary Pickford, la diva che inizialmente lo porta in America, dirà, dopo il loro primo e ultimo film insieme: “Era occupato più a riprendere porte che si aprono e chiudono che non a riprendere me” (cit. in Invernici 2005: 99). La divisione tra gli ambienti è essenziale anche in un altro splendido passaggio nel quale il movimento dal generale al particolare, già menzionato in precedenza, comunica la quintessenza dell’argomento in un commento rapido e arguto (Weinberg 1968: 25). Si tratta del momento della cena di *Monte Carlo*, nascosta agli occhi dello spettatore, che la può osservare solo dalle stanze della servitù, leggendo nella lunga teoria di piatti vuoti o intatti, le reazioni dei commensali.

Un altro aspetto senz’altro caratteristico del tocco di Lubitsch è il tono trasognato e distaccato, una distanza umoristica che è un modo per il regista di miscelare puntuali commenti sulla società con elementi quasi fiabeschi e non realistici o riflessioni sulla finzionalità dei racconti. Questo distacco è messo in scena di frequente grazie a sequenze se non mute, in cui il parlato non è presente, come in *Angel*. Nella prima sequenza, ambientata al Club de Russie, e che serve da introduzione al film e all’ambiente sociale in cui si svolgono le vicende, la macchina da presa inquadra i personaggi dal di fuori di una lunga fila di finestre che sembra quasi mimare una pellicola cinematografica. Anche qui, il gioco di metalessi retorica che mette in primo piano il carattere finzionale dell’opera cinematografica, è sempre mescolato all’ironia e al suggerimento sussurrato che un qualche tipo di inganno sia in atto. Ammiccamenti di questo tipo svolgono, credo, anche un’altra funzione. Gran parte del cosiddetto tocco di Lubitsch è basata sul velare e rivelare informazioni a piacimento. Anche per Guido Fink, nel cinema di Lubitsch “il *non detto*, il silenzio, il *non visto* contano quanto le parole e le immagini” (cit. in Cremonini 2005: 34). In questo senso, una commedia come *Lady Windermere’s Fan* (*Il ventaglio di Lady Windermere*, 1892) di Wilde, in cui il gioco dei velamenti e delle rivelazioni è continuo e intricato, rappresenta un interessante punto d’approdo per una poetica del non detto.

2 *Il ventaglio di Wilde e quello di Lubitsch: adattamento e traduzione visiva*

A voler essere ingenuamente deterministi, il fatto che Lubitsch arrivi a confrontarsi con Oscar Wilde e scelga di adattare *Lady Windermere's Fan* sembra già scritto, e non solo perché il nome del regista berlinese è Ernst come quello del personaggio più noto ed emblematico del teatro di Wilde, ma per una serie di aspetti, quasi ossessioni, che i due condividono: la sofisticata arguzia, l'ironia nel rappresentare l'aristocrazia, lo sguardo distaccato da *outsider*, la capacità di suggerire il ribaltamento delle situazioni e quello nei rapporti tra i generi. Questa affinità, assieme alla grande fama che ormai circondava il regista, era bastata anche all'Oscar Wilde Estate come assicurazione sulla riuscita del film, se consideriamo che fu solo alla notizia del coinvolgimento di Lubitsch che la cessione dei diritti cinematografici del testo poté andare in porto (Davidson 1983: 120; Thompson 2006: 30).

Pur considerando le difficoltà nel definire il tocco di Lubitsch, uno degli elementi che osservatori diversi mettono in evidenza, da Billy Wilder a François Truffaut, passando per Herman G. Weinberg, è la capacità di Lubitsch di suggerire indirettamente qualcosa (una battuta, una situazione, un incontro) al pubblico, facendo sì che tocchi a quest'ultimo riempire i vuoti. Questo permette a Lubitsch di raccontare situazioni anche scabrose non rischiando mai di essere censurato, ma anzi, sfruttando la censura e l'autocensura per parlare del proibito. Anche Oscar Wilde è maestro di questa doppia narrazione, soprattutto nelle commedie in cui una trama all'apparenza strutturata sulla base delle convenzioni tardo-ottocentesche inglesi viene in realtà impiegata per sovvertirle e sottolinearne le assurdità e contraddizioni. Spesso questa concezione si concretizza in alcuni oggetti simbolici e il ventaglio di Lady Windermere è certamente uno di questi. Nella società vittoriana, e non solo, i ventagli possono avere uno scopo ben preciso e servire come accessori fondamentali grazie ai quali le donne sono in grado di velare o svelare il proprio sguardo. Nel dramma di Wilde, il ventaglio serve a nascondere la verità così come a rivelarla, perché se è vero che la sua presenza in casa di Lord Darlington potrebbe inchiodare la giovane Lady Windermere, è grazie alla bugia della madre, che dice di averlo dimenticato lei, che la donna si salva. Come sottolinea Charles Musser, in un prezioso articolo sulla rilettura lubitschiana della commedia di Wilde, "And yet perversely the fan – like the Salomé's seven veils – draw attention to what is hidden. In this respect a fan works

the way comic wit works. Jokes hide their purpose even as this concealment is an essential step in the power of joke work” (2004: 38). D'altronde, e questa pare una delle più sottili ironie di Lubitsch, ancora più che di Wilde, il ventaglio ha una presenza sulla scena davvero minima, è nascosto per la maggior parte del tempo.

Lady Windermere's Fan è una *pièce* del 1892, tra le prime di quella breve e intensa stagione durata meno di cinque anni in cui Wilde scrisse la maggior parte dei suoi capolavori teatrali prima di cadere vittima dei pregiudizi e delle leggi inique della società inglese del tempo, di dover affrontare processi, il carcere duro, e poi l'esilio e una morte precoce. La trama, ridotta all'osso, è quella tipica di tanti *society plays*: un segreto rischia di rovinare un perfetto idillio matrimoniale. Nel caso specifico, una donna di ventura, Mrs. Erlynne, si intromette nella vita della giovane coppia formata da Lord e Lady Windermere, ricattando il marito per ottenere la possibilità di essere accettata dalla società aristocratica londinese. Il segreto che Mrs. Erlynne custodisce è di essere la madre di Lady Windermere, una donna che si riteneva morta e che invece era semplicemente caduta in disgrazia a causa di uno scandalo. Come si può immaginare, Lady Windermere, informata dal suo spasimante Lord Darlington del legame tra il marito e Mrs. Erlynne, decide di tradire il marito e viene salvata proprio dalla madre, che non le rivelerà però la sua identità. I segreti, quindi, sono più d'uno e determinano i rapporti tra i personaggi, che però imparano a convivere con le bugie della vita sociale e di coppia. Tutti, tranne Lord Darlington, ottengono ciò che vogliono, compresa Mrs. Erlynne, che alla fine riuscirà a sposare Lord Augustus Lorton. È la vittoria della madre la vera conclusione della *pièce*, la vittoria delle apparenze sulla presunta *earnestness* (serietà, onestà, franchezza) della società inglese, una conclusione che con una formula molto efficace Richard Ellmann definisce “collusive concealment instead of collective disclosure” (1988: 344). In *The Importance of Being Earnest* (1895), Miss Prism dice che un buon romanzo è quello in cui i buoni finiscono bene e i cattivi finiscono male. Inutile dire che sia in Wilde, sia in Lubitsch, questo non succede, semplicemente perché non c'è, e non può esserci, una distinzione così netta su base morale, a dispetto della certezza a riguardo che mostra Lady Windermere all'inizio del primo atto:

LADY WINDERMERE I lived always with Lady Julia, my father's eldest sister, you know. She was stern to me, but she taught me, what the world is forgetting, the difference that there is between what is right and what is wrong (Wilde, ed. Raby 1995: 9).

Questa opacità della morale, come è noto, Wilde la trasferisce anche al livello microscopico delle singole battute (“I can resist everything except temptation”, Wilde, ed. Raby 1995: 11) che mostrano, nella loro paradossale polisemia, l’ibridizzazione di due possibili interpretazioni, di due possibili modi di stare al mondo e in tal modo mettono in evidenza la vacuità della forma e delle convenzioni sociali. Come ricorda Declan Kiberd, il progetto di Wilde in Inghilterra è mettere in ridicolo l’affettazione inglese, la presunta eleganza e il decoro della società vittoriana, proponendo al suo pubblico (nei teatri e nella vita di tutti i giorni) una parodia dell’inglese: “[t]he ease with which Wilde effected the transition from stage-Ireland to stage-England was his ultimate comment on the shallowness of such categories” (Kiberd 1995: 36).

Il tutto però è rappresentato con sprezzatura e apparente leggerezza, come tipico anche di Lubitsch: non è un caso che in questo dramma, fonte di molti dei più noti motti wildiani, queste battute non siano affidate al solo personaggio del dandy, ma siano distribuite in maniera pressoché indiscriminata tra molti personaggi, perfino più che in altre commedie dell’irlandese (Amalfitano 2014: 18-21). *Lady Windermere’s Fan* è una *pièce* che, seppur con toni che talvolta cedono maggiormente al pathos, anticipa *The Importance of Being Earnest*, di tre anni successivo, nel modo in cui l’autorappresentazione prende il posto dell’identità e la nascente società dello spettacolo viene messa in scena. Come vedremo nelle prossime pagine, Lubitsch lo fa a suo modo, compiendo scelte audaci e, in particolare, scegliendo un umorismo puramente visuale.

Lady Windermere’s Fan di Lubitsch è un film prodotto dalla Warner Bros. nel 1925, annunciato nel giugno di quell’anno, girato ad agosto (con una breve coda canadese alla fine di ottobre) e la cui première ebbe luogo a New York a dicembre. Come nota Musser, i dieci film muti che Lubitsch realizzò negli Stati Uniti tra il 1923 e il 1929 erano tutti adattamenti: “seven of plays, two of novels, and one a combination of novel, film and operetta” (2004: 15). Lubitsch aveva ricevuto totale autonomia artistica dai Warner, che d’altro canto nei titoli di testa presentano con un certo orgoglio il film come “A Warner Brothers Classic of the Screen”. È un film coraggioso, a partire dalla scelta degli interpreti: Irene Rich era infatti nota sullo schermo per ruoli femminili molto più tradizionali, da tipica donna americana, e invece le viene assegnato il ruolo di Mrs. Erlynne, una donna sofisticata e che si lascia intralciare ben poco da remore di carattere morale. Nella sua trasposizione, Lubitsch compie un’altra scelta per certi versi controintuitiva: depotenzia l’elemento

della sorpresa, anticipando la rivelazione sul rapporto tra Mrs. Erlynne e Lady Windermere addirittura alla seconda sequenza, subito dopo aver mostrato Lady Windermere, appena maggiorenne, intenta a giocare in modo un po' frivolo con l'organizzazione degli ospiti a tavola. Da un punto di vista della trama si tratta di un cambiamento radicale. Avvalendosi della notorietà del dramma, Lubitsch non fa leva, perciò, sulla rivelazione a sorpresa, ma comunica subito allo spettatore l'identità di Mrs. Erlynne: è raro, d'altronde, che Lubitsch tenga informazioni cruciali segrete allo spettatore, che è molto più spesso complice dei personaggi e del narratore onnisciente (Bordwell 1985: 178). Al contrario è l'elemento di suspense a essere costante per l'intero film: lo spettatore è consapevole della situazione e teme che da un momento all'altro venga rivelata anche alla giovane Lady Windermere.

Come noto, l'aspetto più sorprendente è, però, il fatto che Lubitsch in questo film metta come a tacere uno dei più strepitosi artigiani della parola: Oscar Wilde. Nel suo adattamento della *pièce*, Lubitsch rinuncia infatti all'elemento più noto del dramma, le battute mordaci dei personaggi, al punto da farle vietare anche nella pubblicità del film, come se volesse depotenziare l'arma più caratteristica di Wilde e sostituirla con il suo linguaggio, con la retorica del film. Ai paradossi di Wilde si sostituiscono i commenti sardonici sulla società veicolati da un gioco di sguardi, da un alternarsi di soggettive, da un'inquadratura reminiscente dell'espressionismo tedesco o dal commento modernista critico della società dei consumi, come per tradurre in immagini alcuni fra i più noti aforismi dell'irlandese. Come nota giustamente Maria DiBattista, Lubitsch non sceglie una *pièce* di Wilde come *The Importance of Being Earnest*, e cioè una commedia puramente verbale, ma un testo in cui "Wilde's verbal exuberance can be translated into the silent film's repertoire of exaggerated gestures more easily" (2001: 343). Non si deve, è chiaro, pensare a questa scelta come alla risposta di Lubitsch a presunte limitazioni del mezzo espressivo; non siamo cioè di fronte a quella che Robert Stam chiama, nella sua critica alla presunta "fedeltà" degli adattamenti, "faithfulness not so much to the source text but rather to the essential traits of the medium of expression" (2005: 19). Al contrario, Lubitsch non sembra mai accettare *contrainte* di questo tipo e anche negli anni del cinema muto non rinuncia a veloci scambi di battute. In un capolavoro come *Die Austernprinzessin* impiega, ad esempio, battute sapide e veloci e dà vita a quello che probabilmente è uno dei primi tormentoni della storia del cinema: il ripetuto "I am not impressed" del re delle ostriche,

che nel finale si trasforma in un liberatorio “Now I am impressed”. E in effetti, all’inizio di *Lady Windermere’s Fan*, sembra quasi che Lubitsch voglia stuzzicare le aspettative dello spettatore. Nelle prime sequenze, infatti, il film presenta scene che pur non seguendo se non a grandi linee la trama della *pièce* di Wilde, ne mantengono il tono. Lubitsch riproduce lo spirito del testo teatrale non usandolo come un testo *originale*, ma come spunto, anche attraverso l’uso di didascalie sapientemente piazzate all’inizio del film. Come notato da Sabine Hake, “inter-titles like “Lady Windermere was facing a grave problem: of seating her dinner guests, [...] stand up rather well to Wilde’s ironic touches” (Hake 2020: 142).

La prima sequenza è l’incontro tra Lord Darlington e Lady Windermere. Anche se questo incontro non serve al dandy per instillare il sospetto e per farsi invitare alla sua festa di compleanno, come in Wilde, ma per farle una dichiarazione d’amore ben più esplicita e nella sua sprezzatura e leggerezza, wildiana: Lord Darlington, infatti si trova in un salotto della residenza dei Windermere, dai soffitti molto alti e in un ambiente abbastanza vuoto e semplice come era nelle intenzioni di Harold Grieve (Thompson 2006: 65), si siede su una panca sullo sfondo, lontana dal divanetto su cui è seduta lei in primo piano e le dice: “Lady Windermere, I have a bit of news that might interest you”, dopo di che lei si avvicina e lui le dice di amarla. A quel punto, è lui ad allontanarsi verso il divanetto, e così di fatto si scambiano di posto e l’inquadratura si allarga nuovamente, come a suggerire il peso che le circostanze (la casa, le convenzioni sociali) possono avere su questa rivelazione, ma anche la sorpresa, più che lo sdegno, che suscita in Lady Windermere (FIGG. 2-3).



FIG. 2 – *Lady Windermere’s Fan* (Il ventaglio di *Lady Windermere*), Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1925: prima della dichiarazione.



FIG. 3 – *Lady Windermere’s Fan*: dopo la dichiarazione.

Da questo punto in poi, Lubitsch non rifiuta in toto il testo di Wilde e ne riprende alcune battute quasi alla lettera (ad esempio, “If that woman crosses my threshold, I shall strike her across the face with it”, Wilde ed. Raby 1995: 20, nel film al minuto 46:24), ma rifugge del tutto i lunghi dialoghi così come le battute a effetto. A sostituirli, la regia e la fotografia, la versatilità dei movimenti di macchina da presa e inquadrature oblique e insistite.

Dopo questo scambio di battute tra Lord Darlington e la Lady, quindi, le didascalie hanno una funzione perlopiù narrativa e strutturale e, anche quando riproducono dialoghi, si tengono ben lontane dall’arguzia della *pièce*. Questa traduzione da parte di Lubitsch avviene anche introducendo scene non presenti nel testo del drammaturgo. La scena dell’ippodromo è, in questo senso, emblematica per come rappresenta il gioco di sguardi tra i personaggi. Al centro di questi c’è la nuova entrante della società londinese, Mrs. Erlynne. Lubitsch insiste molto sul modo in cui i diversi sguardi si posano su di lei, mostrandola sotto diversi punti di vista: questi sguardi da lontano la rendono un oggetto un po’ misterioso e spesso ripreso di spalle, nel quale ognuno vede evidentemente ciò che vuole. Si tratta peraltro di sguardi mediati da binocoli, quindi da dispositivi della visione la cui presenza è evidenziata da opportune maschere: in tal modo si enfatizza maggiormente l’aspetto mediato, verrebbe da dire quasi mediatico, dell’osservazione. Si direbbe una traduzione visiva e silenziosa del primo ritratto di Mrs. Erlynne fornito da Wilde:

DUCHESS OF BERWICK Oh, on account of that horrid woman. She dresses so well, too, which makes it much worse, sets such a dreadful example. Augustus—you know my disreputable brother—such a trial to us all—well, Augustus is completely infatuated about her. It is quite scandalous, for she is absolutely inadmissible into society. Many a woman has a past, but I am told that she has at least a dozen, and that they all fit (Wilde ed. Raby 1995: 13).

Quella dozzina di reputazioni diverse è tradotta nei vari sguardi di curiosità e di disapprovazione all’ippodromo. Questo pettegolezzo lo leggiamo anche nelle didascalie (“The Duchess of Berwick, Lady Plymdale, Mrs. Cowper-Cowper – gossip, gossip, gossip”), ma le immagini ce lo anticipano con grande forza espressiva grazie a un virtuosistico uso delle soggettive. David Bordwell ha notato che un film classico come *Lady Windermere’s Fan*, caratterizzato da un “completely correct use of continuity editing, three-point lighting, and the like does not preclude imaginative

touches and methods of handling whole scenes” (Bordwell 2015). Tra le sequenze da lui citate a riprova di come una perfetta aderenza alla grammatica cinematografica non pregiudicasse l’inventiva, cita proprio quella dell’ippodromo, in cui tutti i presenti usano i binocoli non per guardare la corsa, ma per osservare Mrs. Erlynne e parlare di lei; qui Lubitsch “uses shifting optical subjectivity to intensify the disparities among various characters’ knowledge” (Bordwell 1985: 178). La sequenza di punti di vista diversi rivela allo spettatore il gioco delle interpretazioni, perlopiù erranee, dei diversi personaggi, ognuno preso a interpretare gli sguardi degli altri maliziosamente, a eccezione di Lady Windermere: “Throughout this virtuosic sequence, our superior degree of knowledge allows us to follow the processes of attention and faulty inference through the shifting point-of-view patterns” (Bordwell 1985: 178). L’incrocio di sguardi si interrompe di fatto quando le tre donne dell’alta società citate prima guardano Mrs. Erlynne, anche loro attraverso le lenti dei binocoli. Da quel punto in poi l’inquadratura su di lei è molto più stabile, quasi come se l’immagine da loro concepita di Mrs. Erlynne si offrisse al loro cinico scrutinio e si imponesse infine come quella definitiva. Pochi secondi dopo, infatti, un dettaglio del capo di Mrs. Erlynne, sempre determinato dal punto di vista delle tre donne, rivela qualche capello grigio e scatena ulteriori pettegolezzi.

Dopo la sequenza dell’ippodromo, c’è un altro momento in cui Lubitsch impiega uno stratagemma visuale per suggerire non solo l’avvicinamento fra due personaggi, ma anche una riflessione sulla presenza costante della società, anche in momenti apparentemente privati come un corteggiamento. La scena dell’ippodromo, infatti, termina con Lord Augustus all’inseguimento di Mrs. Erlynne. La macchina da presa si muove da destra a sinistra seguendo la donna, ma Lord Augustus riesce presto a colmare la distanza e man mano che questo avviene l’inquadratura si restringe, con una tendina da destra verso sinistra che suggerisce l’incontro tra i due (FIGG. 4-5).

Si tratta, dopo tante soggettive, di uno sguardo veicolato da una inquadratura oggettiva. Non c’è nessuno a vedere i due futuri amanti e il loro incontro può avvenire in segreto. Ma è una solitudine paradossale perché avviene in un luogo che presuppone la presenza di un pubblico, che è fatto per essere guardato, tappezzato di pubblicità e dai segni della società dello spettacolo e consumista che in Wilde era ancora in nuce – si pensi a Gwendolen in *The Importance of Being Earnest* che sembra soppesare il valore di Jack come se fosse merce – e che era più esplicita nella sua



FIGG. 4-5 – *Lady Windermere's Fan*: l'inseguimento di Lord Augustus e la tendina.

biografia che nelle opere, nel suo presentarsi come prodotto di consumo per il pubblico che affollava le sue conferenze o le sue commedie. Lubitsch, invece, sviluppa e dichiara in maniera piuttosto esplicita questo elemento spettacolare in una scena nella quale sono solo i personaggi a essere *sans paroles*, ed è invece, come molto cinema muto, ricca di segni, di parole, di slogan per l'occhio dello spettatore. Sono scritte pubblicitarie di scarpe, pillole, senape e decine di altri prodotti, che quasi urlano, come fanno nei romanzi di Joyce, di Döblin, di Dos Passos, o negli scritti sociologici di Simmel. E sembrano avere anche un valore quasi allegorico, come se suggerissero che tra Lord Augustus e Mrs. Erlynne sta per avere luogo uno scambio, nel quale il primo guadagna una relazione amorosa, mentre la seconda ottiene la rispettabilità associata al rapporto con quello che nel film viene presentato come “London's most distinguished bachelor”. Anche qui, Lubitsch sembra riuscire a tradurre il paradosso wildiano in immagini, a dire più cose, in parte contraddittorie, allo stesso tempo.

In Wilde, l'abilità dell'alta società di deformare i fatti e giocare con le parole è un elemento centrale. Si pensi alla scena iniziale del secondo atto, in cui Mr Dumby mostra il suo talento di vacuo conversatore:

DUMBY Good-evening, Lady Stutfield. I suppose this will be the last ball of the season.

LADY STUTFIELD I suppose so, Mr. Dumby. It's been a delightful season, hasn't it?

DUMBY Quite delightful! Good-evening, Duchess. I suppose this will be the last ball of the season?

DUCHESS OF BERWICK I suppose so, Mr. Dumby. It has been a very dull season, hasn't it?

DUMBY Dreadfully dull! Dreadfully dull!

MRS. COWPER-COWPER Good-evening, Mr. Dumby. I suppose this will be the last ball of the season?

DUMBY Oh, I think not. There'll probably be two more (Wilde ed. Raby 1995: 21).

Le frivolezze che questi aristocratici si scambiano sembrano anticipare gli scambi privi di senso del teatro dell'assurdo (Cahir 2006: 152-3), ma sottolineano anche il potere delle parole per definire le situazioni e influenzare il pubblico: Wilde sembra suggerire una riflessione sul carattere discorsivo delle opinioni, come a dire che la realtà non ha altro valore se non quello che le assegniamo attraverso il linguaggio. Ma si tratta anche di altro, di una rappresentazione della ripetitività delle azioni e dell'effetto umoristico che questa ripetitività provoca. Le commedie degli anni Novanta di Wilde sono spesso costruite attorno a momenti che si ripetono e si rispecchiano gli uni negli altri, basta pensare alle coppie protagoniste di *The Importance of Being Earnest* e ai loro corteggiamenti speculari. Similmente, quando Lord Augustus comincia a fare la corte a Mrs. Erlynne, Lubitsch presenta l'automatismo del processo riproponendo una sequenza molto simile due volte consecutive, sottolineando un'accresciuta confidenza tra i due amanti, che si rivela tanto nell'atteggiamento più sicuro di sé di Lord Augustus nella seconda scena, quanto nei suoi vestiti più informali, e poco sorprendentemente nel minore peso dato alle porte, ai confini cioè tra lo spazio esterno e lo spazio interno delle stanze di Mrs. Erlynne in cui Lord Augustus si mostra ora più a suo agio. Si tratta in parte di un accenno al carattere formulare e forse perfino meccanico dei rapporti umani che entrambi gli autori mettono in scena con i propri mezzi, ma dando spazio a una certa compulsione per l'ordine e la regolarità tanto delle strutture narrative quanto delle scene.

A ben vedere, non è l'unica concessione all'estetica modernista che ritroviamo in un film altrimenti ben lontano dallo sperimentalismo europeo di quegli anni. Eppure, se l'uscita dall'ippodromo di Lord Augustus e Mrs. Erlynne fa pensare a classici coevi del modernismo letterario citati più su, alcune scene successive riportano alla mente il *Ballet mécanique* di Fernand Léger (1924), prodotto appena l'anno prima. Penso in particolare alla scena dell'arazzo, durante la festa di compleanno di Lady Windermere. Anche qui, Lubitsch gioca con l'astratto e con altri tratti propriamente avanguardisti. L'entrata di Mrs. Erlynne è infatti accompagnata dagli sguardi maligni e sdegnosi delle tre donne che avevamo già visto all'ippodromo fissare lo sguardo sulla donna. Le tre maldicenti

sono presentate come vere e proprie marionette, che non ci stupiremmo di vedere in un film d'avanguardia (Fig. 6), sia per il movimento meccanico delle loro teste senza corpo che fanno su e giù apparendo e scomparendo dall'inquadratura, sia per l'impiego di un fondale dipinto e per certi versi inatteso in queste case solitamente spoglie (cfr. § nota 8).

L'arazzo che fa da fondale alle donne è allegorico –rappresenta Cristo che perdona l'adultera (cfr. McBride 2018: 207)– e diegetico, lo intravediamo anche nelle scene precedenti, ma qui sembra sottolineare il rapporto paradossale che c'è tra realtà e rappresentazione e la scena, attraverso gli sguardi delle donne, sembra proporsi come una riflessione sul processo stesso dell'interpretazione (Hake 1992: 144). Anche in questo caso Lubitsch sembra sottolineare il potere delle opinioni, delle voci, nel definire la realtà che ci circonda. Una certa astrattezza torna anche nella scena del giardino, di poco successiva, dove la percezione della realtà viene ancora una volta messa in scena nella sua problematicità. Nel giardino all'italiana, Lubitsch alterna una rappresentazione realistica della scena (ad esempio nei dialoghi tra Lord Augustus e Mrs. Erlynne) e una rappresentazione stilizzata. Quando Lady Windermere e Lord Darlington sono soli tra le siepi, queste sono mostrate ben squadrate e ordinate e le loro due silhouette in lontananza sono come *en abyme* in uno schermo di siepi inquadrato all'interno dello schermo che, come suggerisce Bordwell, è allo stesso tempo simmetrico (per via della struttura del giardino) e asimmetrico, per la posizione nell'inquadratura (Bordwell 1985: 180) (Fig. 7). Come se non bastasse, le teste di Lady Windermere e Lord Darlington fanno su e giù riportando alla mente il movimento ritmico delle tre maldicenti di qualche minuto prima. Questo accenno metacinematografico sembra ribadire ancora



FIG. 6 – *Lady Windermere's Fan*:
la scena dell'arazzo.



FIG. 7 – *Lady Windermere's Fan*:
corteggiamento in giardino.

una volta una riflessione sulla percezione, ma anche sulla performatività della vita sociale, un argomento che attraversa anche la commedia di Wilde. I fondali piatti, il giardino, l'arazzo mostrano quanto Lubitsch giochi con l'astrattezza, la stilizzazione, e con altri tratti che richiamano il modernismo letterario e pittorico.

Un altro elemento in comune è certamente il rovesciamento dei ruoli di genere, la cui rigida separazione era notoriamente un elemento centrale della società vittoriana. Riprendendo ancora una volta le parole di Kiberd, "Wilde's art, as well as public persona, was founded on a critique of the manic Victorian urge to antithesis, an antithesis not only between all things English and Irish, but also between male and female, master and servant, good and evil, and so on" (1995: 38). Le donne delle commedie di Wilde leggono pesanti tomi tedeschi e affermano senza alcun imbarazzo che l'uomo è meglio che resti a casa; al contrario, gli uomini passano le giornate impegnati in frivoli affari (cfr. 39); le donne di Lubitsch, similmente, sono molto spesso soggetti più attivi rispetto alla loro controparte maschile. "Se molte delle eroine lubitschiane escono sconfitte nella loro lotta fra sessi, è difficile sostenere che i maschi siano vincitori" (Cremonini 2005: 39). Si pensi a *Bluebeard's Eighth Wife* e ancora a *Die Austernprinzessin* in cui Ossi Oswalda addirittura fa a pugni per conquistare il futuro marito, oppure a *Trouble in Paradise* (*Mancia competente*, Lubitsch 1932), dove Gaston Monescu parla con una certa padronanza di trucchi. Il tocco finale del film che qui si analizza fonde questo ribaltamento dei ruoli di genere con un elemento forse più wildiano che lubitschiano, nonostante la trama della commedia di Wilde non sia qui seguita pedissequamente e, anzi, sia in parte rovesciata per quanto riguarda i rapporti tra i generi. Se nella *pièce* è infatti Lord Augustus che spiega ai Windermere il motivo per cui ha deciso di sposare Mrs. Erlynne, mentre lei è fuori dalla scena, qui è lei a prendere l'iniziativa. Dopo aver salutato la coppia (e anche qui il campo lungo su Lord Windermere è molto significativo, ribadendo quanto sia estraneo alla neonata complicità tra le due donne), Mrs. Erlynne esce in strada e incontra Lord Augustus e, invece di mostrarsi penitente, lo aggredisce dicendogli: "Your conduct last night was outrageous! I have decided not to marry you". Una battuta che lascia l'uomo interdetto e subito pronto a seguire Mrs. Erlynne nella vettura che l'attende a motore acceso. E la battuta finale non è un'arguzia wildiana, ma un capovolgimento di fronte e di ruoli *à la* Lubitsch, che si regge sull'intelligenza di Mrs. Erlynne, sul suo tempismo e sulla sua capacità di sopravvivere ai marosi della vita. E il suo essere nel pieno

controllo della situazione riceve un ulteriore sigillo immediatamente dopo, quando è il suo braccio, non quello dell'uomo, a chiudere la portiera del taxi.

Lo sguardo di Lubitsch, così come il suo tocco, mostra quella che McBride ha chiamato la “amused indulgence toward the kinds of human behavior, mostly sexual in nature, that are usually condemned on American screens” (2018: 7). Questa equanimità caratterizza il cinema di Lubitsch e invita lo spettatore alla complicità, a non giudicare ma a partecipare, ad accettare diverse possibilità di vita. Oscar Wilde, dal canto suo, è consapevole che la personalità umana contiene moltitudini e che “being true to a single self, a sincere man may be false to half a dozen other selves” (Kiberd 1995: 38). Si tratta di una capacità di accettazione che è presente in questa forse più che in altre sue opere drammatiche, dove il personaggio emblema della morale vittoriana, Lady Windermere, lascia ben vedere l'ostilità dell'autore verso l'ostentazione della virtù e le sue contraddizioni: “Puritanism, as Wilde never tired of showing, produces its viciousness as much as debauchery” (Ellmann 1988: 343). Non è un caso che la commedia finisca senza una risoluzione moralistica, e che Mrs. Erlynne non manifesti mai di pentirsi come secondo tradizione avrebbe dovuto fare una donna ‘caduta’. Alla severa morale vittoriana Wilde sostituisce una morale empatica ed è forse in questa disposizione d'animo che si può trovare una connessione profonda con Lubitsch, anche in alcuni momenti di un film come *Lady Windermere's Fan*, che pure sembra prendere più sul serio della commedia di Wilde il problema della rispettabilità sociale e della morale.

BIBLIOGRAFIA

- Amalfitano, Paolo (2014), “Introduzione”, O. Wilde, *Il ventaglio di Lady Windermere*, ed. P. Amalfitano, Venezia, Marsilio: 9-27.
- Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- (2015), “The ten best films of ... 1925”, *Observations on film art* (blog). [20/09/2025] <https://www.davidbordwell.net/blog/2015/12/28/the-ten-best-films-of-1925/>
- Cahir, Linda Costanzo (2006), *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company.

- Carluccio, Giulia; Masecchia, Anna; Rimini, Stefania, eds. (2023), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Roma, Carocci.
- Cremonini, Giorgio (2005), "Luna nello champagne", *Ernst Lubitsch*, eds. A. Invernici, A. Signorelli, Bergamo, Edizioni di Cineforum: 33-46.
- Davidson, David (1983), "The Importance of Being Ernst: Lubitsch and 'Lady Windermere's Fan'", *Literature/Film Quarterly*, 11/2: 120–31. [20/09/2025] <http://www.jstor.org/stable/43795908>
- Degenhardt, Inge (1998), "Writing in Silent Movie: Magic or Loss?", *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, eds. F. Pitassio, L. Quaresima, Udine, Forum: 127-58.
- Dupré la Tour, Claire (1998), "Les intertitres réduits au silence, aperçus et remises en perspective", *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, eds. F. Pitassio, L. Quaresima, Udine, Forum: 39-51.
- Hake, Sabine (1992), *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*, Princeton (NJ), Princeton University Press.
- Hutcheon, Linda (ed. 2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie tra letteratura, cinema e nuovi media* (2006), trad. it. a cura di Giovanni Vito Distefano, Roma, Armando.
- Joyce, James (ed. 2017), *Ulisse*, ed. Enrico Terrinoni, Milano, Bompiani.
- Kiberd, Declan (1995), *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, London, Vintage.
- Fusillo, Massimo; Lino, Mirko, (2020). "Le sfide degli adattamenti", *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: Intermedialità, transmedialità, virtualità*, eds. M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese, Bologna, Il Mulino: 7-16.
- McBride, Joseph (2018), *How Did Lubitsch Do It?*, New York, Columbia University Press.
- Musser, Charles (2004), "The Hidden and the Unspeakable: On Theatrical Culture, Oscar Wilde and Ernst Lubitsch's *Lady Windermere's Fan*", *Film Studies*, 4/1: 12–47.
- Ryan, Marie-Laure (2004), "Metaleptic machines", *Semiotica*, 150: 439-69.
- Stam, Robert (2005), *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Maiden, MA, Wiley-Blackwell.
- (2011). "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, eds. R. Stam, A. Raengo, Maiden (MA), Wiley-Blackwell: 1–52.
- Tymoczko, Maria (2007), *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester, St. Jerome Publishing.

Weinberg, Herman G. (1968), *The Lubitsch Touch: A Critical Study*, New York, E.P. Dutton & Co.

Wilde, Oscar (ed. 1995), *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, ed. P. Raby, Oxford-New York, Oxford University Press.

FILMOGRAFIA

Angel (Angelo), Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1937.

Die Austernprinzessin (La principessa delle ostriche), Dir. Ernst Lubitsch, Germania, 1919.

Bluebeard's Eighth Wife (L'ottava moglie di Barbablù) Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1938.

If I Had a Million (Se avessi un milione) Dir. Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Stephen Robert, Norman McLeod, James Cruze, William A. Seiter, H. Bruce Humberstone, USA, 1932.

Lady Windermere's Fan (Il ventaglio di Lady Windermere), Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1925.

The Marriage Circle (Matrimonio in quattro), Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1924.

Monte Carlo (Montecarlo), Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1930.

Die Puppe (La bambola di carne), Dir. Ernst Lubitsch, Germania, 1919.

Antonio Bibbò è professore associato di Lingua e traduzione inglese all'Università di Trento e traduttore. È stato post-doc Marie Curie e Honorary Research Fellow presso la University of Manchester e Visiting Research Fellow al Moore Institute (National University of Ireland Galway). A Manchester ha portato avanti un progetto sulla percezione della letteratura irlandese in Italia nella prima metà del '900 (*Irish Literature in Italy in the Era of the World Wars*, Palgrave, 2022). Nell'ambito di questo progetto ha curato il database online di letteratura irlandese tradotta in italiano (www.ltit.it) e la mostra internazionale "Irish in Italy". Ha tradotto e curato opere di Woolf, Defoe, Wilde, Pound e una raccolta di racconti di folklore irlandese. | Antonio Bibbò is associate professor of English and Translation at the University of Trento (Italy). He was Honorary Research Fellow at Manchester University and Visiting Research Fellow at the Moore Institute (National University of Ireland Galway). As a Marie Skłodowska-Curie Research Fellow (2014-2017), Dr Bibbò conducted a research project on the reception of Irish literature in Italy (1900-1950) (*Irish Literature in Italy in the Era of the World Wars*, Palgrave, 2022). As part of this research, he produced an online database of Irish literature translated into Italian (www.ltit.it), and curated the "Irish in Italy" exhibition. As a translator he has edited and translated works by Woolf, Defoe, Pound, Wilde and of Irish Folklore.



I silenzi di Dreyer

Prospettive stilistiche, formali, intermediali

Dreyer's Silences. Stylistic, formal, and intermedial perspectives

Luca Marangolo

Università telematica "Pegaso", Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio indaga la poetica intermediale di Carl Theodor Dreyer analizzando la 'teatralizzazione del cinema' in *Ordet* al di là della classica lettura di David Bordwell. Attraverso la narratologia di Sternberg dimostra come, in continuità con la sua produzione precedente (dal muto al sonoro), i silenzi e i *long take* non siano mere 'catalisi' fra un evento e l'altro, ma strategie enunciative sinergiche in cui collaborano teatro e cinema. Si propone che Dreyer saboti le convenzioni teatrali per veicolare un senso di deiezione spirituale e di redenzione, distinguendo *Ordet* dagli altri film sonori per la sua innovativa immediatezza performativa. | This essay investigates Carl Theodor Dreyer's intermedial poetics by analyzing the 'theatricalization of cinema' in *Ordet* beyond David Bordwell's classical reading. Drawing on Sternberg's narratology, it demonstrates how, in continuity with his previous works (from silent to sound film), the silences and *long takes* are not mere 'catalyses' between events, but synergistic enunciative strategies in which theater and cinema collaborate. It is proposed that Dreyer sabotages theatrical conventions to convey a sense of spiritual dejection and redemption, distinguishing *Ordet* from his other sound films due to its innovative performative immediacy.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Carl Theodor Dreyer, narratologia, intermedialità, cinema muto, performance studies | Carl Theodor Dreyer, narratology, intermediality, silent film, performance studies

1 Introduzione. La sfida di un nuovo modello linguistico: Dreyer, l'avvento del cinema sonoro e il problema del "teatro filmato"

Il cinema modella il mondo. Il rapporto che si stabilisce tra la caratterizzazione [...] di un oggetto reale e quella del modello determina di quest'ultimo, in misura considerevole, l'essenza e il valore informativo. Il valore informativo del modello aumenta in proporzione inversa alla libertà dell'artista di scegliere i suoi mezzi di modellazione. [...]. È naturale, quindi, che l'artista cerchi di evitare ogni proiezione automatica di parametri

spazio-temporali nel mondo del cinema. Ma il cinema impone all'artista, come premessa e condizione di qualsiasi atto creativo, il proprio sistema, molto rigido, di convenzioni, equivalenti allo spazio e al tempo oggettivi (Lotman 2020: 32).

Ho scelto di iniziare questo intervento con una citazione da *Semiotica del cinema e lineamenti di una cine-estetica* di Jurij Lotman, non perché ignori quanto l'approccio semiologico al cinema e all'arte sia ormai per molti versi 'recessivo' rispetto ai pregnanti studi sull'immagine e i contemporanei *visual studies*; ma perché non ho trovato una citazione che sembrasse più precisa per esprimere l'imbarazzo – notissimo agli storici del cinema – che deriva dalla creazione artistica di fronte all'introduzione del sonoro nel 1927 (Bordwell, Staiger, Thompson 1985: 536). Molti studiosi hanno già espresso la perplessità, come quella di Jakobson negli anni Trenta, per cui l'introduzione del sonoro avrebbe trasformato il cinema in un 'teatro elettrico' (Jakobson 1933, ed. 2019: 193; Brewster, Jacobs 1997: 111), con ciò comprendendo anche il manifesto dell'asincronismo firmato dai maestri del cinema sovietico (è presente in Ėjzenštejn 1964). Ed ancora, come scrive lo stesso Dreyer nei suoi tanti interventi sui rischi di un "teatro filmato":

Il film muto ha la sua espressione nella mimica del volto umano. Se un'idea deve essere espressa, essa deve manifestarsi in una mimica chiara e forte che la indichi. Il dramma si svolge nell'anima del personaggio ed è perciò mostrato nel volto e negli occhi. La parte del dialogo viene assorbita dalla mimica, e a questo il pubblico è abituato. Quando il film sonoro arriva, è essenziale che non sia fatto in modo che il dialogo distrugga il gioco mimico (Dreyer 1973: 137).

In verità, nella citazione di Lotman, l'illustre semiologo sta parlando del ruolo che hanno le categorie di spazio e tempo nel linguaggio del cinema. Tuttavia, le considerazioni hanno un evidente livello di tangenza con il problema esposto da Dreyer nel suo testo.

Il valore informativo del modello aumenta in proporzione inversa alla libertà dell'artista di scegliere i suoi mezzi di modellazione: un atto creativo, scrive Lotman, corrisponde a una modellazione di secondo grado, cioè alla capacità dell'artista di operare una riflessione linguistica ulteriore all'interno di un insieme di regole date, piuttosto che di riprodurre l'automatismo della situazione.

Di seguito, mi occuperò di quattro film di Carl Theodor Dreyer, girati tutti in un periodo che va dal 1928 al 1955. Va precisato che i primi tre

– *La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di Giovanna d'Arco*, 1928), *Vampyr* (1932) e *Dies Irae* (1943) – pur essendo molto diversi tra loro presentano problemi estetici analoghi. Questa somiglianza persiste nonostante la differenza abbastanza radicale che caratterizza *La passion de Jeanne d'Arc* sia rispetto al resto della produzione dreyeriana, sia al resto del cinema sperimentale muto coevo (Gance, Èjzenštejn e Ozu sono discussi in Schrader 1972, ed. 2010). *Ordet* (1955), invece, è un adattamento di un'opera teatrale di Kaj Munk (ed. Roncari 1955) che godeva già, nell'ambito del ricco e complesso panorama della letteratura danese, di grande fama. Ne sia testimonianza un adattamento cinematografico del 1943 (dodici anni prima) di Gustav Harald Molander (Guerrini 2007; 2012; Guerrini, Papi 2009), il quale aveva già dato risonanza cinematografica alla *pièce*.

Il fulcro del presente percorso è proprio *Ordet*; un film di primaria importanza nella produzione dreyeriana, esattamente perché presenta, nel percorso del regista (e al contrario dei capolavori precedenti) grandi innovazioni stilistiche. Il compito che cerco di prefiggermi, partendo anche dall'intensa e quasi centenaria attività ermeneutica sui suoi film – ma con un dialogo privilegiato con il lavoro di David Bordwell – è dimostrare che, in realtà, *Ordet* è il risultato di una coerente ricerca espressiva, a dispetto della differenza dei mezzi stilistici utilizzati (altri studi di ampio respiro sull'opera dreyeriana che ho tenuto presente sono Burch 1969; Roos 1993; Rosenbaum 2003).

Per Bordwell, esistono in Dreyer degli elementi diegetici che garantiscono, anche nella sperimentazione più sfrenata, un criterio di unità formale e logico-narrativa ai suoi film, e dei principi di disgregazione interna che rappresentano, nel nostro caso, esattamente quanto scrive Lotman: forme di sperimentazione e modellizzazione di secondo grado caratterizzate dalla ricerca stilistica. Un corollario a questa tesi è il ruolo importante, testimoniato fra l'altro da numerose considerazioni dell'autore stesso, che l'ulteriore elemento mimetico del cinema sonoro dovette avere dal 1927 in poi (Bordwell, Staiger, Thompson 1985; Casetti 1993). Se già Bordwell intravede un progressivo rapporto di contaminazione con il teatro negli ultimi film, proverò a confutare la tesi dello studioso statunitense per cui *Ordet* sia semplicemente una parte di questo graduale percorso di assimilazione del cinema sonoro di Dreyer a un modello teatrale: ciò a favore, invece, di una sperimentazione più precisamente *intermediale*¹.

I rilievi formali su *Ordet* proveranno infatti a mettere in luce che il film può essere visto non semplicemente come l'assimilazione del cinema

al linguaggio del teatro, ma al contrario come un'articolazione enunciativa sinergica in cui i due media, il teatro e il cinema, lavorano per ottenere un medesimo risultato. Una tale visione permetterà di mostrare, più approfonditamente, credo, rispetto al modello storiografico di Bordwell, come *Ordet* si muova in coerenza con la produzione dreyeriana; in particolare ristabilendo, all'interno di un'opera filmica dallo stile totalmente nuovo, lo stesso equilibrio instabile tra sperimentazione stilistica e coesione formale dei film precedenti, mentre invece *Vampyr* e *Dies Irae* rappresentano due momenti di passaggio di questo percorso di introiezione del film sonoro. In essi, il linguaggio deve preservare questo equilibrio fra spinte stilistiche centrifughe e coerenza formale generale – che, lo ripetiamo, è eminentemente una coerenza narrativa – per giungere progressivamente a un nuovo linguaggio, che tenga conto anche della dimensione sonora.

Pur non negando l'influenza di tanti fattori – anche biografici – lungo il percorso di ricerca di questi quattro film, messi in luce da tanti critici come lo stesso Bordwell, da Jean Louis Comolli (1964) o Maurice Drouzy (1982), qui mi concentrerò sul problema dell'integrazione del linguaggio sonoro nel film come incontro con un nuovo regime di rappresentazione semiotica.

Il lavoro sarà strutturato come segue:

1. Una prima parte servirà per indagare e isolare, in piena coerenza con le tesi di Bordwell, gli stilemi del primo cinema di Dreyer fino al sonoro (da *Giovanna d'Arco* a *Dies Irae*); mettendo in evidenza i tratti formali e stilistici del cinema muto che Dreyer poi trasmodalizzerà (Ryan 2004; Jenkins 2006) nel cinema sonoro. Bordwell infatti argomenta che i lunghi silenzi del cinema sonoro di Dreyer non sono altro che una trasposizione, in un nuovo modello linguistico come il cinema dotato di suono, delle raffinatezze stilistiche operanti nel cinema muto. I lunghi silenzi del cinema del Dreyer tardo sono un modo per sfidare lo spettatore attraverso la messa in gioco di una forma aspra e rigorosa. I silenzi di Dreyer, argomenta Bordwell (1981: 34), sono un analogo dell'asprezza di montaggio dei primi film. Sebbene meno innovativa, questa parte sembra propedeutica a quanto seguirà, perché la tesi dello studioso statunitense merita di essere approfondita e sostenuta per una maggiore comprensione di *Ordet*.
2. La seconda parte del saggio si concentra su *Ordet*, proponendone una lettura originale che va oltre l'analisi di David Bordwell. Sostengo che il modello di Bordwell non riesca a cogliere

pienamente la sperimentazione intermediale del film, in quanto la sua analisi oscilla fra due istanze teoriche che vedremo essere in contraddizione: da un lato una concezione strutturalista della narrazione, dall'altro la necessità di rendere giustizia alla complessa interazione tra i media principali rappresentati nel film: il cinema e il teatro.

Per superare questa limitazione, il saggio utilizza la narratologia transmediale di Meir Sternberg (1978; 2011), che vede il testo narrativo come un *holos*, un unico processo enunciativo. Questa prospettiva permette di comprendere come i diversi codici di Dreyer lavorino insieme per creare una visione artistica unificata. È dimostrabile che gli elementi del teatro e del cinema in *Ordet* non solo interagiscono, ma si fondono in una logica interna, valorizzandone appieno le strategie enunciazionali. Questa nuova lettura, infine, mi sembra ricollocare il film in modo più preciso all'interno del *corpus* dreyeriano, dimostrando che non è una rottura col passato o una semplice teatralizzazione, ma una forma intermediale che è il punto d'arrivo di una ricerca coerente. I silenzi anti-mimetici, il ritmo sospeso e l'uso dei *long take* sono un modo per ricreare, all'interno del nuovo orizzonte semiotico del sonoro, con mezzi diversi, lo stesso conflitto tra dispersione stilistica e coerenza formale o narrativa che Bordwell, proprio in questo film, non individua appieno nella sua coerenza compositiva, a causa di un modello narratologico limitato.

2 Il processo transmediale: da *La passion de Jeanne d'Arc* a *Dies Irae*

2.1 *La passion de Jeanne d'Arc*

Ai nostri fini può essere utile osservare il capolavoro di Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc*, tenendo presente l'impatto del suono "acusmatico" (Chion 1982: 12) sulla struttura di questo film. Mi riferisco nella circostanza alle recenti e suggestive musiche di Richard Einhorn, *Voices of Light* (1994). La pratica di musicare un film, come nell'operazione del 2007, innesca infatti un "ascolto semantico", un'illusione per cui il suono sembrerebbe duplicare un significato già presente nelle immagini, quando in realtà è il rapporto sincretico tra suono e immagine a produrre le emozioni. Tale approccio, se da un lato può rendere l'opera più accessibile e commerciale, dall'altro *ostacola* la piena comprensione delle operazioni stilistiche

di Dreyer. La musica non diegetica, privilegiando la sua componente semantica, tende a far trascurare la sfida cognitiva che il regista pone, come suggerisce Bordwell (1981: 112), alle strutture di rappresentazione classiche. Seguendo l'interpretazione di Bordwell fino in fondo, la sperimentazione del film potrebbe essere accostata infatti al grande modernismo letterario (Kenner 1971), laddove cioè l'innovazione, pur radicale, deve essere vista in ogni caso come una forzatura interna dei valori estetici di uno stile narrativo conservatore. In altri termini, *La passion de Jeanne d'Arc*, pur essendo innovativo e dirompente, si comprenderebbe appieno solo come sfida alle capacità ricettive del cinema classico, che, come illustra Bordwell (1981: 27-39), Dreyer conosceva e praticava a fondo nei suoi primi film.

La sua operazione consisterebbe dunque nel radicalizzare strategie estetiche già presenti nei film precedenti, che seguivano, e anzi inasprivano, l'esigenza di coesione tipica della grammatica classica (Bordwell 1981: 39). Confrontando, ad esempio, *Prästänkan* (*La vedova del pastore*, 1920) con *La passion de Jeanne d'Arc*, si nota come la tecnica dei *tableaux* codificata da Bordwell – inquadrature simmetriche che esaltano le gerarchie e la composizione – venga estremizzata (Figg. 1-2). La piattezza figura-sfondo e l'uso ossessivo del primo piano (come nel volto di Renée Falconetti) accentuano questa forzatura formale (Bordwell 1981: 97). Se questa interpretazione è corretta, dunque, ci mostra che un film come *La passion de Jeanne d'Arc* non può che esistere in quanto film *muto*, in cui lo spettatore non ha una chiave di accesso ermeneutico al film se non nella sua capacità di congiungere gli elementi formali, operazione che inevitabilmente sarebbe impropriamente delegata a qualsiasi commento musicale.

L'elemento più destabilizzante per il sistema narrativo classico è la rottura della regola dei 180 gradi (Bordwell 1981: 96) che tradizionalmente garantisce stabilità spaziale. Sebbene altre avanguardie coeve avessero già trasgredito questa regola, la peculiarità di Dreyer risiede nella sistematica destrutturazione dei punti di riferimento, mantenendo un'unità semantica. L'angolo di ripresa basso rende le figure fluttuanti, disorientando lo spettatore, e la coerenza narrativa deve essere costantemente ricomposta, come nella sequenza del dialogo tra i sacerdoti, dove la disposizione dei giudici è fisicamente impossibile. Questa dimensione di coerenza narrativa, a fronte di una destrutturazione dello spazio filmico, è precisamente garantita, argomenta Bordwell, dal volto di Giovanna d'Arco, dalla sua espressività che orienta le svolte drammaturgiche della trama.



FIGG. 1-2. – *Præstankan* (*La vedova del pastore*, Dir. Carl Theodor Dreyer, SE, 1920) e *La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di Giovanna d'Arco*, Dir. Carl Theodor Dreyer, FR, 1928) mostrano come la simmetria in alcuni punti precisi sia usata come contrappunto alla dispersione stilistica.

Tornando adesso all'inserimento di musiche come *Voices of Light*, che abbiamo usato a titolo di esempio, possiamo notare che esse, pur arricchendo l'emotività, *sollevano* lo spettatore dal lavoro cognitivo di ricostruzione della scena. La distruzione dello spazio scenico classico e l'alternanza ritmica di inquadrature senza coerenza hanno lo scopo di creare una frizione tra la tendenza dello spettatore a ricreare un sistema narrativo coerente e le distorsioni stilistiche. La gerarchia degli elementi è evocata e poi distrutta, con l'unità semantica garantita dallo sforzo di riunificazione dello spettatore e dalla singolare angolazione di ripresa.

La passion de Jeanne d'Arc è un film narrativo con un unico centro semantico: Giovanna. La sua coerenza logica deriva dallo sforzo cognitivo dello spettatore nel ricondurre gli eventi a una storia coerente, nonostante gli elementi centrifughi. Il film crea un sistema di attrazione e repulsione, spingendo lo spettatore a seguire la storia ancorata all'espressività del volto di Renée Falconetti. Nonostante le sfide, il sistema di narrazione lineare del cinema classico non viene mai eluso dal punto di vista enunciativo. Le angolazioni eccentriche e la perdita di punti di riferimento eliminano le certezze, ma il *fil rouge* recitativo di Falconetti spinge a ritrovare la coerenza nella linearità della narrazione classica. Queste osservazioni evidenziano come il film sia inscindibile da uno specifico regime di rappresentazione: quello del film muto.

2.2 *Vampyr*

L'interesse di *Vampyr* nel nostro discorso risiede nella sua posizione di film di transizione (1932) tra il muto e il sonoro di Dreyer. Sebbene sia sonoro, la quasi assenza di dialoghi e la sua struttura diegetica ellittica permettono sperimentazioni formali che anticipano l'approccio di Dreyer al nuovo medium. Come *La passion de Jeanne d'Arc*, *Vampyr* presenta una libertà radicale nella relazione tra dimensione stilistica e diegetica, proponendo un'esposizione formale che mette alla prova le capacità cognitive dello spettatore. Il film può essere letto in due modi: passivamente, aspettando che l'ecfrasi² interna del libro *Vampyre* (un medium letterario) fornisca la coerenza narrativa; oppure, come ne *La passion de Jeanne d'Arc*, riconoscendo che l'impossibilità di una lettura lineare è sopperita dalla capacità dello spettatore di creare associazioni paradigmatiche. Il genere del film dell'orrore qui sembra essere una sorta di scatola vuota per continuare le sperimentazioni sulla struttura della narrazione nel contesto del *medium* filmico.

In una sequenza specifica, Dreyer utilizza la tecnica di ripresa per deflettere le aspettative dello spettatore. Un *long take* mostra le finestre di un castello, e all'esterno si intravedono la governante e il servo con il corpo di Léone. Una serva entra nel frame, e la macchina da presa effettua un movimento semicircolare per poi attraversare le finestre ed entrare nella magione. Le pause e i tempi di attesa enfatizzano il completamento dell'azione, ma la macchina da presa "mima" una delusione delle aspettative, spostandosi all'indietro e frustrando la coerenza dell'azione (Figg. 3-4).

Questa sequenza ci interessa particolarmente perché anticipa in modo archetipico le scelte narrative che Dreyer riprenderà in *Ordet*, un film in cui il regime di rappresentazione filmica si basa quasi interamente su dei *long takes* che, come questo in particolare, prescindono totalmente dalla teleologia dell'azione rappresentata³.

Vampyr dimostra che Dreyer non ha abbandonato la sua riflessione sulla manipolazione dei nessi causa-effetto. Se in *La passion de Jeanne d'Arc* la strategia era forzare la struttura lineare dall'interno, affidandosi alla coerenza del linguaggio verbale e soprattutto all'espressività del volto di Falconetti, in *Vampyr* questa linearità viene ulteriormente elisa. Il film, sebbene tecnicamente sonoro, si muove in una direzione opposta alla semplificazione del film parlato, prefigurando il grande silenzio dei testi successivi.



FIGG. 3-4. – Un paio di frammenti del *long take* di *Vampyr* (Dir. Carl Theodor Dreyer, DE/FR, 1932) che “archeologicamente”, rappresenterà il principio di organizzazione formale dei *long take* di *Ordet* (Dir. Carl Theodor Dreyer, DK, 1955), in quasi tutto il film.

Gli undici anni che intercorrono tra *Vampyr* e *Dies Irae* suggeriscono il peso della rigidità del racconto sonoro sulla poetica di Dreyer, che puntava a manipolare la coerenza drammaturgica. La profonda istanza di manipolazione della casualità narrativa, ravvisabile in tutta la sua produzione, si traduce nella volontà di procedere per continue ellissi. Uno stile basato su sovrapposizioni e montaggi incrociati, difatti, confligge esplicitamente con la tendenza strutturale del nuovo stile di racconto.

2.3 *Dies Irae*

In *Dies Irae*, prendendo ad esempio la scena in cui Absalon discute con la madre sulla presunta natura di strega della fidanzata del figlio, si nota uno stile di dialoghi che, per lo spettatore contemporaneo, potrebbe apparire normale. Tuttavia, per lo storico del cinema, la particolare lentezza dei dialoghi di *Dies Irae* e dei successivi film di Dreyer è degna di nota, come testimoniano le fonti dell'epoca che riportano una reazione negativa da parte del pubblico, sorpreso da questo stilema (Bordwell 1981: 101).

Eppure, questa scelta è coerente con gli scritti di Dreyer stesso. Confrontando *Dies Irae* con i film precedenti, emerge la differenza. Se *Vampyr* era problematico e incerto nella presentazione narrativa, *Dies Irae* è al contrario preciso e stringente nell'organizzazione della trama e delle relazioni tra i personaggi. Laddove *Vampyr* eludeva il sintagma narrativo coerente, *Dies Irae* presenta il suo apologo attraverso una linearità coerente e una precisa articolazione aristotelica. E qui, veniamo alla tesi di fondo: sia *La passion de Jeanne d'Arc*, che *Vampyr*, che *Dies Irae*, sono tre film in cui la sfrenata sperimentazione linguistica è, di fatto, una metafora teologica di un mondo in disfacimento. La sperimentazione e la demolizione del modello narrativo devono convivere con un'unità di fondo di insieme, trasfigurata quasi misticamente. Sia essa garantita dal volto di Giovanna, che fa da *fil rouge* della narrazione, dall'inserimento del libro *Vampyre* che, nel secondo film ne ricostruisce la struttura narrativa "esplosa", garantendone una comprensione, nella sua lettura metaforica. Non deve meravigliare, dunque, che in *Dies Irae* la situazione sia quasi capovolta. Non c'è l'esigenza di segmentare, sminuzzare e far esplodere la narrazione come nei due film precedenti. La solennità e l'arditezza del racconto passeranno non più attraverso la dimensione visiva delle ardite sovrapposizioni semantiche di montaggio e il collasso dello spazio narrativo, ma attraverso il silenzio (Bordwell 1981: 101). Questo procedimento è noto in semiotica come *transmodalizzazione*⁴. Il modello esteriore al film, cioè la visione del regista di un mondo in perenne confusione e tragica crisi, all'interno di *un nuovo modello linguistico*, nel senso lotmaniano che abbiamo chiarito, non sarà più rappresentato attraverso l'ardita sperimentazione visuale e il montaggio incrociato, ma attraverso una mimesi dell'azione coesa più affine al teatro, ma puntellata di un silenzio irreale.

Le pause e i silenzi, le asperità e le durezza della solennità dei dialoghi, sono il luogo in cui, in questo nuovo orizzonte semiotico dotato di spazi rigidi e chiusi, può esprimersi sottilmente la crisi dell'universo moderno, nella visione di Dreyer. Chiarita la *coerenza* di questo percorso creativo, solo apparentemente variegato e divergente, nasce però un problema tecnico. All'unità spaziale e di azione del film sonoro di *Dies Irae* corrisponderanno un forte allungamento della narrazione e una difficoltà di ritmo e percezione, testimoniata dall'accoglienza che già prima di *Gertrud*, coinvolse questo film⁵. È alla luce di questo percorso che dobbiamo inquadrare l'oggetto principale della nostra analisi, la dimensione intermediale di *Ordet*.

3 Una lettura intermediale di *Ordet*

3.1 Intermedialità e narrazione: Barthes vs. Meir Sternberg

Se finora abbiamo isolato elementi formali che corroborano la lettura di Bordwell del passaggio dal muto al sonoro, è ora fondamentale introdurre una prospettiva teorica che ci permetta di valorizzare pienamente l'esperimento intermediale di Dreyer in *Ordet*. Ricordiamo a questo punto che Bordwell, per definire il ruolo dei silenzi di Dreyer, utilizza il modello di Barthes nel suo celebre saggio *Introduction à l'analyse structurale du récit* (1966) con la sua distinzione tra "nuclei" (eventi chiave della trama) e "catalisi" (funzioni minori o riempitivi). Pur utile, per vari decenni, all'analisi strutturale, il saggio barthesiano risulta, per molti versi, inevitabilmente datato: in questa sede mostreremo che non è di fatto in grado di cogliere la complessità delle strategie enunciative in Dreyer. Di seguito mostreremo come l'idea di ridurre un *long take* a una semplice 'catalisi' che 'riempie il tempo' ignori, nella sostanza, la sua pregnanza drammatica e la sua capacità di generare senso. La mia tesi è che l'elaborazione teorica fornita da Bordwell oscilli, in effetti, fra due concezioni di *Ordet*. Una simile oscillazione deriva dal fatto che il teorico americano ricava la nozione di intermedialità *per negationem* da un celebre saggio sul rapporto fra teatro e cinema di André Bazin, senza, con ciò, portare alle giuste conseguenze il concetto di intermedialità. Bazin, nel suo saggio su *Theatre et Cinéma* (1972) insiste su due possibilità di interazione fra i due modelli narrativi: la prima, seguendo l'utopia del cinema come pura trasparenza, sarebbe l'interazione fra i due modelli in cui il cinema 'scompare' dietro le convenzioni teatrali. Ci sarebbe poi un secondo modello, argomenta Bazin, caratterizzato invece da un utilizzo strategico di entrambe le convenzioni formali, quella del cinema e quella del teatro: i due codici vengono utilizzati e valorizzati entrambi e quello teatrale viene riproposto secondo le convenzioni cinematografiche. A ben vedere questa seconda possibilità è l'unica realmente plausibile da un punto di vista semiotico moderno. In realtà ovviamente le convenzioni cinematografiche – lungi dall'essere trasparenti – sono sempre presenti, ed è possibile massimizzarne gli effetti nel trasporre il teatro in cinema. Qui Bordwell arriva vicinissimo alla nozione di intermedialità, quando evidenzia che, se le due convenzioni possono essere sovrapposte, possono lavorare anche in contrasto:

If theatricalization demands that staging and filming be allowed to develop their own distinct systems, the long take offers rich possibilities. In promoting the shot from a private to a captain, so to speak, the long

take tends to assume the large-scale formal component in a film. As for the *long* take, its most salient feature is duration, and it can emphasize it by using its own structure (1981: 151).

Per quanto codifichi bene il valore della ripresa sulla rappresentazione scenica, il passo teorico che manca, tuttavia, per cogliere appieno l'intermedialità, è comprendere che la differenza formale fra i due media non è necessariamente riducibile, nell'atto enunciativo, ad un modello linguistico astratto. Ciò proprio perché il gesto intermediale in quanto tale si compie nel momento in cui i due codici vengono valorizzati insieme e, soprattutto, avvengono in un medesimo momento enunciazionale. Ma l'attrezzatura narratologica utilizzata da Bordwell nel suo studio non è in grado di cogliere l'unicità di questo gesto enunciativo, e ciò deriva proprio da un presupposto teorico del saggio di Barthes, e cioè che, per principio di induzione, la narratologia strutturalista pensa la forma narrativa assimilandola al piano del discorso⁶.

Ed è qui che interviene, si vedrà, la narratologia di Meir Sternberg (1978; 2011), che propone una visione del testo narrativo come un *holos*, un unico processo enunciativo. In questa prospettiva, ogni elemento del testo – ogni inquadratura, ogni suono, ogni pausa, ogni movimento – contribuisce attivamente e dinamicamente alla costruzione del significato e all'esperienza dello spettatore. La narrazione non è una sequenza di eventi discreti (catalisi *versus* nodi narrativi), ma un flusso continuo dove ogni informazione si aggiunge, modifica o amplifica quella precedente, ridefinendo in modo ricorsivo e processuale l'enunciazione, plasmando, infine costantemente la percezione e l'interpretazione.

Se ciò è vero, dunque, a chi si deve la definizione dei rapporti interni alla narrazione fra le varie forme di enunciazione? Leggiamo questo passo di Meir Sternberg, che chiarisce al meglio questo punto:

La narratività non è concepita come un fascio di proprietà immanenti alle opere narrative come è stato a lungo ribadito dai pensatori della scuola strutturalista-semiologica, bensì è intesa quale procedimento dialogico che si configura certamente in relazione a talune specifiche strutturazioni discorsive, ma che richiede l'interazione del lettore-fruitori affinché possa trovare realizzazione. [...] Ciò che viene a mancare [...] è il nesso che lega il singolo elemento narrativo con "l'intero" discorsivo cui si riferisce, il principio cioè che, unendo parte e totalità, permette di cogliere la specificità del procedimento narrativo, individuato [...] nel termine narratività (2011: 32-36).

Ricordiamo a questo punto il percorso effettuato nella prima parte di questo lavoro; l'autore e lo spettatore si muoverebbero insieme per ricostruire, all'interno del film, una totalità di relazioni coerente: non possiamo non cogliere l'analogia con le righe appena citate. Per ricostruire un processo simile, ipotizzando un continuo dialogo fra autore e spettatore lungo, per così dire, "lo spartito" intermediale che *Ordet* pone al suo fruitore, dovremo studiare i modelli narrativi e le loro caratteristiche enunciative nel testo, ipotizzando che sia sempre lo spettatore ad essere delegato a coglierne l'interazione, senza usare un modello logocentrico per leggerla, ma comprendendo a fondo il combinato dei due media in gioco. Se ogni testo è prima di tutto un contesto enunciativo, è fondamentale la collaborazione dello spettatore nell'interpretare e nell'innescare la dimensione performativa del silenzio messo in scena da Dreyer in un determinato punto dell'enunciazione del testo. Le soglie di enunciazione sono tracce sparse nel testo, che è visto come un processo da percorrere, ma quest'ultimo deve essere, in prima istanza, *innescato* dal lettore o dallo spettatore.

Dunque, quando Bordwell commenta che i *long takes* enfatizzano la durata delle catalisi, coglie un dato formale fondamentale: la comune enunciazione di due media, quello verbale e quello visuale. Tuttavia, il suo modello strutturalista finisce per depotenziarne l'interazione. Da un lato, egli individua l'enfasi del silenzio dei dialoghi, che rappresenta il processo di *transmodalizzazione* del cinema in teatro, iniziato con *Dies Irae*; dall'altro, la sua analisi non tiene conto del rapporto tra la dimensione performativa intermediale del film e il connubio tra i due media, a causa di un implicito primato del *medium* verbale.

3.2 Oltre il teatro filmato: la forma come metafora di deiezione spirituale

A questo punto otterremo un risultato conveniente se, sfruttando il precetto di Meir Sternberg per cui il dialogo fra le strutture di enunciazione che compongono la narratività non sarà sussunto troppo rapidamente in una forma statica, ma al contrario, la collaborazione dei due principali media presenti in *Ordet* dovrà essere vista come un'unica relazione processuale, in cui l'abbondante presenza di una mimesi del *medium* teatrale sarà intesa solo in preparazione di un preciso effetto. In particolare, dal mio punto di vista, non si comprende appieno il ruolo della

teatralizzazione, se non si coglie anche il tentativo dreyeriano di sabotarla. In una nota finale Bordwell scrive: “although Dreyer called *Ordet* a ‘cinematization’ of theater, I am suggesting that the film works towards a ‘theatricalization’ of cinema” (Bordwell 1981: 212; Abuín González 2012: 97). Questa tesi può essere dunque valida se consideriamo l’evoluzione di massima del percorso di Dreyer verso un paradigma teatrale con l’avvento del sonoro, ma credo non renda giustizia al tentativo formale specifico di Dreyer in *Ordet*. Per introdurre l’opera possiamo sintetizzarne la struttura dicendo che il motivo metafisico che anima il fondo dell’opera drammatica diventa un principio di organizzazione del racconto, ovvero quell’orizzonte di senso che, pur rimanendo essenzialmente esterno al testo, fa da motore causale all’azione drammatica. Ci riferiamo al miracolo con cui si conclude il *plot*: la giovane Inger, morta per dare alla luce il figlio, riconcilia le due famiglie dei Borgen e dei Petersen, divise da due concezioni differenti della fede cristiana; la prima votata a una fede più laica e attaccata alla vita mondana, la seconda decisamente più austera e tendente a un’ascesi che prepara alla resurrezione. Il miracolo finale funge dunque da scioglimento dei conflitti, collettivi o interiori, dei vari personaggi: le due famiglie borghesi si riconciliano intravedendo un orizzonte comune e collettivo ai loro differenti modi di interpretare la fede cristiana; il vecchio Borgen ritrova la fede in Dio, minata a suo tempo dalla malattia mentale del figlio Johannes, che si aggira per le campagne dello Jutland predicando di essere la reincarnazione di Gesù; i due figli più giovani, Anders e Anne, riescono a coronare il loro giusto sogno d’amore grazie alla riconciliazione dei genitori. La forma narrativa, dunque, sublima nel testo il fatto che il compimento del destino drammaturgico di tutti i personaggi non può che compiersi se non mosso da un qualche orizzonte trascendente.

Come nei film precedenti, infatti, questa dialettica fra il *caos* (il destino mondano incerto, appena riassunto, di tutti i personaggi) e l’ordine (ovvero la miracolosa pacificazione di ciascuno sotto il segno del miracolo finale) è resa attraverso la forma. E, nello specifico, il dispositivo formale consiste qui nel riproporre alcuni espedienti che abbiamo già riassunto in *Dies Irae* e in *Vampyr*, come, su tutti, la non-coincidenza fra il piano drammaturgico – entro cui si muovono i personaggi – e il movimento della macchina da presa. Sembra quasi essa voglia qui sublimare metafisicamente il *caos* della natura ancora non pacificata dal miracolo della resurrezione di Inger, la cui rinascita miracolosa corrisponde, implicitamente, alla redenzione di tutti i personaggi.

Si osservi ad esempio come la struttura del racconto sia perfettamente simmetrica, alternando, tramite montaggio, sequenze d'interni (che corrispondono perlopiù ai dialoghi) a scene d'esterni. Queste ultime raffigurano principalmente il vagabondare del giovane Johannes – un personaggio bizzarro i cui vaneggiamenti allegorizzano lo scetticismo e l'incapacità di tutti di cogliere le verità di fede – o la rappresentazione della natura battuta dal vento.

Sul piano simbolico, è interessante la scelta stilistica di far corrispondere la rappresentazione degli interni a un *découpage* fatto di movimenti di macchina che lavorano, come abbiamo detto e, come tanti altri critici hanno analizzato, “in contrasto” con la linearità della narrazione (Bordwell 1981; Drouzy 1982). Per cui ripresa e *performance* drammaturgica seguono due criteri e traiettorie di rappresentazione indipendenti; ciò corrisponde a un sistema di inquadrature fisse e a campo lungo, in cui il solo personaggio di Johannes vaga in un paesaggio quasi deserto, ritratto in una natura in subbuglio. Simbolicamente, infatti, tale natura sembra proprio rispecchiarsi nel destino terreno incerto degli altri personaggi (sulle specificità semiologiche del performativo è utile Pavis, 2003).

Ad eccezione di pochi momenti, infatti, il teatro filmato di *Ordet* coincide con gli intenti, oltre che del saggio citato in apertura, anche del suo testo del 1953 (intitolato appunto *Il teatro filmato*, si trova in Dreyer, 1969) di poco distante dall'uscita del film. La staticità del dialogo viene certamente “vivificata” dall'uso dei movimenti di macchina, ma l'autore, a mio avviso, fa di più: crea un sottile legame simbolico fra la staticità e la ripetitività del dialogo dei personaggi e la loro condizione di deiezione spirituale. Tutto il film è infatti, fin da subito, basato sulla contrapposizione fra Johannes e, in una certa misura, Inger da un lato, e ‘gli altri’ personaggi dall'altro. Non è un caso che a queste due figure chiave siano dedicati molti *long take* che stiamo studiando.

Innanzitutto, non è un caso che sia soprattutto durante i dialoghi in famiglia, specialmente nella prima mezz'ora del film, prima dello sviluppo della sotto-trama che vede l'incontro tra il vecchio Borgen e il sarto Petersen, che i movimenti di macchina operino, come notissimo, creando quell'effetto per cui la teleologia della ripresa non coincide con la messa in scena. Se aggiungiamo questo elemento, notiamo che in questa fase i movimenti di macchina lavorano in contrasto con la messa in scena e i dialoghi. Da un lato, infatti, come nota Bordwell, la teleologia della ripresa non coincide con quella della rappresentazione, distogliendo l'inquadratura dal fissare il volto dei personaggi (Comolli 1964; Drouzy 1982);

dall'altro lato, è proprio questo espediente formale a trasmettere un senso di disconnessione e straniamento rispetto alle parole e ai dialoghi che vengono pronunciati e agli sguardi tra Borgen e Inger, o tra la stessa Inger e Mikkel nella stanza da letto, che si parlano rivolti a tre quarti rispetto alla quarta parete, guardandosi negli occhi solo in determinati momenti strategici all'interno dei dialoghi (FIGG. 5-6).



FIGG. 5-6. – *Ordet*. Parte del processo di teatralizzazione è anche la dinamica irrealistica degli sguardi.

Le eccezioni a quest'uso dei movimenti di macchina sono molto poche ma significative. La prima è l'interessante momento, già menzionato sopra, in cui durante il dialogo tra Borgen e Inger, d'improvviso il movimento di macchina 'rompe' la rigidità del *tableau*, e l'altro è un breve momento in cui, alla fine di questo stesso dialogo, il vecchio Borgen si alza e viene seguito per qualche istante dalla macchina da presa (FIGG. 7-8).

Ma in questo caso è l'azione di Borgen che non ha una teleologia: il suo movimento, accompagnato dalla ripresa, si ferma senza portare a nulla. Dato il ritmo inevitabilmente circolare di tale forma narrativa, che alterna questo movimento di macchina "senza teleologia" con delle inquadrature fisse in cui i personaggi o sono immobili o entrano ed escono dalla scena "fissa" come a teatro, le eccezioni più lampanti risaltano. È proprio lavorando sulle eccezioni formali, anche brusche, a questo nesso sinergico



Figg. 7-8. – *Ordet*. Si noti come in determinati momenti il movimento di macchina sfrutti la profondità di campo per “sfatare” l’illusione teatrale dopo lunghi momenti di pausa.

fra parola teatrale e regia sperimentale, che potremo allontanarci dalla visione di Bordwell.

Prima di procedere ad analizzarle, però, vorrei prendere in considerazione un elemento simbolico sonoro che non mi sembra sia stato messo in evidenza dai critici. Parlo dell’onnipresenza del simbolo del vento. Il vento in *Ordet* è un simbolo sottile, ma onnipresente. Evoca la presenza incombente del divino e del mistero, richiamando il soffio dello spirito divino, come nell’idea biblica del vangelo di Giovanni (citato esplicitamente, poi, nel finale dal protagonista omonimo), che Dreyer forse potrebbe avere presente, per cui “Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai da dove viene né dove va; così è di chiunque è nato dallo Spirito” (ed. Martini, 2000: 21). Al contempo, sottolinea l’impermanenza e la fragilità umana, con il suo rumore incessante che sferza la brughiera e i panni stesi. Il suo sottofondo costante nei dialoghi della famiglia Borgen diviene acusmatico e irrealistico anche nelle scene al chiuso, evidenziando l’inquietudine e il tormento spirituale dei personaggi (**Figg. 9-10**).

Questa persistente presenza sonora, unita ai fluidi movimenti di macchina che non fissano mai i personaggi, mi sembra crei una stringente interazione simbolica, passata sin ora inosservata. Il vento non si limita a commentare i silenzi; contribuisce a definire un ritmo specifico, preparando la scena per momenti che trascendono le convenzioni



FIGG. 9-10. – *Ordet*. Questa coppia di frame è accostata per suggerire un parallelo simbolico fra il vento fuori di casa e il movimento di macchina interno.

teatrali e rivelano la sofisticata fusione tra enunciazione cinematografica e teatrale del film. C'è, in altri termini, una relazione simbolica sottile e penetrante fra il movimento di macchina costante, che non fissa mai i personaggi, se non per pochi secondi e in modo indipendente rispetto all'azione drammatica, e il rumore del vento che lavora simbolicamente fuori campo. In tal modo, quando la macchina da presa smette di muoversi, il regista sfrutta una componente fonosimbolica come quella del vento per commentare e in parte riempire i vuoti di senso prodotti dai silenzi. Quel che va compreso, dunque, è che queste scelte stilistiche, lavorando in modo coerente, costruiscono un ritmo; la dimensione "teatrale" è irrealistica come nel precedente *Dies Irae*, ma la dimensione simbolica sonora, delle riprese e dello spazio scenografico contribuiscono a circoscrivere le esistenze dei membri di casa Borgen, preparando la trasgressione di un ritmo ben codificato, e costruito intrecciando forma enunciativa cinematografica e forma enunciativa teatrale.

Abbiamo descritto un sistema di relazioni fra ripresa e messa in scena complesso ma coerente creando un nesso simbolico tra queste scelte formali e alcuni nuclei tematici del film. La nostra tesi della subordinazione del linguaggio teatrale a quello cinematografico, tuttavia, non sarà completa se non ci concentreremo su punti in cui questa struttura viene, scientificamente, sabotata.

3.3 Il *long take* di Johannes

È qui che si osserva il divario più evidente fra il modello barthesiano del rapporto fra nuclei e catalisi e il modello narratologico-transmediale di Sternberg. Il *long take* che caratterizza l'ingresso di Johannes e il suo incontro con il pastore, a trenta minuti dall'inizio del film, è il culmine di questa strategia enunciativa. La sua posizione è fondamentale nel 'processo enunciativo' dell'*holos* del film: se fosse spostato, non avrebbe lo stesso valore. Valutare questo *long take* come un mero mezzo per enfatizzare una funzione minore (catalisi) non coglie il suo giungere in questo momento specifico del testo.

Questo *long take* è ampiamente 'preparato' dal punto di vista enunciativo. Il ritmo circolare delle scene precedenti, con alternanza di movimenti di macchina "senza teleologia" (come il breve seguire di Borgen che si alza senza portare a nulla) e inquadrature fisse, ha creato un'atmosfera di stasi e attesa. Il *long take* di Johannes, invece, irrompe in questo schema, permettendo al regista di rompere questo ritmo (FIGG. 11-12).



FIGG. 11-12. – *Ordet*. Il *long take* di Johannes preparato per rompere il ritmo e il processo di enunciazione del film.

La sua efficacia deriva da scelte formali precise: la sua durata strategica di qualche secondo in più rispetto all'enunciazione teatrale dei tempi di dialogo delle scene precedenti; la scomparsa del rumore simbolico del vento di sottofondo che aveva caratterizzato quelle stesse scene.

È interessante, a questo punto, che il suono del vento all'inizio della ripresa si attenui. A questo si aggiunge l'appena udibile suono del rintoccare di un orologio, che agisce come un dimesso simbolo messianico, simboleggiando in modo sottilmente allusivo un evento.

Possiamo notare, infatti, che il suono acusmatico del vento, con il suo commento implicito, viene durante tutto il film rimodulato. Si ode più nettamente quando i personaggi sono in silenzio, come detto, e si abbassa quando i personaggi parlano: ad esempio nei dialoghi tra Inger e il vecchio Borgen, o tra Petersen e la famiglia; così come durante la riunione religiosa in casa Petersen. Lungo il *long take* di Johannes avviene il contrario: il vento è appena udibile e silenzioso nei secondi in cui dura la ripresa, per diventare poi, esattamente all'inverso delle scene menzionate, nettamente udibile e incredibilmente forte quando la macchina da presa smette di muoversi e Johannes parla con il Pastore.

Questi segni e caratteristiche formali mettono in evidenza il valore eccezionale di questo *long take* rispetto agli altri. Mentre il *long take* che accompagna il vecchio Borgen nel salotto (il primo dei due analizzati) era caratterizzato da un silenzio (quello tra i dialoghi) che, associato al rumore del vento, metteva in discussione l'orizzonte di senso dei personaggi, il *long take* di Johannes è un silenzio di natura diversa, un silenzio di sacralità e presagio, che rompe quell'equilibrio formale contrastivo. Qui, i due sistemi di enunciazione non lavorano in contrasto, ma in piena armonia: il silenzio prolungato di Johannes è teleologicamente enfatizzato fino in fondo. In tal modo risulta massimamente evidente come i due media – la “parola teatrale” (intesa come forza della presenza e del discorso implicito) e la ripresa cinematografica (capace di rappresentare il senso di durata orientando teleologicamente lo sguardo dello spettatore) – si fondono per veicolare un significato simbolico.

Va infine notato che questo *long take*, pur se irrompe in un sistema dinamico preciso che interessa messa in scena e ripresa cinematografica, non è un evento isolato, bensì il culmine di una climax progressiva. Vi sono altri punti in cui lo sguardo della macchina da presa acquisisce una propria teleologia, rompendo strategicamente la relazione di contrasto fra i media.

Un esempio è il *long take* precedentemente menzionato, in cui il vecchio Borgen si alza da tavola e la macchina da presa ne segue l'azione con un chiaro effetto teleologico. In questo caso, non è la macchina da presa a interrompere o contrastare la coerenza dell'azione drammatica; al contrario, il suo accordo con il gesto di Borgen, che non porta a nulla, crea una variante di quel contrasto.

Un altro si verifica quando la ripresa si sposta violentemente dall'inquadratura d'insieme di Inger e Borgen per inquadrare Johannes mentre proferisce uno dei suoi vaticini. Queste riprese configurano un crescendo che definisce in modo più chiaro e complesso la dinamica di interazione fra i due regimi di rappresentazione.

3.4 Il *long take* del dottore: Il silenzio del dubbio e la falsa sicurezza

Un ultimo esempio emblematico di come Dreyer utilizzi un *long take* nell'*holos* enunciativo del film è quello che vede il dottore percorrere il tragitto dal tavolo operatorio al letto di Inger moribonda. Anche questo *long take* è ampiamente "preparato" dal punto di vista enunciativo.

Va notato, in generale, che il nesso contrastivo fra ripresa senza stacchi e dimensione scenico-performativa, nella parte finale del film, si ridimensiona molto. Questa scelta strategica va di pari passo con il fatto che il film accompagna progressivamente lo spettatore e i personaggi verso la rivelazione finale, che darà senso al racconto. Aumentano le riprese totali di ambiente, dove il salotto di casa Borgen viene ripreso nel suo insieme, dando veramente il senso di essere su un palcoscenico teatrale, come nella sequenza in cui i fari della macchina del dottore sono interpretati da Johannes come la proiezione della morte che arriva a prendere Inger. In generale, la regia lavora per far convergere il film verso una dimensione finalistica, orrorifica prima, con la morte di Inger, e poi salvifica. Anche alcune delle riprese che caratterizzano i dialoghi fra Johannes e la giovane figlia di Mikkel e Inger sono singolari nell'economia espressiva del film. Ad esempio, la ripresa che ruota attorno al volto di Johannes mentre discute con la piccola Maren della possibile resurrezione di Inger. Sono tutti espedienti che, dispiegati nel pre-finale del film, orientano lo spettatore verso un senso di attesa, rompendo in modo sfumato e graduale con la struttura enunciazionale precedente, legata alla deiezione spirituale dei protagonisti, e preparando poi lo stile solenne del momento della resurrezione. È un'atmosfera molto sottile: il senso di sospensione che descriveva mera stasi esistenziale, si colora qui di una dimensione emotiva legata all'evento della morte.

Ed è proprio questo il contesto enunciativo in cui Dreyer sceglie di ambientare il *long take* del dottore. È il momento in cui Inger lotta tra la vita e la morte, ma già Bordwell, seguendo coerentemente la sua

tesi sulla enfasi delle catalisi, osserva che Dreyer sceglie di riprendere un momento apparentemente meno centrale come il movimento del dottore lungo la stanza, piuttosto che soffermarsi su Inger. In realtà questo *long take*, molto diverso per struttura rispetto ai precedenti, deve essere inserito in una strategia intermediale in cui la durata della ripresa enfatizza quello che, nella teoria della *suspense* sternberghiana, è un processo di meta-abduzione, cioè di revisione delle certezze su cui si fonda la visione dello spettatore.

La ripresa del dottore infatti è incorniciata enunciativamente, da un lato, dal dialogo fra Johannes e la bambina, che fa da una lettura metafisica alla vicenda, in cui si annuncia che Inger morirà e verrà resuscitata, ed è seguita ancora subito dopo da un dialogo fra il dottore, il vecchio Borgen e il pastore. Tuttavia, il segmento narrativo che più di ogni altro “spiega” enunciativamente il *long take* del dottore è il dialogo tra Johannes e la piccola Maren, la figlia maggiore di Inger e Mikkel. Abbiamo già visto come il processo sequenziale che porta al finale “miracoloso” di *Ordet* sia caratterizzato da un progressivo abbandono della forma del *long take* senza teleologia; esso culminerà poi nel tono ieratico e solenne della celebrazione finale, dove il *découpage* diviene stilisticamente molto più arioso e regolare, enfatizzando il senso di speranza e unione fra le due famiglie (Figg. 13-14).



Figg. 13-14. – *Ordet*. Il *long take* del dottore. La teleologia della ripresa si concentra sul movimento del personaggio, creando un senso di suspense che trascende la mera ‘catalisi’.

All'interno di questa studiata progressione enunciativa, è interessante notare come, ancora una volta, il dialogo fra Maren e suo zio saboti in modo significativo lo stile teatrale con cui *Ordet* era cominciato. Questo essenzialmente attraverso due elementi: uno di derivazione scenico-teatrale, e l'altro, più precisamente cinematografico. Il modo in cui i due personaggi sono collocati nello spazio scenico è molto più intimo e naturalistico rispetto ai dialoghi che abbiamo analizzato precedentemente. La macchina da presa, al contempo, li descrive in uno spazio intimo, in cui il dolore del personaggio di Johannes è realmente ascoltato; ciò sospende in modo abbastanza preciso la strategia – già lenta e progressiva – di transizione stilistica dalla prima parte del film, basata su un lavoro “di contrasto” fra *long take* e messa in scena teatrale, e sottolineando in modo chiaro la connessione tra i due.

In un'ottica di analisi sternberghiana, questo dialogo rappresenta il principale indizio formale che spiega enunciativamente il senso da attribuire al *long take* del dottore, avvenuto poco prima, e che descrive un evento di forte tensione emotiva. In altri termini, solo se lo spettatore sarà in grado di cogliere il senso di rivelazione del dialogo fra Johannes e Maren, che denuncia la cecità del cinico razionalismo dei personaggi, potrà apprezzare al meglio il senso di suspense generato dal *long take* del dottore, così come se avrà colto i segnali che indicano la responsabilità del medico nella vicenda, in quanto simbolo di fallace razionalità. La ripresa a lui dedicata è dunque una mera ‘catalisi’ se osserviamo l'insieme dei fatti narrati a prescindere dalla loro qualità espressiva, ma diventa un momento importante del senso del film se lo osserviamo nella pragmatica della sua messa in scena complessiva. In entrambi i casi che abbiamo analizzato, come si vede, la funzione drammaturgica e narrativa del *long take* prescinde da una coerenza enunciativa data da un modello linguisticamente astratto, ma poggia sulla capacità dello spettatore di cogliere il gioco enunciativo fra teatro e cinema.

Si noti come il campo estremamente ristretto dei frame dedicati al dottore, rispetto alle riprese precedenti, faccia scomparire del tutto la deissi teatrale in questi momenti, e il cinema rimane protagonista, proprio perché la dimensione della teleologia dell'azione deve essere enfatizzata. Ma verso cosa tende questa teleologia? Se il concentrarsi sul dottore, e non sulla passione di Inger a letto, crea nello spettatore uno straniamento, dobbiamo concedere a Dreyer qui di accompagnare lo spettatore verso un processo di consapevolezza che comincia con un'altra profezia di Johannes e che prosegue poi con una riflessione metafisica sul rapporto fra fede e conoscenza umana (FIGG. 15-16).



FIGG. 15-16. – *Ordet*. Maren e Johannes nel dialogo. Si noti la scelta dell'inquadratura che racchiude i corpi dei personaggi in uno spazio intimo e ravvicinato.

Le premesse enunciative fornite dal *long take* sono date proprio da questo effetto di straniamento: lo spettatore è portato a riempire di fatto i vuoti di senso generati dalla ripresa che si concentra inaspettatamente sul dottore con le premesse che abbiamo per leggerla: le profezie di Johannes sulla morte di Inger. È difficile per lo spettatore cogliere appieno il senso del nesso semantico implicito in questa articolazione enunciativa, ma il silenzio e l'insistenza nella ripresa sul dottore (così come gli innaturali silenzi fra i personaggi che lo seguono) spinge lo spettatore a interrogarsi, e la scelta scenica di quanto segue aggiunge un ulteriore tassello in questo processo di comprensione retroattiva di ciò che sta avvenendo.

Quanto segue la ripresa del dottore in camera da letto, inoltre, è una scelta innaturalmente statica. I dialoghi tra Borgen, il pastore e il dottore sono infatti inquadrati nel medesimo tavolo del salotto, come già erano le riprese dei dialoghi fra il vecchio Borgen e Inger a inizio del film (**FIGG. 17-18**). Ma stavolta la staticità dell'inquadratura funge da commento contrastivo difficilmente aggirabile rispetto alla falsa sicurezza e alla fede nella scienza umana riposta dal dottore, così come il malcelato sussiego del pastore. Quando i due uomini sono sulla porta, Borgen intima al dottore di accompagnare il pastore in auto e il dottore risponde con la frase solo apparentemente innocua: "se si fida del guidatore...". Questa battuta assolutamente priva di enfasi deve essere messa in connessione con l'inquadratura dei fari della macchina del dottore sul muro di casa



FIGG. 17-18. – Confronto tra le riprese. A sinistra, la statica inquadratura dei dialoghi del salotto; a destra, il totale di Johannes nell'ambiente, a indicare la natura simbolica e contrastiva della sua figura.

Borgen, che sono ripresi volutamente mostrando casa Borgen nella sua totalità. Essi completano questo processo di meta-abduzione e di ri-comprensione (Baroni 2007: 139) del senso degli avvenimenti, e che saranno interpretati in senso metafisico con il miracolo finale; questi eventi sono letti da Johannes come l'incombere della morte su casa Borgen.

Da queste linee di analisi emerge come il progressivo mutamento della strategia narrativa di *Ordet* nel finale sia improntato alla produzione di un fine enunciativo molto preciso che riorienta decisamente il senso del racconto e dona pregnanza alla solennità delle riprese finali, dominate dal primo piano di Inger risorta, omaggio al ruolo unificante che Dreyer attribuiva al primo piano dai tempi de *La passion de Jeanne d'Arc*, e che testimonia ancor più la coerenza del suo percorso artistico.

4 Conclusioni

Il percorso ha evidenziato la dialettica tra destrutturazione filmica e coesione narrativa come costante nella produzione muta di Dreyer, dove la poetica sperimentale trasfigura la forma verso una coerenza ritrovata. Con *Dies Irae*, nel passaggio al sonoro, si ripresenta un problema analogo

(Bordwell 1981). Qui, il rapporto critico tra stile e forma narrativa – riflesso della visione trascendente e della crisi esistenziale di Dreyer – genera una struttura dove le catalisi barthesiane (Barthes 1966) rendono il racconto solenne, ma ne minano la tenuta formale. Tale ricostruzione suggerisce una progressiva teatralizzazione del cinema dreyeriano, con la “parola teatrale” (Chion 1994) che diventa prominente, appesantendo i film e sfidando lo spettatore.

Tuttavia, il nostro studio intermediale di *Ordet* dimostra come la contaminazione fra teatro e cinema crei un nuovo equilibrio tra forma narrativa e stile. Questi elementi, anche qui, riflettono la deiezione spirituale dei personaggi e la crisi religiosa dreyeriana. Il risultato chiave è un procedimento enunciativo che riflette, attraverso la forma, una dialettica tra crisi mondana e barlumi di salvezza, coerente con le opere precedenti. Grazie a un approccio teorico differente (Sternberg 1978; 2011), la disconnessione tra piano diegetico e ripresa (tradizionale nella critica dreyeriana) è interpretabile simbolicamente, evidenziando le strategie con cui Dreyer usa sinergicamente i media per indicare una traiettoria di redenzione dal caos spirituale. Non si tratta, dunque, di mera teatralizzazione del cinema, come suggerito da Bordwell (Bordwell, 1981), ma di una sofisticata contaminazione mediale che rafforza l’interazione tra protocolli di rappresentazione e istanze formali d’insieme.

Questo procedimento è ciò che il testo dreyeriano richiede per leggere pragmaticamente la relazione dinamica fra le strategie enunciazionali, configurandosi come un percorso progressivo verso l’emersione da uno stato di fragilità spirituale, speculare ai film precedenti.

A differenza dei film muti, in cui Bordwell coglie pienamente la dialettica tra forma e stile, questo elemento sfugge allo studioso statunitense in *Ordet* proprio perché il suo modello narratologico strutturalista appiattisce la complessa interazione fra le forme di enunciazione presenti nel film. Film che, per la prima volta, si trovava ad affrontare e risolvere proattivamente problemi strutturali legati a quel che Lotman (2020) definirebbe un nuovo modello linguistico.

Uno sguardo retrospettivo a come è concepito il *découpage* di *Ordet*, può, come abbiamo documentato, corroborare questa tesi, valorizzando il posizionamento strategico di questi *long takes* nel rompere gli automatismi del teatro filmato.

Il primo dei due rompe e disinnescia le forme espressive della parola teatrale che caratterizza in modo forte i lunghi dialoghi fra i membri della famiglia Borgen e fra quelli della famiglia Petersen; al contempo dà la stura

ad un percorso di transizione stilistica in cui, in generale, il *long take*, con la sua funzione di rappresentare il senso di smarrimento spirituale, regredisce lentamente.

Il secondo *long take* invece, non casualmente, è posto in un processo di agnizione e consapevolezza che sfocia, sul piano formale, verso la solennità dello stile di ripresa finale, dove le inquadrature si fanno ieratiche, simmetriche ed ampie, per celebrare l'avvenuta salvezza delle due famiglie.

Si tratta di un impianto formale che, come nei film precedenti, richiede allo spettatore uno sforzo cognitivo perché possa essere riconosciuta e interpretata, ma ciò non a detrimento della componente visuale e cinematografica, che al contrario agisce in sinergia, o in sapiente contrappunto, con la possibilità drammaturgica della parola recitata. Sebbene la tesi della teatralizzazione resti valida come tendenza generale degli ultimi lavori dreyeriani, essa non spiega il successo di *Ordet* (premiato a Venezia), a differenza di *Dies Irae* e *Gertrud*. Ciò potrebbe essere dovuto alla sua immediatezza performativa e alla capacità della sua dimensione formale di rivelare il suo “spartito intermediale”.

NOTE

- 1 In questo testo farò uso di termini ampiamente invalsi nella comparatistica *inter artes* che fanno riferimento alle logiche di interazione mediale, per descrivere il modo in cui i differenti linguaggi di cinema e teatro si sovrappongono in Dreyer, ma che giova in ogni caso anche brevemente rievocare. Definisco *intermediale* un fenomeno comunicativo in cui due o più linguaggi differenti si sovrappongono attraverso un'interazione per *mimesi* o *rimediazione* (Zecca 2013). Un medium *imita* un altro ibridando il proprio linguaggio con quello di quest'ultimo, fino al punto di appropriarsene ed inglobarlo; in questo ultimo caso si parla di *rimediazione* (Bolter, Grusin 2006): come, ad esempio, avviene con la visualizzazione di un foglio nei *software* di scrittura. Definiamo invece *transmedializzazione* e *transmedialità* quel fenomeno di interazione in cui i due codici linguistici rimangono, al contrario, separati. A spostarsi (di qui il suffisso *trans*-) è semplicemente l'elemento referenziale ed extralinguistico. L'esempio più lampante di *transmedialità* è la pratica dell'adattamento: come nel caso del passaggio dalla *pièce* di Munk ai film di Dreyer o di Molander. In questo tipo di interazione tra media, generalmente, i due codici operano *indipendentemente* al meglio delle proprie peculiari capacità espressive; per cui il teatro, ad esempio, esalta la dimensione performativa e l'unità scenica,

mentre invece il cinema privilegerà la non-linearità e la coerenza di senso di montaggio e sequenze, ciascuno con le sue specificità. A dispetto della differenza di codici mediali, ogni spettatore e autore è in grado di cogliere il rapporto tra un ipotesto adattato e un ipertesto che ne costituisce l'adattamento, tramite un insieme di referenti comuni: la trama, i personaggi, in generale l'universo narrativo di riferimento (*storyworld*) a cui entrambi attingono (Hutcheon 2006).

Importante è, in ogni caso, sottolineare che, sebbene sia fondamentale distinguere le due logiche per descrivere con esattezza processi e trasformazioni, molto spesso transmedialità e intermedialità lavorano in sinergia, anche perché l'intermedialità è un aspetto strutturale del rapporto fra i media: ad esempio, dal 1927 in poi raramente esistono film senza un rapporto con la parola in scena, poiché un *medium*, secondo l'adagio proverbiale di McLuhan, è sempre il contenuto di un altro *medium* (McLuhan 1964).

Ciò non implica che la contaminazione tra codici non possa essere un'operazione artistica consapevole, come nel caso di studio di *Ordet*. Al contempo, possono avvenire processi di imitazione e mimesi intermediale in conseguenza di grandi processi transmediali, come avviene nel passaggio dal cinema muto al sonoro, in cui le narrazioni del cinema muto, per inserire la parola recitata, tendono, come pronosticato da Dreyer, ad appiattirsi rischiosamente su una mimesi della forma teatrale.

Il fulcro di tutta l'argomentazione che segue consiste proprio nel valorizzare *Ordet* non come un processo di adattamento passivo al linguaggio del teatro a seguito del passaggio transmediale da muto a sonoro, come voluto da tanta critica a partire da Bordwell in poi; piuttosto come una sperimentazione intermediale consapevole, che preservi il linguaggio del cinema da un eccessivo appiattimento sul teatro, in conseguenza della nuova tecnologia.

- 2 La prima produzione dreyeriana è spesso caratterizzata da procedimenti ecfrastrici, cioè di rappresentazione mimetica interna al film, di media verbali che aiutano a rileggere coerentemente una narrazione decostruita: vale per gli atti del processo de *La passion de Jeanne d'Arc*, la presenza di una pergamena in latino con cui si apre e chiude *Dies Irae*, ed anche il libro *Vampyre* ritrovato dal protagonista del film, che ci racconta in modo lineare una trama che, nello specifico, altrimenti sarebbe inintelligibile.
- 3 Il *long take* qui descritto è “senza teleologia” nel senso che il suo movimento lavora in parziale o totale contraddizione con la coerenza di senso e di azione della messa in scena. La macchina da presa esplora lo spazio filmico, senza curarsi, o in questo caso addirittura frustrando la coerenza dell'azione, il fine ipotetico a cui essa naturalmente tende. Questo lavorare in contrasto con la messa in scena è alla base di molta parte dello stile di regia di *Ordet*. Nel prosieguo dell'argomentazione avvanzerò l'idea che questo espediente formale

non è stato interpretato simbolicamente fino in fondo, ovvero come un modo per rappresentare una condizione esistenziale di caduta spirituale e di assenza di fine chiaro nella vita dei personaggi, rappresentando di fatto, oltre ai silenzi, un analogo sul piano del valore simbolico della narrazione destrutturata e del montaggio incrociato dei film precedenti. Ciò proprio perché il *long take* è un espediente che permette alla regia di muoversi più agilmente, eludendo parzialmente una narrazione troppo coerente e teatrale, senza per questo venir meno alle esigenze mimetiche del “teatro filmato” imposte dal film sonoro.

- 4 Da Gérard Genette (1982) in poi, il concetto di *transmodalizzazione* è stato oggetto di dibattiti. In questo saggio lo utilizzerò come un sinonimo di *transmedializzazione*, ma con una specifica sfumatura linguistica.

Da un punto di vista semiologico, un medium è un “modo” di approcciare un universo referenziale, con un proprio insieme di premesse formali. La *transmedialità* è il mutamento da un codice mediale all’altro (ad esempio, dal muto al sonoro). La *transmodalizzazione*, invece, è il passaggio che permette a un autore di reinterpretare i codici espressivi di vario tipo (come la solennità, la tragicità, il misticismo) per come venivano praticati all’interno medium precedente. Nel cinema muto di Dreyer, ad esempio, la solennità e la tragicità erano espresse attraverso il montaggio incrociato e i salti narrativi. Con l’avvento del sonoro, questo ruolo espressivo è stato assegnato al silenzio. La *transmodalizzazione* descrive proprio questo mutamento dei codici a seguito del passaggio da un medium all’altro.

- 5 Scrive Bosley Crowther: “the tax of his slow and ponderous tempo upon the average person’s time is a rather presumptuous imposition for any motion picture artist to make” (Crowther 1948: 21) Così, invece, Howard Barnes: “The bridging passages have a way of dragging, particularly for audiences geared to the staccato of Hollywood” (1948: 12).
- 6 Scrive Roland Barthes: “Et pourtant il est évident que le discours lui-même (comme ensemble de phrases) est organisé et que par cette organisation il apparaît comme le message d’une autre langue, supérieure à la langue des linguistes: le discours a ses unités, ses règles, sa ‘grammaire’ (...) la langue générale du récit n’est évidemment que l’un des idiomes offerts à la linguistique du discours, et elle se soumet en conséquence à l’hypothèse homologique: structurellement, le récit participe à la phrase, sans pouvoir jamais se réduire à une somme de phrases: le récit est une grande phrase, comme toute phrase constative est, d’une certaine manière, l’ébauche d’un petit récit” (Barthes 1966: 2-3). La narratologia contemporanea ha da tempo sconfessato simili modelli logocentrici. Si concentra infatti sull’idea che il racconto sia un insieme di operazioni cognitive che coinvolgono attivamente narratore e narratario, le cui modalità e aspetti possono variare a seconda del linguaggio utilizzato (Ryan 2001; Herman 2002).

BIBLIOGRAFIA

- Abuín González, Anxo (2012), *El teatro en el cine. Estudio de una relación inter-medial*, Madrid, Cátedra.
- Baroni, Raphaël (2007), *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.
- Barnes, Howard (1948), "Drama in the Abstract", *New York Herald Tribune*, 14 marzo: 14.
- Barthes, Roland (1966), "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8: 1-27.
- Bazin, André (1959), *Qu'est-ce que le cinéma?* ed. e trad. a cura di A. Aprà, *Che cos'è il cinema?* Milano, Garzanti, 1972.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- Bordwell, David (1981), *The Films of Carl Theodor Dreyer*, Berkeley, University of California Press.
- ; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press.
- Brewster, Ben; Jacobs, Lea (1997), *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press.
- Burch, Noël (1969), *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard.
- Casetti, Francesco (1993), *Teorie del cinema: 1945-1990*, Milano, Bompiani.
- Chion, Michel (1982), *La Voix au Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- (1994), *L'Audio-Vision: Son et Image au Cinéma*, Paris, Nathan.
- Comolli, Jean-Louis (1964), "Dreyer, ou le 'plan fixe'", *Cahiers du Cinéma*, 159: 29-37.
- Corrigan, Timothy (1999), *Film and Theatre: An Introduction*, Boulder (CO), Westview Press.
- Crowther, Bosley (1948), "The Screen: Dreyer's *Joan of Arc*", *The New York Times*, 26 aprile: 21.
- Dreyer, Carl Theodor (1969), *Cinque film*, a cura di B. Arpa e G. C. Castello, Milano, Garzanti.
- (1973), *Dreyer in Perspective*, ed. Donald Skoller, New York, Da Capo Press.
- Drouzy, Maurice (1982), *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič (1964), *La forma cinematografica*, ed. L. Codignola, Torino, Einaudi.

- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- Giovanni (2000), *Vangelo*, ed. C. M. Martini, Roma, Piemme.
- Guerrini, Loretta (2007), “Ordet di Carl Theodor Dreyer: un ‘miracolo’ di fede e di cinema”, *Rivista del Cinematografo*, 10: 44-47.
- (2012), *The “Word” on the Big Screen. Ordet from Molander to Dreyer’s genius*, Montreal, Offscreen.
- ; Papi, Angelo (2009), *Da Munk a Dreyer*, Roma, Vecchiarelli Editore.
- Herman, David (2002), *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- Jakobson, Roman (1933), “Du déclin du cinéma”, trad. Sergio Vitale, ed. Pietro Montani “La decadenza del cinema”, *I formalisti russi e il cinema*, ed. P. Montani, Roma, Meltemi, 2019: 103-12.
- Jenkins, Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- Kenner, Hugh (1971), *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press.
- Lotman, Jurij M. (2020), *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, a cura di Luciano Ponzio, Milano, Mimesis.
- McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill.
- Munk, Kaj (1925), *Ordet*, ed. L. Roncari, La parola, Brescia, Morcelliana, 1955.
- Pavis, Patrice (2003), *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Roos, Jørgen (1993), *Carl Th. Dreyer*, Copenhagen, Rhodos.
- Rosenbaum, Jonathan (2004), *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Ryan, Marie-Laure (2001), *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Schrader, Paul (1972), *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, trad. it. *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, ed. G. Pedullà, Roma, Donzelli, 2010.
- Sternberg, Meir (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- (2011), “Raccontare nel tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività”, *Enthymema. Rivista di Filologia, Teorie e Storia della Critica Letteraria*, 4: 1-27.

Zecca, Federico (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli e traduzione*, Udine, Forum.

FILMOGRAFIA

Dies Irae, Dir. Carl Theodor Dreyer, DK, 1943.

Gertrud, Dir. Carl Theodor Dreyer, DK, 1964.

Ordet, Dir. Carl Theodor Dreyer, DK, 1955.

La passion de Jeanne d'Arc (La passione di Giovanna d'Arco), Dir. Carl Theodor Dreyer, FR, 1928.

Prästänkan (La vedova del pastore), Dir. Carl Theodor Dreyer, SE, 1920.

Vampyr, Dir. Carl Theodor Dreyer, DE/FR, 1932.

Luca Marangolo è professore associato di Storia della critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università telematica "Pegaso" (in servizio dal febbraio 2026) e insegna Letterature comparate e Studi *inter artes* presso l'Università di Napoli Federico II. È stato *visiting scholar* all'Università della California (Berkeley) e *chercheur invité* all'Université Sorbonne Nouvelle (Paris III). È autore della monografia *La nascita del dramma moderno in Shakespeare, Calderón, Racine, Lessing* (Mimesis, 2023), oltre che di numerosi saggi sulla letteratura moderna e contemporanea, media studies e teoria della narrazione. | Luca Marangolo is associate professor of History of literary criticism and Comparative literature at Pegaso Open University (effective February 2026) and adjunct professor of Comparative literature and inter-arts studies at the Federico II University of Naples. He has been a visiting scholar at the University of California, Berkeley, and a *chercheur invité* at Université Sorbonne Nouvelle (Paris III). He is the author of the monograph *La nascita del dramma moderno in Shakespeare, Calderón, Racine, Lessing*, as well as numerous essays on modern and contemporary literature, media studies, and narrative theory.



L'occhio tagliato e la parola negata

Emozioni perturbanti nel cinema di Luis Buñuel

The cut eye and the denied word. Perturbing emotions in the cinema of Luis Buñuel

Angela Bianca Saponari

Università di Bari Aldo Moro, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Con questo intervento vogliamo proporre una analisi della filmografia di Luis Buñuel attraverso la lente del perturbante freudiano, ossia di quel sentimento stimolato da qualcosa di familiare che è stato inconsciamente rimosso. Si tratta di una sorta di spaventoso che emerge, richiamando complessi infantili, per mettere in discussione la nostra percezione del mondo. Tale emozione, condizionata dalle credenze animiste e dalle collaborazioni con artisti di fama (si pensi a Dalí e Galdós), sembra connaturata alla poetica surrealista inaugurata dal cortometraggio muto *Un chien andalou* (1929) e continuamente evocata nelle altre produzioni messicane ed europee, fino all'ultimo film *Cet obscur objet du désir* (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*, 1977) che si lega idealmente al primo. Per tutta la sua lunga carriera, Buñuel – attraverso un'esplorazione radicale e spregiudicata nei territori dell'inconscio – ha escogitato soluzioni espressive caratterizzate dalla intenzione di provocare un effetto di disorientamento nello spettatore borghese. In particolare, in questa sede, vogliamo soffermarci sulla dimensione sonora del suo cinema e soprattutto su alcune peculiarità nell'utilizzo del suono che riteniamo possano assimilarsi, nelle intenzioni, alle soluzioni visive più originali del regista. Nel cinema di Buñuel, non solo si fa a meno della parola (questo aspetto è inevitabilmente riscontrabile nelle prime due opere surrealiste, che anche quando prevedono l'introduzione delle didascalie lo fanno escludendone la funzione logico-narrativa), ma è previsto un uso originale di suoni e silenzi che provocano angoscia. Il regista gioca spesso con l'assenza di senso nei dialoghi e utilizza rumori che li coprono per creare confusione nel pubblico posto di fronte ad una realtà che gli è familiare ma dalla quale viene profondamente turbato. Tale capacità di suscitare inquietudine è dimostrata anche attraverso aneddoti relativi alle reazioni del pubblico alle sue opere e dalla potenza espressiva che esse hanno ancora a distanza di tempo dall'epoca della loro realizzazione. | With this paper we would like to propose an analysis of Luis Buñuel's filmography through the lens of the Freudian perturbant, that is, of that feeling stimulated by something familiar that has been unconsciously repressed. It is a kind of frightening that emerges, recalling infantile complexes, to question our perception of the world. This emotion, conditioned by animist beliefs and collaborations with renowned artists (think of Dalí and Galdós), seems innate to the surrealist poetics inaugurated by the silent short film *Un chien andalou* (1929) and continually evoked in other Mexican and European productions, up to the last film *That Obscure Object of Desire* (1977), which is ideally linked to the first. Throughout his long career, Buñuel – through a radical and unprejudiced exploration in the territories of the unconscious – devised expressive solutions characterised by the intention to provoke an effect of disorientation in the bourgeois spectator. Here we would like to focus on the sound dimension of his cinema and especially on certain peculiarities in the use of sound that we believe can be assimilated, in intention, to the director's most original visual solutions. In Buñuel's cinema, not only does he dispense

with words (this aspect can inevitably be seen in the first two surrealist works, which even when they provide for the introduction of captions do so to the exclusion of their logical-narrative function), but there is an original use of sounds and silences that provoke anguish. The director often plays with the absence of meaning in the dialogues and uses noises that cover them to create confusion in the audience confronted with a reality that is familiar to them but by which they are deeply disturbed. This ability to provoke disquiet is also demonstrated through anecdotes about the audience's reactions to his works and the expressive power they still have long after they were made.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Luis Buñuel, Perturbante freudiano, cinema muto, surrealismo, sperimentazione cinematografica | Luis Buñuel, Freudian perturbant, silent cinema, surrealism, film experimentation

È raro che lo psicoanalista si senta spinto verso ricerche estetiche, anche quando non si riduca l'estetica alla teoria del bello per descriverla, invece, come la teoria delle qualità del nostro sentire. Egli lavora su altri strati della vita psichica e ha ben poco a che fare con quei moti dell'animo – inibiti nella loro meta, sfumati, dipendenti da tante costellazioni concomitanti – che costituiscono perlopiù la materia d'indagine propria dell'estetica. A volte succede tuttavia ch'egli debba interessarsi di una sfera determinata dell'estetica, e si tratta allora quasi sempre di qualcosa di periferico, negletto dagli studi estetici specializzati. Un caso del genere è rappresentato dal "perturbante" (Unheimliche). Non c'è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in un senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso. È lecito, tuttavia, aspettarsi che esista un nucleo particolare, che giustifichi l'impiego di una particolare terminologia concettuale. Ciò che vorremmo sapere è: che cos'è questo nucleo comune che consente appunto di distinguere, nell'ambito dell'angoscioso, un che di "perturbante"? A questo proposito, nulla praticamente è rintracciabile nelle esaurienti esposizioni offerte dall'estetica, che preferisce occuparsi del bello, del sublime, dell'attraente – ossia dei moti dell'animo positivi e delle condizioni e degli oggetti che ad essi danno vita – anziché dei sentimenti contrari, repellenti e penosi (Freud, ed. Daniele 1991: 269).

1 Introduzione

La riflessione sui sentimenti provocati dall'arte cinematografica ci riconduce alla lettura di un testo classico della teoria psicanalitica, in cui Freud si interroga su quanto gli studi di estetica prediligano l'indagine sulle emozioni positive (attendendo che l'arte abbia intenzioni costruttive rispetto all'appagamento del pubblico) mentre eviti di mettere al centro

del suo scopo ciò che “appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore” (ed. Daniele 1991: 270).

Non certo con l'intenzione di contraddire Freud – poiché teniamo conto dei tempi in cui ha elaborato le sue riflessioni teoriche – ma cercando una eccezione al suo ragionamento, in questa sede, intendiamo inserirci nel solco di una consolidata tradizione di studi che ha dimostrato interesse proprio nei confronti di quelle forme artistiche che mettono al centro emozioni negative, utili tuttavia a produrre reazioni vive nello spettatore, aiutandolo a percepire il mondo in maniera critica e attiva (Wolliem 1970; Pagnini 1975; Rella 1977; Spector 1972; Russo 1983).

A questo scopo, proveremo ad addentrarci nel cuore di una filmografia che si è configurata come tutt'altro che rassicurante. Applicheremo, infatti, la lente del perturbante freudiano ad una peculiare produzione artistica che ha fatto della provocazione e dell'inquietudine il suo vessillo (Bellavita 2005). Si tratta del cinema di Luis Buñuel, autore di origini spagnole, le cui opere sono spesso attraversate da un che di agghiacciante che emerge, richiamando complessi infantili, per mettere in discussione la nostra percezione del mondo.

2 Il perturbante freudiano

Secondo Freud “il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare... proviene da qualcosa di consueto che è stato rimosso” (ed. Daniele 1991: 300).

La parola tedesca *unheimlich* (perturbante) è l'antitesi di *heimlich* (casa), *heimlich* (patrio, nativo), e dunque abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non ci è noto e familiare. Tuttavia, nella stessa lingua tedesca la parola *heimlich* assume varie accezioni. Primariamente, come si è detto, indica ciò che appartiene alla casa, è familiare, domestico, fidato e intimo, e richiama il focolare. Ma l'aggettivo significa poi anche nascosto, tenuto celato, in modo da non farlo sapere ad altri o da non far sapere la ragione per cui lo si intende celare. Si tratta di un termine non univoco, ma che appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato. *Heimlich* è quindi una parola che assume un significato ambivalente, perché finisce con il coincidere con il suo contrario.

Quando Freud avvia la sua riflessione sul perturbante, non può non fare i conti con la teoria di Ernst Jentsch (1867-1919) – l'unica che prima della sua si è occupata di quella pulsione emotiva – secondo cui la condizione essenziale perché abbia luogo risiede in quella che chiama “incertezza intellettuale” (Jentsch, ed. 2010) per cui il perturbante sarebbe sempre riscontrabile in qualcosa in cui non ci si raccapezza. Un individuo bene orientato nel mondo circostante difficilmente riceverà un'impressione di perturbamento da cose o da eventi.

Rispetto a questa lettura, Freud va oltre. Ritrova un perfetto utilizzo del perturbante nelle soluzioni espressive dello scrittore E. T. A. Hoffmann che nei suoi racconti fantastici è stato più volte in grado di tenere il lettore in una condizione di incertezza producendo effetti perturbanti. Si riferisce soprattutto al racconto *L'uomo della sabbia* (Hoffmann 1815) in cui Freud rileva che l'atmosfera perturbante viene evocata non tanto dal tema della bambola animata Olympia, ma dalla figura di un mago capace di cavare gli occhi dalle orbite, e quindi non dall'incertezza intellettuale su un soggetto animato/inanimato, come aveva individuato Jentsch, ma dalla possibilità che si possa mutilare il corpo di un individuo, evidente riferimento al processo di castrazione che il racconto fa riemergere alla coscienza del lettore (Milner 1982).

Il motivo del mago che strappa gli occhi ai bambini affiora come inquietante ricordo di infanzia del protagonista del testo hoffmanniano, a cui la bambinaia racconta di un uomo cattivo che quando i piccoli non vogliono andare a letto getta nei loro occhi manciate di sabbia per farli balzare, sanguinanti, fuori dalla testa. Poi raccoglie quegli occhi in un sacco e li dà da beccare agli uccelli (Freud, ed. Daniele 1991: 274). Il ragazzo è impressionato dal racconto al punto che la sua intera esistenza resta segnata dalla paura di perdere gli occhi: da adulto crederà di riconoscere la figura che aveva terrorizzato la sua infanzia in un ottico ambulante italiano che gli venderà gli occhiali e un cannocchiale tascabile con il quale comincerà a spiare, nella vicina abitazione dello scienziato Spallanzani, la bella bambola di legno Olimpia, in cui è stato inserito un congegno meccanico. Ogni volta che il protagonista del racconto ha a che fare con occhi e sguardi, perde il senno, fino a lanciarsi nel vuoto al grido di “begli occhi, begli occhi!”. Nel racconto, il sentimento del perturbante è associato esplicitamente alla figura del mago di sabbia, dunque all'idea di vedersi strappati gli occhi.

L'esperienza psicoanalitica ci avverte che siamo di fronte a una tremenda angoscia infantile, causata dalla prospettiva di danneggiare o perdere

gli occhi. Questa paura sussiste in molti adulti, i quali non temono nessuna lesione organica quanto una lesione agli occhi. Lo studio dei sogni, delle fantasie e dei miti ci ha poi insegnato che la paura per gli occhi, il timore di perdere la vista, è abbastanza spesso un sostituto della paura dell'evirazione. Anche l'autoaccecamento del mitico Edipo coperto di crimini è soltanto un'attenuazione della pena dell'evirazione, la sola che – secondo la legge del taglione – sarebbe stata adeguata al suo caso (283).

Accanto a tale questione, sulla quale torneremo a breve, e continuando a prendere spunto dall'esempio riportato dalla diretta lettura di Freud, ricaviamo che tra gli altri motivi che esercitano un'azione perturbante vi è in primo luogo quello del "sosia" (Rank 1914), in tutte le sue gradazioni e conformazioni. In questo racconto vi sono personaggi sovrapponibili per il loro aspetto, la qual cosa mette in dubbio la loro identità chiamando in causa i temi del raddoppiamento, della frammentazione e dello scambio dell'io.

In secondo luogo, come si è detto, diventa perturbante tutto ciò che un tempo fu patrio e familiare ma poi viene rimosso attraverso un processo interno di negazione. Il perturbante dunque insorge quando viene mostrato ciò che è tenuto nascosto, quando il rimosso ritorna a ride-stare complessi infantili sopiti.

Il "ritorno del rimosso" inteso come "ritorno del medesimo" porta al terzo motivo che potremmo definire della coazione a ripetere (Freud, ed. Solmi, Colorni 1986) ossia la reiterazione di avvenimenti consimili, che, in determinate condizioni e circostanze particolari, ci ricorda l'imprevedibilità e l'ossessività di certi stati onirici (Freud, ed. Daniele 1991: 288-9).

Infine, e per giungere al cuore della nostra riflessione sul perturbante nel cinema, Freud ricorda che spesso il senso di perturbamento è causato dal silenzio, dalla solitudine, dall'oscurità (300).

3 Il perturbante nel cinema di Luis Buñuel

Se Hoffmann è considerato da Freud il maestro ineguagliato del perturbante nella sfera poetica, la lettura appena proposta ci induce a considerare il regista Luis Buñuel come colui che ha applicato gli stessi principi in campo cinematografico, perseguendo allo stesso modo l'intenzione di sconvolgere lo spettatore disorientandolo. In questa sede, infatti, proveremo a dimostrare che tutta l'opera buñueliana può considerarsi attraversata dai motivi che provocano il sentimento descritto.

Molti di questi sono stati già indagati nel vasto corpus della letteratura critica dedicata all'autore. Tuttavia, riscontriamo una prevalente attenzione all'aspetto visivo dell'opera buñueliana e un colpevole disinteresse per la dimensione sonora dei film che pure concorre a provocare nello spettatore quel disorientamento di cui parla Freud. D'altra parte, nel saggio da cui siamo partiti, egli stesso considerava il perturbante come un sentimento che può essere suscitato dal silenzio, dal rumore di una porta chiusa o da altri piccoli dettagli sonori.

Se è vero che "il perturbante fa vacillare l'impalcatura attraverso cui guardiamo il mondo, quell'apparato simbolico-immaginario che scherma il reale, che lo filtra rendendolo tollerabile e comprensibile" (Lazzarotto Muratori 2015), che rappresenta un'irruzione di realtà che scompagina gli appigli simbolici con cui tendiamo, di solito, a dare un senso alle cose procurando un effetto di angoscia, è anche vero che tale sentimento è provocato da un modo diverso di percepire il mondo, di sentire in modo nuovo ciò che è familiare all'udito e invece non lo è, o per lo meno non lo è più.

Al ricco apparato iconografico buñueliano sono stati dedicati fiumi di inchiostro; nei prossimi paragrafi intendiamo provare a soffermarci sulla dimensione sonora del suo cinema e soprattutto su alcune peculiarità nell'utilizzo del suono che riteniamo possano assimilarsi – nelle intenzioni – alle scelte espressive più originali del regista. In particolare, lo scopo della nostra indagine sarà riflettere su alcuni specifici motivi sonori che concorrono a provocare, nella sua opera, proprio l'effetto perturbante.

4 Il suono dell'anima: le origini cinematografiche surrealiste

Luis Buñuel, nato nel 1900, ha attraversato il secolo scorso producendo una filmografia ricca di ricorrenze e variazioni su temi che lo hanno reso maestro indiscusso della provocazione e della critica antiborghese. La sua storia cinematografica inizia con il cortometraggio surrealista *Un chien andalou*, film muto del 1929 realizzato con la collaborazione di Salvador Dalí. Il film consacra il suo ingresso nel gruppo dei surrealisti francesi: non si tratta soltanto della istituzione del sodalizio con André Breton, Louis Aragon, Max Ernst, Man Ray, René Magritte, Benjamin Péret, Pierre Unik, ma rappresenta soprattutto la determinante maturazione "di quella

poetica fondata sulla centralità dell'irrazionale, sull'emersione dei fantasmi interiori, sulla crisi del soggetto e la rivolta degli oggetti, sull'umorismo spiazzante e su una sperimentazione del linguaggio con effetti di forte straniamento che già si poteva cogliere con evidenza negli scritti buñueliani antecedenti" (Alovisio, Bertetto 2022: 13).

In *Notes on the Making of Un chien andalou* il regista spagnolo ricorda di avere utilizzato nel film "meccanismi analoghi a quelli del sogno" (Buñuel 1947: 29) evidenziando una modalità di produzione e di strutturazione del film che si correla al metodo e alle dinamiche oniriche.

Secondo Freud, com'è noto, il lavoro del sogno si articola in quattro processi fondamentali: condensazione, spostamento, considerazione della raffigurabilità e revisione secondaria. Il film attuerebbe quindi processi di condensazione di figure fantasmatiche, spostamenti e slittamenti da una figura a un'altra, e revisioni, cioè riordino e rielaborazione degli elementi figurali prodotti, in relazione alla considerazione di raffigurabilità e all'opportunità di una micro-organizzazione del senso (Bertetto 2022: 52).

D'altronde, in uno scritto autobiografico del 1939, ripubblicato nel 1969, è lo stesso Buñuel a dichiarare che nel film c'è un impasto di estetica surrealista e di rivelazioni di Freud (Aranda 1969; Sánchez Vidal 1984). Tale posizione ci conforta nella nostra scelta di metodo che prevede l'adozione di una prospettiva freudiana per l'indagine delle formulazioni estetiche del perturbante buñueliano, con particolare riferimento alla dimensione sonora del suo cinema.

Un chien andalou, inevitabilmente privo di dialoghi, ruotando "attorno ad alcuni nodi essenziali legati alle logiche e alle contraddittorietà del desiderio, nonché ai processi non lineari di formazione dell'identità sessuale" (Bertetto 2022: 54) parla di ciò che pur connaturato alla natura umana è proibito: si tratta di una forma avanguardistica che propone contestualmente "un'opzione di verità e una volontà di trasgressione, una vocazione interpretativa e conoscitiva e una pratica provocatoria e aggressiva" (54).

Il film presenta un prologo che si fa manifesto dell'intera poetica buñueliana. Com'è noto, sullo schermo appare un uomo (interpretato dallo stesso Buñuel), intento ad affilare un rasoio, che poi usa per sezionare l'occhio di una donna, mentre, in evidente analogia visiva, una nuvola lunga e stretta sembra tagliare la luna. Tale sequenza, che ha ottenuto innumerevoli e varieghe interpretazioni critiche, presenta sicuramente almeno un doppio regime di significazione.

In primo luogo, tematizza l'aggressività del desiderio e la violenza implicita nel rapporto uomodonna, dominato dalla mera espansione incondizionata della libido maschile. Non irrilevante è poi il fatto che l'azione sadica sia svolta direttamente da Buñuel, che anche nel tournage di *Las Hurdes* (1933) non sarà estraneo a funzioni sadiche. In secondo luogo, la sequenza assume una valenza metacinematografica e diventa una sorta di epigrafe, di dichiarazione d'intenti, di manifesto di poetica di tutto il cinema di Buñuel, direttamente realizzato nel tessuto visivo e sonoro del film. La presenza del regista stesso assicura infatti che si sta parlando non solo del film, ma di cinema, non solo degli eventi del film, ma dello stesso atteggiamento dell'autore (55-6).

Inoltre, associa questa operazione culturale alle intenzioni avanguardiste sulla scorta del motto antiromantico "Uccidiamo il chiaro di luna!" (Marinetti 1911). Ricordiamo che lo stesso Buñuel aveva dichiarato, provocatoriamente, come *Un chien andalou* non fosse altro che un pubblico appello all'assassinio (Buñuel 1983: 135). La consapevolezza dell'effetto perturbante provocato dal film si ritrova in diversi passaggi dell'autobiografia *Dei miei sospiri estremi*, come, ad esempio, nella rivelazione dello svenimento del maggiordomo cinese di Chaplin durante la prima proiezione domestica del film o nella testimonianza, riportata anche da Carlos Saura, relativa all'abitudine dello stesso regista di raccontare a sua figlia Géraldine alcune scene del film di Buñuel per spaventarla (144).

Il taglio dell'occhio è dunque un atto provocatorio con il quale Buñuel sembra dirci che non sarà più possibile vedere le cose come prima, ma anche sentirle come prima. Il regime del visibile viene indagato primariamente – in ispecie per la centralità espressiva che assume l'intera sfera semantica dello sguardo attraverso diverse declinazioni concettuali del visibile: non solo l'occhio tagliato, ma anche l'occhio insanguinato ne *L'age d'or* (1930), immagine che sarà poi ripresa ne *Le charme discret de la bourgeoisie* (*Il fascino discreto della borghesia*, 1972), oppure l'occhio bucato del prete in *La mort en ce jardin* (*La selva dei dannati*, 1956) o quello del protagonista di *Él* (*Lui*, 1953) che rischia di essere trapassato attraverso uno spillone nel buco della serratura.

Tuttavia, riteniamo che anche il regime sonoro del film si caratterizzi per una serie di incongruenze contraddistinte da scarti evidenti tra suono e immagine. Tali discrepanze rientrano nel peculiare utilizzo della colonna sonora da parte del regista che lavora su almeno due livelli. Da un lato priva le parole del loro significato logico-narrativo. Che siano scritte

nelle didascalie, piuttosto che pronunciate dagli attori, esse sono spesso occultate oppure utilizzate in maniera incongruente e destabilizzante. Si pensi alle didascalie di questo primo film che coerentemente con la destrutturazione del racconto non offrono alcuna coordinata di senso allo spettatore, anzi finiscono per portarlo in un territorio oscuro e minaccioso.

Dall'altro lato, Buñuel utilizza anche i suoni e le musiche con lo scopo di integrare l'effetto visivo del film con ulteriori strategie dissacratorie. In diverse occasioni il regista ha dichiarato di rifiutare la musica per film come accompagnamento alle proprie opere, relegando in secondo piano la presenza del commento sonoro e rendendolo via via sempre più rarefatto per farlo poi scomparire del tutto (Calabretto 2001: 210-12).

Quella che può apparire come una mortificazione della colonna sonora – in *Belle de jour* (*Bella di giorno*, 1967) la musica è quasi del tutto assente, mentre in *Cet obscur objet du désir* (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*, 1977) si limita a poche battute wagneriane finali – in realtà è uno strumento che il regista adotta per dichiarare che, come tutte le altre arti, all'interno del suo cinema dissacratore, anarchico e surrealista “la musica è degradata dalla società, che la relega nella migliore delle ipotesi a essere piacevole sottofondo [...] privandola delle sue potenzialità” (2011).

In tal senso, da *Un chien andalou* in poi, si osserva un utilizzo dei commenti musicali che piuttosto che suggerire armonicamente le vicende, provocano un inquietante effetto straniante. Durante la prima proiezione di questo film d'esordio, avvenuta il 6 giugno 1929 presso lo Studio des Ursulines di Parigi, il giovane Buñuel era dietro lo schermo del cinema e suonava alternativamente un grammofono, scegliendo a caso, come ricorda lui stesso, dischi di tanghi argentini o l'aria finale del *Tristan und Isolde* (*Tristano e Isotta*) di Richard Wagner. Oltre trent'anni dopo, aggiunse all'opera una traccia audio confermando le scelte musicali volute per la prima. In assenza di parole, l'incontro di opposti musicali alternati, l'andirivieni tra la musica leggera moderna e l'arte tardo romantica, la miscela di commedia e pathos rimangono cruciali per ottenere l'effetto surreale (Fellner 2013).

5 Il suono interrotto, l'elegia negata

La seconda opera, *L'âge d'or* (1930), fa un uso ampio e sorprendente delle nuove possibilità del film sonoro. Nella scelta della musica, Buñuel – che diventerà progressivamente sordo con l'età – si è avvalso della sua vasta conoscenza dell'argomento: suonava il violino ed era un appassionato frequentatore di concerti e opera. I brani dovevano essere appositamente arrangiati e registrati da un ensemble da camera. Circa tre quarti dell'intero film contengono musica che, nella importante scena d'amore nel parco, diventa diegetica. Buñuel torna a scegliere il *Liebestod*, canto d'amore e di morte da *Tristano e Isotta*, opera in cui riconosce la massima espressione musicale dell'*amour fou*, uno dei temi centrali del surrealismo. Nella sequenza in cui l'opera viene eseguita da musicisti, nel contesto di una festa borghese, il pubblico rimane completamente indifferente alla performance, mentre il vecchio direttore d'orchestra viene così sopraffatto dalla propria esibizione che lancia la bacchetta in aria e scappa dal podio. In questo film, ancor più che in *Un chien andalou*, oltre al susseguirsi di diversi stili musicali, c'è una relazione sovversiva tra musica, immagine e azione che crea un inquietante collage surrealista.

Sul tema dal primo movimento del *Concerto per violino e orchestra* di Beethoven vediamo un elegante gentiluomo spingere e schiacciare sotto i suoi piedi un violino (autocensura che rivolge alla sua stessa cultura borghese); sulle note dell'*Ave Verum* di Mozart vediamo scheletri di arcivescovi (processo interno di negazione della propria formazione cattolica); mentre la raccapricciante inquadratura finale degli scalpi delle donne appesi a una croce è accompagnata da un allegro *paso doble*. L'uso contestuale della musica classico-romantica, le cui connotazioni – anche come cliché – erano saldamente ancorate nella coscienza culturale della borghesia, e della musica popolare, si è rivelato particolarmente efficace nel raggiungendo l'effetto scandaloso desiderato.

Il disprezzo dell'avanguardia parigina per la musica tardo romantica e soprattutto tedesca non infastidì Buñuel, né l'avversione di André Breton e della maggior parte degli altri surrealisti per la musica in generale. Il regista ha seguito il suo istinto creativo ottenendo l'effetto di provocare duri attacchi all'alta società che hanno efficacemente colpito il bersaglio. Ricordiamo che *L'âge d'or* venne vietato e per 50 anni, e che in quel lungo tempo è stato visibile solo in proiezione privata o nelle cineteche.

Nella parte finale, Buñuel presenta per la prima volta i ritmi dei tamburi della cerimonia del Venerdì Santo a Calanda, il suo paese natale. Utilizzerà

di nuovo questi suoni alla fine di *Nazarín* (1958) e in *Simón del desierto* (*Intolleranza: Simon del deserto*, 1965). Lui stesso aveva preso parte, per molti anni, al rituale arcaico in cui centinaia di persone tamburellano a ritmi diversi per 24 ore fino allo sfinimento completo. Il rumore, così familiare a Buñuel, evoca l'oscurità e la frantumazione delle rocce che scossero il mondo al momento della morte di Gesù. In *L'âge d'or* il suono dei tamburi inizia a sentirsi con lo scoppio d'ira dell'amante abbandonato e continua nella cinica scena finale ambientata davanti al castello innevato di Selliny. Al posto del duca di Blangis, appare un Cristo senza barba che ha ucciso l'ultima vittima dopo un'orgia durata 120 giorni. Si tratta, ovviamente, di un riferimento al Marchese de Sade, un altro dei motivi per cui il film fu cancellato pochi giorni dopo la sua première e rimase bandito tanto a lungo.

Se in *Un chien andalou* la dimensione onirica e le proiezioni dell'inconscio costituivano il terreno principale del narrato, ne *L'Age d'or* le visioni deliranti emergono all'interno di una realtà che appare definita come tale. In questo modo l'irrompere dell'irrazionale acquista una forza ancora maggiore, in virtù del suo provocare uno sconvolgimento improvviso. Questo salto qualitativo, che rappresenta un primo passo verso quello che sarà il cinema della maturità di Buñuel, non deve indurci a pensare ad una narrazione convenzionale. Anche qui l'interrelazione degli episodi e delle macro-sequenze è difficile da definire, soprattutto perché manca l'ausilio della parola chiara che accompagni la diegesi o contribuisca a dare senso alla visione.

Le immagini di apertura raccontano in forma documentaristica la vita degli scorpioni, mentre alcune didascalie ne descrivono le principali abitudini e le notevoli abilità nel combattimento. I rimandi del mondo degli insetti e degli aracnidi, derivanti dagli studi di entomologia di Buñuel, alla dialettica di eros e thanatos, destabilizzano oltremodo mentre si passa al secondo segmento che ha come protagonista un gruppo di banditi interpretati dagli amici surrealisti del regista, correlato con il prologo da una didascalia con indicazione temporale palesemente assurda "Qualche ora prima". Avvertiti dell'arrivo dei maiorchini, questi personaggi partiranno per una spedizione senza mai giungere a destinazione, cadendo spossati lungo il percorso. Dovevano raggiungere una roccia ove un gruppo di arcivescovi recitava incomprensibili orazioni. Altrettanto incomprensibili sono le parole rivolte dall'unico bandito che resta nel covo al suo capo, che seguono piuttosto il principio surrealista della scrittura automatica: "Voi avete fisarmoniche, ippopotami e chiavi... e pennelli". Ma le armi della poesia non li salveranno e la loro azione resterà incompiuta.

Nella sequenza successiva, Buñuel racconta la vicenda della posa della prima pietra della città imperiale di Roma. La cerimonia è interrotta dall'urlo sordo di una donna in piena eccitazione erotica. La donna è Lya Lys, amante di Gaston Modot, la quale, in un altro quadro, sembra sentire il suono ossessivo di un cane che abbaia contro l'uomo. I rumori disturbanti, non solo si sostituiscono alle parole (soprattutto alle parole d'amore) ma sono un chiaro segnale dell'impossibilità di portare a termine l'atto sessuale. Questo espediente sonoro si aggiunge ad un tripudio di rituali borghesi – iconoclastici, surreali e stranianti – di cui è disseminato il primo ricevimento mondano del cinema buñueliano, che comprende l'uccisione insensata del figlioletto da parte del guardacaccia. La macrosequenza della festa costituisce sicuramente il nucleo centrale del film, anche nelle intenzioni di Buñuel che, in una lettera indirizzata a de Noailles, la considera “da sola più forte di tutto *Un chien andalou*” (Bertetto 2001: 139).

È qui che i due amanti potenziali possono finalmente incontrarsi durante il concerto di musica wagneriana che abbiamo citato. Ma l'atto è continuamente interrotto dall'inizio della musica, dalla seduta scomoda, dallo scontro delle teste, dalla visione del piede di una statua, da una telefonata del Ministro degli interni per Modot che spinge Lya Lys a consolarsi suggerendo l'alluce della statua. Al ritorno dell'uomo, la forza desiderante si intensifica nuovamente, mentre l'immagine di Modot col volto insanguinato che dice “Mon amour, mon amour, mon amour...” è probabilmente una proiezione del desiderio della donna. Il sonoro del dialogo è fuori sincrono e il testo, decontestualizzato rispetto alla fonte visiva, appare delirante e finisce per provocare un effetto perturbante.

Las Hurdes (Terra senza pane, 1933) è il film che conclude la prima fase del lavoro di Buñuel. La documentazione crudele e quasi allucinatoria di una delle regioni più povere della Spagna ha dovuto essere registrata senza audio per motivi di costi. Successivamente furono aggiunte spiegazioni parlate (lette nel corso delle prime proiezioni dallo stesso Buñuel, enfatizzando il suono della voce sul modello kantoriano) e parti della *Quarta Sinfonia* di Brahms (utilizzando i dischi). Il lavoro si era basato su un racconto di Miguel de Unamuno (Unamuno 1922), su uno studio di Legendre (Legendre 1927) e sul reportage di viaggio di Alfonso XIII del 1922. Mentre negli scritti di de Unamuno e nel film del 1922 si leggono le parole degli hurdani o li si ascolta parlare, in Buñuel non vi sono immagini di hurdani che parlano, a parte gli affetti da cretinismo; le uniche parole raccolte dalla voce fuori campo sono quelle della donna che chiude il film, ricordando lo stato di allerta dinanzi alla coscienza della morte.

Gli attori osservano muti la camera. Quando aprono la bocca è per mostrare uno stato di malattia. Nonostante sostenga che “se parlano è per lamentarsi delle proprie disgrazie, della propria schiavitù in quella terra crudele” (Buñuel 2000: 62), il regista “non raccoglie le parole dai protagonisti, ma preferisce lasciarli in uno ieratico silenzio. Buñuel aspetta che il lamento non filmato sorga nello spettatore, situando l’immagine dei poveri contadini in uno stato precedente alla parola, nel limbo antropologico nel quale egli li sente” (Samartín 2009: 90). Ancora una volta Buñuel, mostrandoci ciò che appare radicato nella natura umana, ci presenta una rimozione: ci fa sentire dalla prospettiva dell’abbondanza il silenzio della miseria, traducendo in lamento perturbante ciò che si mostrava come apparentemente innocuo.

6 La negazione della parola nel cinema della maturità

Lo scoppio della guerra civile spagnola rappresentò un blocco temporaneo per la carriera di Buñuel. Dopo anni di viaggi e di lavori diversi, nel 1946 egli si stabilì in Messico. Il sistema degli studi messicani, modellato su quello hollywoodiano, era orientato al commercio e limitava più o meno la libertà artistica dei registi. I budget erano ridotti e i tempi di ripresa brevi. Buñuel, in quel contesto produttivo, ha realizzato film per sopravvivere e sostenere la sua famiglia. Da un punto di vista musicale, le opere degli anni Quaranta e Cinquanta devono essere definite convenzionali. Tuttavia, le soluzioni adottate dal regista in questi lavori risentono della volontà di destabilizzare lo spettatore e sembrano utilizzare i dialoghi con lo scopo di scuoterlo emotivamente. A tale proposito, possiamo riscontrare almeno tre forme originali di negazione della parola con finalità perturbanti:

1. La presenza di interferenze sonore
2. La parola frustrata
3. La ripetizione senza senso

In ogni film, che pure presenta una colonna sonora adeguata alle esigenze di produzione, Buñuel escogita delle strategie espressive che si rivelano come una interdizione del detto, un tentativo di procurare disagio allo spettatore evitando ai dialoghi di assumere un significato decisamente esplicativo. In *Nazarín*, come si è detto, introduce l’elegante soluzione della sostituzione del racconto con i ritmi dei tamburi di Calanda ricreati da musicisti messicani. Una interferenza sonora che caratterizza

l'ambiguo finale dell'opera e basta ad allontanarla dalle intenzioni del racconto realista di Benito Pérez Galdós del 1895 da cui è tratta.

Con *Él*, raccontando il delirio psicotico paranoico della gelosia, Buñuel torna al tema surrealista dell'*amor fou* mettendo in relazione l'ossessione per il possesso della donna amata con quella della proprietà immobiliare che torna costantemente nella narrazione. Ispirata dalla novella del 1929 *Pensamientos* di Mercedes Pinto, e presa a esempio da Jacques Lacan come caso clinico di sindrome paranoica (1932), la vicenda dell'hidalgo Francisco Galván de Montemayor, è quella di un borghese cattolico praticante, dalla perfetta reputazione, che si invaghisce di una donna già impegnata e cerca di sedurla nel corso di una festa organizzata nella sua tenuta. Come nel ricevimento di *L'age d'or*, in questa occasione, mentre udiamo tre romantici brani tratti dal *Carnaval* di Robert Schumann, accade ciò che altre volte caratterizzerà il cinema di Buñuel. I due protagonisti si avvicinano progressivamente e – prima di recarsi in giardino – esattamente come Lya Lys e Modot, si parlano; ma ora come allora (sebbene per ragioni diverse) non udiamo ciò che si dicono. La camera li osserva al di qua di una vetrata che non consente allo spettatore di ascoltare il dialogo. La frustrazione provocata nello spettatore crea un sentimento di ansia poiché nel momento in cui i due riescono ad accedere all'esterno si baciano appassionatamente. Cosa si siano detti è impossibile saperlo. Cosa abbia convinto la donna ad accettare la corte di colui che diventerà presto suo marito resta un inquietante mistero.

Tale espediente si ritrova in altri film come *Los olvidados* (*I figli della violenza*, 1950), *Ensayo de un crimen* (*Estasi di un delitto*, 1955) o, più tardi, *Le Fantôme de la liberté* (*Il fantasma della libertà*, 1974). Proprio in quest'ultimo, come accadrà ancor più esasperatamente *Le charme discret de la bourgeoisie*, il meccanismo narrativo a slittamenti, congegnato quasi malignamente da Buñuel, ha di nuovo come inevitabile conseguenza la mortificazione dello spettatore negandogli l'oggetto del suo desiderio, ossia la comprensione dei fatti narrati.

Questa mobilità del centro narrativo ci induce a pensare che nel cinema della maturità di Buñuel le parole vengano negate dalle immagini stesse dei film, non corrispondendo mai i dialoghi a quello che lo spettatore vede.

Nei casi più eclatanti, le parole vengono coperte da silenzi (come in *Él*) e da rumori: si pensi all'espediente del rombo dell'aereo che impedisce l'ascolto in momenti cruciali della narrazione. Lo stesso accade in *Simón del desierto*, il cui protagonista – uno stilita del quinto secolo che conduce una vita modestissima isolato su una colonna alla ricerca di un equilibrio

interiore – viene turbato quando improvvisamente un jet lo trasporta nella New York contemporanea. Naturalmente Simón non capisce più nulla. Per sottolineare la vacuità della sofferenza e della mortificazione religiosa, Buñuel utilizza i rumori della modernità come strumenti di disorientamento.

Ancora una volta il rombo di un aereo coprirà, ne *Le charme discret de la bourgeoisie*, il dialogo telefonico tra il ministro degli interni interpretato da Michel Piccoli e il commissario di polizia mentre discutono dei motivi di un ordine militare e della necessità di liberati gli arrestati. Nello stesso film non c'è molta fiducia nell'autorità, ma nemmeno verso i movimenti proletari che vorrebbero rovesciare la borghesia (il rumore di una sirena di passaggio copre la voce di una terrorista proprio mentre inizia a citare Mao Tse Tung; e lo stesso avviene in altri momenti del film: il traffico copre le parole vuote del ministro, la macchina da scrivere copre quelle del commissario (Repetto 2008: 103).

In questa che con Farassino possiamo definire una “macchina celibe narrativa” (Farassino 2000), il sadismo di Buñuel si manifesta attraverso il processo di contraddizione (sentiamo l'opposto di ciò che vediamo), di inversione (ciò che è normale si rivela osceno, come le cartoline di viaggio commentate come fossero immagini pornografiche ne *Le Fantôme de la liberté*) e di sdoppiamento (la parola chiama con lo stesso nome due cose uguali e diverse, dunque perde qualsiasi attributo di attendibilità). D'altra parte, avevamo già detto che per Freud tra i motivi che maggiormente provocano il sentimento perturbante c'erano la coazione a ripetere e il sosia.

Nel cinema della maturità di Buñuel, un esempio relativo al primo caso può essere rappresentato dal film *El ángel exterminador* (*L'angelo sterminatore*, 1962) che – richiamando la lunga parte centrale de *L'age d'or* – ripropone con sfumature più oscure e apocalittiche (a partire dal titolo), le tematiche del capolavoro del 1930. “Si tratta di un film surrealista puro che rappresenta la crisi del mondo borghese e sviluppa a livello generale il tema della frustrazione e dell'impotenza [...] Ma la novità linguistica e strutturale de *L'angelo sterminatore* rispetto a *L'age d'or* è la riduzione che Buñuel opera dello spazio filmico a spazio teatrale” (Repetto 2008: 56-57). Nella soffocante scenografia del salone, enigmatica prigioniera dei borghesi che non riescono ad uscire senza alcuna giustificazione plausibile, si fa evidente l'assurdità della condizione umana. L'unico modo che i prigionieri avranno per potersi liberare sarà riprendere la posizione di partenza (come se nulla fosse mai accaduto) e ripetere le stesse battute

(come se mai parola fosse stata proferita). L'inquietante assurdità della vicenda si rivela nella sequenza del sogno collettivo in cui ai volti dei personaggi addormentati si sovrappongono suoni di campane e frasi indistinguibili. Ancora una volta le parole sono negate alla comprensione dello spettatore.

Quanto al sosia, se in *Un chien andalou* il protagonista si divideva in due davanti ai nostri occhi, se ne *Le Fantôme de la liberté* raddoppiava la figura del questore, se *Belle de jour* raccontava la doppia vita di Séverine, moglie borghese e prostituta, è nell'ultimo lavoro di Buñuel, *Cet obscur objet du désir* (1977) che si rivela nella sua massima espressione cinematografica. Nel film, il personaggio di Conchita è interpretato da due diverse attrici (Carole Bouquet e Angela Molina). Lo sdoppiamento in due attrici e due corpi (Farassino 2000: 308) qui rappresenta una soluzione di casting surrealista estrema, sostenuta da un metodo di recitazione che non prevede da parte dell'attore la conoscenza precisa dei dialoghi. Buñuel assegna loro una breve partitura alla volta e mostra lui stesso gesti e movimenti che possano imitare. Un cinema della ripetizione (Deleuze 1983: 183) in cui quei gesti e quei movimenti ricreano nel film "la musica che volutamente non usa, una colonna sonora fatta di ritmo della recitazione" (Missigoi 1980).

Nella sequenza finale, lei e Mathieu, il suo vecchio amico sofferente, passeggiano in una galleria di negozi e osservano in una vetrina una ricamatrice silenziosa che cuce lo strappo in una veste di seta macchiata di sangue. Jean-Claude Carrière, collaboratore congeniale di Buñuel nei suoi ultimi anni, rivelò subito che si trattava di un diretto riferimento al taglio dell'occhio all'inizio di *Un chien andalou*: una sorta di riconciliazione, con l'opera prima, ma provocatoria e perturbante. Dagli altoparlanti pubblici si sentono alcune battute del duetto d'amore tra Siegmund e Sieglinde dal primo atto di *Walküre* di Richard Wagner. Anche la musica wagneriana allude al primo film come reminiscenza trasfigurante. Ma più che interrogarci sui sentimenti dei due protagonisti, qui si resta attoniti di fronte a quella scena macabra, familiare come la sottoveste di una madre, ma straniante al tempo stesso. In questa scena, collocata dentro una vetrina (nuovo dispositivo di visione) con un cerchio tra le mani (ancora una volta la circolarità si riconosce come segno ricorrente nella filmografia buñueliana) appare la ricamatrice come oggetto esibito; ma poi la camera assume una nuova posizione e dalla semi-soggettiva della vetrina ci mostra i due protagonisti, oltre il vetro, che parlano ma di nuovo mentre noi non li capiamo. Non sentiamo.

L'atto del suturare il drappo insanguinato sembrerebbe chiudere un intero discorso filmico, "una ferita rimasta aperta per 50 anni" (Repetto 2008: 67-8). Tuttavia, l'ultimo fotogramma del film, con una deflagrazione e le sue nubi di fumo che nascondono tutto, mette in scena definitivamente la scomparsa della rappresentazione, mentre lo spettatore resta ancora una volta scioccato e inquietantemente inappagato.

BIBLIOGRAFIA

- Alovisio, Silvio; Bertetto, Paolo (2022), "La libertà del fantasma. Appunti sulla vita e il cinema di Luis Buñuel", *Luis Buñuel*, ed. Silvio Alovisio, Venezia, Marsilio: 9-46.
- Aranda, Francisco (1969), *Luis Buñuel: Biografía crítica*, Barcelona, Lumen.
- Bellavita, Andrea (2005), *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Milano, Vita e Pensiero.
- Bertetto, Paolo (2001), *L'enigma del desiderio, Buñuel, Un chien andalou e L'age d'or*, Venezia, Marsilio.
- (2022), "Un chien andalou e L'age d'or," *Luis Buñuel*, ed. S. Alovisio, Venezia, Marsilio: 47-70.
- Buñuel, Luis (1947), "Notes on the Making of *Un chien andalou*", *Art In Cinema*, ed. Frank Stauffacher, San Francisco Museum of Art: 29-30.
- (1983), *Dei miei sospiri estremi*, Milano, Rizzoli.
- (2000), *Escritos de Luis Buñuel*, ed. M. López Villegas, Madrid, Editorial Páginas de Espuma.
- Calabretto, Roberto (2001), "La musica mortificata. La colonna sonora nel cinema di Buñuel", *L'occhio anarchico del cinema. Luis Buñuel*, eds. V. Cordelli, L. De Giusti, Milano, Il Castoro: 198-216.
- Unamuno, Miguel de (1922), *Andanzas y visiones de Espana*, Madrid, Rinacimiento.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, trad. it. di J. P. Manganaro, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.
- Farassino, Alberto (2000), *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Fellner, Till (2013), "Subversion und Stille. Zur Musik in den Filmen von Luis Buñuel", *Neue Zürcher Zeitung*, 79, 6 aprile 2013: 67.

- Freud, Sigmund (ed. 1991), "Il perturbante", *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it a cura di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri: 267-307.
- (ed. 1986), *Al di là del principio di piacere*, trad. it. a cura di Anna Maria Marietti Solmi e Renata Colorni, Torino, Bollati Boringhieri.
- Hoffmann, Ernst T. A. (2013), "L'uomo della sabbia", *Notturmi*, trad. it. a cura di Matteo Galli, collana Hoffmanniana vol. I, Roma, L'orma editore.
- Jentsch, Ernst (ed. 2010), *Zur Psychologie Des Unheimlichen*, Whitefish USA, Kessinger Publishing.
- Lacan, Jacques (1975), *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lazzarotto Muratori, Marco (2015), "La maschera perturbante. Tra cinema e psicoanalisi", *Rob Zombie*, 1 [18/10/2025] <https://www.bietti.it/riviste/rob-zombie/la-maschera-perturbante-tra-cinema-e-psicoanalisi/>.
- Legendre, Maurice (1927), *Las Hurdes, étude de géographie humaine*, Bordeaux, Paris, École des Hautes Études Hispaniques.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1911), *Uccidiamo il chiaro di luna!*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia.
- Milner, Max (1982), *La fantasmagorie*, Paris, PUF, trad. it. *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, il Mulino, 1989.
- Missigoi, Tiziana (1980), "Luis Buñuel è la mia croce", *L'Unità*, 17 febbraio.
- Pagnini, Alessandro (1975), *Psicoanalisi ed estetica*, Firenze, Sansoni.
- Rank, Otto (1914), *Der Doppelgänger*. Imago. vol. 3: 97-164, trad. it. *Il doppio. Il significato nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco edizioni, 1979.
- Rella, Franco, (1977), *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli.
- Repetto, Tonino (2008), *Luis Buñuel. La logica irridente dell'inconscio*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello spettacolo.
- Russo, Luigi (1983), *La nascita dell'estetica di Freud*, Bologna, Zanichelli.
- Samartín, Ricardo (2009), "Sguardi, finzioni ed etnografia. Lo specchio di Buñuel", *Lares*, 75/1: 79-96
- Sánchez Vidal, Augustín ed. (1984), *Luis Buñuel, Scritti letterari e cinematografici*, Venezia, Marsilio.
- Spector, Jack J. (1972) *Aesthetics of Freud, a Study in Psychoanalysis and Art*, London, Allen Lane, trad. it., *L'estetica di Freud*, Milano, Mursia, 1977.
- Wolliem, Richard (1970), "Freud and the Understanding of Art!", *British Journal of Aesthetics*, 10/3: 221-24.

FILMOGRAFIA

- Un chien andalou*, dir. Luis Buñuel, Francia, 1929.
- L'âge d'or*, dir. Luis Buñuel, Francia, 1930.
- Las hurdes (Terra senza pane)*, dir. Luis Buñuel, Spagna, 1932.
- Los olvidados (I figli della violenza)*, dir. Luis Buñuel, Messico, 1950.
- Él (Lui)*, dir. Luis Buñuel, Messico, 1953.
- Ensayo de un crimen (Estasi di un delitto)*, dir. Luis Buñuel, Messico, 1955.
- La mort en ce jardin (La selva dei dannati)*, dir. Luis Buñuel, Messico, Francia 1956.
- Nazarín*, dir. Luis Buñuel, Messico, 1958.
- El ángel exterminador (L'angelo sterminatore)*, dir. Luis Buñuel, Messico, 1962.
- Simón del desierto (Intolleranza: Simon del deserto)*, dir. Luis Buñuel, Messico, 1965.
- Belle de jour (Bella di giorno)*, dir. Luis Buñuel, Messico, 1967.
- Le Charme discret de la bourgeoisie (Il fascino discreto della borghesia)*, dir. Luis Buñuel, Francia, Italia, Spagna, 1972.
- Le Fantôme de la liberté (Il fantasma della libertà)*, dir. Luis Buñuel, Francia, Italia, 1974.
- Cet obscur objet du désir (Quell'oscuro oggetto del desiderio)*, dir. Luis Buñuel, Francia, Italia 1977.

Angela Bianca Saponari è ricercatrice presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro dove insegna Storia culturale del cinema italiano e Cinema e Industria Culturale. La sua ricerca è principalmente incentrata sul cinema italiano degli anni Trenta, in particolare sul rapporto tra il cinema e i suoi paratesti, sullo studio dei discorsi sul divismo cinematografico italiano, sulla produzione audiovisiva in una prospettiva meridionalista e sui festival studies. Ha pubblicato diversi saggi in riviste e libri vari. È autrice dei volumi *Il cinema di Leonardo Sciascia. Luci e immagini di una vita* (2010), *Il corpo esiliato. Cinema italiano della migrazione* (2012), *Il desiderio del cinema. Ferdinando Maria Poggioli* (2017). Nel 2020, ha pubblicato *Without red carpet: an Italian film festival and its public cultural sphere. Ten years of BIF&ST - Bari International Film Festival for JICMS* («Intellect»). È redattrice della rivista *Cinergie: Il cinema e le altre arti* ed è membro della redazione editoriale della collana «Cinema, media e studi culturali» di Meltemi. Collabora a progetti di Apulia Film Commission coordinandone il Centro Studi e Ricerche. È coordinatrice generale del Bari International Film Festival. | Angela Bianca Saponari teaches History of Film, Cinema and Cultural Industry at University of Bari Aldo Moro (Italy). Her research has primarily focused on the cultural history of Italian cinema and on the processes of the audiovisual industry: in particular, her interests include Italian cinema of the Thirties, the relationship between cinema and its paratexts and festival studies. She published many essays in journals

and miscellaneous books. She is the author of *Il cinema di Leonardo Sciascia. Luci e immagini di una vita* (2010), *Il corpo esiliato. Cinema italiano della migrazione* (2012), *Il desiderio del cinema. Ferdinando Maria Poggioli* (2017). In 2020, she published *Without red carpet: an Italian film festival and its public cultural sphere. Ten years of BIF&ST - Bari International Film Festival* for JICMS («Intellect»). She is member of the editorial board of the journal *Cinergie: Il cinema e le altre arti* and is a member of the editorial staff of Meltemi's «Cinema, media and cultural studies» series. Furthermore, she collaborates on projects of the Apulia Film Commission as coordinator of the Study and Research Center, and is general coordinator of the Bari International Film Festival.



À la recherche du silence. Le parole aride nella “trilogia esistenziale” di Michelangelo Antonioni

À la recherche du silence. The Arid Words in Michelangelo Antonioni's “Existential Trilogy”

Giuseppe Mattia

Ricercatore indipendente, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Attraverso il confronto fra fonti eterogenee relative a *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962), verranno messe in luce le principali strategie di sfrondamento dei dialoghi attuate da Michelangelo Antonioni e dai suoi collaboratori per un'esaltazione della funzione metonimica degli oggetti, dei vuoti fisici e morali ma soprattutto dei silenzi, con lo scopo di perseguire l'essenzialità nella resa filmica finale. | Through the comparative analysis of heterogeneous sources related to *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), and *L'eclisse* (1962), this study will highlight the principal strategies employed by Michelangelo Antonioni and his collaborators to pare down dialogues for an exaltation of the metonymic function of objects, physical and moral voids, and, most importantly, silences, with the aim of achieving essentiality in the final cinematic rendering.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Michelangelo Antonioni, trilogia esistenziale, silenzio, sceneggiature, musica | Michelangelo Antonioni, existential trilogy, silence, screenplays, music

1 Introduzione

L'avventura (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962) sono i casi di studio adottati per individuare le principali strategie di sfrondamento dei dialoghi messe in atto da Michelangelo Antonioni e dai suoi collaboratori. Tali accorgimenti mirano a favorire il gesto sulla battuta, a valorizzare la componente sonora, a mettere in risalto i silenzi e a perseguire, in tal modo, la semplicità e l'essenzialità. L'eliminazione dell'azione e delle parole in favore delle immagini diventa un obiettivo sempre più marcato a partire dal primo dei tre titoli, i cui reiterati silenzi a fini prettamente espressivi si fanno, di lì in avanti, cifra stilistica preponderante nel linguaggio cinematografico del regista, assurgendo a vero e proprio motivo guida, espressione significativa di quanto non viene declamato ma comunque

appare e si dichiara attraverso l’immagine. A tal proposito Christian Metz si esprime in questi termini:

Ce cinéaste excelle à nous montrer la signifiante diffuse de ces instants de la vie ordinairement considérés comme insignifiants; intégré au film, le temps “mort” renaît au sens. Et c’est sans doute le plus grand mérite d’Antonioni – ainsi que des meilleurs films du cinéma direct – que d’avoir recueilli dans les rets d’une dramaturgie plus fine toutes les significations perdues dont sont faites nos journées (1966: 47).

L’abbandono di un certo gusto per il romanzesco e per gli intrecci lineari dimostra quanto l’autore emiliano si faccia portavoce di un racconto moderno basato sulla sperimentazione, sulla scia di una emergente tendenza al rinnovamento in ambito letterario, tra anni Cinquanta e Sessanta, che si registra ad esempio con Alberto Moravia, Ottiero Ottieri, Paolo Volponi e Italo Calvino. Si pensi poi alla pressoché coeva *école du regard* e alla ricerca di scrittori come Alain Robbe-Grillet, Claude Simon o Michel Butor, i quali perseguono un rinnovato rapporto tra soggetto e oggetto, il “primato” delle cose, la rinuncia a proporre significazioni preconfezionate, il rifiuto del personaggio stereotipato e delle vicende convenzionali per focalizzarsi maggiormente sulle caratteristiche della realtà, le quali esulano dalla soggettività umana. Anche in questi tre film viene attuata una destrutturazione dell’impalcatura narrativa classica per tentare di approdare agli elementi di partenza che la scrittura cinematografica stessa si propone di rappresentare.

Come evidenziato da Alain Resnais in un volume curato da Aldo Tassone, nelle produzioni di Antonioni i dialoghi “sono meno importanti delle immagini, sono là per dare l’impressione, per così dire, che non si tratta di un film muto” (2002: 198). Dopotutto la predilezione per la componente figurativa rispetto a quella dialogica si riscontra nel regista già vent’anni prima: “Si vuol semplicemente indicare l’essenza del cinematografo in un equilibrio ottico-acustico nel quale l’immagine ha una posizione preminente rispetto alla parola” (1940: 330). Nella stessa sede traccia, inoltre, un elenco dei fenomeni acustici che secondo lui, oltre alla musica e alla voce, dovrebbero rientrare di diritto nella struttura sonora di un film: “Grida, risa, sospiri, temporali, gorgoglii, rumori di oggetti, di macchine e via dicendo” (330).

2 Strategie: dalle sceneggiature al set al montaggio

Per tentare di indagare l’approccio metodologico di Antonioni in fase di scrittura è opportuno chiamare in causa Tonino Guerra, suo co-sceneggiatore dal 1960 al 2004. Questi si sofferma in varie occasioni sul loro metodo: se nelle prime stesure i due si affidano in larga misura alle parole nell’impostazione delle scene, durante le successive sedute il lavoro verte proprio sulla riduzione dei dialoghi e delle suggestioni letterarie per consolidare il predominio dell’immagine (Faldini, Fofi 1981: 266). Già durante la realizzazione de *L’eclisse* lo scrittore santarcangiolese aveva affermato che, nel susseguirsi delle versioni di ciascuna sceneggiatura, erano soliti ridurre drasticamente le parole in favore di gesti, movimenti e indicazioni visive (1962: 27). Stando a queste dichiarazioni, nelle ricorrenti operazioni di sfondamento Antonioni tenderebbe costantemente a preservare atti parzialmente compiuti, tempi morti, spazi vuoti e asciuttezza dei dialoghi. In una terza occasione Guerra lo ritiene “l’unico regista i cui film, una volta finiti, possono finire per far sembrare ridicole le parole rispetto alla grandezza delle sue immagini” (Grey 2005: 34).

Oltre alla fase di sceneggiatura, viene attuata una riduzione della parola anche durante le riprese, quando le battute presenti nel copione vengono messe “alla prova” sul set, per valutare se funzionino una volta calate in un determinato contesto scenografico, ponderando modifiche o, come spesso accade, eliminazioni.

Spesso un attore che si staglia contro un muro o un paesaggio, o che è visto attraverso una finestra, è molto più eloquente della battuta che gli è assegnata. E allora si cancellano le battute. È una cosa che mi capita spesso e finisco con l’esprimere quello che voglio attraverso un movimento o un gesto (Antonioni 1967: 86).

In un fascicolo conservato presso l’Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara sono contenuti degli appunti dattiloscritti e manoscritti relativi alle modifiche rispetto alla sceneggiatura di lavorazione de *L’eclisse*. In uno di essi è ad esempio riportato: “Molti dialoghi della sequenza della Borsa sono stati cambiati durante le riprese”¹. La sceneggiatura viene intesa dunque come un mero punto di partenza e non come un percorso fisso e immutabile: soggetta a cambiamenti è persino la concezione complessiva dell’opera così come personaggi, ambienti ed eventi stessi.

Riguardo l’importanza dello “sfondo” rispetto agli elementi solitamente in primo piano, Seymour Chatman sostiene che, rispetto

alle versioni filmiche, i copioni delle tre pellicole in oggetto documentano ampiamente i sentimenti e i pensieri dei personaggi e che l'autore avrebbe potuto esternare le sue intenzioni attraverso mezzi “convenzionali” come dialoghi, espressioni facciali e musiche extradiegetiche ma ha preferito bensì trasmettere la componente sentimentale attraverso la scenografia, oggetti e gesti apparentemente insignificanti, utilizzando inoltre il paesaggio “as a sort of objective correlative” (1985: 79). Ne emerge un metodo teso alla ricerca di suggerimenti letterari destinati però a variare o addirittura a dissolversi durante le riprese. Sempre secondo Chatman la quantità esigua di parole è tesa alla mera trasmissione delle ossessioni e delle sensazioni dei personaggi: “Dialogue is the tip of the iceberg of buried consciousness” (88).

Tentare di svolgere un lavoro interpretativo su questi testi filmici potrebbe apparire come un'operazione senza rilevante utilità se non si tiene conto dell'approccio di Antonioni nel costruire le immagini attraverso il suono ma anche e soprattutto attraverso la sua sottrazione: sono infatti i modelli interpretativi stessi a essere messi in crisi, rendendo dunque vano ricercare una inequivocabile lettura o rincorrere un senso univoco. Per parlare di “parole aride” nel cinema di Antonioni dei primi anni Sessanta è necessario, infatti, fare riferimento anche al suo controverso rapporto con la componente musicale che, a discapito di contenuti extradiegetici, vede un utilizzo privilegiato di sonorità naturali: egli non nega l'importanza della colonna sonora ma piuttosto ne ripensa le funzioni e lo statuto. Si pensi a tal proposito alla decennale collaborazione con il compositore di origini beneventane Giovanni Fusco, con il quale collabora dal 1948 al 1964². Allievo di Bernardino Molinari e Alfredo Casella, la sua musica per i film di Antonioni viene definita da Alberto Boschi “de-enfatizzata, prosciugata di qualsiasi funzione illustrativa o patetica” (1999: 88), anche grazie al suo esprimersi per frammenti ricorrendo per giunta a pochi strumenti. Non a caso, nelle scelte relative alla trilogia in oggetto, Sergio Bassetti conferma che la sua musica “viene spogliata sia di valenze descrittive e coloristiche che di contenuti affettivi: soluzione peraltro congruente con una poetica che postula la precarietà dei sentimenti” (2001: 462).

Come rilevato anche da Marcel Martin, Giovanni Fusco adotta un approccio radicalmente anti-drammatico alla composizione musicale per il cinema, evitando sistematicamente ogni funzione narrativa esplicita o accentuazione emotiva. Le sue partiture si inseriscono solo in momenti particolarmente significativi del film, spesso legati all'evoluzione interiore dei personaggi più che agli snodi narrativi visibili. Questi interventi

musicali, generalmente limitati a brevi sezioni strumentali (pianoforte o sax), sono caratterizzati da un volume tenue, da un'estrema sobrietà espressiva e da una deliberata assenza di melodismo. In tal modo, la musica contribuisce ad ampliare la dimensione spazio-temporale della narrazione, aggiungendo un livello sensoriale che si rivolge più alla riflessione che all'emozione. Questa strategia riflette una precisa scelta di de-drammatizzazione sonora, che attribuisce alla musica una funzione quasi subliminale, capace di operare sul piano del subconscio senza orientare esplicitamente la ricezione affettiva dello spettatore (1955: 127-28). Nella filmografia di Antonioni, la musica assume prevalentemente il ruolo di amplificare la dimensione sensoriale dell'esperienza filmica, in particolare nei momenti di sospensione contemplativa, in cui l'immagine si dilata oltre i limiti della narrazione convenzionale. Tale sospensione si manifesta soprattutto quando la macchina da presa interrompe o persino abbandona l'azione, in netta opposizione ai codici del cinema drammaturgico. Anche nei casi in cui la musica tende a confondersi con il rumore per intensità o funzione, il suo utilizzo resta sempre misurato e funzionale a una precisa strategia espressiva.

I titoli qui indagati presentano di fatto un'ampia gamma di soluzioni sonore di tipo diegetico: dai fruscii delle chiome degli alberi allo scroscio delle onde del mare sugli scogli ne *L'avventura* (tradotto ed elaborato su bobine di nastro magnetico); dal rumore della pioggia de *La notte* al tintinnio dei pennoni al vento fino al fruscio ripetitivo del ventilatore ne *L'eclisse*. Michel Chion, riflettendo sulla sua poetica audiovisiva, definisce a ben vedere Antonioni “uno dei registi che ci hanno fatto meglio udire il rumore della vita” (1999: 94).

3 *L'avventura* (1960)

Come su detto, il mirato prosciugamento della parola come principio costruttivo emerge in particolar modo a partire da *L'avventura*. Anna, dopo l'ennesimo litigio con il fidanzato Sandro, durante una crociera nelle Eolie assieme ad alcuni amici, scompare nel nulla. Sandro e Claudia, amica della donna, si mettono alla sua ricerca finendo per diventare amanti, fino al giorno in cui quest'ultima prende coscienza del carattere debole e frivolo dell'uomo. I due protagonisti si muovono in un paesaggio vuoto, costituito da relazioni dai confini incerti e da protratti silenzi. A conferma del fatto che nei film di Antonioni ciò che viene omissso è quasi sempre più

rilevante di ciò che viene mostrato, secondo lo stesso regista i personaggi in questa pellicola “non comunicano, se non attraverso questo trait d’union della pietà; non parlano” (Faldini, Fofi 1981: 267); tale pietà non è da intendersi come un’emozione consolatoria bensì come una forma minima di legame, un gesto quasi biologico di sopravvivenza in mezzo a parole che non funzionano più. La tanto citata “incomunicabilità” si presenta di fatto come una condizione che scaturisce da una metaforica (e non solo) distanza tra l’obiettivo della macchina da presa e ciò che viene osservato, evocando un distacco emotivo e una conseguente oggettivazione del silenzio, che lo rende di fatto autonomo al di là delle parole.

In questo film ogni elemento concorre a questo processo di essenzializzazione: gli sparuti dialoghi, le atmosfere rarefatte ma soprattutto il senso di estraneità che permea i rapporti effimeri tra i personaggi. Tutti questi fattori sono tuttavia esaltati da una cospicua presenza di sonorità provenienti dall’ambiente reale, a discapito delle battute e dell’accompagnamento musicale extradiegetico: dalla natura selvaggia delle Eolie al frinire delle cicale nella città deserta dell’Ente Riforma – mostrata allo spettatore attraverso false soggettive – fino ai rintocchi delle campane che Claudia attiva inavvertitamente. Quello del regista si può infatti interpretare come un invito a comunicare con le immagini promuovendo ogni suono e rumore scoperto e ricercato sul set, attribuendogli una funzione integrata all’immagine ed elevandolo a oggetto sonoro dotato di autonomia espressiva o, per usare le parole del regista stesso, “dare al rumore il suo valore plastico” (2004: 173). Gli sporadici interventi musicali di Fusco – realizzati con un piccolo ensemble di legni – fanno sì che risulti arduo parlare di una narrazione musicale sistematica, venendo meno temi, nessi e relazioni che solitamente attraversano le partiture filmiche. Come osservato da Roberto Calabretto, in riferimento alla parte iniziale del film, la musica “spesso tace per lunghi periodi e, quando compare, sottolinea la centralità di alcune sequenze” (2015: 71), come ad esempio la ricerca di Anna: da una parte la composizione segnala uno snodo cruciale del racconto, dall’altra sottolinea e intensifica il clima di attesa e di mistero che pervade l’intera scena.

Tuttavia, l’evidenza di alcune scelte riguardo i rumori, la manipolazione sonora e la musica diegetica non deve comunque far passare inosservata la presenza della musica di commento. Se nella prima parte della sua filmografia si registrano tangibili partiture – da *Cronaca di un amore* (1950) a *Il grido* (1957) –, a partire da *L’avventura* l’autore rifiuta l’utilizzo

della musica extradiegetica teso a suscitare emozioni facili nel pubblico, conferendo tale funzione e scopo alle sole immagini e manifestando dunque l'intenzione di adottare il minor numero di mezzi per perseguire l'essenzialità e operare, dunque, per sottrazione. A tal proposito Antonioni afferma: “ho troppa fiducia nell'efficacia, nel valore, nella forza e nella suggestività dell'immagine per credere che l'immagine non possa fare a meno della musica” (1961: 91). Quattro anni dopo rincara la dose:

Sono sempre stato contrario al commento musicale convenzionale, alla funzione soporifera che solitamente gli si assegna. È l'idea di “musicare” delle immagini che non mi piace, come se si trattasse di un libretto d'opera. È un bisogno che respingo, questo di non lasciare spazio al silenzio, di riempire i vuoti supposti tali (2009: 134).

Questo progressivo assottigliamento della colonna sonora sembra essere motivato da un'esigenza di rigore stilistico, così come per Pasolini (1983: 109-110), entrambi convinti dell'efficacia dell'utilizzo del minor numero di mezzi possibili rifuggendo didascalismi. Quando sovente avviene la sostituzione del linguaggio verbale con quello musicale si potrebbe parlare, per dirla con Sergio Miceli, di

un duplice potenziamento: quello che è proprio del linguaggio musicale, capace di agire sull'ascoltatore prescindendo dalle contingenze logiche del narrato; quello nascente dall'interazione, capace di mettere in comunicazione lo spettatore con la dimensione interiore dei personaggi (1994: 9).

Laddove presente, in questa trilogia l'accompagnamento non si presenta come una strategia di intensificazione patetica quanto più come un supporto allo scorrere dell'immagine, una sorta di elemento interno all'ambiente e agli oggetti. Il silenzio, nel film, non è insomma mera assenza ma resistenza: resistenza alla spiegazione facile, al racconto lineare, al pathos. Si pensi alla sequenza finale, della durata di quattro minuti e ventotto secondi, uno dei momenti più emblematici di questa poetica della sottrazione: in un'atmosfera tesa, a prevalere su un agognato confronto e chiarimento tra i due protagonisti, in seguito a un tradimento dell'uomo, sono nuovamente il silenzio e fenomeni acustici come il fragore del mare e il vento impetuoso, prima dell'intenso tema firmato da Fusco a precedere i titoli di coda. Nel finale de *L'avventura*, Antonioni costruisce una scena fortemente simbolica, ambientata in uno spazio sospeso tra incompiutezza architettonica e silenzio naturale. Claudia giunge sola in uno spiazzo adiacente a un albergo, di fronte a una struttura edilizia

lasciata a metà, ridotta a uno scheletro di cemento. Il paesaggio è spoglio, segnato unicamente dal suono del mare e da pochi richiami di uccelli, elementi che amplificano lo stato emotivo di sospensione e isolamento. In questa cornice rarefatta si consuma il muto incontro con Sandro: lui appare fisicamente e moralmente logorato, lei travolta da una sofferenza silenziosa.

La regia insiste su una composizione statica delle figure, separate, immerse nel vuoto circostante. Il cinema di Antonioni si sottrae qui alla risoluzione narrativa tradizionale per privilegiare la dimensione del tempo sospeso e dell'emozione trattenuta, restituita attraverso il paesaggio, i silenzi e i gesti minimi. Dal punto di vista dello spettatore, se da un lato l'assenza di battute può sfociare, a livello narrativo, in eventuali incomprensioni o perplessità, da un'altra prospettiva i silenzi e i gesti restituiscono una maggiore adesione alla realtà nella quale, spesso, i personaggi stessi non sanno realmente come comportarsi o come reagire verbalmente a determinate situazioni. L'impalcatura di rumori di tipo diegetico sembra dunque preparare il terreno a quella carezza finale di Claudia che, secondo Lucia Cardone, non contemplerebbe un risolutivo perdono nei confronti di Sandro in quanto il racconto “resta aperto su una situazione sospesa, enigmatica” (2014: 147). Proprio nel gesto della donna, lento, compassionevole e carico di dolore, c'è forse tutta l'ambizione del cinema di Antonioni: comunicare l'incomunicabile.

4 *La notte* (1961)

Con *La notte* Antonioni prosegue ed esplora le possibilità legate allo sfronamento delle parole. Rispetto a *L'avventura*, la parola non è tanto assente quanto più sospesa in un contesto che la rende talvolta irrilevante, sovrastata da rumori urbani e da una rarefazione emotiva che scava un vuoto ancora più profondo nei due protagonisti, la coppia in crisi formata da Lidia e Giovanni. A causare una sensibile e forse definitiva incrinatura nel loro rapporto è la notizia improvvisa della malattia del loro amico Tommaso, simbolo di un mondo preconsumistico in dissoluzione. Chi subisce maggiormente la cattiva nuova è Lidia che, baudelairiana *flâneur*, prende a vagare per Milano disertando alla presentazione dell'ultimo libro del marito. Se in un primo livello drammaturgico campeggia nel film la *liaison* tra i due protagonisti, in un secondo livello affiora invece il mutamento del capoluogo lombardo proteso verso la modernità,

rappresentato ad esempio dal grattacielo razionalista Pirelli mostrato all’inizio del film e lungo il quale, con una carrellata verticale a discendere, scorrono i titoli di testa. Quella di Lidia è una fuga silenziosa, un vagare tra le rovine sonore di una città (e di un matrimonio) che non sa più comunicare. I due partecipano verso il finale a una festa in una villa durante la quale la donna accetta di farsi corteggiare da uno degli invitati mentre Giovanni si intrattiene con Valentina, la figlia del padrone di casa. Alla notizia della morte di Tommaso, all’alba i due protagonisti si abbandonano a un disperato atto d’amore, forse d’addio, sul prato della sontuosa proprietà.

È significativo che la sceneggiatura originale, firmata con Guerra ed Ennio Flaiano, prevedesse un’impalcatura corale, poi abbandonata in favore di una concentrazione radicale su una sola coppia (Faldini, Fofi 1981: 265). È in questa sottrazione strutturale, oltre che dialogica, che si manifesta l’essenza del film: un’analisi scarnificata dei rapporti, un’introspezione senza apparente approdo. Le musiche sono composte dal jazzista milanese Giorgio Gaslini, sebbene il film sia praticamente privo di un accompagnamento extradiegetico, fatta eccezione per i titoli di testa³. Nel vuoto lasciato dalla musica acquistano rilievo anche qui silenzi e rumori ambientali. Milano non è più solo uno sfondo ma si fa organismo vivo, meccanico, che pulsa in dissonanza con il mondo interiore dei personaggi: voci indistinte, clacson di automobili, rombi di aerei e sirene di ambulanze.

Un episodio esemplare che ci permette di individuare una delle procedure di prosciugamento dei dialoghi ha luogo quando Lidia viene corteggiata da uno degli invitati: rispetto al finale de *L’avventura*, in questo caso lo scambio verbale tra i due ha sì luogo ma viene sovrastato dallo scroscio della pioggia e dal trambusto del contesto urbano, impedendo allo spettatore di udirlo. Antonioni orchestra un momento di sospesa intimità tra Lidia e Roberto, immersi in un paesaggio urbano deserto e piovoso. La loro auto avanza lentamente lungo una strada alberata, mentre il suono della pioggia, che sovrasta quello del motore, contribuisce a creare un’atmosfera ovattata e malinconica. Al sopraggiungere di un passaggio a livello, i due scendono dalla vettura e si rifugiano sotto un albero, vicinissimi. Il tempo sembra dilatarsi: la luce del semaforo lampeggia, il treno passa, la pioggia continua a cadere in un silenzio quasi irreale. Antonioni sfrutta questa sospensione per indagare la fragilità del desiderio e l’ambiguità emotiva dei personaggi. Il gesto di Roberto – una carezza seguita dal tentativo di bacio – si infrange contro il rifiuto sottile ma deciso

di Lidia, segnando una distanza affettiva che l'apparente intimità dello spazio non riesce a colmare. La regia insiste sull'incomunicabilità anche nei momenti di prossimità fisica, utilizzando l'ambiente e i tempi morti come riflessi della crisi interiore. Le parole del corteggiatore sembrano scivolare sulla figura ferita di Lidia così come le gocce di pioggia scivolano sul parabrezza dell'automobile. Questo parallelismo potrebbe essere il motivo per il quale viene negata allo spettatore la possibilità di udire il loro scambio di battute, imbastito di fatto su parole vane, superflue, influenti per la donna. Tutto ciò trova una sorta di sintesi teorica nella voce incisa su nastro da Valentina, la giovane donna con cui Giovanni tenta una breve evasione sentimentale. Le sue parole raccontano un paesaggio sonoro che è anche una metafora dell'interiorità:

Il parco è pieno di silenzio fatto di rumori. Se metti un orecchio contro la corteccia di un albero e resti così per un po', alla fine senti un rumore. Forse dipende da noi, ma io preferisco pensare che sia l'albero. In quel silenzio ci sono stati dei colpi strani, che disturbavano il paesaggio sonoro intorno a me. Io non volevo udirli, ho chiuso la finestra, ma quelli continuavano. Mi sembrava d'impazzire. Io non vorrei udire suoni inutili. Vorrei poterli scegliere durante la giornata. E così le voci, le parole. Quante parole non vorrei ascoltare! Ma non puoi sottrarti, non puoi fare altro che subire, come subisci le onde del mare quando ti distendi a fare il morto (Antonioni 1964: 350).

È una confessione in forma poetica ma anche un principio estetico. Come Valentina sogna di poter scegliere i suoni da ascoltare, così Antonioni sceglie cosa far sentire e cosa negare. La selezione del sonoro – ciò che si impone all'orecchio e ciò che resta sotto la soglia – diventa una forma di regia interiore, emotiva. Lo spazio non rappresenta un mero sfondo alle vicende bensì si erge a personaggio principale, andando a destrutturare così la realtà che a propria volta si va ad articolare in più centri. Nel rapporto tra Lidia e Giovanni non resta che una stanca sopravvivenza. L'ultimo abbraccio, sul prato della villa, ha più il sapore dell'addio che della riconciliazione e il loro amore, se ancora c'è, è esausto e ormai muto. Come nel film precedente, anche qui il silenzio è più che un'assenza: è un residuo di senso, un campo di tensione in cui l'emozione si condensa senza tuttavia esprimersi.

5 *L’eclisse* (1962)

Costruito su un’impalcatura di incomunicabilità e rumori è anche *L’eclisse*. Se *La notte* si chiude su una dolorosa separazione all’alba, su una dolorosa separazione all’alba si apre anche questo titolo. Solitamente i film, per Antonioni, nascono sulla base di suggestioni visive e sonore, prima di passare attraverso una fase di elaborazione letteraria, di traduzione verbale, divenendo testo filmico nel momento stesso delle riprese. Il progetto stesso del 1962 prende forma a partire da un’idea di fondo incardinata sul silenzio e sulla sospensione, su ciò che sta per accadere e non accade, su una parola che manca, si trattiene, si perde nei rumori. L’impulso originario deriva infatti da un’esperienza percettiva che Antonioni descrive nei toni quasi di una rivelazione: l’eclisse solare totale del 15 febbraio 1961 osservata a Firenze.

A Firenze per vedere e girare l’eclisse di sole. Gelo improvviso. Silenzio diverso da tutti gli altri silenzi. Luce terrea, diversa da tutte le altre luci. E poi buio, immobilità totale. Tutto quello che riesco a pensare è che durante l’eclisse probabilmente si fermeranno anche i sentimenti (1964: XI).

Il film che ne deriva è fondato di fatto su un’estetica dell’interruzione e dell’assenza: il rumore diventa linguaggio e gli oggetti prendono il posto dei corpi. Vittoria, dopo una lunga nottata passata a discutere con Riccardo, pone fine alla loro relazione. Durante l’intero incipit, della durata complessiva di sedici minuti e sedici secondi, vengono pronunciate dai due una media di sole ventuno parole al minuto. Largo spazio viene insomma concesso a tempi morti, con un’ampia gamma di rumori di fondo e inquadrature insistenti su oggetti domestici. Un esempio di funzione metonimica di questi ultimi ci viene data da Chatman: “l’irritabilità claustrofobica di Riccardo è comunicata da ventagli ronzanti, drappi pesanti, quadri astratti, il rumore secco di un rasoio elettrico” (1985: 91). Nel cinema di Antonioni, gli elementi “umani” – personaggi, gesti, eventi – e quelli materiali – ambienti, paesaggi, oggetti – sono posti su un piano di pari autonomia: la macchina da presa non subordina gli uni agli altri, ma li accoglie con eguale attenzione, lasciando che coesistano e si definiscano reciprocamente nello sguardo dello spettatore.

La riduzione dell’azione e degli elementi dialogici ritorna in svariati momenti: si pensi alla protagonista, un personaggio avulso dalla realtà ed estraneo al corso degli eventi che la circondano: alle situazioni avverse reagisce con silenzi, al limite con monosillabi, esternando dubbi e apatia.

“Per la ragazza insufficienza della realtà, subito dopo il congedo”⁴, scrive Antonioni tra gli appunti preparatori, riferendosi allo stato emotivo del personaggio in seguito alla fine della relazione con Riccardo. Quando le vengono poste domande, la giovane spesso ripete “non so” e, secondo Gianni Toti, “veramente non sa nulla: traduce libri, fa l’intellettuale, ha un amante pubblicitista, ma sembra non poter dare un giudizio su nulla” (1962: 5).

Ulteriore possibilità per individuare le strategie tese a ottenere una forma di essenzialità nei dialoghi è quella di osservare le differenze tra i copioni preparatori e il film definitivo. In una delle sceneggiature più prossime alle riprese, conservata sempre presso l’archivio ferrarese, è presente il seguente scambio tra i due, assente nel film forse perché giudicato ridondante, a riprova della suddetta operazione di riduzione dei dialoghi sul set:

VITTORIA Riccardo, io ho fretta, devo essere a casa.

RICCARDO Ti aspetta qualcuno?

VITTORIA Non mi aspetta nessuno. Vorrei andare subito a casa⁵.

Come già accadeva ne *La notte*, anche ne *L’eclisse* la parola viene sovrastata dai rumori, trasformata in materia fraintesa o semplicemente ignorata. La sequenza alla Borsa di Roma ne è un esempio emblematico: Vittoria tenta di comunicare la notizia della rottura alla madre, immersa però nella frenesia finanziaria. Al mancato ascolto da parte di quest’ultima vengono contrapposte urla, sirene, squilli di telefono, stratonamenti, schiamazzi e ululati dei frequentatori della Borsa. Tale bailamme impedisce un vero e proprio scambio verbale tra personaggi, puntualmente interrotti da elementi sonori che dirottano l’attenzione verso altre situazioni: tutti parlano, sbraitano, litigano senza mai comprendersi, annullando di fatto la possibilità di un dialogo costruttivo. La madre stessa sembra vivere sotto una campana di vetro che le impedisce di accorgersi delle problematiche di Vittoria e di ascoltarla. Secondo Enzo Paci “è inevitabile che la madre non la comprenda perché in sé ha soltanto la Borsa, perché ha interiorizzato la Borsa” (1964: 91). Qui la protagonista conosce il giovane broker Piero, che risulterà essere per lei troppo ambizioso ed egoista. Verosimilmente, i due concluderanno la loro relazione in concomitanza col celebre appuntamento mancato nel finale del film. La loro storia si consumerà in un fraintendimento e la dissoluzione del legame sarà raccontata più da ciò che non avviene, o che non viene mostrato, che da un confronto esplicitato.

Talune operazioni di riduzione di scene e dialoghi ne *L'eclisse* hanno luogo non solo durante le riprese ma anche nella fase di post-produzione; si pensi ad esempio all'eliminazione del fitto scambio di battute tra Vittoria, l'amica Anita, il marito Nando e il pilota del bimotore da turismo che li sta portando a Verona⁶. Così negli appunti del regista: “La sequenza dell'aereo è stata notevolmente accorciata e gran parte dei dialoghi sono stati tagliati. Soppresso anche il pezzo della bufera”⁷. Si ricordi anche la scena ambientata presso il Museo di Storia Naturale di Verona, all'interno della quale Vittoria dialoga con una guida locale che la istruisce sulla natura dei fossili⁸. Sempre nei suddetti appunti Antonioni riporta infatti: “La sequenza del museo, girata e montata, successivamente è stata tolta”⁹.

Ulteriore spazio riservato al rumore – in sostituzione della parola – si riscontra durante il celebre minuto di silenzio, di vera e propria suspense metafisica, presso la Borsa di Roma, richiesto dallo speaker al centro della sala per commemorare un collega deceduto la mattina stessa. Giorgio Tinazzi individua una sovrapposizione tra tempo narrativo e tempo reale, in quanto il minuto di silenzio dura effettivamente sessanta secondi: esso “dà all'avvenimento una sorta di dimensione cronachistica, o – meglio – fattuale (c'è solo il trascorrere del tempo in quel silenzio fittizio)” (1974: 96). Questa parziale assenza di suoni – ad eccezione dei telefoni che continuano a squillare imperterriti – viene interrotta da uno scambio di battute tra i due giovani protagonisti ma soprattutto dall'assai più lugubre riecheggiare della sirena che ridà avvio all'infernale bolgia di procuratori e investitori, quasi una giungla primordiale in pendant con le immagini dei tramonti kenyani sulle pareti della casa dell'amica di Vittoria, Marta.

Altro esempio è rappresentato dalla scena in cui Vittoria, dopo la serata con le amiche, contempla il cigolio prodotto da lunghi pennoni che, oscillando al vento, urtano contro le corde metalliche che issano le bandiere, una sorta di concerto notturno senza orchestrali. Sandro Bernardi vi ravvisa un tentativo di simulare il mormorio delle fronde di una foresta reale mentre al suo posto si trova invece una foresta d'acciaio (2002: 178). Verso la conclusione del film, Piero e Vittoria si accomiatano dandosi appuntamento al giorno successivo. Dopodiché tra i due cala il silenzio, seguito da un abbraccio quasi disperato: la macchina da presa scivola in lunghe sospensioni contemplative sui loro volti, sulle loro espressioni impaurite, disperate ma consapevoli. L'uomo ritorna alla propria scrivania rimettendo a posto le cornette

dei telefoni che aveva precedentemente sollevato per non essere disturbato da chiamate di lavoro. Tuttavia, quando questi riprendono a suonare, li ignora, impassibile e assorto nei propri pensieri.

Significativa, in tal senso, è la paratattica sequenza conclusiva, composta da cinquantasette inquadrature e dalla durata di sette minuti e diciannove secondi. I due personaggi principali scompaiono del tutto: al loro posto strade, edifici, arnesi, ombre, passanti, con delicati accenti pianistici ad accompagnare le immagini. Il cinema di Antonioni arriva qui a una radicale “eclissi” del soggetto, dove le persone cedono la scena ai luoghi e agli oggetti mentre la macchina da presa diventa testimone di un mondo in cui la parola non basta più o, forse, non serve più. Bernardi, all’interno del racconto breve di Antonioni *Il fatto e l’immagine* (1963), individua un motivo cardine della poetica del regista, ossia la risalita dal fatto all’immagine del luogo, laddove l’evento (in quel caso una morte per annegamento) viene rappresentato proprio attraverso il paesaggio, lo scenario: “Se avesse dovuto descrivere un suicidio, una morte, dice Antonioni, avrebbe tolto il fatto e lasciato solo lo scenario” (Bernardi 2002: 122).

La componente musicale extradiegetica del film è riscontrabile quasi esclusivamente in questa sequenza, con le note di pianoforte di Fusco che affiorano dopo che le sonorità diegetiche hanno regnato sovrane per tutta la durata della pellicola (ad eccezione del brano *Eclisse Twist* interpretato da Mina e scritto da Antonioni stesso). La composizione del musicista beneventano, conferma Boschi, viene “sovrapposta o alternata a numerosi rumori diegetici in una sorta di partitura semi-concreta di straordinaria suggestione” (1999: 90). Gli elementi sonori, solo per citarne alcuni, vanno dall’acqua emessa da un idrante alle ruote di un calesse che passa, dalle grida di alcuni bambini al rombo di un aereo fino alle ruote di un’automobile sull’asfalto. Miceli parla non a caso di “livello mediato” per indicare la sostituzione del linguaggio verbale con quello sonoro extradiegetico, chiamando in causa un duplice potenziamento:

quello che è proprio del linguaggio musicale, capace di agire sull’ascoltatore prescindendo dalle contingenze logiche del narrato; quello nascente dall’interazione, capace di mettere in comunicazione lo spettatore con la dimensione interiore dei personaggi (1994: 9).

L’eclisse affronta temi di spessore limitandosi però a sfiorarli, suggerendoli attraverso elementi sottaciuti retti dai silenzi che avviluppano i personaggi o da oggetti e paesaggi che si sostituiscono agli esseri umani, riecheggiando una sorta di umanità ferita, sull’orlo della sconfitta, incastrata

in relazioni sterili e avviliti. La rarefazione dei dialoghi non produce solo un effetto stilistico ma propone una forma di racconto altra, à la Hopper, vicina per molti versi alla crisi della rappresentazione che attraversa la modernità letteraria e filosofica tra anni Cinquanta e Sessanta. Antonioni non tematizza la crisi: la incorpora nella struttura stessa del film, dove ogni parola detta sembra sempre arrivare troppo tardi, quando già il gesto, l'ambiente o il rumore, hanno parlato al suo posto. In questa strategia, il silenzio non è mai semplice assenza ma campo di tensioni, superficie di profondità. Non è il mondo a mancare di senso ma il linguaggio verbale a non riuscire più a contenerlo e ad esprimerlo.

6 Conclusioni

Con questi tre titoli, dichiaratamente asciutti e pragmatici, Antonioni e i suoi collaboratori attuano insomma una serie di processi di riduzione dei già sparuti residui narratologici in favore di uno sguardo più consistente su elementi solitamente marginali, tra i quali sembra rientrare anche la storia stessa che, sovente, viene riposta sullo sfondo lasciando emergere in primo piano le immagini. La progressiva erosione delle strutture classiche del racconto approda – nei vuoti narrativi, nei silenzi e nei rumori – a una nuova grammatica dell'invisibile dove la parola si fa corpo assente, i dialoghi si assottigliano fino a implodere mentre lo sguardo si posa ostinatamente su ciò che il cinema aveva storicamente marginalizzato: i tempi morti, gli oggetti inerti, le pause, i gesti che non portano a nulla di concreto. È in questi interstizi che si depositano le tensioni della modernità, non come mero tema ma come forma: può infatti essere riduttivo interpretare il cinema di Antonioni come una semplice esposizione scenica di tematiche culturali di tendenza, dall'esistenzialismo all'incomunicabilità, dall'alienazione borghese alla nevrosi fino alla contestazione giovanile. Sebbene tali temi siano effettivamente presenti nelle sue opere e la loro successione rispecchi in parte le trasformazioni del gusto culturale italiano, essi non costituiscono il nucleo essenziale della sua poetica cinematografica, da ricercare invece nelle summenzionate strategie realizzative.

La parola in Antonioni non sparisce del tutto ma si disincarna: perde referenzialità per acquistare spessore simbolico, relazionale, acustico. I personaggi non parlano – o parlano a vuoto – ma intorno a loro il mondo rumoreggia. Non sono più al centro della storia, non sono più

unità solide ma vengono scomposti in più sguardi allo stesso modo in cui il narratore si scioglie in una molteplicità di punti di vista.

Ragionando sulla dimensione stilistico-formale del suo linguaggio cinematografico, sviluppato parallelamente allo svuotamento linguistico, è possibile rintracciare *in primis* l'importanza del paesaggio, valorizzato e caratterizzato da scelte registiche come il fuori campo, scavalcamenti di campo, raccordi sconnessi, l'uso non “ortodosso” di campo e contro-campo, prospettive distorte e soggettive sfasate che spesso, paradossalmente, risultano prive di soggetto. Tutte scelte che a ben vedere disorientano lo spettatore ma anche i protagonisti stessi, rendendo i vari percorsi sconnessi e imprevedibili.

In questo senso, il cinema di Antonioni non racconta semplicemente la crisi della comunicazione ma va oltre: la costruisce, la mette in scena nei suoi stessi vuoti, nelle sue sospensioni, nella frizione tra spazio e parola. Ogni sirena, ogni squillo, ogni cigolio diventa gesto eloquente e ogni assenza diventa presenza carica di possibilità percettive. Ma proprio in questa sottrazione, in questo progressivo disarmo del racconto, si apre uno spazio etico ed estetico. Come evidenziato da Cuccu, tra le diverse categorie critiche adottate per interpretare il cinema di Antonioni, il concetto di “de-drammatizzazione” appare il più adeguato. La sua utilità risiede nella capacità di abbracciare una vasta gamma di aspetti formali e narrativi: non solo il progressivo indebolimento della struttura drammatica tradizionale e la marginalizzazione dell'intreccio ma anche le modalità di costruzione del montaggio, l'intenzionale assenza di motivazioni narrative forti, l'impiego di tempi morti, la scelta dei piani e la loro collocazione nella sequenza filmica. Tali elementi concorrono a definire un cinema volutamente privo di drammaticità convenzionale (1973: 54).

Tutti i vuoti e i rumori presenti nella trilogia, situati in una sorta di iato della linearità narrativa, enfatizzano di fatto l'assenza della parola, la quale diventa sì disincorporata ma allo stesso tempo autonoma, amplificando la solitudine dei personaggi e imbastendo altresì tangibili e memorabili momenti di inquietudine, stupore e mutacica sospensione.

NOTE

- 1 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Appunti relativi a differenze tra sceneggiatura e girato de “L’eclisse” per sceneggiatura desunta delle Edizioni Cappelli* [1962], b. 8C/5, fasc. 44, c. A.
- 2 Precisamente dal documentario *N.U. Nettezza urbana* fino a *Il deserto rosso*.
- 3 L’abolizione totale dell’accompagnamento musicale si ritroverà ad esempio in *Blow-Up* (1966), dove la musica è soltanto musica di scena.
- 4 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Quaderno appunti per “L’eclisse”* [1961 - 1962], b. 8C/7, fasc. 59.
- 5 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Sceneggiatura dattiloscritta completa de L’eclisse. Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra*, b. 8A/14, fasc. 28, p. 13.
- 6 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Sceneggiatura dattiloscritta completa de L’eclisse. Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra*, b. 8A/14, fasc. 28, pp. 62-76.
- 7 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Appunti relativi a differenze tra sceneggiatura e girato de “L’eclisse” per sceneggiatura desunta delle Edizioni Cappelli* [1962], b. 8C/5, fasc. 44, c. B.
- 8 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Sceneggiatura dattiloscritta completa de L’eclisse. Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra*, b. 8A/14, fasc. 28, pp. 77-80.
- 9 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Appunti relativi a differenze tra sceneggiatura e girato de “L’eclisse” per sceneggiatura desunta delle Edizioni Cappelli* [1962], b. 8C/5, fasc. 44, c. C.

BIBLIOGRAFIA

- Antonioni, Michelangelo (1940), “Vita impossibile del signor Clark Costa”, *Cinema*, 105: 328-30.
- (1961), “La malattia dei sentimenti. Colloquio con Michelangelo Antonioni”, *Bianco e nero*, 2-3: 69-95.
- (1964), *Sei film. Le amiche, Il grido, L’avventura, La notte, L’eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi.
- (1967), “Playboy Interview: Michelangelo Antonioni. A Candid Conversation with Italy’s Master of Cinematic Anomie”, *Playboy*: 77-88.
- (2004), “Sul cinema”, eds. C. di Carlo, G. Tinazzi, Venezia, Marsilio.
- (2009), “Fare un film per me è vivere. Scritti sul cinema”, eds. C. di Carlo, G. Tinazzi, Venezia, Marsilio.
- Bassetti, Sergio (2001), “La musica”, *Storia del cinema italiano 1960/1964*, ed. G. De Vincenti, Roma, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, vol. X: 461-74.
- Bernardi, Sandro (2002), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio.
- Boschi, Alberto (1999), “La musica che meglio si adatta alle immagini. Suoni

- e rumori nel cinema di Michelangelo Antonioni”, *Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, eds. A. Achilli, A. Boschi, G. Casadio, Ravenna, Longo Editore: 83-92.
- Calabretto, Roberto (2015), “Il deserto rosso di Antonioni e Gelmetti”, *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, eds. A. Boschi, F. Di Chiara, Milano, Il Castoro: 49-68.
- Cardone, Lucia (2014), “Il Soggetto Imprevisto e la «tetralogia dei sentimenti» di Michelangelo Antonioni”, *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, eds. L. Cardone, S. Lischi, Pisa, Edizioni ETS, 2014: 139-50.
- Chatman, Seymour (1985), *Antonioni, or, The Surface of the World*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Chion, Michel (1999), “Antonioni prosatore del suono”, *Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, eds. A. Achilli, A. Boschi, G. Casadio, Ravenna, Longo Editore: 93-95.
- Cuccu, Lorenzo (1973), *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni.
- Faldini, Franca; Fofi, Goffredo, eds. (1981), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1960-1969*, Milano, Feltrinelli.
- Grey, Tobias (2005), “A Voyage to Italy: Tonino Guerra: The poet who writes screenplays”, *Written By*, 9/1: 33-38, 50.
- Guerra, Tonino (1962), “Le parole”, *L'eclisse di M. Antonioni*, ed. J.F. Lane, Bologna, Cappelli: 27.
- Martin, Marcel (1955), *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf.
- Metz, Christian (1966), “Le cinéma moderne et la narrativité”, *Cahiers du cinéma*, 185: 43-68.
- Miceli, Sergio (1994), “Musica e cinema: un approccio metodologico”, *Musica Domani*, 92: 6-10.
- Paci, Enzo (1964), “Dibattito su L'eclisse”, *Michelangelo Antonioni*, ed. C. Di Carlo, Roma, Edizioni di Bianco e Nero: 87-118.
- Pasolini, Pier Paolo (1983), “Il sogno del centauro”, ed. J. Duflot, Roma, Editori Riuniti.
- Tassone, Aldo (2002), *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, Roma, Gremese.
- Tinazzi, Giorgio (1974), *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro.
- Toti, Gianni (1962), “L'eclisse intellettuale e il cinema alienato”, *Cinema 60*, II/21-22: 3-10.

FILMOGRAFIA

Cronaca d'un amore, dir. Michelangelo Antonioni, Italia, 1950

Il grido, dir. Michelangelo Antonioni, Italia, 1957

L'avventura, dir. Michelangelo Antonioni, Italia, 1960

La notte, dir. Michelangelo Antonioni, Italia, 1961

L'eclisse, dir. Michelangelo Antonioni, Italia, 1962

Dottore di ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo presso l'Università di Firenze con un progetto di ricerca su Tonino Guerra sceneggiatore, Premio “Davide Turconi” 2023 per la miglior tesi di dottorato, assegnato dalla giuria internazionale dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC). Attualmente è cultore della materia (PEMM-01/B) presso le università della Basilicata e Salerno ed è docente di Discipline Audiovisive presso il Liceo artistico di Porta Romana a Firenze. È stato selezionatore, giurato e coordinatore di giuria in svariati festival cinematografici italiani. Matura negli anni esperienze di insegnamento cinematografico presso licei, master, istituti statali di alta formazione e università, partecipando come relatore a convegni internazionali di area cinematografica e pubblicando saggi e recensioni su volumi, atti di convegni e riviste scientifiche come *La valle dell'Eden*, *Folia Litteraria Polonica* e *Quaderni del CSCI*. | PhD in History of the Arts and Performing Arts from the University of Florence with a research project on Tonino Guerra as a screenwriter. Winner of the 2023 “Davide Turconi” Award for the best doctoral thesis, granted by the international jury of the Italian Association for Cinema History Research (AIRSC). Currently, he is an adjunct lecturer (PEMM-01/B) at the Universities of Basilicata and Salerno and teaches Audiovisual Disciplines at the Liceo artistico di Porta Romana in Florence. He has served as a selector, juror, and jury coordinator in various Italian film festivals. Over the years, he has gained experience in film education at high schools, master's programs, state institutes of higher education, and universities, participating as a speaker in international film studies conferences and publishing essays and reviews in books, conference proceedings, and scientific journals such as *La valle dell'Eden*, *Folia Litteraria Polonica*, and *Quaderni del CSCI*.



Nella trama delle immagini *In the Mood for Love* e le emozioni sospese

In the texture of images. *In the Mood for Love* and suspended emotions

Eleonora Sforzi

Università di Firenze, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

In the Mood for Love di Wong Kar-wai (2000) offre un'intensa esemplificazione della capacità del cinema di rappresentare le emozioni in una dimensione atmosferica. Ambientato nella Hong Kong dei primi anni Sessanta, in una comunità di immigrati cinesi, l'amore irrealizzabile tra due vicini di casa viene materializzato grazie a un vibrante tessuto visivo plasmato attraverso la curata interazione tra spazi, costumi e *mise-en-scène*. Sulla scia degli studi di Tonino Griffero sulle atmosfere emozionali e di Giuliana Bruno sulle superfici visive, si esamineranno le emozioni nel film sospese sulla sua trama visuale, sospinte da impressioni uditive e tattili veicolate dalle immagini in movimento. | Wong Kar-wai's *In the Mood for Love* (2000) expresses cinema's ability to represent emotions as atmosphere. Set in Hong Kong in the early 1960s, within the Chinese immigrant community, the unrealizable love between two neighbors is materialized by an emotional texture shaped by the interplay between spaces, costumes, and *mise-en-scène*. Drawing from the studies by Tonino Griffero on emotional atmospheres and by Giuliana Bruno on the cinematic surfaces, the feelings are examined in their hovering on the visual texture, fostered by auditory and tactile impressions conveyed by moving images.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

In the Mood for Love, atmosfere, emozioni, moda, superfici | *In the Mood for Love*, atmospheres, emotions, fashion, surfaces

Introduzione

Recentemente tornato al cinema nel venticinquesimo anniversario dalla sua prima uscita nelle sale, *In the Mood for Love* (Wong 2000) deve il suo fascino al modo in cui esprime le emozioni in una dimensione 'atmosferica', perché legata agli spazi, ma anche 'materica', poiché sostanzziata da oggetti concreti inscindibili dal nostro modo di abitarli come gli abiti. Le immagini del film compongono una 'trama' densa di emozioni, solo raramente espresse a livello verbale e perlopiù taciute. Un aspetto che, d'altra parte, è influenzato dal contesto storico-sociale in cui si ambienta e, più in generale, dalla tendenza verso il controllo e la moderazione

dei sentimenti radicata nella cultura cinese. Si deve a Giuliana Bruno (2014, ed. 2016) la riflessione sulla dimensione sensibile e interiorizzata del film, al cui interno gli ambienti, le scenografie e i costumi compongono una superficie senziente, ottenuta grazie a un trattamento ‘sartoriale’ della messa in scena. Gli spazi filmati sono pervasi dalle sensazioni e dagli stati d’animo dei personaggi, riflettendoli grazie a un rapporto di permeabilità in cui gli abiti giocano un ruolo cruciale: in particolare, i vestiti indossati dalla protagonista confermano quanto la moda non soltanto si alimenti grazie ai media, bensì costituisca essa stessa un medium, avente una natura comunicativa e una tensione performativa, ma anche in grado di instaurare relazioni tra corpi e spazi (D’Aloia, Pedroni 2022). Bruno (2011; 2022) rimarca che proprio grazie alla qualità aptica delle stoffe si delinea l’atmosfera del film, dove il dispiegarsi dei tessuti manifesta le sensazioni che pervadono i luoghi. Secondo Tonino Griffero, le atmosfere sono definibili “sentimenti spazializzati” legati all’esperienza sensibile e sensoriale degli spazi vissuti (2017: 43), in cui anche l’abbigliamento diventa determinante. Un’interpretazione situata sulla scia degli studi di Gernot Böhme, che aveva già messo a fuoco lo sfuggente concetto di atmosfera identificandolo come “uno spazio *con una sua tonalità emozionale*” (2001, ed. 2010: 84) in grado di evocare disposizioni d’animo ‘sospese’ in un luogo: “un oggetto della percezione” (83) dunque, che assume una conformazione quando un soggetto vi entra in contatto, essendo generato e plasmato da ‘caratteri’ legati alla dimensione comunicativa e sociale, ma anche da sinestesie, messe in scena, colori e oggetti. Questi aspetti, d’altra parte, ben si sintonizzano con precedenti riflessioni intorno al cinema di Wong Kar-wai, fortemente distinto dal carattere ‘sensuale’ della messa in scena (Bettinson 2015) e incline verso la dissolvenza delle emozioni in stati d’animo ‘nebulosi’ e indistinti (Bordwell 2011: 6). Facendo tesoro delle prospettive delineate, propongo di esaminare *In the Mood for Love* alla luce delle principali impressioni sensoriali che configurano l’atmosfera emozionale del film, influenzata da agenti meteorologici e caratterizzata da quella ‘vaghezza’ distintiva del concetto a livello filosofico (Griffero 2017: 12). Data la natura incarnata e sensibile della spettatorialità cinematografica (Sobchack 2004), sarà considerato il ruolo degli stimoli uditivi e soprattutto degli stimoli tattili veicolati dalle immagini nel configurare la visione come un’esperienza aptica attraverso la quale percepire lo stato d’animo dei personaggi: sulla scorta di Laura Marks (2000: 162), guardare diviene assimilabile all’atto di sfiorare la superficie delle immagini. Sono centrali in tal senso

gli abiti indossati dalla protagonista, la cui alternanza esprime l'andamento delle sue emozioni, ora sommerse ora affioranti sulla trama visiva.

Ricordiamo anzitutto la vicenda del film. Appena arrivata a Hong Kong, Li-zhen Chan (interpretata da Maggie Cheung) prende in affitto una stanza per sé e il marito nella casa della signora Suen, mentre Mo-wan Chow (interpretato da Tony Leung) trova una camera per sé e la moglie proprio nell'appartamento attiguo. Anche il loro trasloco avviene lo stesso giorno, determinando alcuni scambi nella consegna degli effetti personali dei rispettivi coniugi, entrambi assenti. Queste sono solo le prime delle coincidenze che portano i protagonisti a conoscersi e, gradualmente, a stringere un legame. Li-zhen, segretaria in un'agenzia di spedizioni, e Mo-wan, giornalista in una redazione locale, si incrociano spesso, iniziando ad avvicinarsi in ragione della condivisa consapevolezza che i loro coniugi, fuori città negli stessi periodi, sono amanti. Intenzionati a capire come sia iniziata quella relazione, i due provano a mettersi nei panni dei congiunti, impersonando rispettivamente la moglie dell'uno e il marito dell'altra. Rimettere in scena, dunque teatralizzare attraverso degli psicodrammi, diviene l'unico modo per affrontare una verità dolorosa, attuando una sorta di catarsi delle emozioni negative. Quasi avessero finito per assumere quelle identità finzionali, con l'intensificarsi delle frequentazioni, Li-zhen e Mo-wan sviluppano un profondo e mutuo sentimento, a cui decidono di non dar seguito proprio per evitare di essere come i loro coniugi. Incapace di conciliare ancora questa situazione in un contesto comunitario oppressivo e ipocrita, l'uomo decide infine di accettare un trasferimento lavorativo a Singapore. Nei tre anni successivi, brevemente condensati nell'ultima parte del film, i due continuano a cercarsi l'un l'altro senza tuttavia riuscire più a incontrarsi.

Nonostante la vicenda sia considerabile un "dramma lineare a due voci" (Alovisio 2010: 137), è il relativo trattamento rappresentativo e formale a svelarne la complessità. L'essenza di questo film risiede infatti sul piano del visibile più che su quello del dicibile: non è rilevante tanto quello che viene detto dai personaggi quanto ciò che viene espresso a livello non-verbale. D'altra parte, come dichiarato dallo stesso regista nel corso di una celebre intervista (Ciment, Niogret 2000), a interessarlo non era il racconto di una relazione amorosa, bensì la rievocazione di un certo 'atteggiamento' ad essa collegato, inscindibile dal contesto storico-sociale in cui si inserisce. Idealmente universale e senza tempo, la storia di Mo-wan e Li-zhen si iscrive tuttavia in un luogo e in un tempo ben preciso del recente passato cinese. A livello spaziale, la vicenda

è ambientata a Hong Kong, ex colonia britannica restituita alla Repubblica Popolare Cinese nel 1997, dove si spostarono molti migranti interni dopo la presa del potere da parte dei comunisti nel 1949. A livello temporale, si tratta di anni densi di significato sul piano individuale e collettivo, specificati dagli intertitoli: il 1962, in cui si situa la parte più ampia della storia, e il 1966, data dell'epilogo coincidente con il periodo della rivoluzione culturale. La Hong Kong vissuta dalla comunità di migranti cinesi nei primi anni Sessanta fa parte della memoria personale del regista, poiché da lui conosciuta in prima persona in tenera età quando vi si era trasferito da Shanghai insieme alla famiglia. Il finale ci conduce invece in Cambogia dove, come esplicita un cinegiornale francese d'epoca, si sta svolgendo la nota visita di De Gaulle, quale atto di condanna della politica americana in Vietnam e simbolico superamento del passato coloniale. La Storia fa dunque il suo ingresso nella micro-storia dei due personaggi, rimettendola in prospettiva.

Impressioni uditive: sensazioni espresse in musica e il ruolo del silenzio

La stratificazione temporale della vicenda si intreccia con le emozioni che la percorrono, espresse da immagini di forte intensità visiva. Un aspetto riconosciuto da Peter Brunette (2005) e rafforzato da un tessuto sonoro altrettanto d'impatto a livello sensibile. Emblematico, in tal senso, il tema musicale che ricorre per ben otto volte punteggiando alcuni momenti densi dal punto di vista emozionale: si tratta del celebre *Yumenji's Theme*, composto da Shigeru Umebayashi per il film indipendente *Yumenji* (Suzuki 1991), un 'valzer triste' che ben si accorda con le sensazioni vissute dai personaggi. La componente musicale (soprattutto extra-diegetica) svolge un importante ruolo connettivo nella temporalità del film, attuando un'ulteriore forma di 'montaggio' in relazione al legame tra i due protagonisti (Braester 2016: 477). Oltre al brano di Umebayashi, anche altri pezzi musicali ricorrono rafforzando l'intima ricostruzione del periodo storico attuata dal regista: è il caso, in particolare, delle versioni spagnole di celebri canzoni di Nat King Cole, riconosciute da Wong Kar-wai (Lan 2000, ed. 2017: 98) quali referenze dell'immaginario sonoro di quel decennio. Alcuni titoli, peraltro, sembrano scelti con funzione di commento, evidente nel caso del ripetuto utilizzo di *Quizás, quizás, quizás* (traduzione di *Perhaps*,

Perhaps Perhaps cantata da Doris Day) laddove dubbi e incertezze rimangono insoluti. Il brano, ad esempio, punteggia l'attesa pensosa di Mo-wan dopo aver chiesto a Li-zhen se sarebbe partita con lui e, verso la fine, la breve sosta dell'uomo davanti alla porta dell'appartamento dove alloggiava l'amata, appena saputo che da poco vi si era trasferita una donna con un bambino. Focalizziamoci dunque sul trattamento sonoro della prima e dell'ultima sequenza del film, che può dirsi a tutti gli effetti speculare.

Il film inizia in un interno domestico, con un breve movimento laterale della macchina da presa nello stretto corridoio della casa della signora Suen, che affitterà una camera a Li-zhen. Quasi fosse lì per cercarlo, la cinepresa inquadra il volto della protagonista mentre è intenta a osservare fuori dalla finestra del salotto: non ci viene mostrato l'oggetto del suo sguardo, ma è possibile udire distintamente il brusio di voci sovrapposte provenienti dalle altre stanze, presagio di un ambiente casalingo affollato e tutt'altro che discreto. È a partire da questo incipit che il film documenta la pratica del subaffitto e la convivenza forzata di diversi nuclei familiari distintiva della Hong Kong dei primi anni Sessanta, dovuta all'intensificazione del flusso migratorio e conosciuta in prima persona dallo stesso regista (Alovisio 2010: 138). La limitazione spaziale e l'invadenza dei suoi abitanti divengono espliciti più avanti, quando la padrona di casa farà notare a Li-zhen che non dovrebbe uscire così spesso da sola quando il marito è fuori per lavoro. Il finale è diametralmente opposto rispetto a questo inizio dominato da interni angusti, privi di aperture verso spazi altri e distintivi di tutta la vicenda. Introdotta dalla voce informativa del cinegiornale francese, l'ultima sequenza mette al centro il protagonista maschile, verosimilmente arrivato in Cambogia per seguire l'evento. Mo-wan si trova nel sito del maestoso tempio di Angkor Wat, uno dei più importanti luoghi sacri orientali. Nella quiete più assoluta, l'uomo individua una fessura nelle sue pietre inviolabili e vi si avvicina per sussurrare all'interno il segreto del suo amore, confidando nell'antica tradizione con cui venivano conservati i segreti. Il silenzio, percepibile per opposizione rispetto ai suoni precedenti, viene espresso rendendo udibili i rumori ambientali associati all'idea di calma (Chion 1990, ed. 2017: 54), come i versi degli uccelli e il lieve fruscio del vento. Visivamente sostanzialmente dalla presenza di un monaco nel complesso religioso, il silenzio rivela una profonda connessione con la dottrina filosofica taoista, per la quale esso è emblema di saggezza: la non-azione, il rifiuto delle passioni e l'allontanamento dai desideri materiali sono viatici della più alta serenità

spirituale (Posnock 2016: 55). È quando Mo-wan si avvicina al pertugio tra le pietre sacre che si inserisce di nuovo una musica extra-diegetica, un brano vibrante dal tono nostalgico in grado di intensificare la portata emozionale del momento. Ancora una volta, la manifestazione (stavolta verbale) di sentimenti ed emozioni viene resa non udibile, ma solo percepibile grazie a impressioni sonore e visive. Inizialmente concentrata sull'uomo, la macchina da presa offre poi diverse prospettive sul luogo deserto, del tutto svuotato dalla presenza umana, osservando quasi rapita alcuni scorci delle rovine mistiche, depositarie della memoria storica (e, ora, anche individuale) fino al termine del pezzo strumentale.

A fronte di una continua presenza della colonna sonora in tutta la vicenda, in essa vi sono tuttavia alcuni momenti in cui si attribuisce un particolare rilievo al silenzio, non tanto legato alla quiete dei luoghi quanto alla reticenza dei due protagonisti. Talvolta, la loro mancata enunciazione verbale riflette l'impossibilità di dare voce a pensieri e sentimenti, in ragione delle rigide norme comunitarie tipiche della cultura cinese, nella quale l'armonia collettiva deve prevalere sull'espressione individuale (Busiol 2017: 116). Specchio di un'epoca, questa dimensione costrittiva riflette d'altra parte le limitazioni espressive imposte allo stesso regista durante la realizzazione del film alla fine degli anni Novanta: il China Film Bureau aveva infatti richiesto la modifica del progetto originario e negato l'autorizzazione a girare alcune scene in piazza Tienanmen, per sventare eventuali riferimenti politici¹. Già alla luce degli aspetti finora ripercorsi, è evidente come Wong Kar-wai non volesse chiedere agli spettatori di seguire una vicenda nel suo intreccio di eventi e situazioni, bensì di lasciarsi trasportare dal tessuto sensibile delle sue immagini. Sono i sentimenti vissuti dai personaggi a configurare i luoghi, predisponendo il pubblico a percepire quegli stati d'animo. La focalizzazione primaria sui due protagonisti passa anche attraverso l'opposta invisibilità dei loro coniugi, prevalentemente assenti e, laddove presenti, filmati di spalle o più spesso relegati fuori campo e identificati soltanto attraverso la voce.

Impressioni tattili: i tessuti delle emozioni

L'atmosfera emozionale del film, amplificata dalla dimensione sonora e uditiva (Sinnerbrink 2012), si definisce principalmente sul fronte visivo, come dimostra il trattamento delle scenografie e l'attenzione riservata ai corpi e al loro movimento. Nella curata gestione della messa in scena,

tutti i dettagli contribuiscono alla creazione di spazi vissuti portatori di impressioni e sensazioni fuggenti. L'espressività formale viene messa a punto sul set: stando alle note dichiarazioni di William Chang, scenografo, costumista e montatore del film (collaboratore di lunga data di Wong Kar-wai), i colori utilizzati sono spesso molto vividi allo scopo di esaltare per contrasto le emozioni trattenute dei personaggi. Su questa scia, Chaudhuri (2016: 160) rileva come i colori e le luci ambientali sono impiegati per rafforzare "la tensione tra desideri e conformità alle norme sociali" che percorrono la vicenda. La dimensione cromatica "non naturalistica" del film, d'altra parte, costituisce uno dei più forti punti di contatto con il cinema di Michelangelo Antonioni, riconosciuto da Wong come uno dei suoi principali modelli di riferimento (Chaudhuri 2016: 162). Lo stesso regista aveva sottolineato l'importanza assegnata alla 'texture' del film (Ciment, Niogret 2000: 79) allo scopo di accordare più strettamente la dimensione visiva con il contenuto. In particolare, la materialità delle immagini emerge da curate scelte di ripresa in rapporto alla scenografia, in cui rivestono un ruolo centrale i costumi della protagonista. Si tratta dei *cheongsam* (o *qipao*), vestiti molto popolari nella tradizione culturale cinese divenuti importanti portavoci delle istanze di modernizzazione in rapporto alle vicende socio-politiche del paese: all'apice del successo tra gli anni Venti e Cinquanta, grazie anche alla circolazione nell'ambito dello spettacolo e alla contaminazione con la moda occidentale, l'abito viene poi osteggiato dal governo maoista, sopravvivendo nell'uso solo in alcune regioni indipendenti come Hong Kong (Clark 1999: 159). Il modello conosce una rinnovata fortuna negli anni Novanta, anche a seguito della riunificazione della città alla Cina, quando le donne del posto tornano a indossarlo per celebrare la propria identità culturale (Finnane 2008: 284; Pendergast, Pendergast 2004: 216-17).

Significativi testimoni dello *zeitgeist* in cui è stato prodotto il film, al suo interno i *cheongsam* sono essenziali nel definire la relazione tra la dimensione temporale della storia e quella affettiva percepita dai suoi protagonisti: grazie anche agli abiti, il tempo e lo spazio si articolano in termini cronologici, diegetici e, soprattutto, emozionali. I *cheongsam* indossati da Maggie Cheung costituiscono un oggetto storico, poiché ripropongono lo stile diffuso tra la popolazione di Shanghai tra gli anni Trenta e Quaranta che ne aveva conservato l'uso dopo il trasferimento a Hong Kong. In tal senso, come rileva Vivian P. Lee (2009: 32), questi vestiti sono anzitutto una manifestazione tangibile della dimensione nostalgica con cui il cinema di Hong Kong degli anni Novanta guardava

al decennio al centro del film, sintetizzando la riflessione del regista sullo scorrere del tempo e divenendo peraltro metafore di una città policroma. Mentre i riferimenti alle tradizioni culinarie possono essere colti soltanto da spettatori autoctoni, l'audience generalista non può fare a meno di notare come sono proprio i cambi d'abito della protagonista a scandire il passare dei giorni. Un aspetto, quest'ultimo, particolarmente determinante considerando che la vicenda si sviluppa attraverso frammenti di situazioni che si ripetono sempre negli stessi luoghi: nonostante le reiterate inquadrature di orologi che segnano l'ora nei luoghi di lavoro, i personaggi sono assorbiti in un'immobile routine giornaliera e il tempo sembra segnato da un eterno presente.

L'interpretazione di Giuliana Bruno diviene qui particolarmente significativa per considerare il rapporto tra vestiti, spazi ed emozioni. I *cheongsam*, oggetti di cultura materiale contraddistinti per essere costrittivi sul corpo, "sono costruzioni mnemoniche sensibili" che con la loro "texture trattengono il ritmo interiore" di chi li indossa (Bruno 2014, ed. 2016: 41). La studiosa ha riconosciuto a tal proposito come in questo film gli abiti confermino la vicinanza etimologica tra i termini *habitus* e *habitare*, divenendo espressione di stati d'animo profondamente legati all'esperienza concreta di occupare i luoghi. Le frequenti corrispondenze tra costumi e scenografie manifestano dunque una messa in scena interiorizzata, nella quale gli accordi tra motivi, tessuti e colori plasmano un'unica trama visuale e sensibile. Questa dimensione compositiva è tanto rilevante al punto che le immagini filmiche sembrano essere state concepite con un'attenzione quasi sartoriale da un regista-sarto. Sulla scia delle suggestive riflessioni di Bruno, è possibile delineare le fluttuazioni emotive della protagonista, che paiono esprimersi nella forma di assemblaggi-cuciture e rotture-strappi nella trama visiva del film.

Nella prima parte, le frequenti corrispondenze tra *cheongsam* e scenografie trasmettono un'atmosfera emotiva 'statica': i colori e le fantasie degli abiti di Li-zhen sembrano essere suscitati dagli ambienti che attraversa. Lei è visibilmente assorbita dal contesto e le sue emozioni paiono cristallizzate, trattenute, sommerse dai limiti cromatici dei luoghi. Si può riscontrare dunque una permeabilità quasi totale tra tessuti indossati e spazi vissuti, in grado di dar vita all'unica superficie sensibile evidenziata da Bruno. La messa in scena rafforza questo aspetto: costumi e ambienti (sia interni che esterni) risultano 'imbastiti' e 'confezionati' gli uni in funzione degli altri. I richiami cromatici sono realizzati attraverso curate scelte di ripresa e nella gestione scenotecnica. Risultano emblematiche

le prime inquadrature dedicate a Li-zhen durante la visita all'appartamento della signora Suen. Incorniciata entro il perimetro interno della finestra, con una prospettiva prima ravvicinata poi distanziata, la protagonista indossa un abito blu cielo con fiori rossi che richiama la fantasia di alcuni elementi d'arredo ben visibili in scena, come la tenda e la lampada (Fig. 1). In una simile ricerca compositiva risulta tutt'altro che casuale la borsa a righe bianche e nere di Li-zhen, in grado di accordarsi con le strisce nere sull'abito della proprietaria di casa. Da questo momento, suggestivi echi di trama sono riscontrabili sia negli interni che negli esterni – d'altra parte, anch'essi, come rileva Bruno (2014, ed. 2016: 39), risultano concepiti come interni. La protagonista si muove in spazi circoscritti



Fig. 1 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

e ben definiti da confini, stabilendo frequenti accordi visivi con elementi e oggetti in scena, come si può ben notare nel suo domicilio e nell'ufficio dove lavora. Iniziamo anzitutto dalla casa, ambito socialmente più costrittivo per la donna, in cui questi richiami sono ancora più evidenti. La concezione delle inquadrature alla stregua di quadri sembra peraltro esplicitata da uno scorcio domestico in cui vediamo un cesto di mele posto sopra un mobile, esattamente sotto un dipinto raffigurante lo stesso soggetto (Fig. 2). Durante il trasloco troviamo le prime inquadrature dell'angusto

corridoio di casa, dove dominano il celeste delle pareti e il giallo sbiadito degli stipiti delle porte. L'abito della protagonista non è soltanto distinto da queste due tinte, ma presenta inoltre un motivo reticolato con fitte linee nere che riecheggiano chiaramente la struttura a griglia visibile in fondo all'andito (Fig. 3).



FIGG. 2-3 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

L'attenzione alla messa in scena dei costumi in rapporto alla scenografia raggiunge un picco quando in tre diverse inquadrature della stessa sezione del corridoio di casa i colori della lampada sul soffitto sembrano cambiare lievemente in funzione di quelli indossati da Li-zhen: prima azzurro, poi verde chiaro, infine grigio. È in questi spazi domestici che gradualmente si delinea la routine dei due protagonisti. Forse non a caso, allora, la prima occorrenza del tema musicale del film accompagna la scena in cui le due coppie si trovano nell'abitazione della signora Suen, verosimilmente per partecipare a una partita a *mahjong*. Con movimenti che sembrano passi di un'intima coreografia resa ancor più intensa dal rallenti, Mo-wan e Li-zhen si incrociano: la donna indossa un abito con un motivo a spirale in grado di richiamare il movimento ondeggiante del ventilatore nella stanza, anticipando visivamente la ciclica ripetizione delle sue giornate (Fig. 4). La prima volta che vediamo la protagonista nel luogo di lavoro, poi, appare vestita con un *cheongsam* dove prevalgono le sfumature del verde e del grigio, proprio le tonalità distintive dell'ufficio (Fig. 5). La stessa logica compositiva si può riscontrare negli esterni, soprattutto negli scorci di strada attraversati abitualmente la sera dai protagonisti per raggiungere il rivenditore di noodles. È qui che anche i muri sbiaditi e scrostati sembrano composti di strati come fossero anch'essi dei tessuti (Bruno 2011), creando un tutt'uno con gli abiti



FIG. 4 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.



FIG. 5 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

dai colori spenti indossati da Li-zhen. Ne troviamo un esempio molto suggestivo nel momento in cui la donna risale le scale che conducono al locale per rientrare a casa. L'assimilazione della figura femminile nell'ambiente filmato passa dalle corrispondenze geometriche tra il suo abito a righe verticali e la fila di gradini, fino ad arrivare a una sorta di 'sparizione' della donna nella trama degli spazi dovuta alla loro scarsa luminosità (**FIGG. 6-7**).

Questa sorta di 'cucitura' visuale tra scenografie e abiti sembra vacillare quando le emozioni della protagonista iniziano a emergere gradualmente. Significativa, in tal senso, la scena in cui Li-zhen assiste a un altro dei sotterfugi con cui il suo principale cerca di gestire una doppia vita amorosa. Siamo in ufficio e la donna, con indosso l'abito blu cielo a fiori rossi già visto in apertura, si allontana con il pretesto di preparare un caffè concedendosi un momento di riflessione. La presa di coscienza di una situazione che la riguarda direttamente non si esprime sul piano verbale bensì su quello visivo. Udiamo soltanto il rumore del cucchiaino che la donna muove nella tazza e poi un suo lieve sospiro, seguito da alcuni secondi di silenzio in grado di esprimerne l'amarezza e il dolore. Tornata in ufficio, Li-zhen nota subito che nel frattempo l'uomo ha cambiato la cravatta e, di fronte al suo stupore per una simile attenzione ai dettagli,



FIGG. 6-7 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

risponde semplicemente come si noti facilmente facendo attenzione. La protagonista indossa ancora questo abito vivace la sera in cui condivide con Mo-wan di aver compreso che i loro coniugi sono amanti. D'altra parte, è significativo il fatto che divengono indizi rivelatori del tradimento due accessori di moda, una borsa e una cravatta, acquistati dal marito dell'una e dalla moglie dell'altro di ritorno da un viaggio all'estero, dimostrando che i due erano insieme.

Mentre, dunque, viene a galla una verità dolorosa, anche le emozioni della protagonista emergono a livello visivo. Nel continuo presente fatto di situazioni ripetute, l'intensificazione degli incontri con Mo-wan sembra marcare l'inizio di una vera e propria 'primavera emotiva' per Li-zhen. Invitano a una simile lettura i *cheongsam* sempre più spesso distinti da tonalità accese e, soprattutto, da fantasie floreali². Un aspetto che richiama peraltro il titolo originale del film, traducibile alla lettera come "L'età della fioritura", ricordato dal regista nel corso di un'intervista e citazione di una canzone popolare cinese degli anni Quaranta e Cinquanta presente nella colonna sonora. Come ha riconosciuto Peter Brunette, gli abiti dai colori vibranti "parlano di una vita gioiosa che può esprimersi solo sul piano visivo e che dunque viene rappresentata solo in termini simbolici, ma non effettivamente vissuta" (2005: 91). Gli abiti, in tal senso, divengono portavoci di un "movimento delle emozioni" che si traduce spesso in forme di dissociazione visiva dalla scenografia, soprattutto con il prosieguo degli incontri tra Mo-wan e Li-zhen quando nel corso delle loro 'prove' prende forma un sentimento profondo. Un caso liminare è costituito dalla scena in cui i protagonisti, consapevoli che i loro coniugi si trovano in Giappone, si ritrovano in un albergo, in particolare nella camera 2046. Un numero, quest'ultimo, che dà il titolo all'ideale sequel uscito tre anni dopo e in parte girato insieme a *In the Mood for Love*³, avente inoltre una forte valenza politica poiché relativo all'anno entro il quale si era stabilito che Hong Kong avrebbe potuto mantenere una propria autonomia amministrativa.

Non è chiaro se tale incontro sia un altro momento della serie di psicodrammi o se, invece, porti con sé l'intento di dare spazio ai sentimenti dei due protagonisti, ma l'ambiguità non viene sciolta. La passione latente si esprime attraverso la superficie visiva dei luoghi, anzitutto nell'inquadratura del corridoio dell'hotel ripreso frontalmente, con una prospettiva che esalta la simmetrica corrispondenza tra la fila di porte da un lato e la lunga tenda rossa dall'altro: un oggetto che, percorrendone tutta l'estensione, allude al sipario teatrale e quindi alla forte dimensione di messa in scena interna anche alla vicenda quasi fosse una sorta di sotto-trama. L'impatto di questo breve momento si deve, come in altri casi, alla combinazione del tema musicale con il ralenti, invitando gli spettatori a un tipo di percezione 'adagio' che permette di cogliere risonanze visive e sfumature emotive. Vediamo dunque Li-zhen muovere alcuni passi dentro la stanza attraverso un'unica inquadratura statica composta con attenzione, mostrando come mai nel corso del film i due personaggi

a una vicinanza quasi intima. La parte destra del quadro mostra l'uomo in mezza figura e fuori fuoco, mentre la parte sinistra è occupata dalla donna in primo piano, con lo sguardo rivolto verso il fuoricampo. Pochi istanti dopo la vediamo avanzare nella stanza e, mentre la sua figura diventa sfocata, l'abito rosso acceso dal motivo floreale che indossa sembra fondersi con le tonalità purpuree della carta da parati (Fig. 8). Guardando con attenzione, si nota che non stiamo osservando l'ingresso di Li-zhen nella stanza: ci troviamo dal lato opposto, al limitare della finestra a cui Mo-wan è appoggiato, immobile e visibilmente turbato. Viene dunque mostrato soltanto un frammento della camera così come del loro incontro, carico di desiderio amoroso, realmente sentito o riflesso delle prove. Il colore della passione ha un forte peso visivo anche più avanti, quando la protagonista raggiunge di corsa Mo-wan all'albergo dopo giorni in cui non aveva avuto sue notizie: qui la tinta della lunga tenda nel corridoio viene rafforzata dall'impermeabile rosso acceso indossato da Li-zhen sopra un abito a fantasia floreale, ulteriore esteriorizzazione tessile dei suoi stati d'animo (Fig. 9).

La camera 2046 diventa un luogo di rifugio e condivisione per i protagonisti, ospitando soprattutto alcune fluttuazioni emotive della donna, sempre associate a una maggiore visibilità dei *cheongsam*. Un nuovo vibrante momento del valzer prende forma tra queste mura: nella stanza



Fig. 8 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.



FIG. 9 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

dove Mo-wan si allontana dalla sua routine quotidiana per scrivere il proprio romanzo, anche Li-zhen trova una nuova dimensione per sé stessa, partecipando inoltre alla stesura del testo. In questo luogo ‘altro’, la donna può esprimere sensazioni fuggenti ed emozioni profonde, come la felicità determinata da alcuni momenti di complicità con Mo-wan e, dall’altro lato, il dolore per l’infedeltà del marito durante uno degli psicodrammi. In ogni caso, gli abiti indossati si distinguono per colori in grado di staccarsi dagli altri nello spazio filmato. È di un verde acceso, in forte contrasto cromatico rispetto alla carta da parati, quello che veste quando raggiunge per l’ultima volta la camera d’albergo dopo la partenza ormai definitiva di Mo-wan, piangendo silenziosamente. Risulta però ancora più forte l’impatto di una precedente sequenza relativa alla separazione simulata tra i due. L’uomo, consapevole che lei non lascerà il marito, le chiede di essere preparato a quel momento, ancora nella logica di una presa di coscienza e di controllo delle emozioni. I due personaggi si trovano nel solito scorcio urbano attraversato più volte, dove sono stati tratti-nuti da una pioggia scrosciante. Terminata la precipitazione, Mo-wan le parla della sua decisione di lasciare la città, prendendole la mano per poi lasciarla e allontanarsi: l’intensità della reazione della donna, scossa dal pianto, è ulteriormente esaltata dal forte contrasto tra le tinte brillanti del suo abito dal motivo floreale e la tonalità sbiadita del pezzo di strada che fa da sfondo all’incontro (FIG. 10).



FIG. 10 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

Altre impressioni fuggenti: tatto, olfatto e turbolenze atmosferiche

Il valzer che coinvolge i due protagonisti è ormai terminato, un anno è trascorso e Mo-wan si è stabilmente trasferito a Singapore. Dopo aver telefonato alla pensione dove abita l'uomo, Li-zhen raggiunge la sua stanza, tocca alcuni oggetti sul comodino, apre il portasigarette per sentirne l'odore e ne accende una, sedendo pensierosa dopo aver lasciato il mozzicone sopra un mobile. Infine, telefona alla redazione del giornale dove lavora Mo-wan, ma quando glielo passano non proferisce parola: ancora una volta, il silenzio è carico di significati e sottintesi, se si considera che quando l'uomo risiedeva nella camera 2046 le aveva chiesto di chiamarlo senza parlare per evitare pettegolezzi. Nei due minuti in cui viene mostrata la visita di Li-zhen udiamo soltanto rumori ambientali provenienti dalla pensione o relativi alla sua esplorazione dello spazio privato. Sebbene stavolta non siano rafforzati dal ralenti, i gesti lenti e leggeri della donna esprimono il desiderio di contatto con la persona amata, ormai irraggiungibile se non attraverso oggetti che ne diventano una sorta di surrogato. In seguito a tutte le parole interpretate e ripetute durante gli psicodrammi, è nella sfera non-verbale che le emozioni

più intime della protagonista, a lungo taciute, possono trovare la massima risonanza. La dimensione sensoriale prende il sopravvento quando Li-zhen cerca di avvicinarsi a Mo-wan attraverso impressioni olfattive e tattili veicolate dagli oggetti: tracce della sua presenza che, quasi fossero dei souvenir, materializzano ed evocano esperienze ormai lontane, diventando metafore plastiche di un desiderio nostalgico (Stewart 2007: 136).

Già nella prima parte, peraltro, gli stimoli olfattivi erano spesso richiamati in associazione al gusto, data la rilevanza conferita alle tradizioni culinarie e al consumo del cibo nel corso della vicenda, sulla scia dell'iniziale progetto di Wong Kar-wai (Ingham, Fung 2013: 311). Nella prospettiva di una ricostruzione affettiva ma fedele al quotidiano della comunità di Hong Kong, i piatti della cucina locale diventano indicatori di un certo periodo dell'anno, mentre le innovazioni relative alla loro preparazione esprimono i cambiamenti in corso all'epoca: se i due protagonisti frequentavano spesso i negozi di noodles per comprare i prodotti da asporto sulla scia di un'usanza diffusa soprattutto tra i lavoratori, la signora Suen e la sua famiglia avevano accolto con grande entusiasmo l'ingresso in casa della macchina per la cottura automatica del riso. Mo-wan e Li-zhen avevano consumato molti pasti insieme, talvolta per conoscere le preferenze culinarie dei rispettivi coniugi, ma più spesso per ridurre il senso di solitudine grazie a un momento di condivisione. Dal richiamo al sapore delle pietanze alla potenzialità evocativa dell'odore nel richiamare il ricordo della persona amata ormai distante, le impressioni sensoriali più ineffabili divengono portavoci di sensazioni e desideri inespressi.

Abbiamo dunque visto come questo film configuri la propria atmosfera emozionale attraverso una curata gestione sonora e della messa in scena di corpi e oggetti, chiamando in causa i sensi e, in particolare, l'udito, l'olfatto e il tatto. A questo contribuisce soprattutto la messa a punto di superfici da percorrere e 'sfiorare' con lo sguardo. Le scelte di ripresa fanno da collante negli strati sensibili della vicenda mediante quelle che Bruno (2014, ed. 2016: 59) definisce delle forme di 'opacità' che alterano il tessuto visivo e ne esaltano l'aspetto materico e la densità. Giustificate dall'intertitolo conclusivo riguardante la difficoltà di distinguere il passato ("visto come attraverso una finestra polverosa"), sono numerose, nel corso della vicenda, le prospettive filtrate da elementi liminari quali porte, finestre e specchi, oppure velate da oggetti che si frappongono allo sguardo come tende. Altrettanto essenziali nel contribuire al senso di vaghezza della storia sono le manifestazioni intangibili che alterano l'ambiente e la sua percezione: ne sono un esempio i vapori esalati

dalle pentole accese in casa o nel negozio di noodles, ma anche le figure diafane create dal fumo delle sigarette di Mo-wan. Inoltre, a fronte di una quasi totale assenza di riprese comprendenti il cielo, risultano di particolare rilievo le turbolenze atmosferiche determinate dalle precipitazioni che talvolta colgono di sorpresa i protagonisti prima di rientrare a casa. La pioggia costituisce l'elemento meteorologico più significativo perché punteggia l'inizio dei loro incontri, poi un momento di riflessione dell'uomo e, infine, la rivelazione dei suoi sentimenti a Li-zhen nella toccante sequenza della separazione simulata (McKim 2013: 103-06). La pioggia accompagna dunque l'avvicinamento dei personaggi e poi il loro distacco, amplificando l'impatto sensibile di questi momenti e, allo stesso tempo, la matericità dei corpi e delle superfici raggiunte da innumerevoli gocce, come lacrime senza volto di un amore irrealizzabile.

Conclusione

Diverse impressioni sensoriali hanno guidato la presente lettura di *In the Mood for Love*, capolavoro di Wong Kar-wai esemplificativo della capacità del cinema di rappresentare le emozioni in una dimensione atmosferica. Solo raramente manifestate a parole, più spesso esaltate da un sostrato sonoro evocativo oppure sottintese in silenzi e reticenze, le emozioni dei personaggi risultano effuse in spazi vissuti carichi di significato a livello individuale e socio-culturale. La portata sensibile delle immagini in movimento deriva dalla profonda attenzione compositiva e alla 'texture' filmica ricercata dal regista, trovando prioritaria manifestazione negli abiti indossati dalla protagonista: grazie ad essi, portavoci della materialità del visivo e della sua potenzialità aptica, le emozioni abitano gli spazi, li permeano e li plasmano, al punto da acquisire una consistenza e delineare un movimento in termini di fusione-cucitura e scissione-rottura dalla trama senziante del film. In una vicenda raccontata attraverso frammenti di situazioni dove la finzione definisce i rapporti tra i personaggi, i sentimenti divengono a tutti gli effetti spazializzati, sospesi nella trama visiva, ma talvolta in grado di emergere. Intensificata da fenomeni meteorologici come la pioggia e da particolari prospettive di ripresa, l'atmosfera emozionale del film trova dunque primaria sostanza nei tessuti che vestono i personaggi e gli spazi circostanti, invitando gli spettatori a toccare con lo sguardo la superficie dello schermo.

NOTE

- 1 Le mancate enunciazioni dei protagonisti e la loro impossibilità di sganciarsi da una quotidianità oppressiva sembra in tal senso alludere alle limitazioni di natura censoria imposte dal governo cinese a Wong Kar-wai, che in prima persona era stato ostacolato a livello espressivo.
- 2 D'altra parte, anche i fiori hanno un proprio linguaggio, oltre che una propria simbologia, entrambi legati al contesto culturale in cui si situano, quindi altre riflessioni intorno ai motivi floreali dei *cheongsam* indossati da Li-zhen potrebbero emergere da un approfondimento sui significati associati ai fiori nella tradizione cinese.
- 3 Anche il visionario *2046* (Wong 2004) contiene un'esplorazione della dimensione emotiva, ancora una volta attraverso la commistione, interna al film, tra piano della realtà e piano della finzione: il protagonista è lo stesso Mo-wan Chow che, diventato uno scrittore libertino, lavora a un romanzo fantascientifico incentrato sui sentimenti, quale processo di elaborazione del proprio dolore.

BIBLIOGRAFIA

- Alovisio, Silvio (2010), *Wong Kar-wai*, Milano, Il Castoro.
- Bettinson, Gary (2015), *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*, Hong Kong, Hong Kong University Press.
- Bordwell, David (2011), *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Madison (WI), Irvington Way Institute Press (1st ed. 2000).
- Böhme, Gernot (2001), *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, trad. it. a cura di T. Griffero, *Atmosfera, estasi, messe in scena: l'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010.
- Braester, Yomi (2016), "Cinephiliac Engagement and the Disengaged Gaze in *In the Mood for Love*", *A companion to Wong Kar-wai*, ed. M. P. Nochimson, Chichester (UK), Wiley Blackwell: 467-484.
- Brunette, Peter (2005), *Wong Kar-wai*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press.
- Bruno, Giuliana (2011), "Surface, Fabric, Weave: The Fashion World of Wong Kar-wai", *Fashion in Film*, ed. A. Munich, Bloomington, Indiana University Press: 83-105.

- (2014), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, trad. it. di M. Nadotti, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Monza, Johan & Levi, 2016.
- (2022), *Atmospheres of Projection. Environmentality in Art and Screen Media*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Busiol, Diego (2017), *Psychoanalysis in Hong Kong. The Absent, the Present and the Reinvented*, London-New York, Routledge.
- Chaudhuri, Shohini (2016), “Color Design in the Cinema of Wong Kar-wai,” *A companion to Wong Kar-wai*, ed. M. P. Nochimson, Chichester (UK), Wiley Blackwell: 153-81.
- Chion, Michel (1990), *L’audio-vision: son et image au cinéma*, trad. it. *L’audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2017 (5° ed.).
- Ciment, Michel; Niogret, Hubert (2000), “Entretien avec Wong Kar-wai. Deux personnes qui dansent ensemble lentement”, *Positif*, 477: 76-80.
- Clark, Hazel (1999), “The Cheung Sam: Issues of Fashion and Cultural Identity”, *China Chic: East Meets West*, eds. V. Steele, J. Major, New Haven, Yale University Press: 155-65.
- D’Aloia, Adriano; Pedroni, Marco (2022), “La mediatizzazione della moda e la modalizzazione dei media”, *I media e la moda. Dal cinema ai social network*, eds. A. D’Aloia, M. Pedroni, Roma, Carocci: 17-38.
- Finnane, Antonia (2008), *Changing Clothes in China. Fashion, History, Nation*, New York, Columbia University Press.
- Griffero Tonino (2005), “Corpi e atmosfere: il “punto di vista” delle cose”, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, ed. A. Somaini, Milano, Vita&Pensiero: 283-317.
- (2017), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano, Mimesis.
- Ingham, Mike; Fung, Matthew Kwok-kin (2016), “In the Mood for Food: Wong Kar-wai’s Culinary Imaginary”, *A Companion to Wong Kar-wai*, ed. M. P. Nochimson, Chichester (UK), Wiley Blackwell: 295-318.
- Lan, Tony Tsu-wei (2000), “Muse of Music: Interview with Wong Kar-wai”, *Wong Kar-wai Interviews*, eds. S. W.-m. Lee, M. Lee, Jackson, University Press of Mississippi, 2017: 94-99.
- Lee, Vivian P. Y. (2009), *Hong Kong Cinema since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, New York, Palgrave Macmillan.
- Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham-London, Duke University Press.

- McKim, Kristi (2013), *Cinema as Weather Stylistic Screens and Atmospheric Change*, New York-London, Routledge.
- Pendergast, Sara; Pendergast, Tom (2004), *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages*, vol. 2, *Early Cultures Around the Globe*, Farmington Hills (MI), Thomson Gale.
- Posnock, Ross (2016), *Renunciation: Acts of Abandonment by Writers, Philosophers, and Artists*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Sinnerbrink, Robert (2012), "Stimmung: exploring the aesthetics of mood", *Screen*, 53/2: 148-163.
- Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Stewart, Susan (2007), *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham-London, Duke University Press (1st ed. 1993).

Eleonora Sforzi è docente a contratto presso l'Università di Firenze, dove ha ottenuto il dottorato di ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo in cotutela con l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. La sua tesi, ispirata agli studi di cultura visuale e di archeologia dei media, si incentra sulla ricostruzione di una storia culturale del *fashion film* in Italia e in Francia. Come assegnista di ricerca ha partecipato a due progetti PRIN: *RevIS - Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922*, all'Università di Roma Tor Vergata e *Il cinema e la nuova cultura dei consumi in Italia (1950-1973)*, all'Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara. Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali nel campo dei film e media studies e pubblicato articoli in volumi collettanei e su riviste scientifiche. Ha curato, con Fabio Andreazza, il volume *Cinema e consumi nelle riviste italiane. Dal dopoguerra agli anni Settanta* (Marsilio, Venezia 2024). | Eleonora Sforzi is a Lecturer at the University of Florence, where she received her PhD in History of Fine and Performing Arts, in co-tutorship with the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Her dissertation focused on a cultural history of fashion film in Italy and France, drawing inspiration from visual culture studies and media archaeology. As a post-doctoral researcher, she participated in two PRIN research projects: *RevIS - Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922*, at Tor Vergata University of Rome, and *Cinema and the New Culture of Consumption in Italy (1950-1973)*, at the 'G. d'Annunzio' University of Chieti-Pescara. She has published several articles in academic journals and edited volumes, and participated in national and international conferences on film and media studies. She has edited, with Fabio Andreazza, the volume *Cinema e consumi nelle riviste italiane. Dal dopoguerra agli anni Settanta* (Cinema and consumption in Italian magazines. From the Postwar Period to the Seventies; Marsilio, Venezia 2024).



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

9/2025

VARIA

a cura di | edited by Angela Di Benedetto • Iacopo Leoni • Savina Stevanato

FONDAZIONE SIGISMONDO MALATESTA ETS



Rimbaud, figures de l'origine de *Michel et Christine* à *Une saison en enfer*

Rimbaud, figures of origin between the “derniers vers” and *Une saison en enfer*

Alessio Baldini

Sorbonne Nouvelle, France

SOMMARIO | ABSTRACT

Cet article essaie d'analyser les figures de l'origine – d'ordre culturel, religieux et social – dans le passage du vers à la prose chez Rimbaud, plus précisément des “derniers vers” aux poèmes en prose d'*Une saison en enfer*. À travers une étude stylistique et thématique, il interroge la lettre et le sens d'un corpus de poèmes, afin de montrer moins les distinctions nettes que les nuances progressives qui apparaissent dans les textes quant à l'évolution des figures originelles. | This article attempts to analyse the figures of origin (most of all familiar) in Rimbaud's transition from verse to prose, more specifically from the “derniers vers” to the prose poems of *Une saison en enfer*. Through a stylistic and thematic study, it questions the letter and meaning of a corpus of poems, in order to show not so much the clear distinctions as the progressive nuances that appear in the texts as regards the evolution of the original figures.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Rimbaud, versification, poème en prose, figures familiales | Rimbaud, versification, prose poem, figures of family

1 Introduction

Dans la poésie de Rimbaud, le passage du vers à la prose relève d'un nouvel ordre assigné au réel. Nombre de poèmes appartenant à la saison poétique de 1872, qu'il est de coutume de réunir sous l'expression “derniers vers”, mettent systématiquement en scène l'échec des figures de l'origine, sur le fond d'une crise du lyrisme romantique que le poète, reliant imitation, parodie et invention, aura auparavant cherché à réenchanter durant sa brève vie littéraire. Malgré la variété avec laquelle elles apparaissent au fil de l'œuvre rimbaldienne, les figures de l'origine informent les textes sous plusieurs diffractions. Elles forment alors une sorte de texture latente. Dans le passage du vers à la prose d'*Une saison en enfer*, cette texture tisse, littéralement, entre eux plusieurs motifs et plusieurs discours : ceux de la filiation, saisie dans un jeu constant de répulsion et d'attraction ;

des récits relatifs au fantasme d'une enfance fictive ; des réminiscences de l'enfance plausiblement vécue par l'auteur ; d'un codage érotico-scatologique sous-jacent aux figures parentales ; d'une imagerie féerique comme forme de subversion et, enfin, d'un projet utopique essayant de pervertir la triade religieuse, familiale et bourgeoise, à laquelle, pourtant, le narrateur fait régulièrement retour.

À la suite d'Emmanuelle Laurent (Laurent 1988: 75-86), Jean-Nicolas Illouz rappelle, à l'aide du poème "Enfance" d'*Illuminations*, combien les derniers vers ouvrent l'horizon à un poème "suspendu dans le vide entre un passé disparaissant et un avenir impossible, [qui] ne semble plus tenir que par la fulgurance avec laquelle il se produit dans le langage" (Illouz 2009: 57). Le poème "Michel et Christine", associé habituellement à l'inspiration du printemps et de l'été de 1872, semble tracer la route que les poèmes en prose poursuivront :

Et verrai-je le bois jaune et le val clair,
L'Épouse aux yeux bleus, l'homme au front rouge, – ô Gaule,
Et le blanc agneau Pascal, à leurs pieds chers,

– Michel et Christine, – et Christ ! – fin de l'Idylle (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 233).

Écrite par Eugène Scribe et Henri Dupin et créée au théâtre du Gymnase le 3 décembre 1821, la comédie-vaudeville intitulée *Michel et Christine* fut souvent jouée sur les scènes de province. S'il peut s'inspirer de la pièce, comme le suggèrent Étiemble et Yassu Gaucière (Étiemble-Gaucière 1936: 972), le poème de Rimbaud n'en est pas moins doté d'une originalité propre qui le distingue de toute filiation directe. Le texte se compose de trois passages correspondant aux variations du ciel : départ du soleil, orage, clair de lune. Aux trois strophes consacrées à la terreur de l'orage répondent symétriquement les trois strophes suivantes qui invitent à percevoir dans l'orage la liberté qu'il offre. Face au réel climatique du déluge violent, présage traditionnellement sinistre, le narrateur capte la possibilité de créer des images, dans un libre élan créatif. Comme dans "Mémoire", issu de la même campagne d'écriture qu'est la saison de 1872, la liquidité de l'eau traduit sémantiquement le bouleversement d'un ordre : "Voilà mille loups, mille graines sauvages / Qu'emporte, non sans aimer les liserons, cette religieuse après-midi d'orage" (vv. 17-19). Comme dans "Mémoire", le déplacement du point de vue est dirigé vers un couple et vers l'idée de son destin. Outre le titre portant leurs prénoms, Michel et Christine apparaissent soudainement à la fin du texte,

après l'allusion au Christ (v. 13), aux "cent agneaux" (v. 5) et l'épithète "religieuse" relative à l'"après-midi d'orage". Le réseau référentiel du poème conserve une certaine obscurité qui a entraîné beaucoup de discussions entre les critiques. D'après Pierre Brunel, l'intention de Rimbaud serait la satire du genre de l'idylle ; ainsi pourraient se comprendre les motifs de l'agneau et du pasteur, traits caractéristiques de l'églogue : la "fin de l'Idylle" annoncée dans les derniers vers figurerait alors l'expiration du genre (Brunel 1987: 200-12). Pour associer l'argument métapoétique au motif historique des "hordes" menaçant "l'Europe ancienne" (v. 20), Yves Reboul, lui, interprète le poème en termes de manifestation de la "subversion du vieux monde" et de l'effacement de "l'Idylle véridique de l'Amour réinventé" (Reboul 1990: 56 et 58). Si elles sont concurrentes, les deux lectures semblent pertinentes quant à la présence significative du couple idyllique que Michel et Christine forment à la fin du poème (vv. 25-28) : ce couple s'offre au lecteur comme le paradigme de l'amour conjugal prôné par l'Église et perpétué par la société bourgeoise. Du reste, sous la plume de Rimbaud, le terme "Épouse" revient, comme dans "Mémoire", dans un cadre similaire, représenté par "le bois jaune et le val clair". De plus, la couleur bleue des yeux pourrait évoquer le "bleu regard, – qui ment !" (v. 30) de la mère dans "Les Poètes des sept ans" (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 126), où la bleuité, originellement positive, est justement camouflée en mensonge. Dans "Michel et Christine", le bleu ne "ment" pas, s'avérant conforme au substrat christique formé aussi bien par la figure du blanc agneau pascal que par la position agenouillée de celui-ci. Preuve en est la présence du Christ juste avant la fin du poème. Le nom propre Pascal, utilisé par Rimbaud, rappelle ici l'adjectif homonyme relatif au culte de Pâques ; de même, la proximité entre le prénom Christine et le Christ, au dernier vers, suggère un rapprochement sémantique de filiation entre les deux : de ce point de vue Christine serait une filiation du nom du Christ. Par ailleurs, l'invocation à la "Gaule" est ébauchée comme le signe d'un espoir de pureté originelle, de repérage des anciennes racines de la civilisation française. L'ordre où la dimension religieuse et historique cohabitent parfaitement dans la septième partie, transpose l'idée d'une alliance renouvelée entre le monde et Dieu, entre les "hordes" et l'ancrage dans l'Histoire. En d'autres termes, le dépaysement pacifié dont toute la septième strophe témoigne, en difformité avec les mouvements orageux des strophes précédentes, symbolise l'espoir d'un renouveau ancestral dont Michel et Christine sont les témoins. Mais le narrateur, à la fin

du poème, règle ses comptes avec ce mirage en proclamant la “fin” de l’idée illusoire. À l’espérance interrogative (“verrai-je”) d’un apaisement (“le val clair”, le couple idyllique, la virginité de l’agneau), il oppose un refus sans appel : “fin de l’Idylle”.

Dans l’œuvre de Rimbaud, les “derniers vers” sonnent donc le glas de la fin. Fin d’une époque, fin de l’idée de développement généalogique du monde, fin aussi d’une modalité énonciative – la versification – appelée maintenant à se tourner vers d’autres voies, sous le signe de la discontinuité et de l’hybridisme. La poésie de Rimbaud “est, écrit Jacques Rivière, de rendre le monde à l’incohérence, de ressusciter le chaos” (Rivière 1936: 227). Comme “Mémoire” ou “Comédie de la soif”, “Michel et Christine” contient nombre de signes du profond remaniement des motifs de l’origine en acte dans les poèmes de 1872, motifs aussi bien socio-affectifs (le couple), religieux (le Christ) et culturels (la Gaule). Malgré les différents paysages peints par les trois textes mentionnés, une communauté d’esprit les relie : c’est le constat de la péremption des figures de l’origine, désormais caduques. Reste au poète à se trouver une voie de secours pour sortir de la “boue”, à partir de cette prise de conscience. Outre les transformations de l’ordre familial, le passage à la prose signale également une certaine dissipation de l’imaginaire poétique et des valeurs qui s’y rattachent. Le narrateur cesse d’éprouver une nostalgie farouche envers certaines réminiscences mythiques (notamment celle de Vénus, associée à la Mère-Nature dans les premiers poèmes de Rimbaud, tels “Soleil et Chair” ou “Les Étrennes des orphelins”), au profit de l’éclosion d’un monde régi par les lois d’une libre imagination créatrice, dans un vœu d’affranchissement de toute subordination dogmatique (Nakaji 1997).

En ce sens, le recueil d’*Une saison en enfer* témoigne d’un dépassement effectif des figures généalogiques – la mère, le père, la fratrie, le couple –, dépassement susceptible d’accorder à la prose du poème, ultime étape de la trajectoire fulgurante du poète, des qualités génératrices. S’agit-il pour autant d’une véritable régénération ? C’est ce à quoi nous tâcherons de répondre, à partir d’une lecture serrée des textes du recueil de Rimbaud, qui tiennent subtilement en ligne de mire le double horizon d’un projet novateur et d’un inexorable retour aux sources. Dans *Une saison en enfer*, le narrateur opère systématiquement un brouillage généalogique à travers le reniement des liens familiaux et de l’enracinement dans l’Histoire de France. Comme on le sait, le sujet est pluriel, disloqué, “pluri-potentiel”, “divisé” (Jutrin 1976: 8). Il s’inscrit dans une ligne de discontinuité, voire

de rupture, par rapport aux figures de l'origine, saisies dans une perspective à la fois biologique et historique. Ces figures apparaissent chez Rimbaud indissociables du contexte historique et culturel de l'Europe de l'époque de Rimbaud. La subjectivité rimbaldienne puise dans le contexte socio-historique de la profonde province française, avec ses mœurs et ses idiosyncrasies : à maintes reprises, le questionnement incessant du narrateur envers la tradition occidentale et l'Histoire s'immisce dans le discours purement poétique et littéraire. *Le Bateau ivre* en montrait déjà une prémisse, où l'évocation du regret de "l'Europe aux anciens parapets" jouxtait, au niveau strophique, le "Moi qui tremblai[t], sentant geindre à cinquante lieues / Le rut des Béhémots et des Maelströms épais" (vv. 81-84) ; et, plus loin, c'est dans "une eau d'Europe", "flache / Noire et froide" où l'"enfant accroupi plein de tristesses" (vv. 93-96) laisse flotter son petit bateau de papier (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 164). Cette pertinence entre le schème familial et le schème social et historique de la tradition européenne (que l'on pourrait considérer à bon escient comme une grande famille de l'Histoire des civilisations) se prolongera davantage dans les poèmes d'*Une saison en enfer*.

2 L'enfer de la prose

Dans ces derniers, la parole naît de l'urgence de raconter et de rendre compte d'un court-circuit temporel, voire d'un tournant entre le passé et le présent : "Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient", ainsi le narrateur de la *Saison* entame son récit, en établissant les coordonnées d'un temps passé que délimitent l'adverbe "Jadis", précédé de guillemets qui ne se refermeront pas, et l'expression "festin ancien", désignant l'époque de la première jeunesse, à laquelle Henry Miller associe le Rimbaud du "paganisme de l'innocence" et de "la communion avec lui-même" (Miller, ed. 2000: 74). Le regard vers le passé fixe et prolonge une sorte de rétrospection par rapport au temps de l'expérience infernale et au temps du récit. Ainsi, plus loin dans le poème, l'émergence d'un autre passé est évoquée : c'est celui qui commence à "Un soir" ("Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux") et qui fait perdre la "clef du festin" ("j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien"). Nombreuses sont, du reste, chez les poètes, tel Nicolas Gilbert, au XVIII^e siècle, les comparaisons de la vie avec le festin. Chez Rimbaud, cette image se donne probablement comme

la réminiscence d'un épisode de la Bible, précisément celui des noces de Cana, rappelé d'ailleurs dans l'une des *Proses évangéliques* ("L'air léger"). Deux temps du passé se dressent donc comme les repères temporels à partir desquels l'expérience en enfer est mise en récit : le passé ancien de l'innocence et du paganisme, dont le souvenir est affadi ("si je me souviens bien"), et le passé de la rupture sur lequel le narrateur revient, à présent, comme à rebours d'un naufrage. Cette rupture est ainsi transmise par la révolte programmatique contre l'ordre établi :

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. –
Et je l'ai injuriée.
Je me suis armé contre la justice.
Je me suis enfui. [...]
Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine.
Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la bête féroce
(Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 245).

À l'aune de la gnose du mal qui fonde la *Saison*, le renversement du plan du "beau" et du "juste" – du "positif", en somme – s'opère par une prise d'armes, voire une déclaration de guerre à toute sorte d'espoir et de velléité optimiste. Cette conscience du mal est délibérément adoptée comme une sorte de rite initiatique et d'inauguration d'une nouvelle vie : le cadre de l'enfer exige un règlement de comptes avec tout ce qui n'est pas enfer, à savoir avec tout ce qui est, par reflet, paradis : la "Beauté", la "justice", "l'espérance humaine", "la joie". De surcroît, l'écriture du prologue transmet un effet d'urgence : la répétition anaphorique de la conjonction "et" confère au texte les marques de la hâte du narrateur de verbaliser les raisons de sa descente aux enfers. C'est une rapidité violente, fulgurante même, qui prend le relais du temps ancien, que l'on imagine comme lent et paisible, "où tous les vins coulaient". D'ailleurs, la succession de phrases affirmatives commençant par la première personne du singulier, se succédant d'une ligne à l'autre et suivant le souvenir de l'injure porté à la "Beauté", semble montrer la nécessité du narrateur d'une écriture "belliqueuse". Ce sont là les signes d'une révolte inéluctable et programmatique contre ce que l'on pourrait considérer, en opposition à la gnose du mal, comme le système du bien (Davies 1975). Par ailleurs, la majuscule du terme "Beauté" semble conforme à une vision idéalisée et personnifiée du concept du "beau" dont "La Beauté" de Baudelaire pourrait certes servir de modèle.

Mais l'on s'aperçoit vite que, pour le poète aux semelles de vent, il n'est plus question de "consumer [ses] jours en d'austères études", "devant [les] grandes attitudes" de la Beauté qui "trône dans l'azur comme un sphinx incompris" (Baudelaire, eds. Guyaux, Schellino 2024: 676-77) ; bien au contraire, ce qui chez le poète des *Fleurs du Mal* "uni[t] un cœur de neige à la beauté des cygnes", s'avère ici "amère" et, par la suite, "assis sur les genoux" de l'"écrivain" – qui ne se présente donc pas en tant que poète – dans le goût compensatoire de la détresse et de l'injure ("je l'ai injuriée"). Le renversement d'une Beauté positive en une Beauté négative, ou en un goût de la laideur, rime dans l'ensemble de la prose infernale avec le même renversement du système du bien en système du mal : celui qui descend à l'enfer y agit et en est à bras le corps pénétré. C'est justement dans ce mouvement de descente que la transformation de la Beauté se produit : une fois que le narrateur l'a "trouvée amère", elle précipite en quelque sorte aussi dans les profondeurs de l'enfer, si bien qu'il la fait asseoir, voire *descendre*, "sur [ses] genoux". Voilà donc que, la "charité" étant la "clef du festin ancien", elle s'avère le corrélat objectif de valeurs positives à présent bannies au profit des "sorcières", de la "misère" et de la "haine" : "Ô sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon trésor a été confié !", se récrie maintenant le narrateur. Si la *Saison* introduit un renversement d'ordre ontologique, nous remarquons également l'adoption d'un nouveau référent, explicitement nommé à la fin du prologue, à savoir Satan. Si Dieu fonctionnait comme l'instance principale, saisie dans toute son impuissance, d'*Un cœur sous une soutane*, assumant les traits du "Père" universel à qui faisaient références les figures filiales des séminaristes, des fidèles et du prêtre, ici la figure de Satan, ouvrant le récit du damné, est conçue comme le sceau du nouvel univers, l'enfer, que le narrateur côtoiera et sondera de fond en comble tout au long de sa parade infernale : "cher Satan [...] en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné" (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 245-46). L'interpellation directe du "doyen" de l'enfer semble aussi être conforme au mouvement de descente, ou de chute, dès lors que l'on considère que le mot "écrivain" remplace celui de "poète", comme si la prose était le genre le plus apte à s'adresser au diable, et que les "facultés descriptives ou instructives" se heurtent à la nouvelle cosmogonie que l'exilé au milieu de l'enfer inaugure. Cette descente, en somme, envisagerait aussi une modulation, une reformulation vers le bas du style, suivant l'étymologie

latine du mot, *infernus*, à savoir “qui est en bas”. Comme s’exclame le narrateur de “Nuit de l’enfer”, dans le constat d’une vérité patente mais à nouveau renouvelée : “l’enfer est certainement *en bas* – et le ciel est en haut”. Suivant cette perspective, le passage de la poésie à la prose – ce à quoi s’ajoute une syntaxe de rupture – s’avère propice à la quête du “*bas*”. De plus, le choix de considérer Satan comme le principal interlocuteur, s’avérerait d’ailleurs cohérent avec la référence baudelairienne que nous avons repérée à propos de la notion de la Beauté. De manière similaire, *Les Fleurs du Mal*, que Rimbaud a probablement lues, s’ouvrent par l’évocation d’un Satan qui a tous les traits d’un référent privilégié. Or, si dans “Au Lecteur” la figure de Satan assume le rôle du metteur en scène qui “tire les fils qui nous remuent” (Baudelaire, eds. Guyaux, Schellino 2024: 5) en faisant des hommes un cloaque de pantins, dans *Une saison en enfer* Satan est non seulement destinataire des “hideux feuillets”, mais il en est aussi le lecteur, dans une sorte de complicité du narrateur avec son lecteur d’exception. Ce renversement de valeurs qui fait du bien un mal, de la Beauté une source d’injure et de l’“écrivain” un émissaire de Satan, trouve une résolution toute particulière dans la réarticulation des figures originelles. Celles-ci sont non seulement déplacées et réinterprétées, mais aussi dépassées par le questionnement de la race dans le repérage des origines du narrateur. Le mot “race” avait à l’époque un sens encore largement généalogique et désignait bien une lignée, plutôt que le sens ouvertement biologique qu’il a acquis à la fin du XIX^e siècle.

3 “Mauvais sang” et les discours généalogiques

Malgré les divergences philologiques concernant les possibles avant-textes de “Mauvais sang”, celui-ci s’articule autour de l’idée d’un chaos originel. Les cadres temporels et spatiaux y donnent à voir un désordre éclatant. Quant à l’espace d’abord, traversé par de nombreuses figures nomades : le “manant” qui fait “le voyage de terre sainte”, et qui passe de Byzance à Jérusalem ; le voyageur “des routes dans les plaines souabes” ; le “reître” qui “bivouaque le long des chemins d’Allemagne” ; les “féroces infirmes” qui se sont perdus dans les “pays chauds”, ou encore “le forçat intraitable” qui marche sur la route du “bagne”. Comme l’affirme le narrateur à propos de lui-même : “j’ai vécu partout”. Cet éclatement accéléré de l’espace s’accompagne d’un bouleversement des temps. Dès l’ouverture du texte, le narrateur tisse un lien avec ses “ancêtres gaulois” et les références historiques ne vont cesser de s’accumuler, dépourvues

d'une réelle logique chronologique. Ce bouleversement du cadre spatio-temporel trouve un écho dans la dérive de la subjectivité poétique. Même si le texte est hanté par la première personne du singulier, les nombreux "je" ne sont pas stables et vivent des métamorphoses. Les identifications peuvent être explicites, ainsi lit-on : "Je suis une bête, un nègre". Ailleurs, la prose annonce la promesse du retour du narrateur sous de nouveaux et glorieux traits : "Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux". Cette transformation n'est d'ailleurs pas magique : elle ne se produit pas d'un coup de baguette, mais vient d'une dévotion du sujet envers l'action ; les verbes à l'infinitif s'accumulent (nager, broyer, chasser, fumer, boire), comme pour insister sur le fait qu'il s'agit bien d'une auto-transformation et que celle-ci n'est pas hétéro-dirigée. Mais ces métamorphoses peuvent également concerner l'aspect pronominal, comme lorsque le "je" devient "tu" : "tu ne sais ni où tu vas, ni pourquoi tu vas, entre partout, réponds à tout" ; ou lorsqu'il devient "on" : "On ne part pas. – Reprenons les chemins d'ici". Et enfin, elles peuvent même s'inscrire dans la focalisation du récit. Lorsque la voix s'écrie : "Les blancs débarquent. Le canon ! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler", il est clair que le narrateur est passé de l'autre côté, qu'il a adopté le point de vue de l'Autre. Cette transformation radicale se produit au moment où la syntaxe toujours heurtée du poème connaît peut-être son moment de plus grande transe : "Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant. Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse !". Le poète abandonne le langage (le syntagme "plus de mots" est d'ailleurs souligné dans le texte), pour tomber dans son corps et, sans doute, rejoindre un rythme plus essentiel. Les deux propositions nominales "Cris, tambour, danse, danse, danse, danse" et "Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse" ont comme perdu toute syntaxe, mais elles possèdent ce que l'on pourrait considérer comme un rythme fiévreux : à la fois l'accumulation des mots – essentiellement monosyllabiques – et la répétition provoquant cet effet de transe ou de délire. "Mauvais sang" semble donc mettre en œuvre une nouvelle subjectivité à travers son éclatement spatio-temporel. Il est à noter que toutes les figures de marginalité par lesquelles passe le poète sont ce que l'on pourrait appeler des figures mineures ou marginales : la "bête", le barbare dans le temps (les "Gaulois"), le barbare dans l'espace (le "nègre"), le "criminel", le "bagnard", le "lépreux". La référence aux "Gaulois", il faut le noter, ne désigne pas seulement les "sauvages"

de l'Antiquité, mais elle constitue une allusion directe au peuple. Par opposition aux Francs, desquels la noblesse serait supposée descendre, suivant une tradition qui remonte à l'*Histoire de l'ancien gouvernement de la France* du comte de Boulainvilliers¹, paru au XVIII^e siècle, les Gaulois seraient les ascendants directs du bas peuple, du peuple "ignoble" – c'est-à-dire "non noble", par antonymie avec le mot "noble" – dont se revendique le narrateur de "Mauvais sang". L'apparement aux marges de l'Histoire laisserait à supposer que Rimbaud construise à travers celles-là un monde entièrement libéré des figures originelles qui figureraient régulièrement dans ses productions en vers. Or il s'avère que ce n'est pas le cas, comme le suggère le narrateur lui-même : "on ne part pas". On ne peut pas quitter si facilement les structures sociales ou imaginaires qui structurent une vie. De fait, comme dans d'autres poèmes de la *Saison*, ce sont bien des lexèmes au sémantisme familial qui sont assignés aux interlocuteurs et protagonistes de l'expérience infernale du narrateur. Si les figures de "l'Époux infernal" et de la "Vierge folle" apparaîtront dans les "Délires", dans "Mauvais sang", c'est la figure du fils, ou plus largement la question de la filiation, qui permet à l'auteur de mettre en scène sa difficile révolte. D'une part, le narrateur semble rejeter tout lien familial appartenant à la tradition. C'est en ce sens qu'il refuse d'avoir "Jésus-Christ pour beau-père", car avoir le Christ pour beau-père signifierait de fait appartenir à la nation France considérée comme la "fille aînée de l'Église" – formule que le père dominicain Henri-Dominique Lacordaire forgea, en 1841, et qui connut un véritable succès. Dans l'œuvre de Rimbaud, la mère s'identifie constamment à l'Église, comme le suggère "la pierre qui sent toujours la terre maternelle" dans "Les Premières Communions" (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 139).

Le refus d'avoir Jésus-Christ comme beau-père est donc aussi un refus de la filiation maternelle. Pour échapper à ces liens, Rimbaud construit d'autres discours de la filiation. Dès l'incipit de "Mauvais sang", "J'ai de mes ancêtres gaulois...", il s'inscrit ainsi dans une généalogie plus large, panthéiste, idolâtre et sacrilège. Que l'ennemi soit alors l'Église est évident par le fait que les Gaulois ne sont pas seulement définis par leurs croyances propres, mais par leurs "vices", qui ne sont jamais que la transgression des péchés capitaux : "colère", "luxure", "mensonge" et "paresse". Ce ne sont pas les Gaulois en eux-mêmes, avec leurs traditions propres, qui intéressent Rimbaud, mais le fait qu'ils proposent un contre-discours à celui de l'*Éclési*a. Le deuxième discours de filiation est politique : il fait référence à la Révolution française et à la construction

d'une nation qui n'est plus fondée sur le droit divin, mais sur la déclaration des Droits de l'Homme. C'est à la suite de celle-ci que Rimbaud peut proposer une équivalence entre toutes les familles : "pas une famille d'Europe que je connaisse", "J'ai connu chaque fils de famille". Ici la famille est à nouveau élargie, non pas par une remontée dans le temps, mais par une sorte d'équivalence politique, par le règne de l'égalité qui institue un principe filial abstrait. Enfin, il est possible d'identifier un troisième discours de la filiation dans "Mauvais sang", qui entre étrangement en contact avec le discours biblique : le narrateur s'identifie en effet aux "enfants de Cham", troisième fils de Noé qui donnera naissance, d'après la Bible, aux peuples noirs. S'il se métamorphose en "nègre", le narrateur ne cesse pas pour autant d'être un fils, fût-ce celui de Cham. Ainsi, alors qu'il a adopté le point de vue des Noirs face à l'invasion coloniale blanche, le narrateur emploie une étrange formule pour décrire son destin d'homme asservi par les colons chrétiens : il a "le sort du fils de famille, cercueil prématuré couvert de limpides larmes". Rimbaud peine à donner une impulsion à sa révolte en la débridant de toute contrainte généalogique. En d'autres termes, cette révolte ne se présente pas comme une *tabula rasa* venant effacer toutes ascendances et filiations ; bien au contraire, elle se recompose ou se reformule par le biais de liens généalogiques imaginaires. C'est comme si l'ancrage dans la tradition ou l'origine avait chez Rimbaud une puissance duplice : elle est à la fois une force d'enfermement et un principe de libération. Chez Rimbaud, le sort du fils n'est pas de devenir père, mais de mourir. Dans "Mauvais sang", le narrateur s'identifie d'ailleurs à deux figures féminines qui, elles aussi, se caractérisent par leur absence de filiation : Jeanne d'Arc la pucelle d'une part, une "vieille fille" d'autre part ("comme je deviens vieille fille"). Ce sont des femmes qui ne deviendront jamais mères. Par son titre même, "Mauvais sang" indique d'ailleurs que la filiation est problématique : le sang est en effet une métaphore traditionnelle de la filiation en français, comme le prouvent les expressions "sang bleu" ou de "bon sang ne saurait mentir". Ici le sang, au contraire, semble inapte à la reproduction. Au reste, le narrateur de la *Saison* semble en avoir clairement conscience. Certes, contrairement aux "criminels" qui sont des "châtés", il affirme ne pas avoir été "émasculé", mais il se récrie aussitôt que cela n'a pas d'importance : "moi, je suis intact et ça m'est égal". De même, une allusion à l'homosexualité est faite, qui est, dans l'esprit du sujet, un signe de stérilité : "chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté". Le narrateur en appelle plusieurs fois à une mort prématurée ("cercueil prématuré") ou,

du moins, à un évanouissement hors de la conscience. Ainsi s'exclame-t-il : "le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève" ou encore : "soulever, le poing desséché, le couvercle du cercueil, s'asseoir, s'étouffer. Ainsi point de vieillesse, ni de dangers : la terreur n'est pas française". Ce long poème en prose finit même par une sorte d'appel à une mort violente auto-infligée : "Feu ! feu sur moi ! [...] Je me tue ! Je me jette aux pieds de chevaux [...] ce serait la vie française, le sentier de l'honneur". Ce que l'on pourrait considérer comme un appel à la mort précoce est contextuellement associé à un rejet de l'idée de France, sur le mode de l'antiphrase sarcastique. Si l'on admet que la France se range du côté de l'Église, et donc, chez Rimbaud, de celui de la mère, on comprend aisément ce qu'implique un tel rejet. À la lumière de ces précisions, la position du poète est doublement paradoxale : d'une part, il est curieux pour un recueil qui se veut novateur, d'inscrire la parole *nouvelle*, la parole provenant des profondeurs infernales, sous le signe de la stérilité ; d'autre part, dans la quête de la libération de toute contrainte, Rimbaud semble perpétuellement ramené à la position du fils, selon la logique infernale de l'adage "On ne part pas", c'est-à-dire d'une libération en réalité impossible. Il est tentant de supposer que la violence linguistique caractéristique d'*Une saison en enfer*, qui se manifeste notamment par des ellipses, des anacoluthes, une ponctuation saturée d'expressivité, soit le signe de cette position double et intenable : il serait question de cesser d'être un fils, mais il est impossible de cesser de l'être sinon dans la mort, ou, peut-être, dans le silence. On aurait là alors une explication possible, bien que tout à fait hypothétique, de la décision rimbaldienne d'arrêter d'écrire. Si le fait d'écrire consistait à être piégé dans la position filiale² (Michon 1991), le choix de se taire serait peut-être la seule façon d'en sortir.

La porosité entre les temps et les espaces brosse, dans "Mauvais sang", le portrait d'un sujet transhistorique, transculturel et doté d'ubiquité : il est question, nous l'avons relevé, d'inscrire la "nouvelle" filiation dans un florilège de milieux et d'univers (dont font certes partie les réminiscences bibliques, les questions historiques des barbares et des esclaves) traversant les époques et les mondes. Le déracinement permet en somme un brassage des temps et des espaces entre lesquels se dépêtre le fils, le nouveau descendant des Gaulois qui n'a pas "Jésus-Christ pour beau-père". Cette mobilité du narrateur et ce passage incessant d'un univers à l'autre est possible grâce à la temporalité de "Mauvais sang" : le temps envisagé dans ce dernier est un temps long, avant la naissance et après la mort, un temps ouvert aux échanges entre les époques et les espaces,

entrecoupé de quelques moments d'extase. À l'opposé, l'épisode de "Nuit de l'enfer" (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 255-57) encadre un temps limité, à savoir celui d'une nuit. Cette "nuit de l'enfer" se rapporte à l'expérience antérieure à la damnation ("c'est encore la vie", affirme le narrateur) que celui qui se dit damné inflige à lui-même. Dans le brouillon intitulé "Fausse conversion", ébauche de "Nuit de l'enfer", le faux damné s'exclamait : "C'est un bel et bon enfer" ; "Je me crois en enfer donc j'y suis", se dit-il encore ici, dans un esprit cartésien de parodie, comme pour se convaincre qu'il y est. La simulation de l'enfer donne comme l'envie de l'enfer réel et du "crime" qui, conformément aux lois de Dieu, conduit à la peine capitale et, donc, en enfer. Ce désir de descendre à l'enfer est accentué, dès l'incipit de ce texte, par une parole qui s'attarde sur la question du baptême : entrer au règne infernal signifierait donc passer par les mailles d'un rite d'initiation, comme le prescrivent de nombreuses doctrines religieuses. De manière analogue à l'expérience totalisante mise en vers par *Le Bateau ivre* ("je me suis baigné dans le Poème / De la Mer", allusion au baptême littéraire du poète : Rimbaud, ed. Guyaux 2009 : 162), la prose infernale fait passer le sujet par des étapes qui rappellent les épreuves chevaleresques du héros médiéval :

J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé ! – Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. Va, démon ! (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 255)

Il est difficile de saisir ce qu'entend l'auteur par ce "poison" : est-ce un poison matériel, une drogue ou un poison spirituel ? Enid Starkie affirme qu'il s'agit de l'ignominie ; Mario Matucci qu'il est question du doute ; Suzanne Bernard l'identifie à la foi chrétienne, qui serait assimilée plus bas au "baiser mille fois maudit" (Rimbaud, ed. Steinmetz 2020: 358). Quoi que représente ce "venin", le narrateur ne semble pas l'"avaler" de son plein gré, comme le suggère la phrase : "Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé". Il semble que ce poison ait, plutôt, une autre origine, explicitée plus loin dans le récit : "Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur !". Nous retrouvons donc ici un thème rimbaldien par excellence : les "parents", qui seraient censés de faire accéder à un monde paradisiaque, dans une logique bourgeoise, donnent en réalité les clefs de l'enfer. Encore une fois, l'auteur ne cesse pas d'être le fils

de ses parents, mais là où, dans ses premiers poèmes en vers, il rêvait au sort enviable des orphelins pour se libérer de la malédiction parentale, la parabole d'*Une saison en enfer* repose sur le fait qu'il n'y ait plus d'échappatoire possible et que Rimbaud s'y confronte de plein fouet à la malédiction. Ainsi s'exclame le narrateur de "Nuit de l'enfer": "Seigneur, j'ai peur. J'ai soif, si soif ! Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, le clair de lune quand le clocher sonnait douze..."³. Nous reconnaissons dans ce paysage de nombreux signes du bonheur rimbaldien : "l'herbe", "la pluie", "l'humidité". Or, la dernière phrase s'achève sur des points de suspension, comme si l'écrivain ne pouvait plus croire que ces paysages puissent satisfaire sa soif intarissable. D'ailleurs, le diable fait aussitôt son apparition juste après les points de suspension : "le diable est au clocher, à cette heure". Les exhortations à la figure maternelle qui apparaît tout de suite après ("Marie ! Sainte-Vierge") ne suffisent plus à protéger. Ce que Rimbaud semble soutenir ici, c'est que "le suave concert spirituel" des sensations a perdu de sa puissance. C'est ce que la prose répète plus longuement à la fin du récit : "Décidément, nous sommes hors du monde. Plus aucun son. Mon tact a disparu. Ah ! mon château, ma Saxe, mon bois de saules. Les soirs, les matins, les nuits, les jours...". Comme on le sait, le bonheur rimbaldien prenait autrefois la forme d'une noyade synesthésique (comme dans "Sensation", par exemple). Ici le poète semble exilé, coupé de ses sensations ("Plus aucun son. Mon tact a disparu"), vivant le monde sur le mode de la nostalgie, loin finalement de ce que nous pourrions appeler le "bon paysage". Ailleurs dans le poème en prose, le narrateur semble reconnaître explicitement que l'ancienne *Idylle* n'est plus efficace dans le monde où il se trouve : "Puis-je décrire la vision ? l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes". Il est certes toujours possible d'avoir recours aux visions, mais il faut renoncer au chant du monde (l'hymne) – celui qui avait l'air d'avoir trouvé Rimbaud grâce aux vers courts de sa période verlainienne.

D'ailleurs, il n'est pas fortuit que le refus de la forme de l'hymne se fasse par la mise en prose du poème : que l'on rappelle à ce propos "Credo in unam", éloge où la majesté de la déesse vénusienne est glorifiée par un style et une tournure ouvertement parnassiens. Ici, au contraire, le poète ne chante pas : il crie. Deux formes du cri dans la "Nuit de l'enfer" peuvent être distinguées : le premier est celui assez classique de la souffrance, dont les appels "assez", "pitié" (terme répété trois fois), "horreur de l'horreur", donnent le la. La seconde est celle du bateleur ou du marchand forain qui vendrait ses fantasmagories à la criée.

Si le poème rimbaldien est toujours riche en visions, il s'agit cette fois de les vendre et d'en faire commerce : "Écoutez !... J'ai tous les talents ! – Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un : je ne voudrais pas répandre mon trésor. – Veut-on des chants nègres, des danses de houris ? Veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'anneau ? Veut-on ? Je ferai de l'or, des remèdes...". En marchand de foires, le narrateur exagère sa puissance ("j'ai tous les talents") et sa capacité à satisfaire tous les appétits ("veut-on des chants nègres, des danses de houris ?"). Peu plus loin dans sa harangue, il poursuit : "Tous, venez, – même les enfants, – que je vous console". L'allusion au Christ – qui criait dans le désert – est ici transparente, comme le rapporte Matthieu : "Et Jésus dit : "Laissez les petits enfants, et ne les empêchez pas de venir à moi, car le Royaume des Cieux est pour ceux qui leur ressemblent"" (Matthieu, 19:14). La similitude entre le narrateur et le Christ s'avère alors possible et l'allusion à la Vierge un peu plus haut rappelle encore une fois que Jésus est un fils éternel, que la nature filiale de Jésus est son identité même, selon la formule millénaire de la tradition catholique : "au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit".

Le combat qui se livre dans le récit entre le bien et le mal, entre Satan et Jésus, entre le ciel et l'enfer éclaire à nouveaux frais la dimension biographique d'*Une saison en enfer* ; non pas parce que Rimbaud y raconterait sa vie, ce qu'il fait sans doute en partie, mais parce qu'il met en scène des conflits, y compris poétiques, au plus près de sa subjectivité propre. Cette tension est d'ailleurs explicite, rappelons-le, dans "Nuit de l'enfer" : "il n'y a personne ici et il y a quelqu'un" ; ou encore : "je suis caché et je ne le suis pas". Ce paradoxe est celui d'un sujet en proie à la douleur de la subjectivation : le sujet ne peut s'affirmer pleinement. En même temps qu'il s'affirme, il se nie. Échapper aux déterminations historiques, familiales et religieuses n'apporte pas la liberté à laquelle on pourrait s'attendre, mais confronte, au contraire, le poète à son sort de damné. Il est là une tragédie qui suffit à justifier à elle seule le titre d'*Une saison en enfer*. Le récit suivant envisage l'hypothèse que l'amour puisse apporter une issue à l'enfer, mais, comme le dit Rimbaud en parlant d'"atroces histoires", dans sa lettre de mai 1873, l'amour non plus ne sera pas une solution.

4 “Le retour à l'enfance”

Rappelons que deux moments sont inclus sous l'intitulé “Délires”, placés, de cette manière, en symétrie : la vie en “ménage” et la “folie” poétique. Comme l'observe André Guyaux, Rimbaud “a fait de ce diptyque la partie centrale et la plus construite de l'œuvre” (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 930). Il s'agit, selon Cecil A. Hackett, de “la clef de voûte” de la *Saison* (1973: 11). À la division en “Délires I” et “Délires II” correspondent deux titres qui apparaissent au-dessous des deux moments : “Vierge folle” sous “Délires I” et “Alchimie du verbe” sous “Délires II”. La même typographie et la même mise en page sont utilisées dans les deux cas (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 259-69). “Vierge folle” et “Alchimie du verbe” servent véritablement de titres aux troisième et quatrième parties du livre, au même titre que “Mauvais sang” ou “L'Éclair”. En outre, un intitulé supplémentaire apparaît sous celui de “Vierge folle” : “L'Époux infernal”. Cette disposition en espalier semble ainsi distinguer un surtitre : “Délires I”, un titre : “Vierge folle” et un sous-titre : “L'Époux infernal”. La critique s'est à plusieurs reprises demandé comment il fallait interpréter cette disposition : est-il nécessaire de considérer “L'Époux infernal” comme un titre et, donc, comme “le sujet de la confession de la Vierge folle” (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 930) ? Ou plutôt, fidèlement à l'analogie de la “distribution des rôles dans une pièce de théâtre” (Biard 1983: 119), voir dans le premier la désignation du locuteur qui prend la parole (“Écoutez la confession d'un compagnon d'enfer”) pour la transmettre à son “compagnon” ? Si les résolutions restent indécidables, il faut tout de même remarquer que ce récit met en scène un long monologue, à partir duquel se dégage un profond portrait psychologique, où celui qui parle se désigne au féminin, relatant le mythe de l'androgynie : “ne refusez pas la confession de la plus triste de vos servantes”. La gestion des guillemets en ouverture et en fin de paragraphe indique que le “compagnon d'enfer” garde la parole : les guillemets se referment à la fin, accompagnés d'un commentaire narquois (“Drôle de ménage”), attribuable à l'époux infernal ou à l'auteur.

Le titre “Vierge folle” est une allusion directe à la parabole de l'Évangile selon saint Matthieu (25 : 1-13). D'après l'épisode évangélique, les vierges folles s'opposent aux vierges sages. Les premières, ayant oublié l'huile pour remplir leurs lampes, ne sont pas à même d'accueillir l'Époux divin. La critique rimbaldienne s'accorde pour dire que le poète utilise moins la parabole pour la leçon de sagesse qu'elle véhicule que pour les deux

figures qu'elle lui permet d'insérer au sein de son récit. L'utilisation par Rimbaud du légendaire chrétien n'est pas anodine, dans la mesure où, comme nous l'avons noté, l'Église et ses discours se rangent pour lui du côté de l'ordre social et maternel. De ce point de vue, Rimbaud s'attaque à cet ordre en retournant ou gauchissant le récit de Matthieu par l'invention d'un personnage qui n'existe pas dans la tradition chrétienne, à savoir l'"Époux infernal". Aux vierges folles de l'Évangile, nul époux n'est réservé, même satanique. Cette réécriture du texte évangélique s'avère cruciale dans la mesure où Rimbaud se place en concurrence directe avec l'autorité des Écritures. Dans ce cadre, comme il l'a maintes fois annoncé, l'enjeu est de remettre en question l'Évangile. Dans le texte liminaire de la *Saison*, le narrateur constate que Christ ne l'aide pas plus qu'il n'a aidé les vierges folles, d'où son cri de "Mauvais sang" : "L'Évangile a passé ! L'Évangile ! L'Évangile". La recours à la parabole transformée des vierges a donc comme fonction de faire pencher le monde vers un autre *credo*. Par ailleurs, s'il est vrai que Verlaine s'est explicitement reconnu dans ce poème en prose, il est possible que les conventions du temps aient rendu indispensable la transposition du couple homosexuel Verlaine-Rimbaud en un couple hétérosexuel : l'Époux et la Vierge. Or Rimbaud a trouvé dans la mise en scène de ce couple l'occasion de formuler quelques-unes de ses idées. Ainsi, en cédant la parole à la Vierge, il place l'Époux en une étrange position de subordination. Bien sûr, l'Époux est celui qui fait souffrir la Vierge, mais d'un autre côté il n'a pas l'autonomie de la parole, puisque son discours est rapporté par la Vierge. Ce jeu de la parole dans la parole permet au narrateur d'inscrire de nouveau dans son discours la question de la subjectivation. Encore multiplie-t-il ses métamorphoses : "Je vais devenir hideux comme un Mongole", ou bien : "C'est un démon, vous savez, ce n'est pas un homme" ; mais en sus de ces métamorphoses fréquentes dans les *histoires atroces* précédentes, s'ajoute un étrange jeu sur les positions familiales. La "Vierge folle" s'exclame ainsi : "Je suis veuve... – J'étais veuve", dans une double opposition entre le passé et le présent d'une part (comme si les temps se compénétraient, en effet), entre le statut de "veuve" et celui de "Vierge" d'autre part qui semblent être aux deux bouts de l'existence humaine. Notons également qu'à la virginité et au veuvage dont ce personnage est porteur, s'ajoute l'androgynie, puisque celui qui est appelé "un compagnon d'enfer", au masculin donc, prend la parole, dès l'incipit, en tant que "Vierge folle", au féminin. Le mélange des époques, des origines et des lieux, annoncé dès le texte qui sert de préambule à la *Saison*, paraît alors

se poursuivre par un brassage ultérieur confondant les rôles (“vierge”, “veuve”) et les genres (“compagnon”) des personnages qui animent ce nouveau monde. Par ailleurs, à propos du couple conjugal, la “Vierge” affirme : “Je nous voyais comme deux bons enfants, libres de se promener dans le Paradis de tristesse” ; c’est donc à travers l’enfance que se manifeste la possibilité du répit amoureux ou d’un intervalle de bonheur. Une autre trace des références au monde enfantin est plus loin repérable : “Oh ! la vie d’aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j’ai tant souffert, me la donneras-tu ? Il ne peut pas”. À la lumière de ces exemples, il existe chez Rimbaud une espèce de pulsion à réserver le bonheur à l’univers de l’enfance⁴. Il est alors tentant de voir dans la figure des enfants, qui sert de représentation au “bon” couple, l’un des symboles du discours rimbaldien sur la position filiale. De même que la Vierge circule le long de l’échelle du temps, l’Époux, lui aussi, connaît des transformations : “il reprenait ses manières de jeune mère, de sœur aimée” dit de lui la “Vierge folle” ; ou bien : “il avait la pitié d’une mère méchante pour les petits enfants”, puis encore : “il s’en allait avec des gentilles de petite fille au catéchisme”. Finalement, la traversée des genres et des âges n’est pas seulement l’apanage de la “Vierge”, l’élément dominé du couple ; au contraire, l’“Époux” est lui aussi censé adopter des positions féminines, celles de la mère et de la sœur. Il est pour Rimbaud comme une difficulté à penser le monde hors des catégories familiales. Nous pourrions également soutenir l’inverse et constater qu’il s’agit pour lui de s’en tenir volontairement aux catégories familiales. Suivant cette dernière perspective, nous observons d’abord que le narrateur a une identité floue ; il est peut-être l’“Époux infernal” ou ne l’est pas. Rien ne permet d’en décider. On peut aussi constater que le narrateur, en passant par ses différentes fonctions (mère, sœur, époux, vierge), donne lieu à un nouveau désordre.

Rimbaud aurait donc besoin des figures ou des positions familiales pour pouvoir s’identifier à chacune d’entre elles et créer ainsi un monde inversé obéissant aux principes de renversement de la Beauté en laideur et du bien en mal. Une fois que par le désordre il a mis le monde sens dessus dessous, le narrateur peut reprendre la parole en son nom, c’est-à-dire au nom d’une nouvelle subjectivité. C’est ainsi que l’on peut comprendre la formule “À moi”, au sens de “à mon tour”, qui, à la manière d’une didascalie théâtrale, ouvre la section de “Délires II”.

“L’Impossible” offre l’occasion à l’auteur de proposer une somme des enjeux culturels et idéologiques qui hantent l’esprit du poète.

Ce questionnement procède, anticipant sur les deux prosopopées servant d'antiphrases aux dogmes occidentaux, de la réminiscence de "l'enfance", des liens familiaux et du mépris de la socialité bourgeoise et provinciale :

Ah ! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre naturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était. – Et je m'en aperçois seulement !

– J'ai eu raison de mépriser ces bonshommes qui ne perdraient pas l'occasion d'une caresse, parasites de la propreté et de la santé de nos femmes, aujourd'hui qu'elles sont si peu d'accord avec nous (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 271).

L'allusion aux fugues de l'adolescence est révélatrice d'une analogie entre le regret de cette enfance fière et solitaire et la détresse du sujet en enfer. Ailleurs dans la *Saison*, la narration recompose le souvenir extatique de l'enfance ; ainsi dans *Matin*, avant-dernier poème du recueil : "N'eus-je pas une fois une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, – trop de chance ! Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle ?" (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 277), comme si l'enfance d'autrefois constituait la contrepartie positive de la "faiblesse" et de la dégradation présentes. Le ton employé au début de "L'Impossible" attestant ce regret, il est permis de lire l'exclamation inattendue, "quelle sottise c'était", dans un sens ironique : aux yeux des "bonshommes" de la société, la sobriété et le désintéressement de l'enfant fugueur ("sobre naturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants") ne sont en effet que sottise. À partir de l'évocation des souvenirs d'enfance, se dresserait dans le récit un parallèle entre le microcosme bourgeois, composé des "bonshommes" qui peuplent l'Occident "moral", et la tentative illusoire, presque chimérique, du narrateur de récupérer l'Orient perdu. Cette tension s'accroît non seulement par les antiphrases adressées aux prêtres et aux philosophes, mais aussi par le reniement explicite des "amis" et du "pays". Cette rupture désigne d'ailleurs un gage de distinction, soit quelque chose dont il faut être fier : l'auteur confie s'en apercevoir "seulement", comme si la portée de ce reniement dépassait la perception même du sujet. Si la question familiale apparaît souvent chez Rimbaud comme un *topos* indissociable du contexte historique, religieux et, plus généralement, de la notion d'ordre établi, briser les chaînes de l'assujettissement à l'Occident, signifierait briser celles de la famille et de la société. "L'Impossible" met

en scène la nouvelle prise de conscience d'un sujet qui se découvre (ou se redécouvre) comme l'éternel orphelin, dans la mesure où la condition orpheline illustre une césure du fils d'avec le contexte social, culturel, politique et religieux de son époque. Rompre avec le monde signifie alors en proposer un autre : "À chaque être plusieurs *autres* vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu'il fait : il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens", s'exclame le narrateur orphique de "Délires II", en substituant l'instabilité d'"autres vies" à la fixité du "monsieur" (qui rappelle les "bonshommes"), transmué en "ange"; et de la "famille", qui se révèle "une nichée de chiens", animaux connus pour leur fidélité servile. S'agit-il de sous-entendre la fidélité de la famille aux doxas et dogmes occidentaux ? Quoiqu'une réponse définitive à notre question ne soit pas possible, cette métamorphose en rappelle d'autres : déjà, dans *Les Déserts de l'amour*, une servante était transformée en "petit chien" (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 192). C'est aussi à cette fixité asphyxiante de l'univers occidental que s'en prend l'invective de "L'Impossible". Ainsi se poursuit le récit, prévoyant d'imaginaires prises de parole de la part des hommes de religion et de philosophie :

Les gens d'Église diront : C'est compris. Mais vous voulez parler de l'Éden. Rien pour vous dans l'histoire des peuples orientaux. – C'est vrai ; c'est à l'Éden que je songeais ! Qu'est-ce que c'est pour mon rêve, cette pureté des races antiques !

Les philosophes : Le monde n'a pas d'âge. L'humanité se déplace, simplement. Vous êtes en Occident, mais libre d'habiter dans votre Orient, quelque ancien qu'il vous le faille, – et d'y habiter bien. Ne soyez pas un vaincu. Philosophes, vous êtes de votre Occident (Rimbaud, ed. Guyaux 2009: 272).

En deux brèves prosopopées, le narrateur réfute d'abord l'argument des prêtres, puis celui des philosophes, dont le but commun est d'éloigner les hommes de l'Orient : ce dernier n'est, selon les premiers, rien de plus que l'Éden ; tandis que la distinction historico-géographique entre les deux pôles est vaine, disent les seconds. Aux propos fictifs des représentants de ces deux catégories, le narrateur oppose brusquement une dénégation du rêve édénique et de la "pureté des races antiques", voire des "aromates sacrés", pour reprendre la formule qui décrit la religion dans le texte suivant, "L'Éclair" ; tandis que les philosophes sont explicitement rangés du côté l'Occident car ils nient l'histoire ("Le monde n'a pas d'âge") et reprennent en quelque sorte l'idée d'une *translatio studii* ou, plutôt,

d'une *translatio historiae* ("l'humanité se déplace"), tendant à affirmer que l'histoire des hommes n'est que répétition. Si la "pensée" occidentale s'est ainsi laissé prendre au malentendu des "preuves" et des "évidences", le christianisme est assimilé à un positivisme (une "déclaration de la science") et trouve son correspondant dans "M. Prudhomme", soit celui qui ne croit que ce qu'il voit, à savoir le personnage forgé en 1830 par Henry Monnier dans les *Scènes populaires dessinées à la plume* : "M. Prudhomme est né avec le Christ", déclare plus haut le narrateur. "L'Impossible" condense alors, dans le bref moment qui est le temps du récit, la tension entre la récusation de l'Occident mortifère et l'espérance du salut dans le repli sur l'Orient, repli justement impossible : "J'ai eu raison dans tous mes dédains : puisque je m'évade ! Je m'évade ! Je m'explique", confie le damné vitupérant l'Occident. Selon Atle Kittang, c'est sous cette forme évasive et assertive que se déploie le "paradoxe fondamental" du livre de Rimbaud (Kittang 1994: 136). S'évader, c'est renoncer à s'expliquer ; s'expliquer, c'est retarder l'évasion.

5 Conclusion

Si *Une saison en enfer* met en lumière les apories de celui qui a eu "le malheur" comme "dieu", la prose du poème représente l'étape ultime d'un procédé fondamental et consubstantiel à tout le recueil, c'est-à-dire d'une attitude qui consiste à affirmer pour nier tout de suite après. Valeur fondamentale de la prose qui, comme l'affirme Michelet dans son *Introduction à l'histoire universelle*, constitue la "dernière forme de pensée, ce qu'il y a de plus éloigné de la vague et inactive rêverie" et "la forme la moins figurée et la moins concrète, la plus abstraite, la plus pure, la plus transparente ; autrement dit la moins matérielle, la plus libre, la plus commune à tous les hommes, la plus humaine", au profit d'"un passage vers l'égalité des lumières ; (...) un nivellement intellectuel" (Michelet 1843: 82-83). Chez Rimbaud, l'action de quitter l'Occident se situe dans l'impasse permanente où le sujet s'avoue, se résout, puis se rétracte et se tortille. "L'Impossible" en offre un exemple, sous le signe de l'aporie du raisonnement et des conflits profonds au cœur d'un sujet ambivalent. La nature du récit semble d'ailleurs confirmer cette duplicité contradictoire de fond : il s'agit d'un dialogue fictif que la première personne du singulier instaure d'abord avec soi-même et, ensuite, avec les réfuteurs de la "sagesse de l'Orient". Il est en somme question d'une parole

donnée à soi-même et à l'Autre en même temps. C'est bien "L'Impossible" – l'initiale majuscule en absolutise l'idée – qui traduit ce moment totalisant et paradoxal, où tout concept se greffe sur la page en s'affirmant et en se niant simultanément, où toute idée s'exclame et se rétorque : les lignes de cette "histoire atroce" transcrivent la somme du "trépignement immobile" (Richard 1955: 211) ou des "torsions" (Nakaji 1997: 225) à l'origine de l'œuvre.

Pour reprendre la notion d'ambivalence, matière première dont les grandes œuvres sont tissées, *Une saison en enfer* met en scène ce qui est le propre de tout texte littéraire selon Francesco Orlando. Nous le savons, la pensée de l'ambivalence conçoit l'œuvre littéraire comme une formation de compromis entre plusieurs sens opposés qui restent inconciliables (Orlando, 1997). Dans cette perspective, l'orphelin qu'est le narrateur d'*Une saison en enfer* est jeté à corps perdu dans cette impossibilité. Si d'une part il n'a "ni pays ni amis", d'autre part le "pays" qu'il souhaite construire ne cesse de revenir aux figures originelles – intégrées au cadre historico-géographique – dans la tentative ultime de les remanier et de les transposer sous d'autres formes. Le projet d'*Une saison en enfer* consiste à éclairer une impossibilité fondamentale entre l'affranchissement d'un monde perçu comme idiosyncratique et le constat d'une immobilité existentielle indépassable, d'où "on ne part pas".

NOTES

- 1 Boulainvilliers, 1727. L'idée de Boulainvilliers a été reprise par Michel Foucault dans *Il faut défendre la société* (1976), à propos de la notion d'Histoire comme le fruit de la lutte entre les "races".
- 2 Pierre Michon, nous semble-t-il, a très justement intitulé la biographie qu'il a consacrée au poète, *Rimbaud le fils*. C'est en effet à l'impossible tâche d'être fils qu'une grande partie de l'œuvre est consacrée. Voir P. Michon (1991).
- 3 Les mots en italique forment un alexandrin que l'on retrouve à la pointe d'un dizain de Verlaine, "Je veux, pour te tuer, ô temps qui me dévastes...", publié dans *Lutèce*, 24-31 mai 1885, et inaugurant la série «Lunes I» dans *Parallèlement* (1889) : "[...] après le bal sur la pelouse, / Le clair de lune quand le clocher sonnait douze".
- 4 Nous pourrions affirmer que ce bonheur est bien fragile, puisqu'il s'agit d'un "Paradis de tristesse", mais il ne faut pas oublier que dans ce texte Rimbaud s'amuse aussi avec ce que l'on pourrait appeler les poncifs verlainiens.

Comme l'a montré Jean-Pierre Richard, la fadeur, la tristesse, le deuil, sont des éléments essentiels de l'univers de Verlaine. Il est donc logique que Rimbaud en joue, même s'il s'agit de les intégrer à son propre discours. Voir à ce propos J.-P. Richard (1955: 165-85).

BIBLIOGRAPHIE

- Biard, Jacqueline (1983), "Délires I ou le Théâtre du double", *Lectures de Rimbaud*, ed. A. Guyaux, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles: 117-24.
- Brunel, Pierre (1987), "La Fin de l'idylle", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 87: 200-12 ; rééd. Brunel, Pierre (2000), *Rimbaud sans occultisme*, Fasano, Schena/Parigi, Didier: 179-96.
- Boulainvilliers (de), Henri (1727), *Histoire de l'ancien gouvernement de la France, avec XIV lettres sur les parlemens ou États généraux*, La Haye/Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie.
- Baudelaire, Charles (2024), *Œuvres complètes*, eds. A. Guyaux, A. Schellino, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. 2.
- Davies, Margaret, "Une Saison en enfer" d'Arthur Rimbaud. *Analyse du texte*, Paris, Minard, "Archives des Lettres modernes".
- Étiemble-Gaucière, Yassu (1936), *Rimbaud*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1976), *Il faut défendre la société*, Paris, Seuil.
- Hackett, Cecil Arthur (1973), "Une saison en enfer. Frénésie et structure", *La Revue des lettres modernes. Arthur Rimbaud*, 2: 7-15.
- Illouz, Jean-Nicolas (2009), "Rimbaud, mémoire de l'idylle", *Lectures des "Poésies" et d'"Une saison en enfer"*, ed. S. Murphy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 57-72.
- Jutrin, Monique (1976), "Parole et silence dans *Une saison en enfer*. L'expérience du moi divisé", *La Revue des lettres modernes. Arthur Rimbaud*, 3: 7-23.
- Kittang, Atle (1994), "S'évader, s'expliquer", *Dix études sur "Une saison en enfer"*, eds. A. Guyaux, J. Molino, M. Eigeldinger, Neuchâtel, La Baconnière: 127-36.
- Laurent, Emmanuelle (1988), "Que les oiseaux et les sources sont loin ! ou la fin de l'Idylle dans les *Derniers vers*", *Rimbaud : le poème en prose et la traduction poétique*, ed. S. Sacchi, Tubinga, Gunter Narr: 75-86.
- Michelet, Jules (1843), *Introduction à l'histoire universelle suivie du Discours*

d'ouverture prononcé en 1834 à la Faculté des lettres et d'un Fragment sur l'éducation des femmes au Moyen Âge, Paris, Hachette.

Michon, Pierre (1991), *Rimbaud le fils*, Paris Gallimard.

Miller, Henry (ed. 2000), *Le Temps des assassins. Essai sur Rimbaud*, Paris, Gallimard.

Nakaji, Yoshikazu (1987), *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'"Une saison en enfer"*, Paris, José Corti.

Orlando, Francesco (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.

Reboul, Yves (1989), "Lecture de Michel et Christine", *Parade sauvage. Rimbaud "à la loupe". Hommage à C. A. Hackett*, eds. S. Murphy, G. H. Tucker 2 : 178-87

Richard, Jean-Pierre (1955), *Poésie et profondeur*, Paris, Points.

Rimbaud, Arthur (2009), *Œuvres complètes*, ed. A. Guyaux, Paris Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

— (2020), *Œuvres complètes*, ed. J.-L. Steinmetz, Paris, Flammarion.

Rolland de Renéville, André (1929), *Rimbaud le voyant*, Paris, Au Sans Pareil.

Said, Edward (1980), *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris Seuil.

Alessio Baldini est docteur de recherche en Littérature et civilisation françaises. En février 2025, il a soutenu une thèse, en co-tutelle entre l'Université de Pise et la Sorbonne Nouvelle, sur les rapports génétiques et éditoriaux entre le poème en prose et la presse dans la seconde moitié du XIX^e siècle français. Les recherches qu'il a menées dans ce cadre se fondent à la fois sur un dépouillement de fonds d'archives et sur une réflexion historique sur le poème en prose. Il s'intéresse principalement à la philologie, à la génétique textuelle et à l'histoire littéraire (Baudelaire, Rimbaud, Huysmans, Camille Lemonnier), ainsi qu'aux rapports entre presse et littérature et entre poésie et peinture. | Alessio Baldini holds a PhD in French Literature and Civilization. In February 2025, he defended a thesis, jointly supervised by the University of Pisa and the Sorbonne Nouvelle, on the prose poem and the press in the second half of the 19th century in France, which is the result of a review of archival funds and a historical reflection on this poetic genre. He is mainly interested in textual genetics and literary history (Baudelaire, Rimbaud, Huysmans, Camille Lemonnier), as well as the relationships between the press and literature and between poetry and painting.



Adua e le altre

Cinema, prostituzione e spazio simbolico dello Stato nel cinema italiano degli anni Cinquanta*

Adua and the Others. Cinema, Prostitution, and the Symbolic Space of the State in 1950s Italian Cinema

Malvina Giordana

Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Germany

SOMMARIO | ABSTRACT

Questo saggio assume la figura della prostituta nel cinema italiano degli anni Cinquanta come osservatorio privilegiato per interrogare il nesso tra esclusione femminile dall'economia produttiva e costruzione simbolica dell'ordine statale. L'analisi indaga la risonanza della lunga tradizione regolamentarista nel cinema del decennio attraverso quattro casi emblematici: *Persiane chiuse* (1951), *Roma ore 11* (1952), *Totò e Carolina* (1955) e *Adua e le compagne* (1960). Sul piano metodologico, la ricerca intreccia analisi filmica, inquadramento storico con prospettiva di gender e indagine d'archivio sui materiali di produzione, ricostruendo come, nel passaggio dal regolamentarismo all'abolizionismo, le pratiche di revisione/censura abbiano orientato i regimi di visibilità della prostituzione e contribuito a negoziare i confini tra lavoro, rispettabilità e cittadinanza femminile. | This essay takes the figure of the prostitute in 1950s Italian cinema as a privileged vantage point from which to interrogate the nexus between women's exclusion from the productive economy and the symbolic construction of state order. It examines the resonance of Italy's long regulationist tradition within the decade's cinema through four emblematic case studies: *Persiane chiuse* (1951), *Roma ore 11* (1952), *Totò e Carolina* (1955), and *Adua e le compagne* (1960). Methodologically, the research weaves together close film analysis, a gender-informed historical framework, and archival inquiry into production materials, reconstructing how, in the transition from regulationism to abolitionism, state review/censorship practices oriented the regimes of visibility of prostitution and helped negotiate the boundaries between women's work, respectability, and citizenship.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Prostituzione, melodramma, censura, dopoguerra, cinema italiano | Prostitution, melodrama, censorship, postwar, Italian cinema

* La ricerca per la presente pubblicazione è stata sostenuta dalla Bibliotheca Hertziana — Istituto Max Planck per la Storia dell'arte (BH-P-24-27).

1 Introduzione. Ai confini della Storia

Questo saggio intende contribuire alla riflessione sulla figura della prostituta nel cinema italiano degli anni Cinquanta come punto di osservazione privilegiato per interrogare il rapporto tra l'esclusione femminile dall'economia produttiva e la costruzione simbolica dell'ordine statale. In particolare, intende mostrare come la lunga tradizione regolamentarista¹ italiana – divenuta negli anni Cinquanta oggetto di acceso dibattito pubblico – trovi un'esplicita risonanza nel cinema del decennio. Nelle pagine che seguono, incrociando la prospettiva di gender (Cardone, Fanchi 2011) con il lavoro d'archivio, si indaga in che modo, nel passaggio dal regolamentarismo all'abolizionismo, le pratiche di revisione cinematografica statale abbiano orientato i regimi di visibilità e di riconoscimento della prostituzione, modellandone codici, spazi e ruoli. Al contempo, si mostra come le articolazioni melodrammatiche che spesso informano tali rappresentazioni producano spazi di soggettivazione capaci di riorientare, all'interno del tessuto urbano, i limiti tra lavoro, rispettabilità e cittadinanza femminile.

Relativamente a questa fase storica, segnata da un quadro produttivo del cinema italiano tutt'altro che lineare², lo studio di Danielle Hipkins (2019) offre a questa ricerca un riferimento imprescindibile. Mappando la ricorrenza della prostituta in circa un decimo dei film prodotti tra la metà dei Quaranta e la metà dei Sessanta, mostra come essa non possa essere considerata come una semplice "tipologia" ma piuttosto come un dispositivo simbolico che mette alla prova – e insieme addestra – i confini tra immaginario nazionale e ordine morale, cittadinanza ed esclusione. Hipkins ha messo in luce in modo sistematico il portato simbolico di questa "borderline identity", che incarna quella funzione di margine rispetto al quale una comunità – in questo caso quella nazionale – può essere configurata come coerente e rispettabile. È su questa stessa concezione di margine che si manifesta la duttilità proteiforme del melò attraverso cui, più in generale, molti personaggi femminili prendono vita nei film del decennio (Morreale 2011). Mentre sui corpi delle donne si imprimevano i segni di uno Stato in fieri che sta operando la sua ricostruzione economica, sociale e identitaria, attraverso la loro messa in scena si aprono nuovi spazi di soggettivazione in cui "operistico e quotidiano" (Bayman 2015) si incontrano, traducendo tensioni economico-sociali in regimi di riconoscimento per le spettatrici. Assunte insieme, la funzione di soglia della prostituta e il carattere anfibio del melodramma (Cardone

2012) mostrano come lo spazio urbano, luogo elettivo di questi racconti, renda visibile una cittadinanza femminile continuamente ridefinita sul crinale tra intimità e reputazione.

L'analisi si concentra su quattro titoli emblematici: *Persiane chiuse* (Comencini 1951), *Roma ore 11* (De Santis 1952), *Totò e Carolina* (Monicelli 1955) e *Adua e le compagne* (Pietrangeli 1960). Questi film, che bilanciano in modo significativo vincoli politici e rinnovamento espressivo, sono stati scelti perché mettono in scena, nei rispettivi intrecci narrativi, pratiche di schedatura, sorveglianza ed espulsione che, in forme diverse, hanno attivato l'attenzione censoria.

Negli studi sulla censura cinematografica – specie per il decennio qui in esame – si registra ormai un consolidato tentativo di superare l'interpretazione tradizionale che la riduce a puro meccanismo repressivo. In tal senso, David Forgacs (2005) già evidenziava la portata produttiva della censura, quale tecnologia culturale di negoziazione tra attori sociali, apparati statali e interessi industriali. In continuità, la letteratura italiana più recente (Subini 2021, Desole 2025) rafforza tale impianto analitico e interpretativo nel quadro dell'indagine sui modi e sulle culture produttive.

In quest'ottica, la censura non sarà intesa come mero apparato repressivo per mitigare l'osceno ma piuttosto come mediatore tra produzione audiovisiva e ordine morale-istituzionale, tra legislazione e dibattito pubblico.

Il saggio si pone in dialogo con la prospettiva della storia culturale e degli studi sulla visualità, che riconoscono al cinema il ruolo di attore discorsivo all'interno della visione centrista della giovane Repubblica. L'obiettivo è integrare la cornice teorico-filmica, i meccanismi testuali e l'inquadramento storico facendo sistematico riferimento ai materiali d'archivio come i fascicoli di produzione conservati all'Archivio centrale dello Stato, le revisioni cinematografiche presenti nelle banche dati Cinecensura e ItaliaTaglia, o i trattamenti e le sceneggiature conservati al Centro Sperimentale di Cinematografia, nella convinzione che l'incrocio tra carte d'archivio e *close reading* dei casi meglio documentati offra ancora un contributo decisivo alla comprensione del cinema come esperienza sociale collettiva.

2 Regolamentarismo e censura. Quadro storico e normativo

Un punto di partenza fondamentale per inquadrare la tradizione regolamentarista italiana è rappresentato dal lavoro di Mary Gibson *Prostitution and the State in Italy* (1986), che ha segnato una svolta metodologica nello studio del meretricio. Concentrandosi sul periodo che va dal Regolamento Cavour del 1860³ fino alla Prima guerra mondiale, Gibson ha dimostrato come la prostituzione non possa essere considerata un fenomeno statico, isolato dal contesto sociale e politico nel quale opera, ma debba essere letta come un campo attraversato da logiche di potere, controllo e disciplinamento. Il merito dello studio di Gibson è stato quello di rompere con approcci alla prostituzione di carattere anedddotico o moralistico, mettendo piuttosto al centro della sua ricerca l'interrelazione storica tra lo Stato e le prostitute, intese finalmente come soggetti storici nei processi di produzione normativa. Come dimostra la studiosa, la regolamentazione del meretricio non solo esercitava un controllo capillare sui corpi femminili, ma era un vero e proprio dispositivo di organizzazione dei confini morali e civili della cittadinanza. Questa lettura trova un'importante sponda teorica nel pensiero femminista di Carole Pateman (ed. Biasini 2015), che ha evidenziato come l'ordine sociale moderno sia fondato su una divisione sessuale del contratto secondo cui anche nei regimi formalmente egualitari le donne partecipano in posizione subordinata. In questa prospettiva, la regolamentazione della prostituzione istituzionalizza la disponibilità del corpo femminile come risorsa sessuale, rendendo manifesta quella che Pateman definisce una forma contrattuale implicita. La schedatura, il controllo sanitario e la repressione delle prostitute hanno rappresentato, infatti, non solo strumenti di tutela pubblica o ordine morale ma pratiche giuridiche e amministrative basate sulla contraddizione tra cittadinanza universale e subordinazione sessuale delle donne. Il regolamentarismo, rimasto sostanzialmente invariato fino all'approvazione della legge Merlin nel 1958, collocando sistematicamente le prostitute in una zona di inclusione differenziale tra legalità e sfruttamento ha contribuito a definire una precisa geografia sociale e simbolica della devianza femminile che tutt'oggi anima il dibattito sulla prostituzione⁴.

Il contributo di Gibson e le successive ricerche in tale direzione (Azara 2017, 2018; Cegna 2019, 2023) hanno così arricchito il dibattito storiografico con un'enfasi sulla prostituzione rispetto ai fenomeni della povertà

e della devianza, restituendo al fenomeno la sua complessità storica e sociale. Importante, in tal senso, è stato anche il ricorso da parte della ricerca storica a fonti capaci di restituire la soggettività delle donne coinvolte, come le testimonianze delle prostitute, e a fonti culturali, come la letteratura e il cinema, in grado di mostrare l'orizzonte simbolico e discorsivo in cui le prostitute venivano iscritte⁵. Assunto questo quadro, il presente lavoro intende considerare il cinema come spazio di rappresentazione in cui si dispiega il potere normativo dello Stato.

Basti pensare che già prima della legge sulla censura del 1914, Giovanni Giolitti invitava i prefetti a vigilare sui trattenimenti cinematografici. Con l'entrata in vigore della normativa, lo Stato divenne a tutti gli effetti controllore dei contenuti culturali, non solo per reprimere l'osceno o difendere il buon costume, ma soprattutto per proteggere l'"ideale patrio" e l'immagine delle istituzioni (Gaudenzi 2014). Non è privo di significato che la prima legge sulla censura cinematografica (legge 379/1947) della Repubblica fosse in stretta continuità con l'ordinamento censorio anteriore, sebbene approvata dalla stessa Assemblea Costituente. E, nondimeno, che la successiva legge del 1949 ne abbia sostanzialmente confermato l'impianto, nonostante la sua evidente incompatibilità con i principi sanciti dalla nuova Costituzione repubblicana. Di fatto, con la fine del fascismo, le competenze in materia di cinematografia restarono sotto il controllo del governo tramite l'ufficio centrale per la cinematografia, dove i funzionari operavano sotto la supervisione del Sottosegretario con delega allo spettacolo (Corsi 2001). Questa continuità normativa, insieme al mantenimento di gran parte del personale amministrativo e dell'apparato censorio del periodo precedente, contribuì a definire gli anni Cinquanta come una stagione di intensa attività di controllo istituzionale sui contenuti audiovisivi, in una forma che, seppur meno esplicitamente propagandistica, conservava l'impronta autoritaria del passato⁶. Solo nel 1959 venne istituito un Ministero del turismo e dello spettacolo, al quale solo nel 1962 fu attribuita formalmente la competenza sulla revisione cinematografica, esercitata attraverso la Direzione generale per il Cinema (Canzian 2024).

Gli anni Cinquanta sono anche segnati dal dibattito parlamentare sulla legge per la chiusura dei postriboli proposta dalla senatrice Angelina Merlin, un decennio in cui si fa pubblico lo scontro tra regolamentaristi e abolizionisti. Anna Garofalo, che nel secondo dopoguerra – e per la prima volta in Italia – aveva affrontato alla radio temi legati alla condizione femminile, scrive già nel 1956, di come quella proposta di legge, che era

stata presentata nell'agosto del 1948 e che sarebbe stata approvata dopo un tormentato iter parlamentare dieci anni dopo, fosse stata dirompente:

6 agosto 1948: la prima bomba che scoppia in Parlamento, lanciata da mani femminili, è il progetto di legge della senatrice Lina Merlin per l'abolizione delle case di tolleranza. Esso colpisce non solo la chiusa cittadella degli egoismi e degli appetiti maschili, ma enormi interessi finanziari di tenutari, di lenoni, di medici poco onesti. Per la polizia è addirittura un affronto personale (Garofalo 1956: 91).

La bomba, spiega Garofalo, minacciava lo spazio di costruzione e riproduzione della virilità, svelando come il controllo amministrativo-poliziesco e igienico-sanitario sulle prostitute da parte dello Stato fossero argomenti propagandistici che proteggevano il diritto dell'uomo-cliente all'interno di una più generale corruzione nel governo di quegli istituti (Azara 2017).

Sempre nel 1956, Indro Montanelli scriveva nel suo pamphlet satirico *Addio, Wanda! Rapporto Kinsey sulla situazione italiana* che la famiglia all'italiana funzionava fintanto che la dicotomia "figlia-puttana" fosse mantenuta grazie alla presenza delle case di tolleranza. Ancor più esplicitamente, Montanelli, che ricordiamo essere allora tra i più letti giornalisti italiani, descriveva i postriboli come istituti funzionali al mantenimento dei tre fondamentali puntelli della più larga oikonomia italiana: la Fede cattolica, la Patria e la Famiglia. Anche in materia cinematografica, del resto, Montanelli ha sempre dimostrato un atteggiamento liberale in merito alla censura dimostrando al contempo sprezzo e moralismo verso le rappresentazioni che il neorealismo aveva dato dell'Italia, anche in relazione alla sessualità (Vignati 2019). Oggi invece sappiamo, anche grazie alle lettere di testimonianza che le prostitute stesse inviarono a Lina Merlin, che le tariffe mediche a loro carico erano troppo elevate, che il ritmo di lavoro era inumano, che era difficile farsi cancellare dalle liste di polizia così come era impossibile ottenere un altro tipo di impiego o il permesso per sposarsi (Merlin, Barberis 1955).

Nel caso del cinema italiano degli anni Cinquanta e della centralità che esso riserva al personaggio della prostituta, un'impostazione che integra metodologie e conoscenze acquisite consente di leggere nelle rappresentazioni filmiche – e nell'immaginario che esse mobilitano – un laboratorio simbolico in cui si riflettono e si elaborano le tensioni della ricostruzione postbellica, della ridefinizione dei ruoli di genere e dell'accesso femminile al lavoro nella giovane Repubblica.

3 Figure femminili e dispositivi di esclusione nell'Italia degli anni Cinquanta: *Roma ore 11*

Roma ore 11 rappresenta un punto di osservazione privilegiato per riflettere sul rapporto tra dopoguerra italiano e inclusione differenziale delle donne, tanto nell'economia del lavoro quanto nella geografia urbana di una città sospesa tra le rovine del conflitto e i primi segnali del boom. In questo scenario, il personaggio della prostituta Caterina (Lea Padovani) assume, sin dal trattamento, un valore paradigmatico, dando corpo e voce alle illusioni dell'Italia postfascista e incarnando quella figura destabilizzante che permette di rendere visibile l'orizzonte emancipativo che tanto il lavoro quanto la città promettono.

Il film di De Santis nasce dal tragico fatto di cronaca del gennaio 1951 quando, in seguito al crollo della scala in una palazzina romana, una donna perse la vita e altre settantasette restarono ferite. Le donne accorse a via Savoia rispondevano a un annuncio, apparso sul quotidiano *Il Messaggero*, per un solo posto da dattilografa.

L'inchiesta preliminare alla stesura del film fu affidata da De Santis a Elio Petri (1956), allora giovane cronista de *l'Unità*, che intervistò alcune delle protagoniste, mentre Zavattini venne invitato a collaborare alla sceneggiatura (insieme a Basilio Franchina e Rodolfo Sonego) per mantenere l'impianto corale dell'inchiesta anche nel film (Pagni 2014). Accanto a ciò, però, *Roma ore 11* ha anche una chiara vocazione spettacolare, che lo avvicina al pubblico dei melò (Morreale 2011: 169-ss). La componente divistica (Lucia Bosè, Carla Del Poggio, Maria Grazia Francia, Lea Padovani, Delia Scala, Elena Varzi) intrecciata alla pratica neorealista, diventa infatti funzionale al rapporto di prossimità e distanza che il pubblico, specie quello femminile, intrattiene con quelle biografie tragiche portate sullo schermo. Il film diventa un mosaico crudo di precarietà materiale e vulnerabilità simbolica che racconta non solo il problema della disoccupazione, già al centro dell'etica neorealista in numerose opere precedenti, ma la stessa ambiguità della più ampia economia del dopoguerra.

Va tenuto presente che se durante i due conflitti mondiali le donne erano state temporaneamente ammesse a ricoprire impieghi anche in settori a prevalente presenza maschile, nella fase della ricostruzione postbellica si avvia un processo di ri-domesticazione, che spinge progressivamente le donne fuori dall'occupazione formale, riaffermando modelli di genere centrati sulla funzione riproduttiva e sulla dipendenza economica (Federici ed. Curcio 2020; Beccalli, Bonazzi, Saraceno 1993).

Esemplare in tal senso è il commento di Guido Notari alla notizia mostrata, all'indomani del crollo, dalla Settimana Incom 00543 del 17 gennaio 1951:

Un posto di dattilografa, e chissà da quando aspettato, è promesso per l'indomani. Forse nemmeno una lettera del fidanzato le avrebbe trovate così sollecite all'appuntamento. Doveva diventare il luogo del disastro. Delle 300 accorse, 150 si accalcavano sulle scale per arrivare prima a presentarsi. [...] Primo impiego, miti pretese, diceva l'annuncio. Forse ciascuna pensava al paio di calze o alla borsetta che si sarebbe comperato col primo stipendio. E invece hanno lasciato qui la loro vecchia borsetta. Erano uscite di casa dando l'ultimo tocco di rossetto, elettrizzate dalla speranza. 77 sono distese nei lettini degli ospedali di Roma. Una di loro è morta⁷.

Come si legge, le donne sono ridotte a desideri consumistici e privati e la ricerca di lavoro a un'attesa sentimentale. Vengono così soavemente oscurate le responsabilità strutturali del disastro, affidando il racconto dell'evento a un tono fatalista che colloca il lavoro femminile nella sfera dell'eccezione piuttosto che del diritto. La voce di Notari, come scrive Augusto Sainati, è infatti una "vera e propria antologia sonora dello stile del potere in Italia. Potere prima fascista, poi, in epoca Repubblicana, Democristiano". Alla Incom, il suo commento accompagna il racconto del nuovo paese, attraverso una "voce familiare, a tratti paterna o perfino paternalista" (2017: 131). Il ruolo dei media è d'altronde centrale per De Santis (Farassino 1978: 9), come dà prova il film in oggetto sin dalla sequenza che anticipa i titoli di testa, in cui la notizia del crollo è affidata a un rapido montaggio delle prime pagine dei quotidiani nazionali.

In uno dei primi scambi corali, inoltre, le donne discutono gli annunci sui quotidiani, domandandosi cosa si intenda con la richiesta di "bella presenza". "Studio privato cerca segretaria bellissima presenza", legge una sul giornale. "Ma che vogliono di co sta bellissima?". "Eh vogliono di che se una è brutta può pure morire de fame...". "Eh chissà che cercano... una va li pe fa la dattilografa...". "Si sa bene quello che cercano". "Te pare giusto? Non dico per me che con rispetto parlando, la presenza non me manca. Ma guardi per esempio lei, che deve morì de fame?". Quest'ultima è proprio Caterina, presentata nel trattamento come:

[...] una ragazza disinvolta e chiacchierona, dall'aria vagamente equivoca. Ella attacca facilmente discorso con tutte e il suo tono è tanto franco quanto cordiale. Ha circa 22 anni e si chiama Caterina. Mentre le altre compagne di fila, anche se non brutte, non smettono mai di aggiustarsi il "maquillage"

e le vesti, Caterina invece, appena arrivata, ha cura di togliersi il rossetto e di farsi più modesta e dimessa che può⁸.

Il gesto di “togliersi il rossetto” sottrae al corpo la performance anticipatoria e riallinea la presenza di Caterina al codice della rispettabilità prima dell’ingresso in scena. Nel trattamento, il suo registro performativo si sposta sulla voce, come mostra la scena dedicata proprio alla lettura degli annunci sul giornale:

Per ingannare l’attesa comincia a leggere ad alta voce gli annunci economici del giornale. A poco a poco concentra sul suo singolare svago l’attenzione di quasi tutte le ragazze. Gli annunci con la loro bizzarra terminologia, parlano di offerte di impiego, di appartamenti, di cauzioni, di villeggiature, di combinazioni matrimoniali. La lettura di questi annunci cade fra le ragazze come una ironica e paradossale punteggiatura dello stato d’animo che regna in questo momento fra di loro. E volano i commenti beffardi, e le risate, e le amare conclusioni. Caterina, inebriata del successo, continua imperterrita nella sua lettura⁹.

Il passaggio dal corpo esposto alla vocalizzazione di un lessico femminilizzato del quotidiano converte la radicale precarietà di Caterina in scena corale, aprendo così un varco di soggettivazione dentro lo spazio d’attesa.

Con maggiore definizione, la sceneggiatura la farà diventare una prostituta arrivata in città da Tivoli durante la guerra, che ora vive in una delle baracche della periferia romana e da quattro anni spera in un “posto qualunque” che le permetta di cambiare vita.

Il suo personaggio non viene direttamente da una delle testimonianze dell’inchiesta di Petri, né da quelle di Zavattini, ma la sua presenza nel film radicalizza senz’altro alcuni elementi raccolti durante le interviste dai due autori. Alla sua prima apparizione, scende dall’auto di un cliente; intasca le cinquemila lire – misura concreta del valore della prestazione – e resta sola sul marciapiede davanti al palazzo di via Savoia. Un lungo piano americano ne sospende la figura mentre lei – come già indicato nel trattamento – si leva il rossetto con il foulard che ha al collo. Questo elemento, che riecheggia una testimonianza raccolta da Zavattini (“Mi fece impressione quel ‘ragazza primo impiego’ [...] dal momento che non volevano ragazze già esperte non misi il rossetto”, Mareggini 2023: 107), acquista nel film, con ancora maggiore evidenza, l’intenzione di dismettere i segni della sessualità mercificata per rientrare nel codice della rispettabilità e poter varcare la soglia che separa il reddito stigmatizzato dal salario.

Ma più delle tracce materiali, sono le tracce burocratiche a rivelarne la posizione sociale. Verrà infatti riconosciuta dal Commissario subito dopo il crollo, in quello stesso spazio antistante il palazzo. “Ah bene – dice guardandole i documenti – che stavi a fa sulle scale”. “Perché, non posso cercà un posto io? – risponde – Mo pe’ tutta la vita devo fa la puttana io. Me c’avete messo er timbro, e non posso più cambià”. La schedatura trasforma immediatamente la sopravvissuta in colpevole, spostando l’attenzione dalla struttura pericolante alla “vita pericolosa” che lo Stato e l’istituzione di polizia sorvegliano. Caterina indietreggia mentre il funzionario di Pubblica Sicurezza la minaccia di passare la notte al fresco e finisce così direttamente nella macchina di un uomo che, approfittando dell’accaduto, la porta via mentre lei grida al Commissario: “caro mio, non me beccate più. È finalta”. Su di lei si materializza, dunque, la doppia faccia dello sguardo maschile: da un lato il desiderio degli uomini, dall’altro la sorveglianza repressiva della polizia, uniti nel definire e contenere la sua presenza nello spazio pubblico.

Nel film è ancora lei a mostrarci la borgata in cui vivono i baraccati attraverso un lungo piano sequenza, mentre torna sconsolata a casa accompagnata dall’uomo che l’ha caricata in macchina. Sullo sfondo, appena accennati, si vedono i palazzi moderni della città. Per intervistare alcune ragazze sopravvissute, Petri si era recato a Campo Parioli, una piana alluvionale che andava dai “caseggiati signorili del lato nord del Flaminio” ai “verdi giardini, in collina, [del]le eleganti palazzine dei Parioli, costruiti con i dettami più moderni dell’architettura razionale” (Petri 1956: 101). L’intervento censorio in fase preventiva¹⁰ impedì le riprese in quel luogo “nel timore che la macchina da presa [inquadrasse], seppure in lontananza, le signorili dimore che [sovrastavano] la bidonville romana e che avrebbero dato luogo a un indesiderato e assai poco dignitoso contrasto» (Vigni 2003: 71). Spostata dal quartiere Parioli al più periferico Tor Marancia¹¹ e qualificata come periferica “residenza di prostituzione” anziché come evidenza della strutturale iniquità sociale di Roma, la portata critica del paesaggio ritratto da Petri viene di fatto neutralizzata, distogliendo l’attenzione dalla giustizia sociale all’ordine pubblico.

Come noto, il film fu ostacolato anche in fase distributiva. Ne fu impedita la partecipazione al festival di Cannes, nonostante l’apprezzamento che la critica aveva rivolto al film, e fu smontato dal cinema Corso a Roma, come ricorda lo stesso De Santis, nonostante l’entusiasmo del pubblico (Mancino 2008: 76). Non sorprende, del resto, trattandosi di un film straordinariamente legato all’attualità, scritto con maestria e “calibrato al millesimo” (Faldini, Fofi eds. 1974: 256).

Come scrive Stefania Parigi, “confrontarsi con il neorealismo significa scavare, quasi psicoanaliticamente, nella propria storia, fare i conti con la propria identità cinematografica (e non solo), rimettere insieme, nel presente, le tracce del passato e gli echi del futuro” (2014: 8). Sul principio degli anni Cinquanta, Roma è infatti una città in bilico tra passato e futuro, sospesa tra le rovine della guerra e i primi segnali di ripresa economica. Ex capitale imperiale e cuore del potere fascista, la città conserva ancora forti disuguaglianze territoriali, con quartieri popolari privi di servizi essenziali e un centro urbano in via di trasformazione. È una capitale affollata da nuovi migranti provenienti dal Sud e dall’entroterra, in cerca di occupazione in un mercato del lavoro segnato da precarietà e informalità. Roma è anche il centro nevralgico del potere amministrativo e culturale, dove si concentrano ministeri, redazioni giornalistiche, case di produzione cinematografiche e spazi di decisione politica. Come commenterà infatti De Santis, proprio nella sproporzione tra il numero delle candidate e il singolo posto di lavoro disponibile si celava “il volto segreto della grande città” (Petri 1956: 5).

Il riconoscimento da parte del commissario e il successivo controllo dei documenti non solo separano Caterina dal gruppo delle altre donne, ma la espongono a una colpa simbolica che sovrascrive il suo diritto alla protezione come cittadina. La schedatura diventa in questo caso una forma visibile di sanzione morale e istituzionale, che colloca la sua soggettività fuori dal perimetro della cittadinanza rispettabile. In questa dinamica si riflette ciò che Pateman ha indicato come la struttura sessuata dell’ordine sociale moderno in cui le prostitute, come emblematica categoria di donne, sono incluse solo attraverso rapporti di subordinazione e non come soggetti pienamente autonomi. La prostituta, dunque, non è esclusa perché esterna al sistema, ma perché ne rappresenta una forma di devianza interna: un’economia femminile che si sottrae ai codici della famiglia borghese e al lavoro moralmente accettabile e che, al contempo, proprio lo Stato confina in questo ruolo. Le altre figure femminili ne condividono del resto il destino, seppure declinato in forme diverse, come Adriana (Elena Varzi) che è incinta del suo ex principale, o Gianna (Eva Vanicek), povera e silenziosa, portata lì dalla madre all’alba. Sotto il peso del crollo, tutte incarnano, in misura diversa, l’ambivalenza di un desiderio di autonomia che viene immediatamente ricondotto all’ordine morale. Gli strumenti melodrammatici traducono in esperienza sensibile il realismo d’inchiesta di *Roma ore 11*. Il climax del crollo trasforma la cronaca in trauma condiviso e fa della scalinata su tutti uno spazio

prescrittivo di confino e, al tempo stesso, di incontro e soggettivazione femminile. In questo doppio movimento il film rende percepibile l'utopia del più ampio processo di modernizzazione allora in atto in Italia (Brotto 2015).

4 Retata e schedatura: *Persiane chiuse* e *Totò e Carolina*

Nonostante il titolo, *Persiane chiuse* di Comencini non mostra mai il bordello, spazio che, come vedremo nel paragrafo successivo, apparirà esplicitamente sugli schermi solo alla fine del decennio. Al suo posto, ambienti come la caserma, la cella, la pensione o il night club ne assumono la funzione simbolica, attraverso uno slittamento al tempo stesso topografico e semantico. Con tutta probabilità, ciò avviene perché il dibattito sulla chiusura delle case di tolleranza aveva posto al centro proprio l'opacità architettonica e morale del postribolo che, come gli altri spazi separati dal tessuto sociale, dalle persiane come dalle sbarre (Tognolotti 2019), chiama in causa la centralità della figura che li abita. Si inaugura, in questo senso, quello che, riprendendo l'espressione ironica di Buttafava (1983), Emiliano Morreale definisce "sotto-filone bordellistico" (2011: 44), che Hipkins approfondisce attraverso l'analisi di film come *La tratta delle bianche* (Comencini 1952), *Donne proibite* (Amato 1954), *Nella città l'inferno* (Castellani 1959) e, ovviamente, *Persiane chiuse*.

Più in generale, con l'inizio degli anni Cinquanta, la figura della prostituta viene progressivamente inscritta entro un ordine normativo e spaziale più definito, pur rimanendo spesso associata a contesti criminali che, di fatto, assolvono lo Stato dalle proprie responsabilità. In questa fase la sua centralità simbolica si riformula anche alla luce di un mutamento dei riferimenti culturali: il dialogo con il cinema francese degli anni Trenta, che aveva segnato molte narrazioni dell'immediato dopoguerra, si intreccia con il modello poliziesco statunitense (Di Chiara 2007). La "venere vagante" continua a far parte dell'intreccio ma le prescrizioni censorie saranno più attente a inquadrare gli abusi subiti dalle prostitute – come le schedature delle presunte clandestine o le umilianti visite sanitarie – come "effetti collaterali" imputabili non allo Stato ma alla colpa delle donne o al contesto deviante in cui vivono. Emblematico, in tal senso, è il topos della giovane donna che, pur non essendo una prostituta, viene identificata come clandestina e sottoposta a pratiche di controllo ed espulsione. Questo dispositivo narrativo, già presente in *Roma città*

libera (Pagliero 1946), film neorealista debitore proprio della tradizione francese d'anteguerra, si radicalizza pienamente nei due film *Persiane chiuse* e *Totò e Carolina*, suscitando le ire dei funzionari dell'Ufficio centrale per la cinematografia.

Il soggetto di *Persiane chiuse*, presentato dalla Rovere Film nella domanda di revisione definitiva il 17 febbraio 1951, riassume così l'incipit della vicenda:

Sandra, una brava ragazza impiegata in un ufficio torinese, riceve una telefonata dalla sorella, che era andata via da casa da molti anni. Recatasi al recapito telefonico indicatole dalla sorella, che ha detto di stare male, Sandra si trova di fronte a delinquenti. Ricorsa alla polizia, viene a sapere che la sorella è schedata: non riesce a trovarla e per Sandra ha inizio una dolorosa trafila di amarezze, di dolorose esperienze [...]¹².

Il giudizio del rappresentante del Ministero dell'Interno esprime parere contrario alla proiezione pubblica del film, ritenendolo lesivo della morale pubblica e del decoro istituzionale. La commissione di revisione, tuttavia, si esprime a maggioranza in modo favorevole, a condizione che vengano rimosse le “scene in cui si vedono donne di facili costumi vagare di notte per le strade di Torino, e le scene della retata operata dalla polizia contro di esse”, le “scene in cui si vedono le donne, di cui sopra, riunite in una grande camerata del Commissariato”; nonché viene richiesta la modifica delle battute del commissario: “La signorina Lucia Ferri risulta schedata” e “Da due anni esercita la prostituzione”. In sostanza, a risultare inaccettabile era l'arresto e la schedatura di una donna borghese e della sua umiliazione per mano della polizia, messa in scena con eccessivo realismo e senza le consuete attenuanti morali.

La Rovere Film fa immediatamente ricorso, vista l'imminente uscita in sala del film. Tuttavia, la Commissione di secondo grado, presieduta dal Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio Giulio Andreotti, ribadisce l'esito negativo. I membri riconoscono probabilmente che l'espediente narrativo della ricerca condotta da Sandra potrebbe produrre negli spettatori una graduale sovrapposizione di sguardi, con il rischio di trasformare l'atto amministrativo in violenza istituzionale per come questo veniva concretamente vissuto dalle donne schedate. Per i censori appare fondamentale che le esperienze vissute da Lucia – mostrate attraverso lo sguardo di Sandra – come la visita sanitaria obbligatoria o la notte nella cella della questura, siano presentate come conseguenze delle sue scelte scellerate. Allo stesso modo, la sua possibilità di redenzione

viene legittimata solo attraverso il ritorno all'ordine familiare borghese, incarnato dalla figura della sorella che la riporta a casa. Per queste ragioni, l'attività di repressione e di controllo da parte degli organi di polizia, messa in scena nei confronti della donna sbagliata, deve essere mitigata, se non rimossa. Sappiamo invece che la prassi della retata prevedeva proprio sopralluoghi e ispezioni mirati al fermo e alla schedatura anche delle presunte prostitute¹³. Non sorprende, dunque, che la censura si pronunciasse con tanta severità di fronte a queste immagini che mostravano come le retate, il fermo e la visita medica potessero colpire, in modo indiscriminato, tutte le donne che si trovavano sole di notte nello spazio urbano. Rappresentarle, quindi, significava anche denunciare un dispositivo di controllo esteso ben oltre la figura della prostituta.

Le prime sequenze del film *Totò e Carolina*¹⁴ presentano uno scenario simile, sebbene attraverso un tono realistico imperniato sul registro della "barzelletta on the road" (Sanguineti ed. 1999: 178). Come noto, si tratta di un film che dovette attendere più di un anno prima di uscire nelle sale radicalmente mutilato, perdendo "31 scene, oltre 200 metri di pellicola e tutta la sua originaria carica provocatoria"¹⁵. La Rosa Film, casa legata a Goffredo Lombardo e creata per la produzione dei film di Totò¹⁶, tribolerà infatti lungamente con le commissioni di revisione di primo e secondo grado che considerarono la "retata di peripatetiche attuata a Villa Borghese ed il successivo interrogatorio in Questura [...] contrari alla morale, al buon costume e alla pubblica decenza"¹⁷. Si riporta la prima parte del soggetto trasmesso per la revisione cinematografica:

Durante una retata a Villa Borghese, l'agente Caccavallo (Totò) autista di una jeep della Polizia raccoglie, insieme alle altre peripatetiche, anche Carolina una ragazza minuta (Anna M. Ferrero). Al Commissariato durante l'interrogatorio la ragazza cade al suolo svenuta. In verità essa è una delle tante fanciulle che, dopo essere state sedotte e abbandonate, presa dallo sconforto, ha cercato di suicidarsi. Il Commissario, preoccupato per la campagna contraria fattagli dai giornali, obbliga l'agente Caccavallo di riportare Carolina al Paese di origine e di affidarla a qualche parente o, comunque, di sistemarla senza riportarla a Roma (*Totò e Carolina* 1954).

I documenti relativi alla corrispondenza tra la produzione e la Direzione generale per la Cinematografia ci restituiscono, con dovizia di dettagli, i dialoghi da modificare o eliminare. Si ordinano i tagli delle scene in esterno di Villa Borghese e di quelle nel Commissariato, nonché la sostituzione del termine "scheda" con il più neutro "carta". Questa scelta lessicale appare volta ad attenuare la risonanza autoritaria del linguaggio

schedatorio, fortemente connotato dal recente passato fascista (pratiche di schedatura, casellari, cartelle segnaletiche). Si può inoltre desumere che, non essendo Carolina né clandestina né tantomeno prostituta, la sua presenza nella retata e la conseguente schedatura avrebbero evocato una devianza attribuita più che una condotta effettivamente “illegale”, rischiando di far percepire la scena come sconfinamento dello Stato democratico in dispositivi di sorveglianza di marca illiberale.

Come in *Persiane chiuse*, gli interventi censori mirano a neutralizzare ogni accenno all’arbitrarietà o all’inefficacia del sistema di classificazione amministrativa rivolto a una determinata categoria di donne. Anche Carolina – prima schedata, poi espulsa – è ricondotta a un’interiorizzazione simbolica della retorica del pericolo che avvolge lo spazio urbano notturno. Le modifiche imposte ai film non si limitano a cancellare immagini o parole scomode, bensì mirano a riformulare l’ordine visivo e narrativo entro cui le spettatrici e gli spettatori possono riconoscere la marginalizzazione femminile, trasformando il controllo amministrativo in una colpa individuale.

È proprio su questo terreno che, sul finire del decennio, si innesta *Adua e le compagne*, un film che riesce a incrinare i dispositivi repressivi e le retoriche di esclusione rappresentando per la prima volta delle ex-prostitute come oggetti di controllo e, insieme, come soggetto collettivo. Collocato nell’immediato post-Merlin, la componente melodrammatica non scompare ma si riconfigura in chiave moderna e politica (Van Ness 2020).

5 Dalla caserma alla casa (chiusa): *Adua e le compagne*

L’incipit del film di Pietrangeli ci porta all’interno di due bordelli in attività proprio sul finire della notte che precede la chiusura dei postriboli per volontà di legge. Distribuito nelle sale nel settembre del 1960, *Adua e le compagne* racconta la storia di quattro ex pensionanti che tentano di reinventare il proprio ruolo lavorativo e sociale, rievocando, a due anni esatti di distanza, il contesto entro cui avvenne l’effettiva attuazione della legge Merlin.

Nel cinema degli anni Sessanta, la casa di tolleranza inizia finalmente ad apparire sullo schermo come luogo vissuto e praticato¹⁸, pur rimanendo uno spazio di fantasia maschile. Come afferma Sandro Bellassai, del resto, le case chiuse erano – e sono rimaste nella memoria – “spazi delle donne ma regni degli uomini” (2006: 9).

All'uscita in sala, il film di Pietrangeli ha un grande successo, risultando il maggiore incasso tra i lungometraggi drammatici prodotti nel 1960 ("Tirando le somme" 1962). Sappiamo, però, che il film incontrò diversi problemi nella sua fase produttiva, oltre a essere oggetto di polemica da parte di chi ancora dimostrava avversità alla legge. Come si evince dai documenti di censura del film, questo melodramma politico rappresenta un oggetto eloquente rispetto alla fase di passaggio che l'Italia sta vivendo all'incrocio tra i due decenni.

Nel fascicolo di produzione del film, conservato all'Archivio centrale dello Stato di Roma¹⁹, si trovano infatti diversi scambi tra la produzione Zebra Film e la Direzione generale dello Spettacolo che lasciano intendere ancora una prudenza nei confronti del tema trattato e, soprattutto, la chiara volontà di ostacolare la circolazione del film all'estero, come del resto era avvenuto per *Roma ore 11*. In una lettera del 14 agosto 1959 il Sottosegretario di Stato comunica, ad accordi già siglati, il rifiuto della coproduzione italo-francese tra la società maggioritaria italiana e la parigina *Les Films Marceau*. Non vengono fornite motivazioni dettagliate di merito ma si sottolinea un giudizio negativo sull'idoneità culturale e formale del progetto rispetto agli standard previsti per le coproduzioni internazionali. Una risposta burocratica che la società parigina tenterà in vano di approfondire e contestare. Anche sulla sceneggiatura vengono avanzate numerose richieste. Una nuova versione, rivista nei punti "che potevano suscitare qualche apprensione", insiste ora sui percorsi di riscatto e redenzione delle donne.

I quattro personaggi femminili si riscattano tutti e quattro, moralmente; la loro coscienza, cioè, ritorna pura. Adua, che è il personaggio più dolente e interiore, nella scena con Piero arriverà a dire esplicitamente "Mi vergogno" ed è il segno più alto del "recupero" morale d'una donna della sua condizione: Marilina, poi, è addirittura trasfigurata dall'amore materno, e la sua scena col frate ci pare lumeggi in maniera veramente esemplare la posizione materna ed educatrice della Chiesa; in quanto a Milly, la sua dolorosa confessione al geometra che la vuole sposare, ha un inestimabile valore di riscatto di tutta una vita; e perfino Lolita, la più primitiva, quella che più delle altre è guidata dalla cecità chiusa dell'istinto, anche Lolita, nella scena con Ercoli, sente che non le sarà mai più possibile ricominciare come prima, e lo dice, e si ribella. Infine, viene fatto appello al linguaggio non volgare e alla reputazione autoriale del regista Antonio Pietrangeli e dello sceneggiatore Tullio Pinelli, oltre

che alla qualità del cast (Signoret, Mastroianni, Girardot), per garantire la serietà morale e culturale del progetto²⁰.

La Risposta della Direzione generale Spettacolo è lunga e dettagliata e rigetta ancora una volta il progetto. Sul piano generale, si afferma che il problema del “recupero” delle ex prostitute, centrale nella nuova sceneggiatura, sia ormai superato e non più urgente come all’epoca della legge Merlin. Il punto “dolens” per l’ufficio è, ancora, la presunta tesi del film:

Purtroppo, nel copione, [...] sembra che sia proprio la Questura con il suo ordine di chiusura di una casa di appuntamenti camuffata da trattoria a rigettare le donne sul marciapiede. Lo spettatore ha questa sensazione: che la colpa della mancata redenzione delle donne, del loro mancato “recupero” debba essere accollata alla operazione della Buon Costume che ha distribuito alla stampa e fatto pubblicare anche le fotografie delle 4 ragazze. Questo è per me il punto debole e “dolens” del copione: che sia proprio l’ordine costituito, cioè la Polizia a rimettere le donne sul marciapiede. Era questo che il copione voleva dimostrare? Se è questa la tesi del copione, tale tesi non può essere condivisa e accettata.

Si propone pertanto di modificare radicalmente la parte finale del copione e si aggiunge, inoltre, di eliminare la scena a pag. 71 (il ritorno di Marilina nella casa di tolleranza vuota). Infine:

Per quanto riguarda le due scene iniziali del film (le 2 case di tolleranza) occorrerà, come si è detto, presentare soltanto le pensionate, senza l’andirivieni degli uomini, ed essere cauti e generici nella descrizione ambientale (una scena delle pensionate a tavola c’è anche nel “Generale della Rovere”, ma senza il via vai dei clienti)²¹.

Il documento evidenzia un chiaro sforzo censorio nel difendere l’immagine delle istituzioni, ma mostra anche una volontà di trasformazione del quadro politico e culturale. Il divieto di mostrare l’andirivieni degli uomini nelle case di tolleranza – pur ammettendo la presenza delle pensionate – rivela che si può mostrare la prostituta (come corpo controllato), ma non il cliente (come soggetto del desiderio e del potere), evitando così di rappresentare la domanda maschile e continuando a naturalizzare l’idea di colpa femminile. Il riferimento alla scena “innocua” delle pensionate a tavola in *Il generale della Rovere* (Rossellini, 1959) mostra, infatti, il criterio di accettabilità visiva: la prostituta può essere mostrata solo in contesti neutralizzati, privati di ogni esplicita carica erotica o critica sociale.

Il luogo può apparire, ma dev'essere svuotato di senso, reso decoroso e indistinto ("cauti e generici nella descrizione ambientale"). La revisione imposta ad *Adua e le compagne* rivela l'insofferenza delle istituzioni nei confronti di una narrazione che offriva uno sguardo forse troppo solidale sulle donne che cercavano, pur tra contraddizioni e fallimenti, di riappropriarsi della propria vita dopo la chiusura delle case di tolleranza. Il film di Pietrangeli si colloca, dunque, nel solco di una tradizione neorealista che aveva progressivamente spostato l'attenzione alla quotidianità precaria dei soggetti femminili esclusi mediante la grande carica melodrammatica dei corpi divistici. Le quattro prostitute sono infatti interpretate da Sandra Milo (Lolita), Emmanuelle Riva (Marilina), Gina Rovere (Caterina Zeller, detta Milly) e soprattutto Simone Signoret (*Adua Ciovannetti*), reduce dall'Oscar appena ricevuto per il film *Room at the Top* (*La strada dei quartieri alti*, 1959) di Jack Clayton.

6 Conclusione

Negli anni della piena ricostruzione e del consolidamento dell'Italia repubblicana, il corpo della donna sullo schermo, e in particolare della prostituta, viene investito di una duplice funzione: da un lato come oggetto da normalizzare attraverso lo sguardo censorio dello Stato, dall'altro come simbolo vivo delle contraddizioni di un ordine sociale in transizione, in cui la modernizzazione economica non coincide con un reale allargamento della cittadinanza. L'intervento censorio su *Adua e le compagne* è paradigmatico di questo passaggio. La necessità di rimuovere la scena del ritorno alla casa vuota, o di neutralizzare la carica simbolica delle prime sequenze, indica la volontà di evitare qualsiasi lettura nostalgica o ambigua di un'esperienza che il legislatore aveva formalmente chiuso, ma che la società non aveva ancora elaborato né risolto.

In un contesto segnato da trasformazioni profonde nella moralità pubblica e nei dispositivi statali di normazione, la figura della prostituta sullo schermo può essere letta, a ben vedere, come un prisma attraverso cui osservare le tensioni tra emancipazione e disciplinamento della più ampia sfera femminile. Se da un lato il corpo delle donne e delle dive è mobilitato per raccontare l'Italia che cambia (Busetta, Vitella eds. 2020), dall'altro la preoccupazione per le forme di emancipazione femminile sembrano manifestarsi attraverso il racconto della devianza, da stigmatizzare o redimere. I film analizzati mostrano questa duplicità: la prostituta

come figura metonimica e la sua progressiva risemantizzazione all'interno dei nuovi equilibri morali e politici della Repubblica, in particolare riguardo all'accesso al lavoro, allo spazio urbano, al riconoscimento sociale.

L'analisi dei film suggerisce come la prostituta possa essere considerata una lente attraverso cui osservare le tensioni tra Stato, controllo sociale e condizione femminile nel passaggio da un ordine giuridico-amministrativo esplicito, ereditato dal regolamentarismo ottocentesco, a un regime di controllo diffuso fondato sullo stigma sociale. Al tempo stesso, essa indica l'opportunità di ampliare l'indagine – incrociando fonti d'archivio, stampa e pratiche istituzionali – per ricostruire il quadro complessivo delle politiche della visualità che disegnano il rapporto tra Stato e cittadinanza femminile.

Decisivo, in questo quadro, è lo studio sistematico dei documenti di produzione e degli atti censori: verbali, nulla osta, corrispondenze, minute di sceneggiatura, richieste di taglio e pareri informali consentono di seguire la catena delle decisioni, di misurare gli aggiustamenti di scrittura e messinscena, di individuare i punti in cui autocensura, vincoli industriali e regolazione pubblica convergono. Queste tracce archivistiche ancorano l'interpretazione alla materialità dei processi, restituendo come il senso dei film si formi nella negoziazione tra ragioni estetiche, dispositivi di governo della visualità e orizzonti sociali.

NOTE

- 1 Con "regolamentarismo" si indica il regime di governo della prostituzione affermatosi in Francia in età napoleonica e per circa un secolo dominante in Europa. Figlio della società e della morale borghese, assumeva che la prostituzione fosse una pratica immorale ma necessaria e dunque da contenere e sorvegliare con interventi medico-polizieschi (registrazione, controlli sanitari, vigilanza di polizia, postriboli). La fase "classica" del regolamentarismo riguarda soprattutto il XIX e parte del XX secolo, dopodiché esso viene progressivamente soppiantato dall'abolizionismo: La fase "classica" del regolamentarismo riguarda soprattutto il XIX e parte del XX secolo viene progressivamente soppiantato dall'abolizionismo in Francia vige dal 1804 al 1946; nel Regno Unito tra 1864 e 1886; in Germania dal 1876 al 1927 e in Italia dal 1860 (Regolamento Cavour) al 1958 (legge Merlin).

- 2 Come noto, il quinquennio che segue la Legge Andreotti del 1949 è un periodo di crescita esponenziale del volume produttivo, dell'avvio delle coproduzioni, inaugurate dall'accordo italo-francese di quello stesso anno, nonché di introduzione di nuove tecnologie che negli ultimi anni studiose e studiosi hanno affrontato attraverso una rinnovata attenzione alle fonti (Comand, Venturini eds. 2021; Giordana, Ugenti eds. 2024).
- 3 Il cosiddetto "regolamento Cavour" (1860), ufficialmente *Regolamento per il servizio di sorveglianza sulla prostituzione*, istituì in Italia un regime di polizia medico-amministrativa rimasto sostanzialmente invariato per tutto l'arco del regolamentarismo. Accanto alla prostituzione riconosciuta nelle case di tolleranza – sottoposta a registrazione e a controllo tramite libretto e tessera sanitaria – era prevista, sebbene scoraggiata, una prostituzione extra-bordello anch'essa vigilata con tessera; accanto a queste forme, persisteva la prostituzione clandestina. La legge Merlin (n. 75/1958), in coerenza con i principi costituzionali di cittadinanza, libertà ed eguaglianza, abrogò tale sistema e chiuse le case di tolleranza, sostituendo il quadro regolamentare con un impianto abolizionista centrato sulla repressione dello sfruttamento (lenocinio, favoreggiamento) più che sul controllo amministrativo delle donne.
- 4 Per una panoramica sul dibattito contemporaneo tra abolizionisti, regolamentaristi e lotte sociali per il riconoscimento del lavoro sessuale, secondo una prospettiva interna al mondo delle lavoratrici del sesso, cfr. Mac; Smith 2018.
- 5 Già Marc Ferro (1973) invitava a considerare i film non solo come oggetti culturali ma come agenti di storia, le cui forme, linguaggi e condizioni di produzione e ricezione devono essere analizzati in rapporto dialettico con le fonti tradizionali.
- 6 Gli studi di David Forgacs e Stephen Gundle (2007), ad esempio, hanno messo in luce le profonde continuità tra il periodo fascista e l'età repubblicana in relazione all'industria culturale italiana, laddove il cinema rappresentava un attore di primo piano. Un assetto che, lungi dal produrre un effettivo allargamento dell'inclusione sociale, ha finito per rafforzare logiche di esclusione e conservatorismo simbolico mediate da precisi modelli culturali.
- 7 Settimana Incom 00543 (17/01/1951), *Cento ragazze travolte da un crollo a Roma*. [26/09/2025] <https://www.youtube.com/watch?v=yOGeVdBwUB8>.
- 8 Roma, Biblioteca Chiarini, SCENEG 00 09761: *Roma ore 11, oppure un giorno di settembre*, Trattamento, 1951, 125 cc., c. 14.
- 9 Roma, Biblioteca Chiarini, SCENEG 00 09761: *Roma ore 11, oppure un giorno di settembre*, Trattamento, 1951, c. 15.
- 10 La revisione preventiva era una pratica di memoria fascista reintrodotta di fatto dalla Democrazia Cristiana, che permetteva a una commissione ministeriale di indicare elementi problematici su cui intervenire prima della fase di riprese (Di Chiara, Noto 2020).

- 11 Stando al sito Davinotti, quella sequenza fu girata nella borgata di Tor Marancia, nella zona sud di Roma, nota anche come “Buca di Shanghai”. [25/09/2025] <https://www.davinotti.com/forum/location-verificate/roma-ore-11/50015976>.
- 12 *Cinecensura. Cento anni di revisione cinematografica in Italia*. Direzione generale Cinema e Audiovisivo – MiC; Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Revisione cinematografica definitiva, *Persiane chiuse*, 17 febbraio 1951 [26/09/2025] <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2017/07/Persiane-chiuse-Fascicolo.pdf>.
- 13 “Lo scopo della retata dovrebbe essere quello di schedare le clandestine, di controllare la salute delle schedate. Le librettate, invece, sempre che il loro libretto sia a posto, non dovrebbero essere neppure fermate. In realtà le cose vanno diversamente: quando la polizia arriva davanti a un gruppo di girovaghe, le fa salire tutte indistintamente sulla camionetta, senza preoccuparsi se hanno un libretto sanitario in regola. Ed è un atto di arbitrio, anche se non deriva certamente dalla volontà dei singoli agenti, o dei singoli commissari e neppure dei questori. È piuttosto il simbolo dell’atteggiamento dello Stato italiano di fronte alla prostituzione: che è tollerata ma non ammessa, sfruttata ma non protetta. Le italiane che vi si dedicano, pure se non è scritto nel codice penale, diventano cittadine a mezzo servizio” (Gambino 1957: 6).
- 14 Il primo soggetto di *Totò e Carolina* è, al pari di quello di *Roma città libera*, di Ennio Flaiano e la sceneggiatura è di Rodolfo Sonego (insieme ad Age, Scarpelli e Monicelli) che allora aveva già lavorato a *Roma ore 11* e *La spiaggia* (Lattuada 1954), altro film con protagonista una prostituta che subì pesanti prescrizioni censorie (Sanguineti ed. 2001).
- 15 “Mario Scelba lo considera ‘inammissibile’. La commissione censoria lo accusa d’oltraggio al pudore, alla morale, alla religione e alle forze armate. Il risultato è noto. [...] Reintegrato nelle parti mancanti, sarà proiettato in versione integrale (o quasi) solo nel 1999”; cfr. *Italia Taglia. Banca dati della censura cinematografica in Italia*, Ministero della Cultura – Direzione generale Cinema e Audiovisivo; Cineteca di Bologna, *Totò e Carolina* (1955), v. c. n. 16044, 8 dicembre 1954. [26/09/2025] https://www.italiataglia.it/casicelebri/toto_e_carolina.
- 16 In tre anni, La Rosa film produsse altri due film con Totò: *Totò e le donne* (Monicelli e Steno 1952) e *Totò cerca pace* (Mattioli 1954).
- 17 Appunto per il Segretario di Stato sulla commissione di revisione cinematografica di primo grado, 22 febbraio 1954 (cfr. *supra* nota 15).
- 18 Nel 1959 escono *Arrangiatevi!* (Bolognini), commedia che si svolge nell’ex casa chiusa di via della Fontanella a Roma e *Il generale della rovere* (Rossellini), collocato nel contesto della Repubblica Sociale Italiana; seguirà poi *La viaccia* (Bolognini 1961), ambientato per buona parte in un bordello fiorentino di fine Ottocento. Attraverso il dispositivo retorico del flashback, *Matrimonio*

all'italiana (De Sica 1964) tornerà a mostrare il postribolo e *Roma* (Fellini 1972) a giocare sul confronto grottesco tra due bordelli.

- 19 Archivio centrale dello Stato, *Ministero del turismo e dello spettacolo*, Serie CF, 3104, b. 236: *Adua e le compagne* (1959-1961).
- 20 Zebra Film, prot. n. 30187, 12/11/1959, raccomandata al Ministero del turismo e dello spettacolo in risposta alle richieste di questo in merito alle modifiche da apportare alla sceneggiatura presentate il 14/08/1959 (*ibid.*).
- 21 Lettera del 18/11/1959 (*ibid.*).

BIBLIOGRAFIA

- Azara, Liliosa (2017), *L'uso "politico" del corpo femminile. La legge Merlin tra nostalgia, moralismo ed emancipazione*, Roma, Carocci.
- (2018), *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958–1968)*, Roma, Donzelli.
- Bayman, Louis (2015), *The Operatic and the Everyday in Post-War Italian Film Melodrama*, Edinburgh, Edinburgh Univ Press Books.
- Bellassai, Sandro (2006), *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci.
- Brotto, Denis (2015), "La modernità come attesa. Disincanti urbani nel cinema italiano degli anni Cinquanta", *Studi Novecenteschi*, 42/90: 347-62.
- Busetta, Laura; Vitella, Federico, eds. (2020), *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 4/8 "Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)".
- Canzian, Nicola (2024). "Storia di un lungo addio: la censura cinematografica nell'esperienza italiana", *Media Laws*, 1: 32-52.
- Cardone, Lucia (2012), *Il melodramma*, Milano, Il castoro.
- Cardone, Lucia; Fanchi, Mariagrazia (2011), "Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia", *The Italianist*, 31: 293-303.
- Cegna, Annalisa (2019), *La prostituzione nell'Italia contemporanea. Tra storie, politiche e diritti*, Macerata, EUM.
- (2024), *Donne pubbliche*, Roma, Viella.
- Comand, Mariapia; Venturini, Simone, eds. (2021), "Gli archivi della produzione cinematografica (1949-1976). Fonti, strumenti, casi di studio", *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscape*, 7/speciale.

- Corsi, Barbara (2021), *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti.
- Desole, Angelo Pietro (2025), *Nulla Osta. La censura cinematografica in Italia (1944–1962). Una storia istituzionale*, Milano, Milano University Press.
- Di Chiara, Francesco (2007), “La ‘segnorina’ neorealista tra melodramma e noir: *La tratta delle bianche* di Luigi Comencini”, *Annali Online di Ferrara – Lettere*, 1: 164-89.
- Di Chiara, Francesco; Noto, Paolo (2020), “Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962”, *L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, 6/1: 87-103.
- Faldini, Franca; Fofi, Goffredo eds. (1974), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, Milano, Feltrinelli.
- Farassino, Alberto (1978), *Giuseppe De Santis*, Milano, Moizzi.
- Federici, Silvia (2020), *Il punto zero della rivoluzione: Lavoro domestico, riproduzione e lotta femminista*, trad. it. a cura di A. Curcio, Verona, ombre corte.
- Ferro, Marc (1973), “Le film, une contre-analyse de la société?”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28/1: 109-24.
- Forgacs, David (2005), “How Exceptional Were Culture-State Relations in Twentieth-Century Italy?”, *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, eds. G. Bonsaver, G. Robert, Oxford, Legenda: 9-21.
- Forgacs, David; Gundle, Stephen (2007), *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Bloomington, Indiana University Press.
- Gambino, Antonio, “La libera professione”, *L'Espresso*, 27 ottobre 1957, pp. 5-6, in Bellassai, Sandro (2006), *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci.
- Garofalo, Anna (1956), *L'italiana in Italia*, Laterza, Bari.
- Gaudenzi, Enrico (2014), “Prevenire è meglio che tagliare. La precensura nel cinema italiano”, *Cinecensura. Cento anni di revisione cinematografica in Italia*, Direzione generale Cinema e Audiovisivo – MiC & Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, [20/07/2025] https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/Prevenire-%C3%A8-meglio-che-tagliare_E-Gaudenzi.pdf.
- Gibson, Mary (1986), *Prostitution and the State in Italy. 1860-1915*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press.
- Giordana, Malvina; Ugenti Elio, eds. (2024). *Culture e pratiche della produzione. Il cinema in Italia tra il 1949 e il 1976*, Venezia, Marsilio.

- Hipkins, Danielle (2019). *Italy's Other Women: Prostitution and the Cinema*, Manchester, Manchester University Press.
- Mac, Juno; Smith, Molly (2018), *Revolting Prostitutes: The Fight for Sex Workers' Rights*, London, Verso.
- Mancino, Anton Giulio (2008), *Il processo alla verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, edizioni Kaplan.
- Merlin, Lina; Barberis, Carla eds. (1955) *Lettere dalle case chiuse*, Torino, Einaudi.
- Montanelli, Indro (1956), *Addio, Wanda! Rapporto Kinsey sulla situazione italiana*, Milano, Longanesi.
- Morreale, Emiliano (2011), *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli.
- Pagni, Silvia (2014), "Roma ore 11 di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio", *Il mondo degli archivi*, [20/07/2025] https://www.anai.org/webarchiving/MDA_2012-2016/sito/index.php/studi/item/287-roma-ore-11-di-giuseppe-de-santis-nelle-carte-darchivio.html.
- Parigi, Stefania (2014), *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio.
- Pateman, Carole (1988), *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford University Press.
- Sainati, Augusto (2017), "Il commento verbale nei cinegiornali Incom", *Quaderni del CSCI*, 13: 130-36.
- Sanguineti, Tatti, ed. (1999), *Totò e Carolina*, I Quaderni di Italia Taglia, Recco, Le Mani.
- , ed. (2001), *La spiaggia*, I Quaderni di Italia Taglia, Recco, Le Mani.
- Subini, Tomaso (2021), *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948–1986)*, Firenze, Le Monnier Università.
- "Tirando le somme" (1962), *Borsa Film*, 5/182, settembre: 20.
- Tognolotti, Chiara (2019), "Persiane chiuse. La rappresentazione degli spazi del piacere e delle figure di donne in *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960) e *Nella città l'inferno* (Renato Castellani, 1958)", *Firenze Architettura*, 1: 152-59.
- Uva, Christian (2021), *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Venezia, Marsilio.
- Van Ness, Emma Katherine (2020), *Antonio Pietrangeli, the Director of Women: Feminism and Film Theory in Postwar Italian Cinema*, London–New York, Anthem Press.

Vignati, Rinaldo (2019), *Indro Montanelli e il cinema*, Sesto San Giovanni, Mimesis.

Vigni, Franco (2003), “Censura a largo spettro”, *Storia del cinema italiano, 1949/1953 (Vol. 8)*, ed. L. De Giusti, Marsilio, Venezia; Roma, Edizioni di Bianco e Nero.

FILMOGRAFIA

Adua e le compagne, Dir. Antonio Pietrangeli, Italia, 1960.

Arrangiatevi!, Dir. Bolognini, Italia, 1959.

Donne proibite, Dir. Amato, Italia, 1954.

Il generale della rovere, Dir. Rossellini, Italia/Francia, 1959.

Matrimonio all'italiana, Dir. De Sica, Italia/Francia, 1964.

Nella città l'inferno, Dir. Castellani, Italia/Francia, 1959.

Persiane chiuse, Dir. Luigi Comencini, Italia, 1951.

Roma, Dir. Fellini, Italia/Francia, 1972.

Roma città libera, Dir. Marcello Pagliero, Italia, 1946.

Roma ore 11, Dir. Giuseppe De Santis, Italia, 1952.

Room at the Top (La strada dei quartieri alti), Dir. Jack Clayton, UK, 1959.

La spiaggia, Dir. Alberto Lattuada, Italia, 1954.

Totò cerca pace, Dir. Mario Mattioli, Italia 1954.

Totò e Carolina, Dir. Mario Monicelli, Italia, 1955.

Totò e le donne, Dir. Mario Monicelli e Steno, Italia, 1952.

La tratta delle bianche, Dir. Comencini, Italia, 1952

La viaccia, Dir. Bolognini, Italia/Francia, 1961.

Malvina Giordana è *postdoctoral fellow* alla Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte. Ha conseguito il dottorato in Studi Visuali all'Università Roma Tre e attualmente insegna all'Università di Teramo. Le sue ricerche si concentrano sui discorsi e sulle rappresentazioni del lavoro femminile nel cinema italiano. | Malvina Giordana is a postdoctoral fellow at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History. She earned her PhD in Visual Studies from Roma Tre University and currently teaches at the University of Teramo. Her current research focuses on the discourses and representations of women's labor in Italian cinema.



Avanguardia e modernismo, guerra e fascismo

Una lettura tematico-comparativa dei *Canti LXXII* e *LXXIII*

Avant-garde and Modernism, War and Fascism. A thematic and comparative analysis
of *Cantos LXXII* and *LXXIII*

Pietro Mezzabotta

Università Ca' Foscari Venezia, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Lo scopo dell'articolo è quello di proporre, mediante una lettura dei cosiddetti "Canti Italiani" di Ezra Pound, una panoramica coerente circa l'aspra critica che il poeta dell'Idaho muove alla guerra e alle sue radici. L'analisi sarà resa possibile dall'intersecarsi poetico, ideologico e biografico, fra l'esperienza poundiana, quella del leader futurista Filippo Tommaso Marinetti e l'eredità della tradizione poetica italiana. Si cercherà quindi di condurre un'analisi di tipo comparatista e di dimostrare come, nell'avversione storica al conflitto, giochi un ruolo cruciale non solo la profonda fede poundiana nei confronti del fascismo italiano, ma un complesso intarsio di motivi che pongono, uno di fronte all'altro e nel ricordo di Cavalcanti, il sentimento modernista della *Krisis* poetico-etica e il volontarismo avanguardistico. Saranno dapprima indagate le modalità con cui si oppongono il volontarismo militarista del futurismo e la riflessione economico-intellettuale della poesia poundiana. Si osserverà poi come quest'ultima si presenti come superiore al primo proprio grazie a un dialogo serrato con l'eredità filosofico-linguistica della tradizione italiana del Duecento. Il punto di partenza dei "Canti italiani" e della loro specifica tematicità permetterà infatti una comparazione teorica fra due sistemi ideologico-linguistici che, alle soglie della metà del secolo scorso, pur apparendo inconciliabili, condividono, alla loro radice, la medesima esigenza di rinnovamento culturale. | The aim of this article is to offer, through a reading of Ezra Pound's so-called "Italian Cantos", a coherent overview of the poet's harsh critique of war and its roots. The analysis is originated by the poetic, ideological, and biographical intersections between Pound's experience, the figure of the Futurist leader Filippo Tommaso Marinetti and the legacy of the Italian poetic tradition. The article adopts a comparative approach to demonstrate how Pound's historical opposition to conflict is shaped not only by his profound faith in Italian Fascism, but also by a complex interplay of themes. These themes confront, in the memory of Cavalcanti, the modernist sense of poetic-ethical *Krisis* with the avant-gardist voluntarism. The first part of the analysis explores the tension between Futurism's militarist voluntarism and Pound's intellectually and economically grounded poetic reflection. It then shows how Pound's poetry ultimately considers itself as superior to the Futurist vision precisely through its sustained dialogue with the philosophical and linguistic legacy of the Italian Duecento. The starting point offered by the "Italian Cantos" and their specific thematic focus allows for a theoretical comparison between two ideological-linguistic systems which, though seemingly irreconcilable at the midpoint of the twentieth century, share at their core a common drive for cultural renewal.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Avanguardia, Ezra Pound, Filippo Tommaso Marinetti, guerra, modernismo | Avant-garde, Ezra Pound, Filippo Tommaso Marinetti, Modernism, War

1 Introduzione

La difficoltà insita nell'analisi dei due *Canti* così detti "italiani" o "fascisti" (oggi numerati come LXXII e LXXIII ed inseriti prima dei *Pisan*), frutto dell'indefessa fede che Ezra Pound riponeva nel fascismo e nel suo "Boss", come soleva chiamare Mussolini, risiede nel complesso intarsio di forma e contenuto che li costituisce. I due poemi rappresentano il luogo d'incontro fra una ideologia molto salda e un linguaggio (quello italiano) appreso con entusiasmo ma ricostruito sulla pagina con maldestra volenterosità e con sfumature colorite (Zapponi 1976), sulla base delle forme antitetiche della poesia medievale e della lingua parlata nell'Italia degli anni '30 e '40. Il poeta oscilla così fra esempi di virtuosismo semi-spontaneo, per cui "he switches frequently into regional dialects, Tuscan, Neapolitan, [...] Romagnolo" (Eastman 1979: 422), e repentine incoscienze grammaticali. Se non è da escludere che alcune varianti poundiane nei confronti dell'italiano standard siano da configurarsi come veri e propri errori, c'è però da ricordare come, nei *Cantos*, l'errore nasca sempre da una ricerca del ritmo e del suono al cui vaglio Pound fa passare le proprie fonti linguistiche (Froula 1984). Da qui, una ricezione problematica delle due poesie di cui si mostra consapevole l'autore stesso, il quale, inviandone copia a Ferdinando Mezzasoma, ministro della cultura nella Repubblica Sociale, affermava: "Non so se i canti acclusi possano essere utili in qualche modo. Sicuramente sono troppo rozzi per i raffinati e troppo complessi per i semplici" (Bacigalupo 1981: 113).

L'interpretazione, però, può essere agevolata se consideriamo i due *Canti* come delle vere e proprie conversazioni con la Storia, un terreno di confronto ideologico fra modernismo e avanguardia, fra i due, cioè, modi logico-culturali egemoni del primo Novecento, capaci di delinearne lo sviluppo sul campo delle idee, nel solco di una tradizione. Il clima che li partorisce è quello della guerra e di una doppia illusione: essa investe il potere redentore della poesia e la parallela funzione salvifica del regime fascista, che Pound ambisce a sovrapporre in questi versi. Illusione, questa, che pare pronta a infrangersi proprio a causa del conflitto, percepito come l'urgenza storica che richiama l'intellettuale al proprio lavoro. È proprio

l'andamento storico che regola, qui, l'andamento del discorso poetico, inserendosi come ineludibile forza contestatrice del sublime "puro" e, al contempo, donatrice ad esso di una nuova vividezza per cui "Pound ci rappresenta ex-negativo ciò che per noi rappresenterebbe la storia. [...] Sarebbe dunque la *mémoire involontaire* che Henri Bergson distingue dalla produzione [...] della memoria [...], aventi origine negli interessi e nei bisogni del presente" (Kaempfer 1985: 140). I *Cantos*, il poema che ha sfidato la Storia per contenerla, si immergono così nell'Italia repubblicana e nel conflitto che la dilania, rinvenendovi i motivi e i soggetti da porre al centro di una rappresentazione che possa ambire ad avere di nuovo un valore universale.

I due *Canti* italiani si compongono come assalto alla mente creatrice da parte di spiriti danteschi e, nell'urgenza della guerra, trovano il carburante utile al riavvio, dopo 5 anni di silenzio, del loro discorso epico-lirico. Così, nel 15 gennaio 1945, sul foglio militare di *Marina Repubblicana*, veniva pubblicato il futuro *Canto LXXII* (Bush 1997: 169-212) sotto il nome di *Presenza di F. T. Marinetti* e con nota introduttiva di Ubaldo degli Uberti, ufficiale di Marina e amico del poeta, delle cui poesie caldeggiò la pubblicazione:

Purché si cominci a ricordare la guerra di merda
Certi fatti risorgeranno. Nel principio, Dio,
Il grande esteta, dopo aver creato cielo e mondo,
Dopo il tramonto vulcanico, dopo aver dipinto
La roccia con licheni a modo nipponico,
Cacò il gran usuraio Satana-Gerione, prototipo
Dei padroni di Churchill. E mi viene ora a cantar
In gergo rozzo (non a (h)antar 'osciano) ché
Dopo la sua morte mi venne Filippo Tomaso
(Pound, ed. Rachewiltz 1993: 826¹).

In Pound, il discorso sulla "guerra di merda" è il riattivatore poetico della coscienza storica: esso si rinvigorisce nel momento in cui prende coscienza dell'impoverimento esistenziale che ha condotto dal dominio dell'estetica (quella di "Dio") al predominio della legge economica capitalistica (dei "padroni di Churchill"). Questo cambio di paradigma esistenziale è, per Pound, la causa prima dello scoppio della guerra, esito inevitabile della pratica usuraia cui si oppone, implicitamente, il solo corporativismo fascista². Sapere contestualizzare la guerra e i suoi motori diventa, nei *Canti* italiani, non solo la condizione fondamentale per una

espressione artistica onesta, ma la possibilità di restituire all'arte un ruolo che non sia solo spirituale, ma effettivo e pratico. Pound mal sopportava chi non sapesse cogliere, nello svolgersi dei grandi conflitti, le cause e le valenze storico-dialettiche che essi hanno per la storia dell'uomo. Quando scriveva "Bont [empelli] non sa nemmeno che c'è una guerra in Abissinia [...] NON se ne interessa perché non la vede inserita in una sequenza causale" (Pound 1980a: 118) lamentava proprio questo: una scarsa consapevolezza etico-politica degli agenti culturali, magari profusi nel "(h)antar 'oscano", ma incapaci di sapersi collocare all'interno del rinnovamento economico-politico della Nazione.

2 Marinetti

In questo senso, nell'(anti)metafisica poundiana, un sostrato neoplatonico delle 'idee' agisce passivamente come funzione motrice della temporalità vivente collettiva, ipostatizzandosi in alcuni assoluti come la Poesia o la Bellezza (Liebregts 2004: 225-28) che il regime fascista può ora, agli occhi del poeta, storicizzare e attualizzare dialetticamente. La distanza con lo spirito di Marinetti, che il *Canto* stempera nella rimembranza, sta nel fatto che, pur agendo l'alessandrino sotto un simile impulso, fra gli ideali elevati da quest'ultimo a motore della Storia vi è proprio la guerra. Quest'ultima, per il poeta che amava confrontare Jefferson e Mussolini, sembra piuttosto essere il fattore capace di mettere a rischio la concreta opera di rinascita culturale e spirituale di cui il fascismo è investito (Pound 1970: 122-28). Pound, mediante l'icastica frase

Ambi in eccesso amaste, lui l'avvenire
E tu il passato.
Sovra-voler produce sovra-effetto (827).

sta ricoprendo un ruolo ambiguo. Da un lato, ricalcando il linguaggio con cui Virgilio illustra a Dante il contrappasso che unisce in medesima pena due tipi di peccato fra loro opposti ma originati dal medesimo squilibrio nei confronti della virtù (come in *Inferno* VII, ad esempio), pare ergersi a principio morale giudicante ed imparziale. Questa imparzialità viene ricercata in quanto essa rappresenta, intimamente, la coscienza di un'idiosincrasia morale che il regime ha fatto germogliare in lui, fascista antimilitarista che si vuole protagonista della mussoliniana "*rivoluzione continua*" (Pound 1970: 127) pur ostinandosi a non vederne come inevitabile la deriva

di aggressivo bellicismo, che imputa ora a un eccesso (“sovra-effetto”) di Marinetti:

For what Pound seems to be facing is the difficulty of negotiating between the demands of past and future. Pound places himself, as loyal Fascist, between the bookworm antiquarianism of Dazzi (“il passato”) and the destructive futurity of Marinetti (“l’avvenire”). A close examination of Pound’s correspondence [...] shows us what that “negotiation” looked like in practice as Pound involved himself in Fascist cultural projects (Barnes 2010: 22).

Dall’altra parte, implicitamente, non solo riconosce che entrambi gli interlocutori (Marinetti, Ezzelino e il solo citato Manlio Torquato Dazzi) sono a doppio filo legati all’argomento guerresco, intrinseco alla legittimazione delle loro vicende umane e/o poetiche, ma, donando loro la centralità nel *Canto*, riconosce che la guerra da lui tanto disprezzata è, senza dubbio, l’urgenza storica del suo presente. Questa idiosincrasia si traduce in dialogo poetico-ideologico nel momento in cui essa diventa immagine rappresentativa delle due direzioni-guida lungo le quali la modernità ha vissuto e razionalizzato l’immagine del conflitto come correlativo oggettivo di un’intera epoca, culla di una intera generazione.

Per Pound la poesia eleva se stessa quando sa farsi immagine, quando assume la forza evocativa del tratto. Solo allora essa permette all’Io lirico di librarsi sopra la propria ristrettezza biografica e farsi cantore dei destini generali (Mirabile 2018: 8), approdando alla stesura del verso come “Tale of a Tribe”, esperienza culturale nella quale “the modern verse epic is a form sufficiently strong to absorb large chunks of factual data into its own texture” (Bernstein 1980: 40). Pound è quel poeta che, sulla scorta di Riccardo da San Vittore ci ricorda “Ubi amor, ibi oculus”, dove “amor” è la forza generativa legata al vigore naturale e alla potenza virile (“ambi in eccesso amaste” indica uno squilibrio di tali rapporti di forza). Questa connotazione ha un profondo legame con la teoria economica poundiana, divenendo l’energia alla base di una fisiocrazia a trazione agraria basata sull’equivalenza fra denaro e lavoro compiuto, contrastante la pratica usuraia (Casillo 1985³). Da qui, “the visual is conceived as prior to the verbal” (Beasley 2007: 84) e il verbale, per configurarsi come verità storico-artistica, deve possedere lo stesso vigore rappresentativo dell’arte visuale, acquisendo in tal modo un’effettiva capacità poetica, di trasmissione sensibile di situazioni (Pound 1996: 22-24).

La guerra è, in questo caso, l'impossibilità sopraggiunta alla resa di questo nitore, che si muove secondo principi opposti a quelli dell'arte. Ma, per i medesimi motivi, essa è per Marinetti e i futuristi l'unica condizione capace di esprimere l'arte come vita e viceversa, compenetrandone i livelli al fine di portare l'avanguardia sul terreno della Storia. Il divario si acuisce, però, nella misura in cui questa carneficina nasce, come Pound ritiene, dal gorgo dell'usura, che impedisce lo sviluppo genuino dell'arte mediante la mercificazione: "With usura the line grows thick / with usura is no clear demarcation" (444). Nel conflitto Pound vede infrangersi fra le schegge delle bombe la celebre "stillness" che esprime al suo interno la totalità e i suoi equilibri, i canoni estetici di un'opera d'arte che è fatta di "stasis" (Pound 1980b: 78). Nell'ottantesimo *Canto* così scriverà malinconicamente:

Before the world was given over to wars
Quand vous serez bien vieille
Remember that I have remembered,
Mia pargoletta
And pass on the tradition
There can be honesty of mind
Without overwhelming talent
I have perhaps seen a waning of that tradition (993).

La grande contraddizione della guerra appare ad un Mauberly oramai maturo come l'incombere di una materialità violenta e feroce, pronta a disintegrare l'immaterialità nobile e spirituale della Poesia (e, conseguentemente, il suo magistero sulla vita pratica), intesa come sistema valoriale dagli interpreti aristocraticamente eletti. Di essa il conflitto mondiale non solo si sbarazza nella forma della "tradition" e del suo rigoroso impianto di florilegio scelto, ma rinnega le qualità spirituali che ne permettono la prosecuzione, spegnendone e facendo declinare la stirpe degli uomini che la vivono. Si tratta, insomma, del "They called us manicheans / wotever the hellsarse that is" (212), che sta per spegnersi di fronte alla visione di Mussolini appeso in Piazzale Loreto: "Manes! Manes was tanned and stuffed" (838). E questo declinare, Pound lo sente, è tanto più grave quanto si rivela come sintomo di un'insufficienza etica e morale della propria azione precedente di custode spirituale dell'arte, che ha permesso implicitamente il degenerarsi economico-politico: "Pound [...] needed to understand the economic and social turbulence of the thirties and the crime of World War I in terms of the success or failure

of individual virtue” (Redman 1991: 117). La responsabilizzazione assoluta delle azioni del singolo al di sopra delle ideologie e degli schemi generali è ciò che inquadra il fascismo di Pound come comprensibile solo considerando la sua entrata nell’orbita magnetica del carisma di Mussolini. Ecco allora che

Pound thus finds himself in an interstitial space between aestheticism and the avant-garde. On the one hand, he does not reject autonomy as a characteristic of art [...] On the other hand, however, the question of the social function of the poetry places him in a critical relationship with the cultural horizon of aestheticism, since entails a closure of the gap between art and life (Somigli 2003: 192).

L’idiosincratia immagine di un esteta cultore della poesia che è al contempo un feroce autore di teorie economiche e un acceso critico di quella tendenza metafisica che vede alla base delle crisi culturali europee (secondo l’ottica di Pound 1968: 2022) giunge ad un nodo singolarmente significativo proprio grazie alla trattazione dell’elemento bellico e al rapporto di quest’ultima con la tradizione italiana. Esso, come elemento fisico sregolato (non tecnica ma, benjaminianamente, ribellione della tecnica), sovrasta e annichilisce quel patrimonio spirituale che Pound tenta strenuamente e comunque di razionalizzare. Esso rimane, nonostante tutto, l’unica forza capace di riordinare il caos e il dolore che alla guerra seguono, farsi economia e farsi morale, distinguendo l’essenziale dal transeunte, librandosi in alto come principio ordinatore di una nuova fisiologia della vita occidentale. Come sarà poi oggetto delle riflessioni di Jameson (1975: 2-3), per Pound conviene chiedersi come e se questa ricerca dell’autonomia artistica (in opposizione a un’insufficienza di tutto ciò che arte non è) non nasca e non ritorni proprio da questo statuto di inautenticità avvertita dall’artista contemporaneo. Il poeta modernista arriverebbe a superare la falsa coscienza della propria eteronomia rispetto alla vita pratica proprio provando (e fallendo nell’intento) a sottomettere quest’ultima al suo magistero artistico. Pound, “modernista antimoderno”, diremmo secondo una categorizzazione avanzata da Marshall Berman, esperisce la crisi valoriale novecentesca nella maniera più acuta e, nel difendersene, non si arrocca semplicemente sulla sua posizione, ma ne fa criterio morale e storico giudicante, rompendo la torre d’avorio ma non la sua aura. Sotto questa bandiera ideologica Pound supporta, eccentricamente ma con fede incrollabile, le violenze fasciste cui dona la propria penna nella speranza di nobilitarle e, sempre su questa strada,

la sua visione della guerra incontra, polemicamente ma dialetticamente, quella di Marinetti.

Per il leader futurista la guerra rappresenta, sin dalla fondazione del movimento, la ben meno problematica “sola igiene del mondo”. Una lettura approfondita della teoresi del conflitto negli scritti dell’alesandrino, però, non può che rivelare come questa igiene sia, allo stesso tempo, “la verità del mondo: la verità ultima della natura e della storia” (Sanguineti 1968: 28). Per Marinetti, cioè, la deflagrazione dei due conflitti mondiali ha potuto mettere a nudo le radici ontologiche della Storia e del suo procedere per feroci conflittualità oppositive. In tal modo, essa appare all’avanguardista come un nucleo di verità materialisticamente intrascendente e, contemporaneamente, un rituale di “guerra festa” (Isneghi 1970: 169; Salaris 1997), da approcciarsi “playfully, even toyed [...] despite the fact he regarded the stakes with the utmost seriousness” (Adamson 2014: 177). Questa festa giocosamente serissima, capace di risanare l’intero assetto sociale, risemantizzando la morte e la sofferenza (Cangiano 2022: 322), ha certo taluni caratteri da carnevale bachtiniano, vivendo “As opposed to the official feast” come “temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; [...] suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions”. Essa si configura poi come “the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortal” (Bakhtin 1984: 10).

Una liberazione, questa, consumata nel sangue e altrettanto fulmineamente destinata a esaurirsi nella figura “dell’uomo nuovo” (Gentile 1988: 119). “La guerra, come tutti i fenomeni formidabili, deve essere accettata da noi artisti e domata [...]”. Non solamente accettare materialmente ma con una fede nell’avvenire enorme”, spiegò a suo tempo Marinetti ai francesi, in opposizione a coloro che, come Pound, “hanno detto che questo fenomeno è contrario allo spirito” (Marinetti ed. 1970: 28). È curioso, poi, come il carnevale popolare, secondo il critico russo, si concluda con il rientro della vita nell’ordine regolato (Bakhtin 2002: cap. IV), ora alleggerito dalla gioia della partecipazione alla festa ma re-irrigiditosi nelle forme del controllo tradizionale. Marinetti, allo stesso modo, è proprio dopo l’esperienza della Prima Guerra Mondiale e durante l’esercizio della seconda che consuma il suo rientro nei ranghi. Il Movimento, così, vede il termine della “fase eroica”, deponendo le pulsioni anarchiche e dedicandosi, seppur idiosincraticamente, a tematiche puramente artistiche (Somigli 2018: 138-40). Ma il conflitto, nel suo esistere

come manifestazione violenta e caotica, resta pura simultaneità catarattica, grido lirico della materia, polisensorialità di rumori, odori e visioni: rimane, insomma, il risultato pratico più evidente, agli occhi dei futuristi, di tutta la loro ricerca teorica. Sia per Pound che per Marinetti, quindi, la guerra si consuma come luogo di accesa urgenza e attualità, ma da due prospettive ben diverse:

“Be’ sono morto,
Ma non voglio andar in Paradiso, voglio combatter’ ancora
Voglio il tuo corpo, con che potrei ancora combattere”
Ed io risposi: “Già vecchio il mio corpo, Tomaso
E poi, dove andrei? Ne ho bisogno io del corpo.
Ma ti darò posto nel Canto, ti darò la parola, a te” (826).

Il rifiuto del Paradiso è, per Marinetti, il rifiuto dello schema estatico (ai suoi occhi di futurista puramente estetico, cui oppone la necessità vitale di un “corpo”) della redenzione e della cui responsabilità Pound, invece, investe il codice della letteratura. Al contempo, rifiutando il paradiso per “combatter’ ancora”, Marinetti si mostra però estraneo al modello dantesco-cavalcantiano di ascensione e affinamento morale che Pound pone come telaio strutturale di questa coppia di *Canti*. Dall’americano la poesia è ora chiamata a svolgere il succitato compito di figurazione della verità e della sua calata dialettica nel tempo vivente che (nota Bacigalupo 1984: 72) viene da questi due *Canti* mimata unendo il procedere immaginifico dei precedenti all’atmosfera storico-reale che sarà tipica dei *Pisan*. Ciò comporta anche il chiarificare mediante articoli e *pamphlet* la presunta verità storica dell’usura e la sua connotazione capitalistico-giudaica, che può essere denunciata solo tramite una parola trasparente e onesta: “La lotta economica comincia con la lotta per un’espressione CHIARA di certe cose molto semplici” (Pound 1941: 1). Prima di lasciare la parola ad Ezzelino, “connection between the Fascist cause and Dante’s politics” (Cockram 2000: 540), l’alessandrino risponde all’ultima chiamata della Storia col grido fascista di “Presente!” (da cui la profondità semantica del titolo *Presenza*, Casillo 1992: 102-ss.), annoverandosi fra i caduti delle camicie nere, morendo da soldato e chiedendo di essere ricordato come soldato e non come uomo di lettere. La profondità ideologica del “grido” con cui l’alessandrino si congeda, inoltre, consegna all’oralità performativa la sua identità, secondo quel processo (Guglielmi 2001: 165) che pone il nucleo della poetica futurista nel dire e non nello scrivere. È quel grido, insomma, l’ultima vera poesia di Marinetti, quel grido

che, secondo l'amico, lo consegna alla morte distruttrice e anti-poetica. "Tomaso", ancora una volta, si contrappone all'estetizzante Pound come scrittore-attivista, in un binomio che, come con D'Annunzio, aveva già affascinato il poeta dell'Idaho: "L'Italia possiede due scrittori che hanno potuto agire e scrivere: D'Annunzio e Marinetti" (Pound 1932). Il suo rifiuto del "posto nel canto", il rifiuto di sopravvivere *esclusivamente* tramite la poesia, si configura come intensa volontà del conflitto. In questo, il fondatore del futurismo si mostra assai radicato nel sentimento d'avanguardia (Bürger 1990; Poggioli 1962), individuando però non nella rivoluzione, bensì nel momento bellico l'occasione necessaria all'Arte per superare se stessa, le proprie contraddizioni e i propri confini. Per estenderne i confini alle strutture economiche e civili della società, il bürgeriano binomio "Arte-Vita" trova ora il proprio *ubi consistam* storico nel conflitto, panacea lirica dei mali materiali del mondo. In altre parole, "la visione dall'alto del sistema industriale legge la modernità tutta come unico laboratorio di trasformazione del mondo attraverso la guerra" (Weber 2010: 81), che diviene incubatrice di quel processo evolutivo che l'americano le imputa invece di arrestare. Pound alla discesa al purgatorio, politicamente patita ("Purgatorio già hai fatto / dopo il tradimento, nei giorni di Settembre Ventunesimo"), non cederà mai nel campo della poesia. E quand'anche vedrà in ogni parola profusa in quei giorni un fallimento storico per cui chiederà perdono ("Let the Gods forgive what I / have made / Let those I love try to forgive / what I have made", 1492), giurerà sempre di aver cercato "to write the Paradise". Sarà proprio il "posto nel canto", per lui, a poter significare una possibilità diversa, un riscatto individuale e collettivo assieme (essendo, l'individuo, un poeta particolarmente dotato). Laddove "the poems describe and enact a search for self, an attempt at self-definition and self-justification, involving both the rehearsal of past events and the appropriation, through language, of the physical space of the present" (Eastman 2003) il fascismo e la poesia sembrano poter intersecarsi lontano dalla guerra, contro il capitalismo degli Alleati e in una inedita armonia fra vita e forma.

Un contro-testo utile, in questa analisi del Marinetti poundiano, è il *Quarto d'ora di poesia della X Mas – Musica di sentimenti*, ultima opera redatta da un Marinetti ormai piegato dalle conseguenze fisiche trascinate dietro dal fronte russo e pubblicato dopo la sua morte con affettuosa e salmodica prefazione dalla moglie Benedetta, nei primi giorni del 1945⁴. Così scrive il padre futurista, nel suo "poema per l'Italia":

Non vi grido arrivederci in Paradiso che lassù vi toccherebbe ubbidire all'infinito amore purissimo di Dio mentre voi ora smaniate dal desiderio di comandare un esercito di ragionamenti e perciò avanti autocarri (Marinetti 1983: 1093).

Il passo tiene assieme fili teorici fra loro eterogenei e quasi contrastanti. Da un lato, nell' "amore purissimo di Dio" è rimasto pochissimo del Marinetti che nel 1920 fuoriesce dai Fasci per il loro "insufficiente anticlericalismo" (Marinetti 1987: 486). Dall'altro, il passo attesta il rifiuto della quiete celeste in favore di un conflitto stimolato dal genio artistico che lo rinnova di vita autentica (si comanda un "esercito di ragionamenti e perciò avanti autocarri") secondo le movenze del tardo futurismo. Un ardore che sembra destinato a non spegnersi con la vecchiaia, ma a rivivere nei posteri, in una giovinezza eterna che è uno dei mitologemi anti-dialettici per eccellenza (Cangiano 2022: 384-88). Di entrambe le inclinazioni, quella istituzionale e quella avanguardista, vive il Marinetti dell'opera poundiana, martire della Repubblica di Salò, soldato fino all'ultimo. Nel rifiuto di questa "via di fuga" puramente letteraria risiedono, agli occhi dell'americano, i limiti e assieme le grandezze del futurismo: il capace volontarismo, l'eroica predisposizione che ha permesso al movimento di travalicare i confini e il suo averlo voluto e potuto fare, però, solo attraverso la glorificazione prima e la partecipazione poi agli orrori della guerra. Marinetti, al contrario, già alla vigilia della Grande Guerra parlava di "ottimismo artificiale" (Marinetti 1983: 94) come metodo di autoformazione psicologica di stampo eroico, e questa propositività nella guerra successiva si accresce della volontà fascista di costruire un mondo nuovo.

Certo, se l'oggetto in questione (il conflitto e la sua esaltazione) fa orrore a Pound, il mezzo (la lingua variamente parolibera marinettiana) lo affascina. Dopo le diffidenze della gioventù ("Marinetti is a corpse" recitava il manifesto *Vortex*) d'altronde, vari poeti inglesi avevano gradualmente aperto il loro lessico alle soluzioni linguistiche futuriste: Yeats e i vorticisti adoperano un lessico geometrico-matematico per inquadrare le categorie della storia (Hickman 2005: 9), i *Cantos* accumulano "jagged lines, abrupt collage cuts and startling juxtapositions [...] closely related to [...] the *Parole in libertà*" (Perloff 2003: 171) e, nel '44, Pound arriverà a proporre l'abolizione dell'articolo (Zanotti 2009: 378). L'avvicinamento sul piano linguistico è progressivo e, per quanto mai arrivi alla perfetta sovrapposizione, è certamente parallelo e sintomatico del convergere ideologico dei due autori verso la struttura politico-culturale del regime.

Lo stesso *Canto LXXII*, accennando alla percezione che il poeta ha della compresenza sovrapposta di più spiriti, sembra fare riferimento all'immaginario linguistico futurista, spiegando un fenomeno di apparizione spirituale con il lessico della simultaneità sintetica marinettiana ("E come onde che vengon da più d'un trasmittente / Sentii allora / Le voci fuse, e con frasi rotte", 830). Ed è, infine, proprio sul piano della lingua che la riflessione sul tema della guerra e della Storia, fra il *Canto LXXII* e il *Canto LXXIII*, registra il passaggio di testimone fra Filippo Tommaso Marinetti e Guido Cavalcanti.

3 Cavalcanti

Come si è accennato in apertura, i colloqui poundiani dei *Canti* qui trattati si svolgono alla maniera dantesca e, più precisamente, nel solco dei colloqui con i peccatori di *Inferno* e *Purgatorio*. Dell'*Inferno* essi rievocano "l'aere perso" di Francesca da Rimini, una locazione "real[e] come stato e non come luog[o]" (Pound 2022: 137), condizione vivida in quanto autenticità profonda al di là delle mere apparenze, capace di oltrepassare la distinzione alto-basso tipica della retorica classica. Del *Purgatorio*, si è visto, è soprattutto il *LXXII* a rievocare l'eterna struttura dei personaggi come soggetti in tensione verso una verità compiuta, ricercata mediante lo sforzo della volontà. Pound costituisce quindi una "cornice", un modulo poetico ricalcato sull'esempio della *Commedia*, non singolo contenuto ma sistema intero di contenimento (Mandelbaum 1989). Ma questi *Canti* vivono, si è detto, dell'amore per Cavalcanti: se l'oggetto è dantesco (i colloqui con i morti in uno spazio ultraterreno condizionato e condizionante il terreno), la lingua procede cavalcantianamente, come recupero di una poesia intrinsecamente filosofica e antipetrarchesca: "In Guido the 'figure', the strong metaphoric or 'picturesque' expression is there with purpose to convey or to interpret a definite meaning. In Petrarch it is ornament" (Pound 2022: 154). Questo procedimento logico-naturale del pensiero non si appesantisce degli orpelli metafisici ma avanza svelando la delicata grazia dei collegamenti profondi senza intaccarli, secondo la famosa immagine poundiana della rosa creata da un magnete sulla polvere di ferro. Negli anni esiziali di Salò lo stile, il metro con cui la poesia incide sulla vita (Pound 1968: 409), assume sempre più un andamento pedagogico e, lo nota un lettore critico come Pasolini, la modernità (che è qui modernità del conflitto e dei suoi mezzi), mediata dal linguaggio

fascista, entra nella lingua poundiana come contrastante materiale plastico. Provocatorio e gestuale, esso non addomestica il pensiero, ma, nel “momento puramente fatico” (Pasolini ed. 1999: 1773), incita e stimola mediante un continuo pungolo linguistico, cercando di travalicare la propria immaterialità. Pound aveva così definito, anche in *Abc of Reading*, il concetto di “style of a period”, una sorta di *Zeitgeist* della vita della Poesia, la forma egemone della letteratura, che la definisce via via in quanto tale (Pound scriverà sul *Meridiano di Roma* del 4 agosto 1942 di averlo rinvenuto in *Moscardino* di Pea). Quella che, alle soglie della prima metà del Novecento, sembra una ineluttabilità politica della guerra si avoca qui ad un inestinguibile dovere poetico del richiamo, una tenace e continua scrittura pedagogica che ne spieghi le origini e le direzioni (“Bellum cano perenne”, 1102).

Quindici giorni dopo *Presenza*, sempre su *Marina Repubblicana* e sempre sotto il patrocinio dell’ammiraglio degli Uberti⁵, il primo febbraio 1945, appariva quindi il più breve ma altrettanto denso *Cavalcanti – Corrispondenza Repubblicana*:

E poi dormii
E svegliandomi nell’aere perso
Vidi e sentii,
E quel ch’io vidi mi pareva andar a cavallo,
E sentii
“A me non fa gioia
Che la mia stirpe muoia
[...]
Morte che fui a Sarzana
aspetto la diana
della riscossa.
Son quel Guido che amasti
pel mio spirito altiero
E la chiarezza del mio intendimento [...]” (832).

Guido Cavalcanti appare *in primis* come autenticazione etimologica di se stesso, in quanto colui che arriva “a cavallo”⁶. È un particolare per il quale sarebbe probabilmente ridicolo insistere se si avesse a che fare con un altro poeta, ma per Pound (soprattutto il Pound che si sforza alacremente di scrivere in una lingua diversa dalla propria, da neo-stilnovista) ha invece un profondo e chiaro valore. Mediante questa figura di significato, l’epifania del poeta medievale ristabilisce “coincidenza tra i nomi

e le cose”, fra ciò che il poeta dice e ciò che la poesia effettivamente fa. Quei “valori di rettificazione linguistica” (Ardizzone 2006: 165) che l’americano aveva trovato nel *beloved* Guido (“Sono quel Guido che amasti / pel mio spirito altiero / E la chiarezza del mio intendimento”, 832), adesso, quasi controbilanciando alla parola-azione di Marinetti, fanno riscoprire al Novecento il valore della poesia come mezzo conoscitivo e penetrativo del reale. Cavalcanti è a sua volta una vittima di guerra agli occhi di Pound, l’esilio di Sarzana seguitato all’epurazione voluta dai priori fiorentini per gli spargimenti di sangue fra Bianchi e Neri prelude qui alla “diana della riscossa”. Se la mancanza della pregnante *concinnitas* cavalcantiana “all’odierno” aveva sancito la morte della letteratura come filosofia naturale, il suo ritorno e la sovrapposizione della sua figura al grande sforzo dei *Cantos* ne sancisce e legittima la rinascita sotto il magistero di Pound, all’interno dello stato fascista. Per quest’ultimo, non solo Cavalcanti, oppositamente a Marinetti, significa il recupero fruttuoso della tradizione passata, ma la valenza a-temporale del suo pensiero ne permette la proiezione in avanti secondo svolgimenti opposti al bellicismo futurista, mediante un pacifico sviluppo fisiologico-naturale della Storia (Ardizzone 2006: 186). In questa figura tridimensionale, erede di Avicenna e fautore del principio confuciano che vuole ‘mettere ordine nelle parole’ per poi poterlo conferire alle cose, prende forma il sogno di “[a] man in touch with that eternal Mind that governs the Universe” (Wilhelm 1974: 335), che fuoriesce dal dolore, rinnovato nell’utopia. In termini simili Pound, spesse volte, ha parlato di Mussolini, capace di forzare gli argini della Storia intuendone la direzione, e anche in questa occasione il fascismo è sotteso alla riacquisizione dell’ordine della vita e della poesia:

Era una contadinella
Un po’ tozza ma bella
[...]
Aveva condotto i canadesi
su un campo di mine
[...]
Sfidava la morte
Conquistò la sorte
peregrina (833-34).

Cavalcanti narra, con verbale eleganza e coincisa veemenza, di una notizia di cronaca contemporanea, rimodellata da Pound con prevedibile partigianeria. È la morte di una fanciulla, modellata sulla figura occitana

letterariamente topica della pastorella, qui “contadinella / un po’ tozza ma bella”, con le stesse parole-rima, non a caso, della *In un boschetto trova’ pasturella* cavalcantiana. Proprio l’uso di rime bacciate semplici e spontanee (gioia/muoia, vergogna/carogna, Sarzana/diana e così via) più che banale involuzione delle articolate e densissime quasi-rime degli esordi modernisti (quelle di *In a Station of the Metro*, ma anche di *A Draft of XXX Cantos*), stanno a significare un ritorno all’armonica convivenza, appunto, di parole e cose, di contro ad una contemporaneità sincopata. La ragazza, si diceva, conduce come infiltrata fascista fra le fila alleate “i canadesi / su un campo di mine”, ove Pound accusa i soldati di avere stuprato la ragazza, infrangendo con studiata antinomia, nel centro di questo ritratto provenzal-cortese, la regola morale del *fin amor*. La contadinella provoca l’esplosione, facendo una strage e trovandovi il martirio, in parallelo alla figura marionettiana del *Canto* precedente. L’ambientazione è infatti ancora quella della fine del *Canto LXXII*, la Romagna malatestiana di Isotta da Rimini e Galla Placidia (“Placidia fui, sotto l’oro dormivo”, 831 e, successivamente, “il Tempio / della bella Ixotta”, 833) e in questo ambiente metafisicamente trasfigurato si compie l’atto d’eroismo, “innervando nel tema d’amore la testimonianza d’amor di patria” (Pound, ed. Rachewiltz 1993: 1568). Vale la pena ricordare che, nella lettura di Pound, il concetto cavalcantiano di amore (ovvero amore come “accidente”), sulla scorta di Avicenna, è ciò che distingue nello Stilnovo l’intelletto individuale da ciò che, invece, è estrinseco allo spirito (si veda Bush 2010: 676). In questa chiave va quindi letta tale “innervazione”, come un uscire da sé mediante il sacrificio e innestare la propria virtù nella Storia e in una delle due fazioni in lotta, a discredito morale e intellettuale dell’altra. Si rinforza in tal modo il nesso con i due già citati nodi del pensiero poundiano: la corrispondenza fra la potenza politica dell’organismo statale e il vigore sessuale dell’individuo, oltre che la consequenzialità fra la potenza espressiva dell’istituzione poetica (l’eroica pastorella) e l’integrità economico-morale del sistema in cui essa si colloca (la Repubblica Sociale per cui si immola).

In questa torsione morale della morte, Pound, Cavalcanti e Marinetti si tripartiscono la scena. Se il primo denuncia gli effetti nefasti del conflitto mondiale che hanno condotto a spegnersi una giovane vita, lo spirito di Guido, martire civile dei Comuni, fa assurgere questo sacrificio ad una dimensione sovraindividuale e sovratemporale, sovrapponendolo alla tradizione poetica che l’americano si sforza di difendere e incarnare. Difendere, si è detto, da “Roosevelt, Churchill ed Eden”, agli ordini dei quali si muore senza un senso, mentre all’interno dello stato fascista, che pure

è piegato e asserragliato “nel settentrion”, è ancora possibile, come nell’epoca pre-usuraia, morire da eroi per delle idee e, come Marinetti, in esse vivere per sempre:

Gloria! Gloria
Morir per la patria
nella Romagna!
Morti non morti son’,
Io tornato son’
dal terzo cielo
per veder la Romagna,
Per veder’ le montagne
nella riscossa,
Che bell’inverno!
nel settentrion rinasce la patria,
ma che ragazza,
che ragazze,
che ragazzi,
portan’ il nero! (834-835’).

Forse è esagerato dire, come ha fatto Bacigalupo, che in questi versi si intravede “quasi un ‘vendiamo cara la pelle’ da film western” (Bacigalupo 2022: 176), laddove, all’eroismo solitario del sacrificio, corrisponde un conflitto mondiale da superare e dimenticare. In questo, la “resistenza” di Salò ha una sfumatura sempre e comunque tragica, poiché l’unica cosa che il poeta affiliato può celebrarne sono i martirii, come quello di Marinetti, o i numi tutelari come Cavalcanti. Questo recupero della tradizione che Guido rappresenta, separa Pound e l’anti-passatista Marinetti in un terreno che non è puro prospettivismo letterario. Per Pound la tradizione garantisce una continuità ontologica della manifestazione sensibile, di cui rende intellegibili le forme. Essa assicura che, rinnovando l’arte (“make it new!”), si preservi intatta e salva la vita. Per Marinetti, interrompere l’arte nella forma, equivale a segmentare nitidamente l’esistenza nella sua sostanza, non solo nella sua percezione moderna, liberandosi da un giogo che ipostatizza la vita in forme inattuali (si veda Williams 1989: 51). Quello che si intravede, in questi versicoli oscillanti fra il grido militare e la sentenza gnomica, modellata sul sirventese di Arnaut Daniel (Brugnolo 2021: 69), è la “enormous tragedy” che apre la sezione successiva (838), la tragedia nera del fascismo di cui E. P. si vuole e si ritiene protagonista fino alla fine. Il tema tragico della guerra pone questi *Canti*

in dialogo non solo con l'esperienza radicale del Futurismo, ma con tutta la storia della cultura che li ha preceduti. Pound crea, in questi due brevi componimenti, una costellazione poetica chiamata a riflettere su se stessa, sul proprio ruolo e sulle proprie (differenti) manifestazioni mediante un ragionamento sul conflitto che ne ha incrinato l'effettiva autenticità e ne mette ora in dubbio la sopravvivenza.

NOTE

- 1 D'ora in avanti, per i *Cantos*, sarà indicato il solo numero di pagina.
- 2 La fusione fra pensiero economico e pensiero poetico in Pound è argomento cruciale (Ferrecchio 2014: 79-94). Essa ha inizio negli anni Venti, con la lettura del Frobenius di *Paideuma* e culmina nel 1933 in *ABC of Economics*. Negli anni successivi, pensiero economico e antisemitismo andranno sempre più convergendo e inasprendosi, conducendo il poeta alle posizioni deliranti di scritti come "L'ebreo, patologia incarnata" (Pound 1991: 143).
- 3 Ma si legga lo stesso Pound, negli *Addenda*, "The Evil is Usury, *neschek* / the serpent / [...] The serpent, evil against Nature's increase, / Against beauty / *τό καλόν* / formosus nec est nec decens" (820).
- 4 Che Pound potesse aver letto o meno il testo è dibattuto: Bacigalupo lo ritiene alquanto improbabile, mentre Claudia Salaris è propensa a ipotizzarne la conoscenza. In questa sede si propende per l'ipotesi della lettura quantomeno parziale del testo, tenendo conto della peculiarità del campo culturale repubblicano e dell'evidenza testuale.
- 5 Che tornerà, nei *Cantos*, oltre che nei LXXVII – LXXVIII, anche nei LXXXIX – XC, alla sezione *Rock-Drill*, inserito fra gli eroi di guerra.
- 6 In questo senso è importante la specifica che l'Autore fa ai vv. 22-25, "De la ciprigna sfera / Conobbi il fulgore / già cavalcante / (mai postiglione)" (832) dove l'etimologia del cognome viene ulteriormente approfondita e dotata di tridimensionalità. Inserendola nella tradizione della cavalleria d'amore, nobile combattente al servizio di Venere, Pound ne nega la bassa derivazione utilitaristica e mondana (il postiglione è colui che guida le diligenze a cavallo). Facendo ciò, implicitamente, libera il "cavalcare" da qualsiasi colpevole legame con la condizione economica ("between the usurer and any man who / wants to do a good job / (perenne)" è la distinzione data dal Canto LXXXVII, 1104).
- 7 Gli ultimi quattro versi sono da leggersi come paralleli agli ultimi quattro del Canto precedente: "Bada! Bada a me, prima ch'io torni / Nella notte. / Dove il teschio canta / Torneranno i fanti, torneranno le bandiere" (831, con la ripresa di un altro simbolo degli arditi-fascisti, il teschio su sfondo nero).

BIBLIOGRAFIA

- Adamson, Walter L. (2014), "Futurism and Italian Intervention in World War I", *Italian Futurism, 1909-1944: Reconstructing the Universe*, ed. V. Greene, New York, Guggenheim Publications: 175-77.
- Ardizzone, M. Luisa (2006), *Guido Cavalcanti. L'altro Medioevo*, Fiesole, Cadmo.
- Bacigalupo, Massimo (1981), *L'ultimo Pound*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- (1984), "The Poet at War: Ezra Pound's Suppressed Italian Cantos", *The South Atlantic Quarterly*, 83/1: 69-79.
- (2022), *Ezra Pound. Un mondo di poesia*, Milano, Ares.
- Bakhtin, Mikhail (1984), *Rebelais and his world*, trad. H. Islowski, Bloomington, Indiana University Press.
- (2002), *Dostoevskij. poetica e stilistica*, trad. A. Garritano, Torino, Einaudi.
- Barnes, David (2010), "Fascist Aesthetics: Ezra Pound's Cultural Negotiations in 1930s Italy", *Journal of Modern Literature*, 34/1: 19-35.
- Beasley, Rebecca (2007), *Ezra Pound and the Visual Culture of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bernstein, Michael André (1980), *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*, Princeton, Princeton University Press.
- Brugnolo, Furio (2021), "Under the Aegis of Dante: Ezra Pound Italian Poet", *"Dirò de l'altre cose chi v'ho scorte". Ezra Pound lettore di Dante*, ed. R. Cappelli, A. Ducati, Alessandria, Edizioni dell'Orso: 59-78.
- Bürger, Peter (1990), *Teoria dell'avanguardia*, ed. A. Buzzi, P. Zonca, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bush, Ronald (1997), "Quiet, Not Scornful? The Composition of the Pisan Cantos", *A Poem containing History. Textual Studies in the Cantos*, ed. L. S. Rainey, Ann Arbor, Michigan University Press: 169-212.
- (2010), "La filosofica famiglia: Cavalcanti, Avicenna, and the 'Form' of Ezra Pound's Pisan Cantos", *Textual Practice*, 24/4: 669-705.
- Cangiano, Mimmo (2022), *Cultura di destra e società di massa*, Milano, Nottetempo.
- Casillo, Robert (1985), "Troubadour Love and Usury in Ezra Pound's Writing", *Texas Studies in Literature and Language*, 27/2: 125-53.
- (1992), "Fascist of the Final Hour", *Fascism, Esthetics and Culture*, ed. R. J. Golsan, Lebanon, University Press of New England.

- Cockram, Patricia (2000), "Collaps and Recall: Ezra Pound's Italian Cantos", *Journal of Modern Literature*, 23/3: 535-44.
- Eastman, Andrew (2003), "The epic of voice: history and orality in *The Cantos*", *Sillages critiques*, 5. [20/02/2025]. <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.2114>
- Eastman, Barbara C. (1979), "The gap in *The Cantos*: 72 and 73", *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, 8/3: 415-27.
- Ferreccio, Giuliana (2014), "Pound e l'economia", *CoSMo. Comparative studies in modernism*, 4: 79-94.
- Froula, Christine (1984), *To Write Paradise: Style and Error in Pound's "Cantos"*, New Haven, Yale University Press.
- Gentile, Emilio (1988), "Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)", *Futurismo, Cultura e Politica*, ed. R. de Felice, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli: 105-60.
- Guglielmi, Guido (2001), *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori.
- Hickman, Miranda B. (2005), *The Geometry of Modernism: The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D. and Yeats*, Austin, University of Texas Press.
- Isneghi, Mario (1970), *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Bari.
- Jameson, Fredric (1975), "Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism", *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 8/1: 1-20.
- Kaempfer, Wolfgang (1985), "L'onnipresenza del tempo nei Cantos di Ezra Pound", *Ezra Pound a Venezia*, ed. R. Mamoli Zorzi, Firenze, Olschki: 135-46.
- Liebrechts, Peter (2004), *Ezra Pound and Neoplatonism*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Mandelbaum, Allen (1989), "La mente che non erra (Inferno, II, 6)", *Lecture classensi XVIII*, ed. A. Oldcorn, Ravenna, Longo: 41-48.
- Marinetti, Filippo T. (1970), "Il futurismo mondiale" [1924], *Il Verri*, 33-34: 26-31.
- (1983), *Teoria e invenzione futurista*, ed. L. de Maria, Milano, Mondadori.
- (1987), *Taccuini 1915/1921*, ed. A. Bertoni, Bologna, Il Mulino.
- Mirabile, Andrea (2010), *Ezra Pound e l'arte italiana. Fra le avanguardie e D'Annunzio*, Firenze, Olschki.
- Pasolini, Pier Paolo (ed. 1999), *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, ed. W. Siti, S. de Laude, Milano, Mondadori.

- Perloff, Marjorie (2003), *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press.
- Poggioli, Renato (1962), *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino.
- Pound, Ezra (1932), "Appunti", *Il Mare – Supplemento letterario*, 1/8.
- (1941), "Interesse al cento per cento", *Meridiano di Roma*, 6 luglio: 1.
- (1968), *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions: 149-200.
- (1970), *Jefferson and/or Mussolini. L'idea statale – Fascism as I have seen it*, New York, Liveright.
- (1980a), *Ezra Pound and the Visual Arts*, ed. H. Zines, New York, New Directions.
- (1980b), *Lettere 1907-1958*, ed. A. Tagliaferri, Milano, Feltrinelli.
- (1991), *Poetry and Prose. Contribution to Periodicals 1940-1954*, vol. 8, ed. L. Baechler, A. Walton Litz, J. Longenbach, New York-London, Garland.
- (ed. 1993), *I Cantos*, ed. M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori.
- (1996), *Machine Art and Other Writings: the Lost Thought of the Italian Years*, ed. M. L. Ardizzone, Durham, Duke University Press.
- (2022), *Lo spirito romanzo*, Milano, SE.
- Redman, Tim (1991), *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Salaris, Claudia (1997), *Marinetti: Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti.
- Sanguineti, Edoardo (1968), "La guerra futurista", *Quindici* 2/14: 28.
- Somigli, Luca (2003), *Legitimizing the Artist. Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, Toronto, University of Toronto Press.
- (2018), "Marinetti tra avanguardia e modernismo: una lettura di *Gli Indomabili*", *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, ed. L. Somigli, E. Conti, Perugia, Morlacchi: 125-46.
- Weber, Luigi (2010), *Romanzi del movimento, romanzi in movimento: la narrativa del futurismo e dintorni*, Massa, Transeuropa.
- Wilhelm, James J. (1974), "Guido Cavalcanti as a Mask for Ezra Pound", *PMLA*, 89/2: 332-40.
- Williams, Raymond (1989), *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, London – New York, Verso.
- Zanotti, Serenella (2009), "Da Dante a Mussolini: appunti sull'italiano di Pound", *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento a oggi*, ed. F. Brugnolo, Padova, Unipress: 375-93.
- Zapponi, Niccolò (1976), *L'Italia di Ezra Pound*, Roma, Bulzoni.

Pietro Mezzabotta è dottorando in Italianistica (XL ciclo) all'Università Ca' Foscari di Venezia. Il suo campo d'indagine coinvolge le intersezioni testuali fra futurismo italiano e Gruppo 63, nonché la ricezione critica dell'avanguardia storica da parte della neoavanguardia italiana (in special modo la ricezione di Lucini, Marinetti e Palazzeschi in Curi e Sanguineti). Si interessa inoltre delle intersezioni fra avanguardia storica e modernismo europeo. Ha pubblicato articoli sulla ricezione di Palazzeschi e Lucini in Edoardo Sanguineti. | Pietro Mezzabotta is a PhD candidate in Italian Studies (40th cycle) at Ca' Foscari University of Venice. His research focuses on the textual intersections between Italian Futurism and Gruppo 63, as well as on the critical reception of the futurist Avant-garde by the Italian neo-avant-garde—particularly the reception of Lucini, Marinetti, and Palazzeschi in the works of Curi and Sanguineti. He is also interested in the intersections between the Avant-garde and European Modernism. He has published articles on the reception of Palazzeschi and Lucini in the work of Edoardo Sanguineti.



Il romanzo nell'epoca della riproducibilità tecnica

Letteratura, modernismo popolare e nuovi media in Hermann Hesse e Walter Benjamin

The Novel in the Age of Mechanical Reproduction. Literature, Popular Modernism and New Media in Hermann Hesse and Walter Benjamin

Gianluca Paolucci

Università Roma Tre, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Lo sviluppo dei media tecnici nei primi decenni del XX secolo in Germania spinse non soltanto movimenti d'avanguardia come il dada e l'espressionismo, ma anche scrittori più canonici a interrogarsi sul rapporto tra cultura d'élite e popolare, arte e vita, a riflettere sulla specificità estetica di ciascun medium (radio, cinema, grammofono) e a considerare la possibilità di articolare nuovi linguaggi artistici che potessero coinvolgere i lettori a vari livelli. Tra gli autori tedeschi che hanno dimostrato interesse per tale fenomeno ci sono, tra gli altri, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Thomas Mann e Hermann Hesse. Il romanzo di Hesse *Der Steppenwolf* (*Il lupo della steppa*), pubblicato nel 1927 e che può essere considerato l'opera più sperimentale dell'autore e una tra le più innovative dell'intera narrativa tedesca di quel periodo (Thomas Mann lo paragonò all'*Ulisse* di Joyce), mostra quanto sia stato importante il confronto con i media per lo sviluppo del romanzo moderno in Germania. Nel presente contributo, da una parte, si vuole dimostrare che l'interesse di Hesse per i media tecnici quali il cinema e la radio ha avuto decisive ripercussioni nel *Lupo della steppa* non solo nei contenuti ma anche a livello estetico-formale e, dall'altra, argomentare circa la contiguità (finora ignorata dalla critica) tra l'esperimento narrativo di Hesse e quello proposto da Walter Benjamin in *Einbahnstraße* (*Strada a senso unico*), del 1928. Analogamente a quanto accade nel romanzo di Hesse, la raccolta di annotazioni aforistiche di Benjamin fa suo il "linguaggio immediato" dei giornali, della pubblicità stradale e delle insegne luminose che iniziano a delineare sempre più la fisionomia delle metropoli tedesche negli anni Venti, invitando gli intellettuali – in un percorso "a senso unico", ovvero inevitabile – a rifondare i presupposti dell'attività letteraria su nuove basi sociali, comunicative e performative. | The development of technical media in the first decades of the twentieth century in Germany encouraged not only avant-garde movements such as dada and expressionism but also more canonical writers to question the relationship between elite and popular culture, art and life, to reflect on the aesthetical specificity of each medium (radio, cinema, gramophone) and to consider the possibility of articulating a new artistic language which could engage the readers on various levels. Authors which showed interest in this phenomenon included – among others – Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Thomas Mann, and Hermann Hesse. Hesse's novel *Der Steppenwolf* (*The Steppenwolf*), which was published in 1927 and can be considered the most experimental work of the author and perhaps of the entire German fiction of that period (Thomas Mann compared it to Joyce's *Ulysses*), shows how important the confrontation with the media was for the rise of the modern novel in Germany. In this article, on the one hand, we aim to demonstrate that Hesse's interest in technical media such as cinema and radio

had a decisive impact on *Steppenwolf*, not only in terms of content but also on an aesthetic and formal level. On the other hand, we argue that there is a connection (hitherto ignored by critics) between Hesse's narrative experiment and that proposed by Walter Benjamin in *Einbahnstraße* (*One-Way Street*), published in 1928. Similarly to what happens in Hesse's novel, Benjamin's collection of aphoristic annotations uses the "immediate language" of newspapers, street advertising and illuminated signs which began to increasingly characterise Weimaran society in the 1920s and invited intellectuals – in a now inevitable "one-way" path – to refound the assumptions of literary activity on new social, communicative and performative bases.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Teorie e pratiche dei media, modernismo, avanguardie, romanzo, performative studies | Media practices and theories, modernism, avant-garde, novel, performative studies

Mentre rinunciavo ed ero risalito sul marciapiede, ecco sgocciolare davanti a me, sull'asfalto specchiante, alcune lettere luminose a colori.

Hermann Hesse, *Il lupo della steppa* (1927)

Che cosa rende in definitiva la réclame tanto superiore alla critica? Non ciò che dice la rossa scritta mobile del giornale luminoso: la pozza infuocata che, sull'asfalto, la rispecchia.

Walter Benjamin, *Strada a senso unico* (1928)

A partire dai primissimi anni del Novecento la letteratura tedesca si confronta inevitabilmente con l'estetica dei media tecnici (Segeberg 2005). I nuovi apparati di riproduzione pongono al vecchio medium della letteratura, in crisi di legittimità sociale e culturale (Schenda 1970), una serie di questioni: il rapporto tra cultura elitaria e popolare, la relazione tra immagini, suoni e parole, la specificità della *Wirkungsästhetik* dei rispettivi media. Il confronto con i mezzi tecnici mette in dubbio soprattutto la concezione di arte assoluta, scissa dai suoi ambiti di realizzazione materiale (si vedano le riflessioni di Bertolt Brecht e Walter Benjamin) e soprattutto incalza la letteratura – è una sfida che raccolgono specialmente le avanguardie storiche come il dada, il surrealismo, l'espressionismo – a una revisione dei suoi fondamenti stilistico-formali. "Il dibattito sul cinema è al contempo un dibattito sulla letteratura del tempo", osserva Anton Kaes (1978: 1)¹, mentre Walter Benjamin

in *Einbahnstraße* (*Strada a senso unico* – 1928) constatava, alla fine degli anni Venti del Novecento, che “una vera attività letteraria non può pretendere di svolgersi in un ambito riservato alla letteratura” (Benjamin, ed. 2006: 3): gli apparati tecnici spingono la letteratura fuori dai suoi ambiti caratteristici di appartenenza, la costringono a rapportarsi con la cultura di massa e le trasformazioni in atto nella società, suggerendo altre pratiche di ricezione e inedite possibilità formali.

Come è noto, fu Benjamin a delineare una cornice teorica per questo snodo epocale, cui guardava – a differenza di altri intellettuali del periodo – con curiosità e interesse. Nel saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* – 1936) Benjamin osservava che la riproduzione tecnica, all'inizio del ventesimo secolo, aveva posto inevitabilmente tutta l'arte, compresa la narrativa, in una condizione inedita, in quanto la slegava dai contesti e dalle forme di ricezione tradizionali per avvicinarla alle masse. Da una parte, la riflessione sugli apparati tecnici di Benjamin è ancora oggi, nell'ambito delle teorie dei media, – come scrive Andrea Pinotti – “all'avanguardia della ricerca”, perché suggerisce “la questione della storicità, della variabilità storica della visione, e più in generale della percezione sensibile e dell'esperienza” (Benjamin, ed. 2012: IX); dall'altra, nell'ambito della critica letteraria, essa richiama l'attenzione sulla presenza, agli inizi del Novecento, di una variante ‘popolare’ del modernismo (Huyssen 1987), decisa, non da ultimo grazie all'utilizzo dei media tecnici, a mettere in discussione il rapporto tra cultura alta e bassa, arte e vita. Sono tendenze che si riflettono altresì nel romanzo *Der Steppenwolf* (*Il lupo della steppa* – 1927) di Hermann Hesse, che rappresenta, dal punto di vista della narrativa, forse la più preziosa – e financo dolorosa – testimonianza del mutamento storico oggetto della riflessione di Benjamin. Il romanzo di Hesse, che può essere considerato l'opera più sperimentale dell'autore e una tra le più innovative dell'intera narrativa del periodo – Thomas Mann lo paragonava all'*Ulisse* di Joyce (Hesse, Mann 2001: 153) – dimostra, a ben vedere, quanto sia stato importante il confronto con i media e insieme con la nascente cultura di massa per lo sviluppo del romanzo moderno in Germania, sia per quanto riguarda i contenuti sia per la forma. Sebbene nella letteratura secondaria su Hesse è esiguo il numero degli studi significativi dedicati al tema dell'interesse dell'autore per gli apparati medial² – è questa una conseguenza dell'immagine di Hesse quale autore ‘antimoderno’ tramandata nel tempo dalla germanistica, che ha finito per mettere in ombra il carattere estremamente

attuale della sua opera (Solbach 2004) –, è in realtà possibile – ed è quanto ci prefissiamo di fare nelle pagine che seguono – rileggere il romanzo di Hesse alla luce delle coeve riflessioni di Walter Benjamin circa i media tecnici di riproduzione e il loro influsso sulle forme letterarie di primo Novecento.

Del resto, sappiamo che Benjamin conosceva l'opera di Hesse e viceversa. Se può sembrare azzardato associare *Il lupo della steppa* di Hesse, uscito 1927, all'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin, la cui prima stesura risale al 1935, è possibile tuttavia notare che l'interesse di Benjamin per i nuovi linguaggi 'popolari' della comunicazione si era già manifestato in *Strada a senso unico*, pubblicato all'inizio del 1928. L'obiettivo del contributo è anche quello di argomentare circa la contiguità, fin qui ignorata dalla critica, tra l'esperimento narrativo di Hesse e quello proposto da Benjamin in *Strada a senso unico*, caratterizzati entrambi dalla volontà di far proprie le forme medialità che si andavano affermando nei primi anni del Novecento. In *Strada a senso unico*, ad esempio, la necessità di Benjamin di coniugare approccio estetico e intellettuale/cognitivo nel tentativo politico di ridurre la distanza tra filosofia e vita quotidiana, si esprimeva, a livello formale, nella sua scrittura aforistica, che non da ultimo prendeva a modello il "linguaggio immediato" (Benjamin, ed. 2006: 3) dei nuovi media, dei giornali, della pubblicità stradale e delle insegne luminose, risultato di quel processo di democratizzazione della scrittura che iniziava a caratterizzare la società weimariana negli anni Venti e che invitava gli intellettuali – in un percorso "a senso unico", ovvero ormai inevitabile – a rifondare i presupposti dell'attività letteraria su inedite basi sociali, comunicative e performative.

¹ Nel romanzo di Hesse è possibile rintracciare una medesima tensione performativa, che si riverbera in un'altrettanta significativa sovrapposizione di contenuto e forma. Da un lato, *Il lupo della steppa* di Hesse può essere letto come un *Bildungsroman*, dove la formazione del protagonista Harry Haller, personificazione dell'intellettuale tradizionale, all'inizio del romanzo dedicato esclusivamente alle forme dell'arte alta e al medium del libro e lontano dai cambiamenti sociali in atto, passa attraverso l'incontro con l'emergente cultura di massa e mediale, con cui, alla fine dell'opera, è 'condannato' a confrontarsi. In questo senso, in una recensione

del libro di Hesse, Kurt Pinthus parlava di un “documento della fine del vecchio uomo, della vecchia epoca” (in Hesse, ed. 2018: 415)³. D'altra parte, è lo stesso Hesse a utilizzare, da un punto di vista formale, l'estetica dei nuovi media. Pertanto, la morte e la rinascita metaforiche di Haller alla fine dello *Steppenwolf* significano anche la fine del romanzo tradizionale e la sua apertura a forme di comunicazione ed esperimenti estetici che – come vedremo – prendono a modello il linguaggio degli apparati medialità dell'epoca.

Harry Haller è descritto all'inizio del romanzo come un uomo solo, isolato dal mondo e dalla società, insoddisfatto di sé, devoto alla cultura umanistica del passato e agli artisti classici tedeschi ‘morti’ (adora gli ‘immortali’ Goethe e Mozart), interiormente scisso poiché incapace di fare i conti con la vita, con il suo corpo e il suo inconscio. Al di là della crisi di cinquant'anni di Haller, che – come ha osservato la critica – corrisponde a quella personale dell'autore⁴, in realtà, la problematica principale che sta a cuore a Hesse è la legittimità della cultura alta nel contesto dell'emergere di una cultura popolare e di massa e di nuove forme di intrattenimento⁵. Hesse pone infatti al centro della trama del *Lupo della steppa* l'impasse esistenziale di un intellettuale/artista borghese costretto inevitabilmente a fare i conti con le dinamiche culturali peculiari della sua epoca e dunque a dubitare della solidità delle fondamenta della cultura tradizionale ed elitaria:

Noi vecchi studiosi e ammiratori dell'Europa di una volta, della vera musica di una volta, della poesia vera di un tempo, siamo forse soltanto una piccola stupida minoranza di nevropatici complicati che domani saranno dimenticati e derisi? Quello che chiamiamo “cultura”, che chiamiamo spirito, anima, che diciamo bello, sacro, è forse soltanto un fantasma morto da gran tempo e considerato autentico e vivo soltanto da quel paio di pazzi che siamo noi? (Hesse, ed. 2015: 36-37)

Per un verso, l'analisi di Hesse circa le emergenti forme dell'industria culturale popolare richiama quella articolata in seguito da Theodor W. Adorno e Max Horkheimer nella *Dialektik der Aufklärung* (1944; *Dialettica dell'Illuminismo*, 1997) a proposito del cinema, del jazz, della radio, i settimanali a rotocalco quali media di “mistificazione di massa” (Horkheimer, Adorno 1997: 126), verso i quali Harry Haller, nello *Steppenwolf*, nutre un simile sospetto:

Non resisto a lungo né in un teatro, né in un cinema, non riesco quasi a leggere il giornale, leggo raramente un libro moderno, non capisco quale

piacere vadano a cercare gli uomini nelle ferrovie e negli alberghi affollati, nei caffè gremiti dove si suonano musiche asfissianti e invadenti, nei bar e nei teatri di varietà delle eleganti città del lusso, nelle esposizioni mondiali, alle conferenze per i desiderosi di cultura, nei grandi campi sportivi [...]. Se il mondo ha ragione, se hanno ragione le musiche nei caffè, i divertimenti di massa, la gente americana che si contenta di così poco, vuole dire che ho torto io, che io sono il pazzo, il vero lupo della steppa, come mi chiamai più volte, l'animale sperduto in un mondo a lui estraneo e incomprensibile, che non trova più la patria, l'aria, il nutrimento (Hesse, ed. 2015: 28-29).

Eppure, rispetto alla presa di posizione estremamente critica di Adorno e Horkheimer – che scrivono dopo il nazionalsocialismo e lo sviluppo dell'industria culturale hollywoodiana –, il punto di vista del romanzo verso tali novità è assai più ambiguo e sfumato. *Il lupo della steppa* descrive infatti come positivo il “dissolvimento” della “personalità” (Hesse, ed. 2015: 101) di Haller attraverso varie esperienze di alterità (musica, droga, erotismo). Grazie all'aiuto di Hermine, il protagonista esce dalla sua solitudine borghese e comincia a frequentare bar, pub e locali da ballo, dove si suona musica jazz. La nuova identità di Haller è rimodelata non poco dall'uso dei media tecnici, che, attraverso i numerosi stimoli, gli consentono di considerare la sua precedente personalità da punti di vista inediti e stranianti:

Come il grammofono nel mio studio guastava il tono di spiritualità ascetica, come le danze americane irrompevano a disturbare, anzi a distruggere il mio bel mondo musicale, così arrivava da ogni parte qualcosa di nuovo, di temuto, di struggente nella mia vita, fino allora così chiaramente definitiva e severamente chiusa. La Dissertazione del lupo della steppa e Hermine avevano ragione con la loro teoria delle mille anime e infatti ogni giorno apparivano in me, accanto a quelle vecchie, alcune anime nuove, avanzando pretese, facendo fracasso, e davanti a me vedevo come in un quadro la vanità della mia persona d'un tempo. [...] Ma la mia conversione, il dissolvimento della mia personalità non era stato affatto un'avventura piacevole e divertente; al contrario, mi aveva procurato amarezze dolorose e talvolta quasi insopportabili. Il grammofono aveva spesso un suono diabolico in quell'ambiente dove tutto era così diversamente intonato (Hesse, ed. 2015: 100-01).

Nonostante la diffidenza di Haller, il grammofono, ad esempio, infrange l'atmosfera ‘sacrale’ della sua stanza da celibe e consente nuove modalità

di approccio alla cultura, legate alla sfera del corpo, come polo opposto allo spirito, e della quotidianità irriflessa. Non è un caso che durante l'episodio del grammofono, grazie al quale il protagonista impara a ballare, troviamo Harry "in calzini":

Che nella mia stanza accanto a Novalis e Jean Paul, nel rifugio dei miei pensieri, dovessero risuonare ora i ballabili americani in voga e io ci dovessi ballare, era più di quanto una creatura umana potesse pretendere da me. [...] Confesso che risi di me stesso e mi vergognai quando caricai il grammofono nel silenzio del mio studio e in calzini cominciai piano piano a ripetere i passi del fox (88-89; 93).

Nel romanzo di Hesse, l'esperienza domestica di Haller è consapevolmente contrapposta a una forma di ricezione estetica tradizionale, ovvero all'ascolto di un concerto di musica classica in una chiesa:

Quella sera eccezionalmente non ero stato con Hermine, ma ero andato a sentire in duomo un concerto di vecchia musica sacra. [...] Sotto l'alta volta gotica della chiesa, le cui crociere oscillavano vive e fantastiche nel gioco dei lumi scarsi, avevo ascoltato brani di Buxtehude, Pachelbel, Bach, Haydn [...]. Le voci della musica antica, la sua infinita dignità e santità mi avevano ridestato tutte le delizie e tutti gli entusiasmi della gioventù, ed ero rimasto assorto e triste nel coro della chiesa per un'ora intera, ospite del mondo nobile e felice che un giorno era stato la mia patria (106-07).

In breve, nel romanzo di Hesse i media tecnici contribuiscono a un processo di desacralizzazione della cultura. Privano l'arte della sua aura, del suo legame con la tradizione e, come dimostra il caso di Haller, hanno importanti ripercussioni nelle pratiche culturali quotidiane.

Era questa la tesi de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin, secondo cui la fotografia, il cinema, il grammofono hanno cambiato profondamente lo statuto dell'arte all'inizio del ventesimo secolo attraverso la riproduzione di immagini o suoni in infinite copie, che permettono di trascendere i contesti solitamente destinati alla fruizione artistica e di "andare incontro al fruitore". Per esempio, la fotografia:

può introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, sia nella forma della fotografia sia in quella del disco.

La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amante dell'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può essere ascoltato in una camera (Benjamin, ed. 2012: 19-20).

I nuovi apparati tecnici dissolvono l'aura dell'opera d'arte, cioè l'ineffabile carattere sacro che tradizionalmente la circonda e le conferisce il prestigio di qualcosa di unico, ineffabile e sublime, e soprattutto elitario. Nella misura in cui le tecnologie della riproducibilità eliminano le distanze spazio-temporali, ma anche sociali e culturali, che separano i fruitori dalla singola opera, la concezione aristocratico-umanistica dell'arte come qualcosa di geniale, irraggiungibile e destinata a pochi eletti viene radicalmente messa in discussione, rivelandosi obsoleta e superata. L'arte si apre così alla ricezione di massa:

La tecnica della riproduzione, così si potrebbe riformulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto del suo esserci unico essa pone il suo esserci in massa. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento sconvolgimento della tradizione che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Questi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni (20).

Nel *Lupo della steppa* di Hesse non soltanto il grammofono, ma anche il cinema e la radio sono gli agenti di questa "crisi" che Harry Haller percepisce come una dissoluzione o un imbarbarimento della cultura, ma che in realtà sono tentativi di avvicinare l'arte alle masse. In tal senso risulta essere significativa la descrizione delle modalità 'popolari' – e secondo Haller 'degradata' – di ricezione legate alla frequentazione delle sale cinematografiche:

Bighellonando passai davanti a un cinema, vidi brillare fasci di luce ed enormi insegne luminose, andai avanti di qualche passo, poi ritornai ed entrai. Lì potevo starmene tranquillamente al buio fin verso le undici. Guidato dall'inserviente con la lanterna cieca entrai nella sala buia incespicando nelle tende, trovai un posto e mi vidi trasportato nell'Antico Testamento. Era uno di quei film che si dicono allestiti non per guadagno ma per scopi nobili e santi, con grandi spese e molta raffinatezza, film ai quali i maestri di religione portano nel pomeriggio persino gli scolari. Si rappresentava la storia di Mosè e degli israeliti in Egitto con un immenso

impiego di uomini, cavalli, cammelli, palazzi, con grande splendore di faraoni e miserie di giudei sulle sabbie ardenti del deserto (Hesse, ed. 2015: 131-32).

In questo episodio, il mezzo cinematografico consente l'attualizzazione nel presente, l'oggettivazione di una storia raccontata tradizionalmente attraverso il medium libro (nel libro dei libri, ovvero la Bibbia). Mentre il grammofono stimolava il senso dell'udito del fruitore, qui l'attenzione è rivolta invece alla vista:

Vidi Mosè acconciato sul modello di Walt Whitman, un magnifico Mosè da teatro con tanto di bastone e passi focosi da Wotan attraverso il deserto, alla testa degli ebrei. [...] Vidi poi Mosè salire sul monte Sinai, eroe accigliato in un tetro paesaggio di rocce selvagge, e Geova comunicargli i Dieci Comandamenti tra raffiche di bufera e segnali luminosi, mentre il suo popolo indegno alzava ai piedi della montagna il vitello d'oro e si abbandonava a divertimenti piuttosto agitati. Mi pareva così incredibile essere lì a vedere tutte quelle cose, le storie sacre con gli eroi e i miracoli che nella nostra infanzia avevano suscitato il primo barlume di un mondo soprannaturale, davanti a un pubblico riconoscente che aveva pagato il biglietto e sgranocchiava in silenzio i panini imbottiti: una bella visione parziale dell'immensa asta e svendita culturale del nostro tempo (132-33).

Anche in questo caso il dispositivo cinematografico sembra accelerare il processo di dissoluzione dell'aura della Bibbia: le storie sacre dell'Antico Testamento vengono 'rimedializzate', ovvero sono traslate in un altro medium che le priva della loro invisibilità e astrattezza per renderle maggiormente fruibili verso il basso, per persone che tuttavia mangiano mentre guardano la rappresentazione. Se Haller non riesce ad andare oltre il suo disprezzo nei confronti di questi fenomeni 'culinari', che egli stesso definisce di "svendita culturale", nella grande allucinazione che costituisce la fine del romanzo, quando la dissoluzione della precedente personalità del protagonista giunge al culmine, Mozart rappresenta un modello di artista che, a differenza di Harry, ha imparato a confrontarsi positivamente con i recenti sviluppi della tecnica, servendosi per una più capillare diffusione della sua arte:

In quel momento la porta del palco si aprì e vidi entrare, riconoscendolo soltanto alla seconda occhiata, Mozart senza ciuffo, senza calzoni corti e scarpine con la fibbia, in abiti moderni. [...] Egli sedette e si diede da fare

con alcuni apparecchi e strumenti che erano lì intorno, lavorava con molta attenzione combinando e avvitando e io osservavo con ammirazione quelle dita agili e svelte: mi sarebbe piaciuto vederle suonare il pianoforte. [...] Veramente non badavo neanche a quello che stava facendo, non capivo cosa stesse avvitando e manipolando. Era un apparecchio radio che si era costruito. Ora inserì l'altoparlante e disse: "Si sente Monaco, il Concerto grosso in fa maggiore di Händel". [...] "Dio mio", esclamai atterrito "che cosa fa Mozart? Lei prende sul serio questa porcheria, questo insulto a lei e a me? È proprio necessario scatenarci addosso questo orribile apparecchio, il trionfo del nostro tempo, l'ultima arma vittoriosa nella lotta mortale contro l'arte? Non si può farne a meno, Mozart?" (180-81)

All'accusa di Haller Mozart risponde con una sorta di apologia della radio, che non distrugge l'essenza dell'arte ma la rivitalizza, diffondendola in contesti inediti tradizionalmente non destinati alla fruizione estetica, adeguandosi così a un pubblico più variegato rispetto a quello tradizionale:

Non faccia il sentimentale, caro compare. Ha notato, del resto, quel ritardando? [...] Li sente i bassi? Incedono come dei... E si calmi e assapori nel cuore irrequieto quella trovata del vecchio Händel! Ascolti un po', caro omino, ascolti senza ironia e senza pathos, la forma lontana della musica divina che passa dietro il vero disperatamente idiota di questo ridicolo apparecchio! Stia attento, c'è sempre qualcosa da imparare. Osservi come questo imbuto insensato faccia apparentemente l'azione più sciocca, più inutile e vietata del mondo e scaraventi una musica eseguita qua e là, senza discernimento, stupidamente e svisandola miserabilmente, in un ambiente estraneo, non adatto a questa musica... e come tuttavia non possa distruggerne lo spirito (181-82).

Così, quando nel teatro magico viene decretata la morte del protagonista, è lo stesso Mozart a pronunciare la sentenza: "Dovrà dunque abituarsi ad ascoltare ancora la radio della vita. Le farà bene" (184-85).

È significativo che Hesse utilizzi la metafora dell'ascolto per descrivere la trasformazione antropologica cui Harry Haller è 'condannato' nello *Steppenwolf*, alludendo, già negli anni Venti, a quel processo di *ritribalizzazione* attraverso la stimolazione del senso dell'udito che per Marshall McLuhan caratterizza la società contemporanea dopo la fine del predominio mediale della 'galassia Gutenberg' e del mezzo della scrittura alfabetica (2008 e 2011). I nuovi media – è stato detto – si rivolgono maggiormente agli organi e ai sensi corporei del soggetto rispetto alla scrittura,

più astratta e intellettuale (Kittler 1986; Bolz 1990): non solo alla vista come nel cinema o nei mezzi a stampa, ma anche all'udito, come nel caso del grammofono e della radio nel *Lupo della steppa*.

Non è quindi un caso che il romanzo all'epoca della sua pubblicazione fu ignorato dalla germanistica, che – come annotava Hesse – lo ritenne di un'“attualità indegna” (Hesse, Mann 2001: 28), e fu riscoperto negli Stati Uniti da un pubblico giovanile negli anni delle contestazioni studentesche, e dunque nell'epoca del modernismo popolare (Bolter 2020), dello sviluppo massiccio dei mass media (e della riflessione accademica su di essi) e della diffusione della cultura psichedelica nella musica – la rock-band americana Steppenwolf prese il nome dal romanzo di Hesse – e nella letteratura – si considerino gli esperimenti letterari di William Burroughs o l'interesse per l'opera hessiana di Timothy Leary, professore di psicologia a Harvard e teorico dell'utilizzo dell'LSA (Leary 1990). Si tratta di tendenze ‘controculturali’ che il *lupo della steppa* di Hesse anticipava non soltanto per quanto riguarda i contenuti (il romanzo si conclude con una vera e propria esperienza lisergica del protagonista) ma anche nella forma, laddove l'autore sembra volersi adeguare agli stili percettivi che si andavano già affermando nei lettori del suo tempo, prevedendo forse le tendenze che sarebbero venute.

2 *Il lupo della steppa* non descrive soltanto la decostruzione della vecchia personalità di Haller nei contenuti, ma Hesse decostruisce anche il genere del romanzo da un punto di vista formale. Alla fine dello *Steppenwolf*, nella parte dedicata al teatro magico, dove si compie la definitiva dissoluzione della vecchia identità del protagonista, lo stile di scrittura di Hesse si fa frenetico e veloce, al fine di coinvolgere performativamente il lettore nell'esperienza di alterità della coscienza vissuta da Haller, caratterizzata da una forte sinestesia e da un senso di vertiginosa ebbrezza, favorita dall'assunzione di droga.

Anche questo sembra avere punti in comune con la teoria dei media di Benjamin. Per Benjamin l'emergere di nuovi apparati mediali all'inizio del XX secolo segna il passaggio dal raccoglimento e la contemplazione a forme di ricezione artistica che hanno a che fare con la distrazione, la percezione alterata, lo shock, come ad esempio nel dada, o nel cinema, in cui la rapida successione delle immagini impedisce l'immersione totale dello spettatore nella storia:

Il Dadaismo cercava di ottenere con i mezzi della pittura (oppure della letteratura) quegli effetti che oggi il pubblico cerca nel cinema. [...] Le poesie [dei dadaisti] sono “insalate di parole”, contengono locuzioni oscene e tutti i possibili e immaginabili cascami del linguaggio. Non altrimenti i loro dipinti, dentro i quali montavano bottoni o biglietti ferroviari. Ciò che essi ottengono con questi mezzi è uno spietato annientamento dell'aura dei loro prodotti [...]. Di fronte a un quadro di Arp o a una poesia di August Stramm è impossibile concedersi, come di fronte a un quadro di Derain o a una lirica di Rilke, il tempo per il raccoglimento e per una presa di posizione. Allo sprofondamento, che con la degenerazione della borghesia è diventato una scuola di comportamento asociale, si contrapponeva la diversione quale varietà di comportamento sociale. [...] Con i dadaisti, da attraente parvenza ottica o struttura sonora persuasiva, l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile. In questo modo ha favorito la domanda di cinema, il cui elemento diversivo è appunto in primo luogo di ordine tattile, si fonda cioè sul mutamento dei luoghi dell'azione e delle inquadrature, che investono gli spettatori a scatti (Benjamin, ed. 2012: 44-45).

Si tratta di forme di ricezione più corrispondenti ai ritmi della modernità, i quali, agli inizi del Novecento, cominciano a caratterizzare le metropoli, l'estetica del cinema, gli esperimenti artistici delle avanguardie e che rimandano a una particolare disposizione spirituale del soggetto, l'ebbrezza, che Benjamin rivaluta in una prospettiva sia mediale sia politica. Laddove il *Rausch* – favorito dal consumo di droghe o dalle pratiche di ricezione estetica legate allo shock – produce un positivo allentamento delle costrizioni dell'Io, si tratta per Benjamin anche di un gesto politico, poiché tale condizione spirituale consente uno straniamento, permette al soggetto di interrompere il continuum della percezione usuale per considerare prospettive altre sulle cose circostanti in virtù di “una illuminazione profana, [...] una ispirazione materialistica, antropologica, rispetto a cui l'hashish, l'oppio e le altre droghe possono avere una funzione propedeutica” – si legge nel saggio dedicato al Surrealismo (Benjamin, ed. 2012: 322). Lo stesso Benjamin ha sperimentato le alterazioni della coscienza prodotte dall'hashish, della cui esperienza ha lasciato diverse testimonianze.

Se Benjamin è generalmente interessato – come osserva Pinotti – alle “forme di configurazione della sensibilità e della coscienza” (Benjamin, ed. 2012: 305) peculiari della modernità, come emerge nei suoi contributi sugli apparati di riproduzione tecnica, sulle avanguardie, sulle droghe,

sul *flâneur* e l'esperienza della metropoli, in particolare Parigi, tutti questi interessi rappresentano, nell'autore, una costellazione che, a ben vedere, ha a che fare, non da ultimo, anche con la frequentazione dell'opera di Hermann Hesse: nei protocolli dei suoi esperimenti con l'hashish Benjamin dice di aver trovato ispirazione dalla lettura del *Lupo della steppa*. Nel verbale del 29 settembre 1928, che racconta dei giorni trascorsi a Marsiglia sotto l'effetto della droga, si legge: "L'ultimo stimolo a prendere l'haschisch me lo hanno dato certe pagine nel Lupo della steppa che ho letto stamattina" (Benjamin, ed. 1975: 75). Anche nel racconto *Myslowitz – Braunschweig – Marseille*, in cui si narra dell'esperienza d'ebbrezza da hashish dal punto di vista del protagonista, il pittore Eduard Scherling, si trova un riferimento al romanzo di Hesse: "Mai come in quella occasione mi ero sentito accolto nella comunità degli iniziati, le cui testimonianze, dai Paradisi artificiali di Baudelaire fino al Lupo della steppa di Hesse, mi erano tutte note" (Benjamin, ed. 1975: 10). Ed effettivamente la disposizione d'animo del pittore nei confronti della realtà urbana di Marsiglia assomiglia a quella di Harry Haller nel romanzo di Hesse: in entrambi i casi il *Rausch* da hashish produce una grande recettività e un'estrema apertura verso l'esterno, "ci butta a piene mani nelle braccia dell'esserci" (29), chiosa Benjamin. Nel racconto *Hascisch a Marsiglia*, l'io narrante, sotto l'effetto della droga, decide di entrare in un locale del porto dove si suona jazz, un episodio che ricorda da vicino il romanzo di Hesse, in cui – come abbiamo detto – la svolta esistenziale di Harry Haller è segnata dalla decisione di perdersi nel mondo della bohème, dove scopre il jazz, il sesso e la droga, che fanno emergere inediti tratti della sua vita interiore.

Der Steppenwolf è, non caso, l'unico romanzo di Hermann Hesse ambientato in una città, "dove – si legge – non mancavano i divertimenti notturni; a ogni passo c'era un manifesto o un cartello invitante: Orchestra di dame, Varietà, Cinema, Danze; ma non era roba per me, era roba per 'tutti', per gente normale che infatti vedevo accalcarsi agli ingressi". In particolare, durante una delle sue peregrinazioni notturne, l'attenzione di Harry Haller è rapita dalle "lettere mobili e colorate di una réclame" che vede davanti a un locale, lettere che "danzano e toccano" nel suo spirito "accordi sepolti" (31). Si imbatte così in un cabaret che annuncia la presenza di un teatro magico al suo interno, a differenza degli altri, "non per tutti. [...] Soltanto per pazzi" (37). Sebbene la città raffigurata nel romanzo rimanga imprecisata, negli anni della stesura del *Lupo della steppa* Hesse viveva a Zurigo. È dunque probabile che con il teatro magico

del romanzo l'autore volesse alludere all'estetica del movimento dada, o direttamente al Cabaret Voltaire, il cui fondatore Hugo Ball Hesse frequentava con assiduità proprio in quegli anni.

D'altronde, nel romanzo di Hesse è evidente il rimando alle nuove forme di comunicazione mediale peculiari degli anni Venti del Novecento, come pure al linguaggio performativo delle avanguardie, fondate sull'esperienza dello shock. Nel capitolo finale del *Lupo della steppa*, nel teatro magico l'attenzione di Haller è stimolata e costantemente 'distratta' da immagini in movimento, parole, slogan, insegne luminose che lo introducono alle brevi avventure psichiche che costituiscono la sua allucinazione.

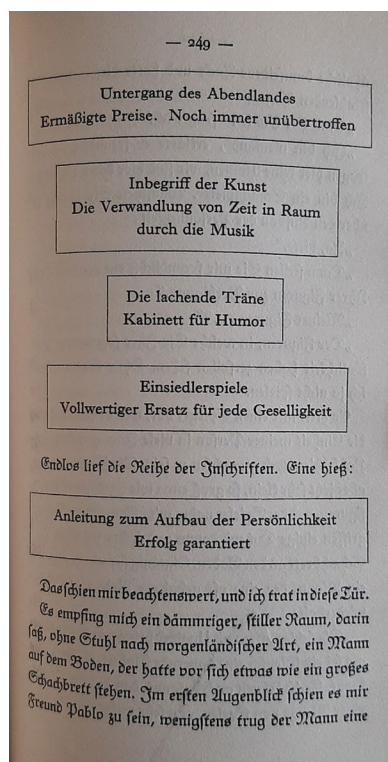


FIG. 1 – Dalla prima edizione di *Der Steppenwolf*, Fischer (1927).

Qui (FIG. 1) i titoli dei brevi paragrafi sembrano rimandare non soltanto all'estetica cinematografica (Haupt 2013), ma anche al linguaggio della pubblicità, che allora cominciava a disegnare la fisionomia delle città

tedesche negli anni della Repubblica di Weimar e, nel caso delle avanguardie, a penetrare nelle arti figurative, nella letteratura, nella poesia (si veda ad esempio il coevo romanzo *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin – 1929). Nelle pagine dei giornali e delle riviste letterarie tedesche dell'epoca si trovano numerosi articoli di scrittori, giornalisti e critici culturali che si occupavano di pubblicità da diverse angolazioni, esplorandone le caratteristiche performative e confrontandole con gli stilemi letterari tradizionali (Wegmann 2011). La pubblicità era generalmente considerata il 'testo della città' per eccellenza, per il suo linguaggio breve e rapido, un mezzo di comunicazione che si adattava alle moderne forme di percezione e ai ritmi alterati della vita urbana.

Per Benjamin, ad esempio, le insegne al neon e le pubblicità costituivano segnali di una positiva svolta culturale, in quanto favorivano un processo di democratizzazione della scrittura. In Unione Sovietica i manifesti, del resto, erano già media di un'arte politica che si proponeva di uscire dalle accademie e dalle università per riversarsi sui muri delle strade (Berardi 2013: 36-40). In *Strada a senso unico* Benjamin, nell'interrogarsi sulle trasformazioni delle pratiche medialità nei primi anni del Novecento, osservava che il libro tradizionale stava "andando incontro alla sua fine" a causa dell'attestarsi di forme di comunicazione 'di strada' come le réclame luminose, i cartelloni pubblicitari, i giornali e il cinema, il cui linguaggio le avanguardie come, ad esempio, i simbolisti francesi o i dadaisti, avevano già cominciato a fare proprio:

Il nostro tempo, quale antitesi per eccellenza al Rinascimento, si contrappone in particolare alla situazione in cui fu inventata la stampa. Sia infatti un caso o meno, la comparsa di quest'ultima in Germania cade nell'epoca in cui il libro per antonomasia, il libro dei libri, grazie alla traduzione della Bibbia fatta da Lutero, divenne patrimonio popolare. Tutto fa prevedere che il libro in questa sua forma tradizionale stia andando incontro alla sua fine. Mallarmé, che attendendo alla cristallina costruzione della sua opera letteraria certamente tradizionalista vedeva bene i segni di ciò che andava maturando, nel Coup de dés ha per la prima volta acquisito alla pagina a stampa le tensioni grafiche della réclame. Quel che in seguito hanno tentato i dadaisti in fatto di esperimenti di scrittura procedeva, è vero, non da un intento costruttivo ma dai nervi puntualmente reattivi dei letterati, e per questo è stato assai meno costante del tentativo di Mallarmé, che invece nasceva dal profondo del suo stile. Ma proprio ciò consente di riconoscere l'attualità di quel che nella sua stanza più ermetica veniva scoprendo la monade Mallarmé, in armonia

prestabilita con tutti gli eventi decisivi di quei giorni nell'economia, nella tecnica, nella vita pubblica. La scrittura, che nel libro stampato aveva trovato un asilo ove condurre un'esistenza autonoma, dai cartelloni pubblicitari viene trascinata inesorabilmente sulle strade e assoggettata alle brutali eteronomie del caos economico. È questo il severo tirocinio della sua nuova forma (Benjamin, ed. 2006: 22).

A ben vedere, l'immagine offerta da Benjamin di una scrittura "trascinata inesorabilmente" dalla *réclame* "sulle strade" lontano dal libro ricorda da vicino il gesto di Hermann Hesse il quale, mentre, al livello di contenuti, descrive l'intellettuale tradizionale, isolato dalla società e dai mutamenti culturali in atto, come un anacronismo, nella forma accoglie il linguaggio della pubblicità, decostruendo il genere tradizionale del romanzo (come avviene, negli stessi anni, in *Berlin Alexanderplatz* di Döblin). Allo stesso modo, le parole di Benjamin a proposito delle pratiche di ricezione moderne e popolari sollecitate dai nuovi linguaggi della *réclame* e del cinema, che non consentono più l'introversione, la contemplazione e la riflessione, ovvero di porsi in ascolto dell'"arcano silenzio del libro" (Benjamin, ed. 2006: 23) e che producono, al contrario, un'esperienza di shock, rivelano il significato profondo della destrutturazione dell'Io vissuta dal protagonista del *Lupo della steppa* nel momento in cui, alla fine del romanzo, viene 'aggregato' dalle immagini in movimento e dagli slogan pubblicitari all'interno del teatro magico. Scrive Benjamin:

La *réclame* spazza via lo spazio che restava libero per l'osservazione e ci spinge le cose fin sotto il naso, pericolosamente vicine quanto un'automobile che dallo schermo cinematografico ci si fa incontro tremolando, sempre più gigantesca. E come il cinema non offre a un'osservazione critica mobili e facciate nella loro interezza, ma anzi fa sensazione solo la loro ottusa, repentina vicinanza a noi, così un'autentica *réclame* trasporta le cose in primo piano e ha un ritmo che corrisponde a quello del buon cinema (54).

È possibile individuare un'affinità tra le opere dei due autori anche dalla prospettiva della forma. Se la volontà di legare scrittura ed esperienza della strada, in *Einbahnstraße* di Benjamin, è postulata sin dall'inizio, dove è scritto che "volantini, opuscoli, articoli di rivista, e manifesti" rappresentano "forme dimesse" capaci di agire "all'interno di collettività" più incisivamente rispetto all'"ambizioso gesto universale del libro" (3), è questa una consapevolezza che orienta anche la realizzazione formale del volume. In *Strada a senso unico* Benjamin evita infatti la linearità

della narrazione e utilizza la tecnica del montaggio, laddove gli aforismi sono introdotti da brevi titoli in forma di slogan, insegne stradali e pubblicitarie – presenti sin dalla copertina, a cura di Sasha Stone (Fig. 2). Come a dire che le riflessioni dell'autore sono piuttosto 'istantanee' o 'immagini di pensiero' stimulate dagli oggetti incontrati per strada, una pubblicità, un annuncio di giornale, un'insegna di negozio, un'indicazione stradale (Fig. 3) – che ricordano da vicino quelli presenti nel libro di Hesse, dove accendono l'immaginazione del protagonista Harry Haller.



Fig. 2 – Copertina della prima edizione di *Einbahnstraße* (1928), a cura di Sasha Stone.

herrschte im Zimmer. Goethe erhob sich und trat mit mir in den Nebenraum, wo eine lange Tafel für meine Verwandtschaft gedeckt war. Sie schien aber für weit mehr Personen berechnet, als diese zählte. Es war wohl für die Ahnen mitgedeckt. Am rechten Ende nahm ich neben Goethe Platz. Als das Mahl vorüber war, erhob er sich mühsam und mit einer Geherde erbat ich Verlaub, ihn zu stützen. Als ich seinen Ellenbogen berührte, begann ich vor Ergriffenheit zu weinen.

FÜR MÄNNER

Überzeugen ist unfruchtbar.

NORMALUHR

Den Großen wiegen die vollendeten Werke leichter als jene Fragmente, an denen die Arbeit sich durch ihr Leben zieht. Denn nur der Schwächere, der Zerstreute hat seine unvergleichliche Freude am Abschließen und fühlt damit seinem Leben sich wieder geschenkt. Dem Genie fällt jedwede Zäsur, fallen die schweren Schicksalsschläge wie der sanfte Schlaf in den Fluß seiner Werkstatt selber. Und deren Bannkreis zieht er im Fragment. „Genie ist Fluß.“

KEHRE ZURÜCK! ALLES VERGEBEN!

Wie einer, der am Reck die Riesenwelle schlägt, so schlägt man selber als Junge das Glückrad, aus dem dann früher oder später das große Los fällt. Denn einseitig, was wir schon

Fig. 3 – Dalla prima edizione di *Einbahnstraße*, Rowohlt (1928).

In questo senso, è altresì significativa la circostanza che negli estratti del libro di Benjamin pubblicati in vari giornali e riviste tra il 1926 e il 1927 i titoli dei paragrafi manchino (come pure le riflessioni sul linguaggio 'veloce' della réclame) e compaiano soltanto nell'edizione definitiva del volume per l'editore Rowohlt nel gennaio 1928 (Benjamin, ed. 2009: 270-76; Benjamin, ed. 2006: XXVII-XXIX). Potrebbe, tra gli altri stimoli, Benjamin aver preso spunto per questa soluzione formale – come nel caso degli esperimenti con l'hashish – proprio dalla lettura dello *Steppenwolf* di Hesse, uscito nel frattempo, nel giugno del 1927? Abbiamo visto

che dai protocolli sull'uso della droga risulta che Benjamin leggesse il romanzo hessiano proprio in quel periodo, mentre, da parte sua, Hesse si esprime assai positivamente sul libro di Benjamin subito dopo la pubblicazione. Addirittura, nella pubblicità di *Einbahnstraße* erano riportate le parole di elogio di Hesse (presumibilmente riferite privatamente all'editore Rowohlt): "In mezzo alla torbidezza e all'incertezza che sembrano caratterizzare la nostra letteratura recente, mi ha stupito e rallegrato trovare qualcosa di così teso, sagomato, chiaro e luminoso come *Strada a senso unico* di Walter Benjamin" (Benjamin, ed. 2009: 496). In una lettera del 2 maggio 1928 Benjamin scriveva a Siegfried Kracauer: "Poiché stiamo parlando di queste voci, voglio comunicarLe che Hermann Hesse si è espresso molto amichevolmente, precisamente e senza richiesta su *Strada a senso unico*". Mentre ancora nel 1934 Benjamin si rivolgeva direttamente a Hesse: "Cinque anni fa, quando uscì *Strada a senso unico*, Lei è stato uno dei pochi che ha reagito con interesse" (497).

In realtà, un tale giudizio sull'opera di Benjamin stona con l'immagine di Hesse quale nemico della modernità e difensore della tradizione letteraria tedesca classico-romantica tramandata dalla germanistica che, oltre ad aver ignorato l'interesse dell'autore per i media, come pure il rapporto tra la sua opera e quella di Benjamin, non ha in fondo mai apprezzato *Il lupo della steppa* (Hinterhäuser 1973: 196) per la sua "attualità indegna". E di conseguenza non ha mai preso seriamente in considerazione il tentativo di Hesse di forzare dall'interno il genere del romanzo alla luce del coevo sviluppo degli apparati di riproduzione tecnica. A mio avviso, ciò deriva dalla tendenza della critica a considerare Harry Haller, il quale all'interno del romanzo – come abbiamo visto – è estremamente critico e diffidente nei confronti dei nuovi media, come portavoce dell'approccio antimoderno di Hesse. E se invece il protagonista non coincidesse esattamente con l'autore, oppure coincidesse solo con quell'atteggiamento culturale che Hesse, non da ultimo grazie alla psicanalisi, in quel periodo cercava di destrutturare per aprirsi alla vita, mentre, da un punto di vista oggettivo-generazionale, rappresentasse l'uomo antiquato di cui parlava Pinthus, il cui "tramonto" è esattamente l'oggetto del romanzo? Del resto, nel *Lupo della Steppa* i media (a partire dal *pamphlet* "Dissertazione del lupo della steppa") rappresentano piuttosto strumenti che consentono al protagonista di guardare a sé stesso da nuove e inedite angolazioni⁶, e come osservato, hanno un effetto destrutturante sulla sua precedente personalità. In questo senso, l'esperimento narrativo di Hesse può, a mio avviso, essere compreso a pieno soltanto se letto

sullo sfondo della riflessione di altri intellettuali tedeschi di primo Novecento, i quali guardavano positivamente agli sviluppi della tecnica e della cultura di massa senza rimpianti per il passato, a proposito della relazione tra il vecchio medium del libro e i nuovi media, formulato nei termini di un vero e proprio processo di rimedializzazione. Se Jay David Bolter e Richard Grusin hanno recentemente indagato le “modalità in cui i media, tradizionali e nuovi, si confrontano per attirare l’attenzione e conquistare un posto di rilievo nella cultura popolare” (Bolter, Grusin 2020: 22), laddove ogni medium si riconfigura quando ne appare uno nuovo al suo fianco, assumendone le funzioni, è questa una consapevolezza che traspare già dalle osservazioni di Bertolt Brecht, che, nei primi decenni del Novecento, parlava di una inevitabile “tecnicizzazione della produzione letteraria” (Brecht 2019: 95), o di Benjamin, che, a proposito delle nuove forme di narrazione, scriveva:

Tutte queste cose possono essere viste come eterne (la narrazione, per esempio), ma possono anche essere viste come temporali e problematiche, discutibili. Eternità nella narrazione. Ma probabilmente forme completamente nuove. La televisione, il grammofo, ecc. rendono tutte queste cose discutibili (Benjamin, ed. 1977: 1282).

Lo stesso Hesse, in un saggio del 1930 dal titolo *Magie des Buches* (*Magia del libro*), si interrogava sullo statuto del romanzo nell’era dello sviluppo delle “invenzioni concorrenti, come radio, cinema, ecc.” (ed. 2003: 445), ribadendo la specificità dell’esperienza estetica proposta dalla narrativa e rivalutando la funzione – non da ultimo antropologica e pedagogica – del libro in un’epoca di crisi della sua legittimità sociale e culturale. Nel saggio Hesse argomentava – in maniera simile a Benjamin – circa la perdita di aura del libro in virtù dell’emergere di una cultura di massa:

Per tutti i popoli, la parola e la scrittura sono qualcosa di sacro e magico, il nominare e lo scrivere sono in origine atti magici, appropriamenti magici della natura da parte dello spirito, e ovunque il dono della scrittura è stato considerato di origine divina. [...] Tutto questo sembra essere completamente cambiato. Oggi, a quanto pare, il mondo delle Scritture e dello spirito è aperto a tutti; anzi, si è costretti a entrarvi anche se si vuole evitarlo (443-44).

Il saggio costituisce una preziosa testimonianza del fenomeno di desacralizzazione della scrittura, accompagnato da un processo di letteralizzazione della vita associata nei primi decenni del Novecento, sviluppi

cui Hesse guardava con favore, laddove essi conducevano a una maggiore frequentazione delle pratiche di lettura da parte delle masse:

Non vogliamo essere derubati della piacevole sensazione di progresso raggiunto e vogliamo rallegrarci del fatto che la lettura e la scrittura non sono più appannaggio di una corporazione o di una casta, che dall'invenzione della stampa a caratteri mobili il libro è diventato un oggetto d'uso e di lusso generale, prodotto in serie, che le grandi tirature rendono possibile il prezzo dei libri a basso costo e che ogni nazione può rendere i suoi libri migliori (i cosiddetti classici) accessibili anche alle persone poco dotate. Non vogliamo nemmeno piangere troppo il fatto che il termine "libro" abbia perso quasi del tutto la sua antica grandezza e che recentemente, attraverso il cinema e la radio, sembra aver perso ancora di più il suo valore e il suo fascino agli occhi delle masse. Tuttavia, non dobbiamo assolutamente temere la futura estinzione del libro (445).

Dunque, alla domanda se "dovrebbero esistere ancora libri sacri, libri diabolici, libri magici", Hesse rispondeva affermativamente che "l'antica magia è ancora presente" (446), in quanto il libro, anche nella nuova condizione di prodotto di massa, in cui il "valore espositivo" – direbbe Benjamin – prevaleva su quello "culturale", poteva permettere al lettore di fare "un surplus di nuove esperienze" (450) – che sono probabilmente le stesse fatte da Walter Benjamin durante la lettura del *Lupo della steppa*. E se il romanzo di Hesse ha agito per Benjamin da stimolo per la sua indagine sulla modernità, questo è potuto succedere perché esso – come auspicava Benjamin in *Strada a senso unico* quale prerequisite per una "vera attività letteraria" – non si isolava "in un ambito riservato alla lettura", ma, confrontandosi senza riserve con l'estetica dei nuovi media tecnici e popolari, parlava un "linguaggio immediato" che si mostrava – e in fondo ancora oggi si mostra – "all'altezza del momento in modo attivo" (Benjamin, ed. 2006: 3), aprendosi così a inedite forme di ricezione estetica più moderne, inclusive e performative rispetto a quelle tradizionali.

NOTE

- 1 Laddove non altrimenti indicato, le traduzioni in italiano delle citazioni sono di chi scrive.
- 2 Fanno eccezione i contributi di Licht (2005), Haupt (2013), Singh (2013) e Goebel (2013).
- 3 La recensione di Kurt Pinthus fu pubblicata nel giornale “Acht-Uhr Abendblatt” del 1° luglio 1927.
- 4 Si veda la raccolta di liriche dal titolo *Krisis. Ein Stück Tagebuch* (*Crisi. Un pezzo di diario* – 1928), contemporanea alla pubblicazione del romanzo, in Hesse, ed. 2018: 345-99.
- 5 Nel romanzo si legge che le memorie di Harry Haller sono un “documento del tempo, poiché la malattia psichica di Haller [...] non è l'ubbia di un individuo, bensì il male del nostro tempo, la nevrosi della generazione alla quale Haller appartiene”, una generazione – si legge oltre – che “viene a trovarsi fra due epoche, fra due stili di vita, in modo da perdere ogni naturalezza e costume e riparo e innocenza” (Hesse, ed. 2015: 20, 21).
- 6 È questa la funzione dell'estetica mediale fatta spesso propria dal romanzo moderno e contemporaneo secondo Arturo Mazzarella, *La grande rete della scrittura* (2008).

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter (ed. 1975), *Sull'hascisch*, Torino, Einaudi.
- (ed. 1977), *Gesammelte Schriften. II.3: Aufsätze, Essays, Vorträge*, eds. Th.W. Adorno, R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (ed. 2006), *Strada a senso unico*, ed. G. Schiavoni, Torino, Einaudi.
- (ed. 2009), *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Band 8: Einbahnstraße*, eds. D. Schöttker, S. Haug, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (ed. 2012), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, eds. A. Pinotti, A. Somaini, Torino, Einaudi.
- Berardi, Franco (2013), *Dal Futurismo al Cyberpunk. L'esaurimento della modernità*, Roma, DeriveApprodi.
- Bolter, Jay David (2020), *Plenitude digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*, trad. it. a cura di F. Guarnaccia e L. Barra, Roma, Minimum fax.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (2020), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. a cura di B. Gennaro, Milano, Guerini Studio.

- Bolz, Norbert (1990), "Abschied von der Gutenberg-Galaxis. Medienästhetik nach Nietzsche, Benjamin und McLuhan", *Armaturen der Sinne: literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, ed. J. Hörisch, München, Fink: 139-56.
- Brecht, Bertolt (2019), "Il processo dell'Opera da tre soldi", *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Meltemi: 75-153.
- Goebel, Rolf j. (2013) "Irrsinnige Schallröhren". Radio, Grammophon und textimmanente Hermeneutik in Hesses *Steppenwolf*", *Der Grenzgänger Hermann Hesse: neue Perspektiven der Forschung*, eds. H. Herwig, F. Trabert, Freiburg im Breisgau, Rombach: 193-204.
- Haupt, Sabine (2013), "Harrys Bilderkabinett. Hermann Hesse im Kontext der sogenannten Kino-Debatte", *Der Grenzgänger Hermann Hesse: neue Perspektiven der Forschung*, eds. H. Herwig, F. Trabert, Freiburg im Breisgau, Rombach: 123-37.
- Hesse, Hermann (ed. 2003), *Sämtliche Werke, Band 14: Betrachtungen und Berichte II 1927-1961*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (ed. 2015), *Il lupo della steppa*, ed. E. Pocar, Milano, Mondadori.
- (ed. 2018), *Der Steppenwolf. Mit Texten und Entwürfen zur Entstehung des Romans*, ed. V. Michels, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Hesse, Hermann; Mann, Thomas (2001), *Carteggio*, eds. A. Carlsson, V. Michels, Milano, SE.
- Hinterhäuser, Hans (1973), "Il lupo della steppa", *Il romanzo tedesco del Novecento. Dai «Buddenbrook» alle nuove forme sperimentali*, eds. G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases, C. Magris, Torino, Einaudi: 185-99.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1997), *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Huyssen, Andreas (1987), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Kaes, Anton (1978), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1921*, Tübingen, dtv.
- Kittler, Friedrich (1986), *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkman und Bose.
- Leary, Timothy (1990), "Poet of the Interior Journey", in Id., *The Politics of Ecstasy*, Berkeley, Ronin: 176-94.
- Licht, Hendrik (2005), *Hermann Hesses Steppenwolf intermedial*, Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Hauptschulen und Realschulen, Universität Kassel.

- Mazzarella, Arturo (2008), *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- McLuhan, Marshall (2008), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore.
- (2011), *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando editore.
- Pinotti, Andrea, ed. (2018), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi.
- Schenda, Rudolf (1970), *Volk ohne Buch: Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe, 1770-1910*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Segeberg, Harro (2005), *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Singh, Sikander (2013), "Hermann Hesses kinematographisches Erzählen", *Der Grenzgänger Hermann Hesse: neue Perspektiven der Forschung*, eds. H. Herwig, F. Trabert, Freiburg im Breisgau, Rombach: 181-92.
- Solbach, Andreas ed. (2004), *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Wegmann, Thomas (2011), *Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850-2000*, Göttingen, Wallstein Verlag.

Gianluca Paolucci è professore associato di Letteratura tedesca all'Università Roma Tre. I suoi principali interessi di ricerca sono il rapporto tra teologia e letteratura nella Germania del Settecento, le questioni relative allo spatial turn, alla svolta ecologica e ambientale, e le teorie e pratiche dei media nel primo Novecento. È membro del comitato editoriale di "Cultura Tedesca - Deutsche Kultur" e del comitato scientifico di "Studi Germanici". Principali pubblicazioni: *Ritualità massonica nella letteratura della Goethezeit* (Roma 2014); *Illuminismo segreto. Storia culturale degli Illuminati* (Roma-Acireale 2016); *Letteratura e cartografia* (Milano 2017); "Vieni! Guarda e senti Dio". *Teologia performativa in Herder* (Macerata 2021); *Per un atlante geostorico della letteratura tedesca (1900-1930) I* (Roma 2021) e *II* (Roma 2023). | Gianluca Paolucci is associate professor of German Literature at Roma Tre University. His main research interests are the relationship between theology and literature in eighteenth-century Germany, issues concerning the spatial turn, the ecological turn, media theories and practices in the early twentieth century. He is a member of the editorial board of "Cultura Tedesca - Deutsche Kultur" and of the scientific board of "Studi Germanici". Publications (selection): *Ritualità massonica nella letteratura della Goethezeit* (Roma 2014); *Illuminismo segreto. Storia culturale degli Illuminati* (Roma-Acireale 2016); *Letteratura e cartografia* (Milano 2017); "Vieni! Guarda e senti Dio". *Teologia performativa in Herder* (Macerata 2021); *Per un atlante geostorico della letteratura tedesca (1900-1930) I* (Roma 2021) and *II* (Roma 2023).



Postmemoria del *caucho* nell'Amazzonia peruviana

L'opera letteraria di Miguel Donayre Pinedo

Rubber postmemory in the Peruvian Amazon. The literary work of Miguel Donayre Pinedo

Stefano Pau

Università di Cagliari, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Le atrocità commesse contro i lavoratori indigeni durante il *boom* del caucciù, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo nell'Amazzonia peruviana, hanno lasciato tracce profonde nella memoria dei discendenti, eppure, in Perù, questo tema è stato omesso per decenni dal dibattito sociopolitico, così come dalla produzione accademica e letteraria. Questo articolo, basandosi su riflessioni teoriche come il concetto di "postmemoria" di Hirsch, intende mostrare come alcune opere di Miguel Donayre (Iquitos, 1962) – specificamente il romanzo *Estanque de ranas* (2006) e i post del blog *El soul del perezoso* (2012) – contribuiscano a rompere il velo dell'oblio e a sostenere il recupero di una memoria condivisa, diventando esse stesse opere di "memoria collettiva" (Olick 1999). | The atrocities committed against indigenous workers during the rubber boom in the late 19th and early 20th centuries in the Peruvian Amazon left deep traces in the memory of their descendants; yet, in Peru, this issue has been omitted for decades from sociopolitical debate, as well as from academic and literary production. This article, relying on theoretical reflections such as Hirsch's concept of "postmemory", aims to show how some of the works by Miguel Donayre (Iquitos, 1962) – specifically the novel *Estanque de ranas* (2006) and the blog entries *El soul del perezoso* (2012) – contribute to breaching the veil of oblivion and support the recovery of a shared memory, becoming themselves acts of "collective memory" (Olick 1999).

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Postmemoria, letteratura amazzonica, popoli indigeni dell'Amazzonia peruviana, *boom* del caucciù, violenza | Postmemory, Amazonian literature, Peruvian Amazon indigenous people, rubber boom, violence

1 Introduzione

Un'abusata citazione di Theodor Adorno fa riferimento all'impossibilità o, meglio, alla barbarie implicita nello scrivere poesia dopo Auschwitz. Reinterpretando questa affermazione, lo scrittore peruviano Miguel Donayre Pinedo¹ si è spesso interrogato sulla possibilità di scrivere sull'Amazzonia dopo la violenza dell'era del caucciù nella regione del Putumayo (Donayre Pinedo 2014; 2023). In questo modo, l'autore sottolinea implicitamente

l'importanza di tendere verso quella che Michael Rothberg (2009) definisce *multidirectional memory*, ossia l'interazione di diverse memorie storiche che generano una dinamica produttiva e interculturale. Queste memorie non sarebbero in competizione tra loro, bensì fonti di scambio, prestiti e riferimenti incrociati (Rothberg 2009: 3).

Le atrocità commesse contro i lavoratori indigeni (principalmente bora, huitoto murui, muinane, ocaina, andoque e resígaro) tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX hanno infatti lasciato tracce profonde nella memoria dei loro discendenti. La "memoria individuale" di tali avvenimenti è stata, infatti, trasmessa inter- e transgenerazionalmente diventando "memoria sociale" all'interno delle comunità indigene, creando una "memoria comunicativa", secondo le classificazioni della memoria di Jan e Aleida Assman (citati in Hirsch 2012: 32-33).

Tuttavia, nell'arco di oltre un secolo, tali esperienze sono state registrate solo in pochissimi casi in archivi istituzionalizzati; non sono state trasformate, cioè, in "memoria culturale", né, tanto meno, in "memoria politica" nel contesto dello Stato peruviano. In altre parole, non c'è stato un processo statale che abbia portato all'elaborazione di misure di riparazione simbolica o riconciliazione. Come afferma Chirif (2017: 27), "sorprende lo poco y mal que se conoce esta época, reducida por la historia oficial a unos pocos eslóganas y lugares comunes".

Mentre in Colombia (Stato a cui attualmente appartiene il Putumayo) il *boom* del caucciù e la sua violenza sono stati presto immortalati in opere letterarie fondamentali, tra cui *La Vorágine* di José Eustasio Rivera del 1924, e ci sono state persino richieste ufficiali di perdono da parte dello Stato, in Perù i riferimenti a questo periodo sono stati generalmente omessi, salvo sporadiche eccezioni, sia dalla produzione letteraria che dalla ricerca accademica, che si è limitata, per decenni, all'aspetto economico.

Questo articolo cercherà di mostrare come alcune opere di Donayre, in particolare il romanzo *Estanque de ranas* (Donayre Pinedo 2006) e i post del blog *El soul del perezoso* (Donayre Pinedo 2012), contribuiscano a rompere il velo dell'oblio e a sostenere con ostinazione il recupero di una memoria condivisa, diventando essi stessi opere di "memoria collettiva" (Olick 1999) e "postmemoria" (Hirsch 2012)².

2 L'era della gomma

Lo storico Jesús de San Román (1975: 170) ha descritto l'effimera prosperità dell'era del caucciù nell'Amazzonia peruviana paragonandola alle piene dei fiumi: queste arrivano rapidamente, sommergono gran parte delle zone rivierasche e, una volta ritiratesi, lasciano dietro di sé alberi sradicati, detriti naturali e persone prive di risorse.

A metà del XIX secolo, le pianure amazzoniche abbondavano di alberi di *shiringa* (*Hevea brasiliensis*) e di *caucho* (*Castilloa ulei*), dai quali si può estrarre una resina elastica divenuta, alla fine del secolo, essenziale per l'industria degli pneumatici prima per biciclette e poi per automobili. Mentre l'estrazione del *caucho* comportava l'abbattimento dell'albero, la resina della *shiringa*, nota anche come *jebe*, veniva ottenuta incidendo periodicamente il tronco per farla sgorgare. Questo metodo richiedeva vaste aree di sfruttamento e, soprattutto, un gran numero di lavoratori stabili, necessari per eseguire i compiti ripetitivi di incisione, raccolta e solidificazione delle resine mediante un processo di affumicatura (Chirif 2004: 44).

L'area compresa tra i fiumi Putumayo e Caquetá, ricca di alberi di *shiringa*, fu un territorio conteso tra Perù e Colombia tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo³. Questa regione divenne, fra gli ultimi anni dell'800 e i primi del '900, il dominio dell'imprenditore peruviano Julio César Arana che, dopo aver eliminato ogni concorrenza locale, perfezionò un sistema di lavoro già diffuso in molte zone dedite alla produzione di caucciù. Tale sistema, il *peonaje por deuda* (la manovalanza basata sul debito) (Santos Granero e Barclay 2002: 66-67; Pennano 1988: 195; Taussig 2002) si basava su meccanismi attraverso i quali:

[...] los patrones endeudaban a los trabajadores (indígenas) entregándoles bienes de mercado que ellos tenían que pagar con goma. La relación asimétrica entre los precios de éstos y de ésta generaron un endeudamiento no solo permanente sino creciente, dado que para que el trabajador continuase su trabajo requería de nuevos bienes (Chirif 2004: 46).

I lavoratori impiegati nella compagnia di Arana appartenevano principalmente a un insieme di popolazioni indigene noto come *Gente del Centro* (Gasché 2017), più specificamente i popoli bora, huitoto, ocaina, andoque e resígaro⁴.

La manovalanza retta dal debito si trasformò progressivamente in una forma di semi-schiavitù. Considerata la "condizione permanente"

di tali debiti (Santos Granero e Barclay 2002: 66-67), questi venivano in molti casi ereditati dai figli o dalle mogli dei lavoratori defunti. Inoltre, si verificavano episodi di “trasferimento” del debito, una pratica che formalmente appariva come la compravendita di un credito insoluto, ma che in realtà mascherava un vero e proprio traffico di esseri umani (Pennano 1988: 195).

Il reclutamento della manodopera variava, però, a seconda dell'area di sfruttamento delle risorse e poteva seguire diversi schemi. In alcuni casi, le aziende produttrici di caucciù si allearono con i leader indigeni per ottenere manodopera gratuita, alimentando così un'escalation di conflitti interetnici (Santos Granero e Barclay 2002: 75). Questi scontri miravano alla cattura di schiavi, necessari per saldare il costo degli utensili introdotti dagli occidentali, i quali avevano rivoluzionato le tecniche di sussistenza delle popolazioni indigene (Guyot 1972; 1979; 1983; 1984). Come osserva Pineda Camacho (1985: 17): “En muchas ocasiones los líderes locales indígenas se constituyeron en socios de dichas empresas y – mediante acciones guerreras o actividades de intercambio – se abastecieron de “esclavos” indígenas para negociar con los europeos o sus descendientes”.

In altri casi, gli accordi tra i capi e le imprese portarono all'impiego di intere comunità indigene, in base a quello che Santos Granero ha definito *pacto gomero* (Santos Granero 2020). Questo tipo di accordo garantiva agli indigeni alcuni vantaggi: in primo luogo, consentiva loro di ottenere beni utili e anelati e, inoltre, rientrava in una strategia di “pacificazione dei bianchi”, volta a instaurare nuove relazioni più equilibrate, in cui le comunità indigene potessero esercitare una certa forma di *agency* (Santos Granero 2020: 208-10).

Nei territori del Putumayo, tuttavia, la manodopera veniva spesso ottenuta anche attraverso metodi di coercizione violenta, tra cui vere e proprie cacce all'uomo, con una particolare preferenza per la cattura di ragazzi molto giovani (San Román 1975: 142-43; Santos Granero e Barclay 2002: 70-71).

L'intero sistema della Casa Arana, che dopo essere stata registrata a Londra assunse il nome di *Peruvian Amazon Company* (PAC), era fondato su un rigido controllo dell'attività lavorativa. La gestione era affidata a dei sorveglianti che, incentivati da una percentuale di profitto basata sul caucciù raccolto, si trasformavano in veri e propri carnefici per i lavoratori indigeni. Questi ultimi erano costretti a produrre enormi quantità di caucciù e, in caso di mancato raggiungimento degli obiettivi imposti, subivano

punizioni brutali: frustate, il famigerato *cepo* – una forma di tortura in cui venivano immobilizzati e seviziati – mutilazioni, stupri e persino esecuzioni sommarie (Casement 2012; 2014; 2016; Valcárcel 2004; Paredes 2009). Oltre ai capi delle varie sezioni della PAC, nella gerarchia della violenza spiccavano 36 supervisori originari dell'isola di Barbados, che Arana assunse nel 1904 per il tramite di uno dei suoi uomini di fiducia, Abel Alarco (Santos Granero e Barclay 2002: 82; Chirif 2017: 32). Tra gli esecutori materiali delle violenze vi erano poi i cosiddetti *muchachos de confianza*, giovani indigeni incaricati di sorvegliare e punire i raccoglitori appartenenti a clan o gruppi etnici diversi dal proprio (Santos Granero e Barclay 2002: 82).

Attraverso questo sistema di repressione e violenza, la compagnia di Arana instaurò quello che è stato definito un vero e proprio impero del terrore, legittimando i propri crimini con argomentazioni razziste. Gli indigeni erano descritti come esseri inferiori e feroci, la cui “civilizzazione” appariva necessaria per integrarli nella modernità.

Determinare con esattezza a quanto ammontasse la popolazione indigena nei bacini del Putumayo e del Caquetá più di un secolo fa è estremamente difficile. Tuttavia, secondo alcune fonti – tra cui Pineda Camacho (1985: 54), che potrebbe basarsi sulla stima avanzata da uno dei principali uomini di Arana, Carlos Rey de Castro (Rey de Castro *et al.* 2005: 91) – gli abitanti della regione all'epoca potrebbero essere stati oltre 60.000, mentre oggi ne sopravvive appena un decimo. Se questa stima fosse corretta, tra il 1900 e il 1915 sarebbero morte circa 35.000-40.000 persone, vittime principalmente di crimini e abusi, ma anche di malattie devastanti come il morbillo (Martínez 2017: 150; Paredes 2009: 118; Valcárcel 2004: 308; Chirif 2004: 61; Pineda Camacho 1987).

Nell'agosto del 1907, il giornalista Benjamín Saldaña Rocca portò alla luce gli abusi perpetrati dagli uomini di Arana contro i lavoratori indigeni, presentando una denuncia al tribunale di Iquitos. Le sue accuse furono poi pubblicate sui giornali *La Felpa* e *La Sanción* (Bernucci e Varela Tafur 2020), rendendo pubblici gli orrori del Putumayo. Alle sue denunce si aggiunsero presto quelle di Walter Hardenburg, un cittadino statunitense che aveva visitato i territori controllati dalla PAC. Hardenburg rafforzò le accuse con una serie di articoli pubblicati nel 1909 sulla rivista *Truth* di Londra, successivamente raccolti nel libro *The Putumayo, the Devil's Paradise* (Hardenburg 1912).

Queste rivelazioni portarono all'avvio di diverse indagini ufficiali, tra cui quelle condotte dai giudici Valcárcel (2004) e Paredes (2009),

nonché la missione del console britannico di origine irlandese Roger Casement (2012, 2014, 2016), inviato nel 1910 al Putumayo. Il coinvolgimento di capitale britannico e la presenza di supervisori barbadiani, cittadini britannici, resero il caso di interesse internazionale. Nel 1912, una Commissione formata dai consoli britannico e americano a Iquitos, George Michell e Stuart Fuller, fu inviata per verificare la situazione. Alla spedizione si unì anche Carlos Rey de Castro – console peruviano a Manaus e uomo di fiducia di Arana – e, per alcuni giorni, persino lo stesso proprietario della PAC (Chirif, Cornejo Chaparro e de la Serna Torroba 2013).

Tuttavia, i processi avviati non portarono mai a una vera giustizia per le vittime. La connivenza di alcuni settori del sistema giudiziario e la complessità della burocrazia peruviana impedirono di punire i principali responsabili dei crimini. Paradossalmente, Julio César Arana non solo evitò qualsiasi condanna, ma riuscì persino a diventare senatore della Repubblica tra il 1922 e il 1926.

Il massacro dei popoli bora, huitoto, ocaina, andoque e resígaro si ridusse solo con il declino dell'interesse globale per la gomma amazzonica (Chirif 2014; 2017: 34). A partire dal 1914, infatti, le piantagioni inglesi nel Sud-Est asiatico – sviluppate grazie al furto di semi dalla foresta brasiliana avvenuto anni prima (Galeano 1978: 52-53; Collier 1981; Chirif 2004: 54-55) – superarono la produzione amazzonica. Questo determinò un crollo vertiginoso dei prezzi e l'inizio di una crisi irreversibile per l'industria del caucciù nella regione.

Come evidenzia Martínez (2017: 160), lungo gli anni e le decadi successive, il tema del caucciù perse progressivamente visibilità nei media e nella sfera pubblica, fino a essere completamente abbandonato. Secondo Alberto Chirif, questa rimozione può essere attribuita a diversi fattori: la distanza geografica della foresta dai centri di potere, sia peruviani che stranieri; la percezione dell'Amazzonia come un luogo "esotico" per chi non vi abita; ma, soprattutto, il fatto che le principali vittime di quei crimini furono indigeni (Chirif 2017: 27). Negli anni Sessanta e Settanta iniziarono a pubblicarsi alcuni studi che si limitavano agli aspetti economici dello sfruttamento del caucciù, mentre ricerche più approfondite sulle implicazioni sociali e culturali sono apparse solo negli ultimi vent'anni. Anche in ambito letterario, in Perù il tema è stato affrontato raramente (Pau 2022). Tra le opere pubblicate figurano alcune biografie romanzate, come quelle dedicate a Carlos Fermín Fitzcarrald (Pau 2023), di Ernesto Reyna (1942) e Zacarías Valdez Lozano (1942, 1944), nonché il romanzo di Enrique Gargurevich, *El paraíso del diablo* (1965), che esaltano il ruolo pionieristico e "civilizzatore" dell'industria *cauchera*.

A partire dagli anni Ottanta, tuttavia, sono emerse narrazioni critiche che denunciano la violenza subita dai lavoratori. Tra queste figurano *Las tres mitades de Ino Moxo* di César Calvo Soriano (1981), il romanzo dell'autore britannico Richard Collier, pubblicata in Perù col titolo di *Jaque al Barón* (1981), *El socio de Dios* di Federico García (2011), *El sueño del Celta* di Mario Vargas Llosa (2010), *La virgen del Samiria* di Róger Rumrill (2012) e *Relatos de caucho y oscuridad* di Paco Bardales (2021). A queste si aggiunge la trilogia di Miguel Donayre, composta da *Estanque de ranas* (2006), *Archipiélago de sierpes* (2009) ed *El Búho de Queen Gardens Street* (2011).

Per decenni, dunque, non si è sviluppata una vera e propria “memoria collettiva” sugli eventi del Putumayo, nel senso definito da Jeffrey Olick (1999: 342), secondo cui le istituzioni valorizzano alcune narrazioni più di altre, offrendo modelli e riferimenti su ciò che gli individui possono e devono ricordare. Mentre tra i discendenti dei lavoratori del caucciù il ricordo è stato preservato attraverso la trasmissione orale, nel resto della società peruviana l'assenza di testi e riferimenti ha impedito la costruzione di una memoria individuale socialmente condivisa su questi avvenimenti.

3 *Estanque de ranas*

In diversi saggi, Donayre Pinedo (2014; 2023) si interroga sulla possibilità di scrivere sull'Amazzonia dopo gli eventi del Putumayo, auspicando la produzione di opere letterarie capaci di riflettere su tale eredità storica. Questa prospettiva si inserisce giustamente nelle riflessioni di Olick (1999), secondo cui la letteratura non solo rappresenta la memoria collettiva rendendola accessibile, ma funge anche da strumento attivo nella sua costruzione, contribuendo alla formazione del discorso pubblico sul passato (Milevski, Wetenkamp 2022: 200).

La produzione narrativa di Donayre Pinedo si colloca in questa cornice teorica, perseguendo un obiettivo ben definito: la costruzione di una post-memoria legata all'epoca del *caucho*. Un aspetto centrale della sua opera è la tensione tra memoria e oblio, nonché l'urgenza di svelare la verità storica per rendere giustizia alle vittime. Queste tematiche emergono con particolare forza nel romanzo *Estanque de ranas*, pubblicato per la prima volta nel 2006.

Nella prima parte del romanzo, la narrazione si sviluppa attraverso il punto di vista di Álvaro, un avvocato e ricercatore impegnato nel tentativo

di far emergere la realtà degli scandali del Putumayo e del processo alla Casa Arana. Il suo percorso è segnato dalla necessità di colmare le lacune della memoria storica, come sottolinea Ana Varela:

Álvaro sabe que la historia de la ciudad fue escrita por letrados tintorillos, leguleyos de medio pelo, abogados rapaces de entonces quienes malversaron la verdad y perpetuaron la mentira en los albores del capitalismo en la Amazonía. [...] Álvaro necesita reescribirla a pesar de sí mismo y a pesar de que las fuentes se esfuman o no son encontradas a tiempo (Varela Tafur 2006: 136).

L'elemento autobiografico emerge con chiarezza, poiché, oltre all'esplicito riferimento alla sua professione, nel protagonista si riflette lo stesso fervente impegno per la salvaguardia della memoria storica che caratterizza l'autore. Attraverso le vicende di Álvaro, Donayre Pinedo denuncia il diffuso atteggiamento di rimozione e dissimulazione che, a suo avviso, caratterizza non solo gli abitanti di Iquitos – città mai nominata esplicitamente nel testo – ma anche gran parte della società peruviana.

Un episodio emblematico di questa critica si sviluppa nel momento in cui Álvaro, accompagnato dal suo assistente, noto con il soprannome di *El Tunchi*, intraprende la ricerca di un documento cruciale relativo al processo contro Arana.

Era un expediente de un proceso en el cual se habían matado muchos indígenas en el río Putumayo, fue un caso muy sonado, está en algunos libros de historia de la isla aunque no en los de la historia nacional donde se pasa casi en puntillas, es una mancha roja que hay que blanquear. El Tunchi no sabía nada de ese proceso, jefe ¿cuándo fue eso? En 1904 más o menos, no joda jefe, eso ya es olvido. Pero de todas maneras lo voy a buscar (Donayre Pinedo 2006: 59).

La rimozione degli eventi di Putumayo dai libri di storia rappresenta un chiaro segnale della progressiva erosione di questa tragedia dalla memoria collettiva nazionale. Attraverso l'attenta combinazione tra narrazione e discorso diretto, Donayre Pinedo enfatizza non solo l'indifferenza nei confronti di questa assenza, ma anche le dinamiche di potere e gli interessi sottesi al desiderio di dimenticare. L'oblio, in questo senso, non è solo il frutto dell'ignoranza o della negligenza, ma una strategia consapevole di rimozione, funzionale a esonerare i colpevoli da ogni responsabilità. L'autore sottolinea come la cancellazione della memoria storica implichi anche la dissoluzione dei suoi protagonisti: se non si riconoscono i crimini,

non si possono identificare i colpevoli, soprattutto quando le vittime appartengono a gruppi socialmente marginalizzati.

Questa prospettiva è chiaramente espressa nel romanzo attraverso il protagonista, il cui tentativo di riesumare la verità si scontra con un contesto sociale caratterizzato dall'indifferenza e dalla rassegnazione. La sua indagine sulla Casa Arana si rivela un'impresa solitaria, ostacolata dall'atteggiamento diffuso secondo cui il passato debba restare sepolto. Il romanzo suggerisce che questa mentalità abbia giocato un ruolo determinante nell'impunità dei responsabili, come evidenziato nel passo in cui si afferma che “Lo que estaba escrito en el libro de ese magistrado, los insulares lo habían olvidado, pareciera que hubiera una consigna subterránea de que hay que pasar página, las denuncias cayeron en papel mojado” (Donayre Pinedo 2006: 61).

L'atteggiamento di chi circonda il protagonista è emblematico di questa predisposizione collettiva all'oblio. La sua ostinata ricerca della verità viene percepita come un'inutile eccentricità, uno sforzo vano in una società in cui il ricordo si dissolve rapidamente. Questo contrasto emerge con forza nel dialogo tra Álvaro e un altro personaggio, che lo ammonisce con parole taglienti: “Álvaro, ¿por qué trabajas en eso? Aquí todo se olvida, nos olvidamos muy rápido, del escándalo al olvido se pasa en menos que canta un gallo, de un día para el otro la memoria está en blanco en este puerto” (Donayre Pinedo 2006: 113). Questa dichiarazione non solo sintetizza il tema centrale del romanzo, ma offre anche una riflessione più ampia sulla fragilità della memoria storica e sulla facilità con cui il passato può essere cancellato quando non esistono volontà politiche e culturali di preservarlo.

L'incendio dell'archivio regionale di Iquitos, avvenuto il 24 ottobre 1998 nel contesto delle rivolte popolari legate al conflitto tra Perù ed Ecuador, rappresenta un episodio emblematico della cancellazione sistematica della memoria storica. Nel romanzo, questo evento viene descritto come una distruzione deliberata e collettiva della documentazione storica della regione, un atto di annientamento della memoria che passa inosservato e privo di conseguenze:

¿Recuerdas el incendio? Sí, hombre, el incendio de octubre. Cuando entraron miles de gentes enfebrecidas como una tromba sin control a quemar los archivos de la ciudad. Calcinaron gran parte de la memoria de la isla, nadie se molestó por esto, no hubo protestas ni marchas (Donayre Pinedo 2006: 20).

L'ostinazione di Álvaro nel ricostruire la verità storica rispecchia l'impegno dello stesso Donayre Pinedo nell'intervenire su questa frattura della memoria. Il suo lavoro si inserisce all'interno di quello che Hirsch definisce il "lavoro postmemoriale", un processo che si sforza di riattivare e reincarnare strutture commemorative politiche e culturali lontane, dotandole di nuove forme individuali e familiari di mediazione ed espressione estetica (Hirsch 2012: 33). In questa prospettiva, Álvaro diventa il veicolo narrativo attraverso cui emergono nuove testimonianze sui crimini del Putumayo, sino ad allora sconosciute o trascurate.

Un aspetto fondamentale della postmemoria, come sottolinea Hirsch, risiede nel suo potenziale creativo e immaginativo: "il legame della postmemoria con il passato non è mediato dal ricordo, ma dall'investimento immaginativo, dalla proiezione e dalla creazione" (Hirsch 2012: 5). Donayre Pinedo traduce questo principio attraverso un espediente narrativo classico: il manoscritto ritrovato. Il romanzo introduce infatti le memorie di uno dei *muchachos de confianza*, Carlos Quinto Nonuya, un indigeno realmente esistito e menzionato nel rapporto del giudice Valcárcel (2004: 226-227, 239), dove compare anche una sua fotografia (2004: 242) (Fig. 1).

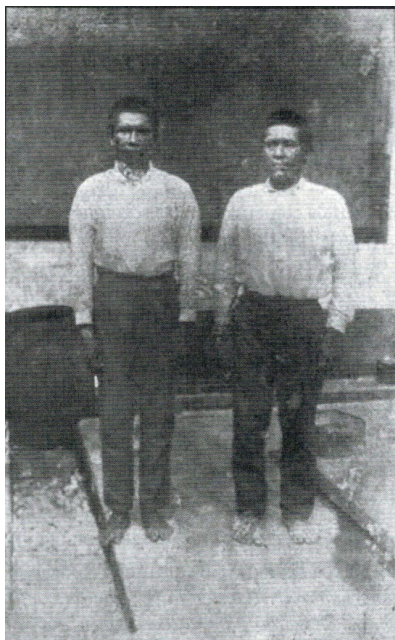


FIG. 1 – Carlos Quinto Nonuya (a destra).
Fonte: Valcárcel 2004: 242.

Attraverso la voce di Nonuya, Donayre costruisce una testimonianza in prima persona di un componente fondamentale della catena di violenze, che si trova in quella che l'autore chiama "zona grigia", ispirandosi a Primo Levi (2014), uno spazio morale ambiguo in cui il soggetto è contemporaneamente vittima e carnefice. Nonuya descrive il suo ruolo nella *Peruvian Amazon Company* con una lucida e inquietante normalizzazione della violenza:

Mi labor consistía en hacer que los indios huitoto trajesen mucha shiringa de los montes, si no traían la goma en la medida que se les ha pedido recibían severos castigos. No hay que tener piedad con ellos, me decía Jiménez. Estos son unos vagos y no les gusta trabajar. Me prometieron una buena paga, comida y cama.

[...] Entre las faenas que iba a realizar era planear correrías de indios (Donayre Pinedo 2006: 82-83).

Il racconto di Nonuya si alterna tra il ricordo delle atrocità commesse e la narrazione delle violenze subite dai suoi superiori; allo stesso modo, l'arroganza di considerarsi superiore ai "barbari" huitoto, che sono completamente nudi, si alterna alla paura di essere ucciso dai sorveglianti nel caso in cui non si eseguano esattamente i loro ordini. Si delinea, così, un profilo psicologico complesso e tormentato. Questa ambivalenza emerge in modo ancora più netto nel momento in cui il personaggio ammette di essersi "abituato all'orrore" (Donayre Pinedo 2006: 86), mostrando come la violenza sistematica abbia trasformato la sua percezione della realtà.

Nel romanzo, Donayre immagina inoltre Nonuya in carcere, uno dei tanti pesci piccoli finiti nelle reti dalla giustizia, mentre i veri responsabili rimangono impuniti. Attraverso le sue riflessioni, l'autore esplora la profonda crisi identitaria di un uomo sospeso tra due mondi, incapace di riconoscersi pienamente in nessuno dei due:

No era indio o si lo era ya estaba en la civilización porque me bauticé. Tenía una religión, no era infiel. Esa era mi condición de frontera ni blanco ni indio, era un indio educado por ellos. Muchas veces no sabía en qué mundo estaba. Obedecía órdenes sin rezongar que eran más fáciles para no asumir responsabilidades (Donayre Pinedo 2006: 92-93).

Il *postmemorial work* di Donayre non si limita alla ricostruzione della testimonianza individuale, ma si espande verso una dimensione collettiva, attingendo alla cosmovisione indigena per ampliare le possibilità

espressive della scrittura. Nella sezione “Huellas digitales”, l'autore utilizza brevissime narrazioni per esplorare il sapere delle popolazioni autoctone amazzoniche. Come osserva Varela Tafur, Donayre “rebusca en sus raíces indígenas, narra desde la oralidad como recurso vital de sus ancestros para relatar la historia [...], esboza modos de interpretar y concebir el mundo desde la palabra mítica” (Varela Tafur 2006: 139).

Questa scelta narrativa non è solo un espediente stilistico, ma una vera e propria rivendicazione culturale. Attraverso la valorizzazione dell'oralità, Donayre offre una prospettiva alternativa sulla storia amazzonica, restituendo dignità a una memoria spesso trascurata. Il suo racconto alterna momenti di lirismo, in cui descrive la vita comunitaria indigena, a passaggi di crudele realismo, in cui si presenta l'intervento occidentale, portatore di squilibri e devastazione. In questo modo, l'autore non solo ricostruisce un passato dimenticato, ma fornisce al lettore uno strumento critico per comprendere le dinamiche storiche che hanno segnato l'Amazzonia, colmando il vuoto lasciato dall'oblio istituzionale.

4 *El soul del perezoso*

L'impiego di una scrittura che rievoca le strutture narrative indigene costituisce un elemento distintivo della poetica di Donayre, il quale adotta questa strategia anche nel blog *El soul del perezoso*⁵, creato in occasione della ripubblicazione di *Estanque de ranas* all'interno di un volume che raccoglie gli altri due romanzi della sua trilogia della gomma. Prima dell'uscita del libro, l'autore ha pubblicato online una serie di trenta brevi capitoli quotidiani, ciascuno accompagnato da una fotografia scattata dal fotografo portoghese Silvino Santos tra l'agosto e l'ottobre del 1912, nei domini della PAC. Tali immagini documentano il viaggio della Commissione consolare inviata al Putumayo per verificare la fondatezza delle accuse sulle atrocità commesse nei domini di Julio César Arana, nel pieno dello scandalo internazionale (Chirif, Cornejo Chaparro, de la Serna 2013).

La narrazione si costruisce attorno alla figura di un animale che, seguendo la teoria del prospettivismo di Viveiros de Castro e in conformità con il pensiero cosmologico indigeno, ha delle caratteristiche di umanità: è “gente” (Viveiros de Castro 1996; 2004; Tello 2014). Il protagonista è infatti un *pelejo* o *perezoso*, un bradipo (*Bradypus tridactylus*), il cui comportamento biologico è tradizionalmente associato alla lentezza e al sonno.

Tuttavia, nella rielaborazione di Donayre, l'animale è condannato a un'insonnia perpetua, poiché ha assistito in prima persona agli atti di violenza perpetrati contro i lavoratori huitoto, bora e ocaina più di un secolo prima.

Il punto di svolta della narrazione si manifesta quando il bradipo, vagando tra gli alberi, scopre un album di fotografie e inizia a esaminarlo con curiosità. Questo espediente introduce il tema della memoria visiva e del suo potenziale evocativo, un aspetto su cui Marianne Hirsch si sofferma nel suo studio sulla postmemoria:

More than oral or written narratives, photographic images that survive massive devastation and outlive their subjects and owners function as ghostly revenants from an irretrievably lost past world. They enable us, in the present, not only to see and to touch that past, but also to try to reanimate it by undoing the finality of the photographic "take" (Hirsch 2012: 36).

Le fotografie, dunque, non sono meri documenti del passato, ma frammenti che, nel loro statuto ambiguo, possono contribuire alla costruzione della postmemoria. Tuttavia, come sottolinea Georges Didi-Huberman, l'immagine fotografica è sempre portatrice di una doppia natura: se da un lato costituisce un indice di realtà, in quanto cattura un istante effettivamente accaduto, dall'altro è il prodotto di una selezione e di un'inquadratura che implicano scelte estetiche, simboliche e politiche (Didi-Huberman 2005). Ne consegue che la fotografia oscilla tra verità e mistificazione, tra accuratezza documentaria e costruzione artificiale della realtà (Hirsch 2012: 38).

Le fotografie di Silvino Santos si configurano come una rappresentazione fortemente mediata e adulterata della realtà nei territori della *Peruvian Amazon Company*. Il loro intento appare duplice: da un lato, celebrare la modernità e l'ordine imposto dalla compagnia; dall'altro, controbilanciare le accuse di brutalità e sfruttamento emerse nel contesto dello scandalo internazionale. Il carattere compositivo di queste immagini è studiato per trasmettere un'idea di armonia e cooperazione tra lavoratori indigeni e capi, costruendo un'illusione di convivenza pacifica. Tuttavia, lo sguardo attento del bradipo riesce a decifrare le incrinature di questa messinscena, individuando nei dettagli apparentemente marginali le tracce di una realtà ben più violenta e oppressiva.

In particolare, la narrazione si sofferma su specifici elementi che rivelano, seppur in modo implicito, la brutalità del sistema di sfruttamento vigente a Putumayo. Il volto impaurito di una bambina (capitolo 21) (**Fig. 2**),



Fig. 2 – *Niños huitotos*. Fonte: Chirif, Cornejo Chaparro, de la Serna 2013: 75.

la quasi totale assenza di adulti nelle immagini – un’assenza che suggerisce il sistematico sfruttamento del lavoro minorile (capitoli 8, 9, 22, 25) – o le danze organizzate ad arte per ingannare la Commissione d’inchiesta (capitolo 19)⁶ diventano segnali di un orrore che si cela dietro la facciata ufficiale. In questo processo di smascheramento, il bradipo si trasforma in una coscienza critica, un osservatore capace di rivelare l’artificio della rappresentazione fotografica e, al tempo stesso, il silenzioso grido di dolore che essa tradisce.

Parallelamente, l’animale sperimenta un senso di colpa per la propria iniziale cecità di fronte a questa realtà, un tormento che si estende ben oltre il passato neocoloniale. La sua angoscia non è soltanto il prodotto di una rielaborazione tardiva della violenza storica, ma diventa una condanna implicita nei confronti di chi, ancora oggi, sceglie l’indifferenza e l’oblio. La consapevolezza che le dinamiche di sfruttamento e devastazione non appartengano esclusivamente a un’epoca passata, ma persistano nel presente sotto nuove forme, intensifica la sua frustrazione. Le frequenti

fuoriuscite di petrolio, lo sversamento di acque reflue nei fiumi, l'azione distruttiva delle draghe sui corsi d'acqua, la penetrazione aggressiva delle compagnie turistiche nei territori indigeni senza alcun rispetto per le comunità locali e il costante rumore delle motoseghe che divorano la foresta amazzonica costituiscono per il bradipo un'eco insopportabile della violenza dell'epoca del caucciù. È questa continuità storica del saccheggio ambientale e culturale a impedirgli di trovare finalmente pace, condannandolo a una veglia perenne.

5 Conclusioni

L'opera narrativa di Miguel Donayre Pinedo si configura come un progetto letterario intrinsecamente politico, orientato a contrastare l'oblio storico attraverso un processo di recupero della memoria collettiva. Come egli stesso afferma: "No se debe olvidar lo ocurrido en el Putumayo y la escritura puede hacerlo no ignorando este acontecimiento. Hay que hacer memoria, recordar. Es un ejercicio que nos lleva al pasado, al presente y al futuro" (Donayre 2023: 84). Questa affermazione si colloca in un quadro teorico più ampio, in linea con le riflessioni di Marianne Hirsch, secondo cui la memoria può fungere da *counter-history*, opponendosi alle strutture di potere che promuovono l'oblio e la cancellazione del passato:

As a form of counter-history, "memory" offered a means to account for the power structures animating forgetting, oblivion, and erasure and thus to engage in acts of repair and redress. It promised to propose forms of justice outside of the hegemonic structures of the strictly juridical, and to engage in advocacy and activism on behalf of individuals and groups whose lives and whose stories have not yet been thought (Hirsch 2012: 15-16).

Attraverso la sua scrittura, Donayre si inserisce in questa prospettiva, contribuendo a decostruire le narrazioni ufficiali e a rendere visibili le tracce di un passato caratterizzato da violenza e sfruttamento. La rielaborazione letteraria delle vicende del Putumayo non si limita a una mera ricostruzione storica, ma si pone come un atto di resistenza contro l'indifferenza e la rimozione, sollecitando un'assunzione di responsabilità collettiva. In questa direzione si muovono anche le considerazioni di Martínez (2017), secondo cui la preservazione della memoria storica dovrebbe costituire il primo passo verso la comprensione dei meccanismi che hanno reso

possibili tali crimini, al fine di promuovere politiche pubbliche orientate alla giustizia, alla riparazione e alla commemorazione (154).

In tale contesto, la creazione letteraria assume un ruolo determinante nella produzione di post-memoria, intesa come un dispositivo capace di garantire la trasmissione delle esperienze traumatiche al di là della generazione direttamente coinvolta. La letteratura si configura, dunque, come uno strumento di continuità memoriale, in grado di coinvolgere anche coloro che non hanno vissuto direttamente gli eventi narrati, permettendo alla memoria di persistere oltre la scomparsa dei testimoni e dei loro discendenti. Il lavoro di Miguel Donayre si inserisce con coerenza in questa prospettiva, riuscendo a tradurre in forma narrativa un'urgenza etica e politica che si oppone al silenzio e all'oblio, riaffermando il valore della memoria come atto di giustizia e resistenza.

NOTE

- 1 Miguel Donayre Pinedo (Iquitos 1962) è uno dei più prolifici e riconosciuti scrittori della regione amazzonica peruviana, oltre a essere avvocato esperto in diritto ambientale e pluralità legale in relazione ai popoli indigeni amazzonici. Membro della "seconda generazione" del gruppo letterario *Urcututu* (composto in origine da Carlos Reyes Ramírez, Ana Varela Tafur e Percy Vélchez Vela), è autore di numerosi romanzi, fra cui spicca la sua trilogia sul caucciù: *Estanque de ranas* (2006); *Archipiélago de sierpes* (2009) e *El búho de Queen Gardens Street* (2011); nonché di saggi su temi legali, come *Bonifacio Pisango entre el descanso de purmas y la memoriosa memoria del tiempo* (1999); *Napoléon en la floresta* (2002), e su temi letterari, come *Quebradura. Breviario fluvial de viajes* (2023). Vive da oltre vent'anni a Madrid.
- 2 Una prima e germinale analisi delle due opere è presente anche nel paragrafo 3.4 del libro *Más antes, así era. Literaturas del caucho en la Amazonía peruana* (Pau 2022), di cui questo articolo costituisce una profonda revisione e un ampliamento su basi teoriche diverse.
- 3 Il Putumayo segna, attualmente, gran parte della frontiera fra Perù e Colombia. Il territorio fra il Putumayo e il Caquetá, che scorre più a nord, costituisce oggi un'ingente porzione del dipartimento colombiano di Amazonas.
- 4 Secondo Gasché, nonostante ogni gruppo si distingua dai propri vicini per la lingua, l'insieme dei popoli indigeni che conformano la *Gente del Centro* condivide numerosi tratti culturali: lo scambio di beni e servizi, le manifestazioni culturali come prodotti o adorni, i discorsi rituali e mitici, una gran varietà di canti e di celebrazioni, il riconoscimento di due piante sacre

fondamentali: il tabacco, che si assume sotto forma di una pasta fermentata chiamata *ampiri* o *ambil*, e la foglia di coca, che invece viene assunta per via orale in polvere mischiata alla cenere delle foglie della palma *cetico* (*Cecropia sp.*), il cosiddetto *mambe* (Gasche 2017: 49-53).

- 5 Il blog originale (elsouldelperezoso.blogspot.es) non è più online; tuttavia, i post in questione sono ancora fruibili su un altro blog dell'autore: <https://notasdenavegacion.wordpress.com/>, pubblicati in ordine inverso rispetto all'originale fra il 27/12/2013 e il 02/02/2014.
- 6 Le fotografie in questione si possono osservare in: Chirif, Cornejo Chaparro, de la Serna 2013.

BIBLIOGRAFIA

- Bardales, Paco (2021), *Relatos de Caucho y Oscuridad*, Iquitos, Tierra Nueva.
- Bernucci, Leopoldo; Varela Tafur, Ana, eds. (2020), *Benjamín Saldaña Rocca. Prensa y denuncia en la Amazonía cauchera*, Lima, Pakarina ediciones.
- Calvo Soriano, César (1981), *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, Iquitos, Proceso Editores.
- Casement, Roger (2012), *Libro Azul Británico*, Lima, IWGIA-CAAAP.
- (2014), *Diario del Amazonas. Septiembre-Diciembre 1910 (Selección de fragmentos)*, Iquitos, Ceta-UCP-Fundación Bustamante de la Fuente.
- (2016), *Diário da Amazônia de Roger Casement*, ed. di Angus Mitchell, São Paulo, Edusp.
- Chirif, Alberto (2004), “Introducción”, *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*, C. Valcárcel, Iquitos, CETA: 15-77.
- (2014), *Pueblos de la yuca brava*, Lima, Ore-Nouvelle Planète-IBC-IWGIA.
- (2017), *Después del caucho*, Lima, Lluvia editores-Caaap-Iwgia-IBC.
- Chirif, Alberto; Cornejo Chaparro, Manuel; de la Serna Torroba, Juan, eds. (2013), *Álbum de fotografías. Viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes. Agosto a Octubre de 1912*, Lima, Caaap-Iwgia-Tierra Nueva-Aecid.
- Collier, Richard (1981), *Jaque al Barón*, Lima, CAAAP.
- Didi-Huberman, Georges (2005), *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Donayre Pinedo, Miguel (2006), *Estanque de ranas*, Iquitos, Tierra Nueva.
- (2009), *Archipiélago de sierpes*, Iquitos, Tierra Nueva.

- (2011), *El búho de Queen Gardens Street*, Iquitos, Tierra Nueva.
- (2012), “El Soul Del Perezoso” [26/02/2025] <https://notasdenavegacion.wordpress.com/>
- (2014), “En el bosque: ¿echar al olvido?”, *Amazzonia indigena e pratiche di autorrappresentazione*, ed. R. Badini, Milano, Franco Angeli: 121-27.
- (2023), *Quebradura. Breviario fluvial de viajes*, Lima, Pakarina Ediciones.
- Galeano, Eduardo (1978), *Las venas abiertas de América Latina*, México D. F., Siglo XXI.
- García Hurtado, Federico (2011), *El socio de Dios*, Lima, UAP.
- Gargurevich, Enrique (1965), *El paraíso del diablo*, Iquitos, S. E.
- Gasché, Jürg (2017), “La Gente del Centro y los impactos del caucho”, *Después del caucho*, ed. A. Chirif, Lima, Lluvia Editores-Caaap-Iwgia-Ibc: 49-78.
- Guyot, Mireille (1972), “La maison des indiens Bora et Miraña”, *Journal de la Société des américanistes*, 61: 141-76.
- (1979), “La historia del mar de danta, el Caquetá”, *Journal de la Société des américanistes*, 66: 99-123.
- (1983), “El Relato de O’ioi”, *Amazonía Indígena*, 3/6: 3-10.
- (1984), “Los Cantos del Hacha de los Bora y Miraña de las selvas colombianas y peruanas”, *Amazonía Indígena*, 4/8: 19-21.
- Hardenburg, Walter (1912), *The Putumayo, the Devil’s Paradise*, London, Fisher Unwin.
- Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Levi, Primo (2014), *Isommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- Martínez, Wilton (2017), “Memorias del bosque humano: historias abismales de violencia colonial durante la época del caucho”, *Memoria(s). Revista académica del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión social*, 1: 147-209.
- Milevski, Urania; Wetenkamp, Lena (2022), “Introduction: Relations between Literary Theory and Memory Studies”, *Journal of Literary Theory*, 16/2: 197–212. <https://doi.org/10.1515/JLT-2022-2022>.
- Olick, Jeffrey K. (1999), “Collective Memory: The Two Cultures.” *Sociological Theory*, 17/3: 333-48.
- Paredes, Rómulo (2009), “Informes”, *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*, eds. A. Chirif; M. Cornejo Chaparro, Lima, Caaap-Iwgia-UCP: 75-149.

- Pau, Stefano (2022), *Más antes, así era. Literaturas del caucho en la Amazonía peruana* (II Ed.), Lima, Pakarina Ediciones.
- (2023), “De culebras y otras naciones. Carlos Fermín Fitzcarrald en la literatura peruana”, *Amazónica Peruana*, 36: 71-106. <https://doi.org/10.52980/REVISTAAMAZONAPERUANA.VI36.332>.
- Pennano, Guido (1988), *La economía del caucho*, Iquitos, CETA.
- Pineda Camacho, Roberto (1985), *Historia oral y proceso esclavista en el Caquetá*, Bogotá, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales-Banco de la República.
- (1987), “Witoto”, *Introducción a la Colombia amerindia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología-Ministerio de Educación-Instituto Colombiano de Cultura: 151-64.
- Rey de Castro, Carlos; Larrabure y Correa, Carlos; Zumaeta, Pablo; Arana, Julio César (2005), *La defensa de los caucheros*, Iquitos, CETA.
- Reyna, Ernesto (1942), *Fitzcarrald. El rey del caucho*, Lima, Taller Gráfico P. Barrantes C.
- Rothberg, Micheal (2009), *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press.
- Rumrill, Róger (2012), *La Virgen del Samiria*, Lima, Ediciones El Nosedal.
- San Román, Jesús (1975), *Perfiles históricos de la Amazonía peruana*, Iquitos, CETA.
- Santos Granero, Fernando (2020), *Esclavitud y utopía. Las guerras y sueños de un transformador del mundo asháninka*, Lima, IEP-STRI-CAAAP.
- Santos Granero, Fernando; Barclay, Frederica (2002), *La frontera domesticada. Historia económica y social de Loreto 1850-2000*, Lima, Fondo Editorial PUCP.
- Taussig, Micheal (2002), *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: un estudio del terror y la curación*, Bogotá, Editorial Norma.
- Tello, Leonardo (2014), “Ser gente en la Amazonía, fronteras de lo humano: aporte del pueblo kukama”, *Amazzonia indigena e pratiche di autorappresentazione*, ed. R. Badini, Milano, Franco Angeli: 39-48.
- Valcárcel, Carlos A. (2004), *El Proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*, Iquitos, CETA.
- Valdez Lozano, Zacarías (1942), *La exploración del río Madre de Dios por Carlos Fermín Fitzcarrald*, Iquitos, Imprenta H. Reátegui.
- (1944), *El verdadero Fitzcarrald ante la historia*, Iquitos.

- Varela Tafur, Ana (2006), “Estanque de ranas: voces y reescrituras contra la impunidad y la amnesia”, *Estanque de ranas*, Iquitos, Tierra Nueva: 135-42.
- Vargas Llosa, Mario (2010), *El sueño del Celta*, Lima, Alfaguara.
- Viveiros de Castro, Eduardo (1996), “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, *Mana*, 2/2: 115-44.
- (2004), “Perspectivismo y multinaturismo en la América indígena”, *Tierra adentro. Territorio indígena y percepciones del entorno*, eds. A. Surrallés; P. García Hierro, Copenhagen, IWGIA: 37-80.

Stefano Pau è dottore di ricerca in Studi filologici e letterari ispanoamericani presso l'Università di Cagliari, attualmente è cultore della materia per il GSD 10/SPAN-01/B presso lo stesso Ateneo; è stato docente a contratto per l'insegnamento di Letteratura ispanoamericana presso l'Università di Napoli Federico II. Si occupa principalmente di letteratura (scritta e orale) amazzonica peruviana; allo stesso tempo, lavora sulla variazione linguistica (in particolare sul castigliano amazzonico peruviano) e sul fumetto di taglio giornalistico in Perù. Membro del centro CISAP e cofondatore della rivista scientifica *América Crítica*, ha pubblicato la monografia *Más antes así era. Literaturas del caucho en la Amazonía peruana* (Lima: Pakarina ediciones, 2019, 2022) e diversi articoli su riviste indicizzate nazionali e internazionali. | Stefano Pau received his PhD in Hispano-American Philological and Literary Studies at the University of Cagliari and worked as adjunct professor at the Federico II University of Naples. He is mainly interested in Peruvian Amazonian literature (written and oral); at the same time, he works on linguistic variation (particularly on Peruvian Amazonian Spanish) and on journalistic comics in Peru. He is a member of the CISAP centre and co-founder of the scientific journal *América Crítica*. He authored the book *Más antes así era. Literaturas del caucho en la Amazonía peruana* (Lima: Pakarina ediciones, 2019) and several articles in national and international indexed journals.



“Quando rovaio si ristette”. Ecfrasi e melanconia ne *Il club delle ombre* di Carlo Emilio Gadda

“Quando rovaio si ristette”. Ekphrasis and Melancholy in *Il club delle ombre* by Carlo Emilio Gadda

Nicola Ribatti

Universität Basel, Switzerland

SOMMARIO | ABSTRACT

Il racconto *Il club delle ombre* di Carlo Emilio Gadda, composto tra il 1948 e il 1949 e inserito nella raccolta *Accoppiamenti giudiziosi*, vede come protagonista un'insegnante di storia dell'arte segnata dal lutto per la morte del fratello avvenuta durante la guerra. Attratta dall'energia vitale dei suoi studenti, la protagonista non riuscirà tuttavia a superare la condizione di malinconia per abbracciare la sfera dell'eros, permanendo in una situazione di irrisolto conflitto interiore tra il lutto e l'attrazione per la vitalità. La dimensione melanconica è ulteriormente evidenziata da una fitta serie di riferimenti pittorici, manifesti e criptici, attraverso i quali la protagonista assume rispettivamente i tratti di una eroina preraffaellita o della Maddalena penitente, mentre il paesaggio e le scene chiave evocano le *Vanitas* barocche. | Carlo Emilio Gadda's short story *Il club delle ombre*, written in 1949 and included in the collection *Accoppiamenti giudiziosi*, centers on an art history teacher marked by grief over the death of her brother during the war. Although she is drawn to the youthful vitality of her students, the protagonist is ultimately unable to overcome her melancholic state and embraces the sphere of eros, remaining trapped in an unresolved inner conflict between mourning and attraction to life. This melancholic dimension is further emphasized by a dense network of both explicit and cryptic pictorial references, through which the protagonist assumes the traits of either a Pre-Raphaelite heroine or a Penitent Magdalene, while the landscape and key scenes evoke Baroque *Vanitas*.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Carlo Emilio Gadda, *Il club delle ombre*, ecfrasi, *Vanitas*, melanconia | Carlo Emilio Gadda, *Il club delle ombre*, ekphrasis, *Vanitas*, melancholy

Composto da Carlo Emilio Gadda tra il 1948 e il 1949 e successivamente incluso nella raccolta *Accoppiamenti giudiziosi*, il racconto *Il club delle ombre* ha per protagonista una giovane insegnante di storia dell'arte, perennemente tormentata dal ricordo del fratello morto in guerra. La donna vive in una condizione di perpetua sospensione esistenziale, perennemente divisa tra la memoria luttuosa del congiunto e un'ambigua attrazione verso alcuni studenti giovani e vigorosi, espressione di un'energia vitale

che si contrappone al suo atteggiamento malinconico¹. Quest'ultimo si manifesta attraverso tratti fisici e psicologici ricorrenti: il pallore fisico, la propensione al pianto ma, soprattutto, la tendenza all'astrazione e al distacco dalla realtà concreta, come se la protagonista fosse tutta assorbita in una dimensione interiore remota. Nel corso del racconto l'insegnante viene invitata dagli studenti a far parte di un circolo segreto, il 'club' che dà il titolo al racconto, e l'ingresso in tale consorzio viene ritualmente sancito da un bacio che la donna scambia con ciascuno dei giovani. Tale gesto, tuttavia, lungi dall'essere vissuto in modo liberatorio, sarà accompagnato da lacrime e sensi di colpa, determinando così l'impossibilità della donna ad abbandonare del tutto la dimensione del lutto e della malinconia. Al contrario, la donna rimarrà irretita in un conflitto irrisolto, sospesa tra la fedeltà al dolore e l'attrazione per la vita, in una tensione perenne tra eros e thanatos (Gallarini 2009: 242).

La dialettica eros-thanatos compare sin dalle prime battute del racconto, configurandosi come uno dei motivi strutturanti della narrazione:

Quando rovaio si ristette di là dai gioghi del monte, qualche sbrano del nubiloso pelliccione che ne sovrastava lasciò travedere l'azzurro, e le tombe dei Semplici fiorirono alcune viole, per entro i cancelli, anche la signorina, allora, dispense il pellicciotto di castoreo finto ch'era stato il suo arnese alla triste guerra del verno. Fu lieta di svestire quella lebbra.

La videro in un abito a taglio intero, piuttosto chiaro, che le figurava molto bene. Era alta e pallida: e aveva perduto il fratello, dicevano. Ella pareva spesso indugiare, quasi pensando ad altro, a cose lontane o perdute, tra le figure de' suoi libri. Qualche volta, di sotto alle palpebre e ai cigli, abbassati a licenziare lo sguardo verso la pagina, si sarebbe detto che erano invece per discendere il pianto (Gadda 1989: 843).

Il racconto si apre, come è già stato osservato per altri testi gaddiani (Benedetti 1995 e Perosa 2023), con una notazione paesaggistica e temporale di tono elegiaco e fortemente evocativo. È in arrivo la primavera: il vento di tramontana ("rovaio") è cessato, le nubi si squarciano e lasciano intravedere l'azzurro, mentre nel cimitero spuntano le prime viole. In sintonia con il paesaggio (come sottolineato dalla paronomasia "pelliccione" - "pellicciotto"), la "signorina", che si trova nel cimitero per rendere omaggio verosimilmente alla memoria del fratello caduto, compie un gesto di apertura simbolica: si sveste del suo pesante cappotto, che aveva rappresentato una sorta di "corazza difensiva" contro il rigore invernale

(“il suo arnese alla triste guerra del verno”) per mostrare un “abito a taglio intero, piuttosto chiaro”, segno di una possibile rinascita, pur nel permanere della melanconia e del lutto.

In questo primo passaggio testuale emergono numerosi elementi che concorrono a costruire l’opposizione simbolica morte-vita. Al polo della morte possono essere ricondotti il vento freddo di tramontana, designato con il termine arcaico “rovaio”, lo “squarcio” (“sbrano”) delle nuvole (che evoca in sé l’idea di lacerazione e violenza), le tombe, il pallore e la gracilità fisica della donna (“Era alta e pallida”). Al sèma /morte/ rimanda anche l’abito invernale della donna, che è descritto metaforicamente come “arnese”, come una “corazza” con cui la donna si è fino a quel momento difesa, ha fatto “guerra” all’inverno. Il cappotto è altresì descritto come “lebbra”: l’isotopia della morte è pertanto caratterizzata dai semi /guerra/ + /freddo/ + /malattia/. Non è casuale, in questo contesto, l’allusione alla guerra, visto che il fratello della protagonista (come Enrico, il fratello di Gadda) è morto verosimilmente durante il Primo conflitto mondiale. Né è priva di rilievo la scelta, da parte di Gadda, di un termine aulico come “rovaio” al posto del più comune “tramontana”: forma derivante da *borearius*, esso evoca l’immagine del “rovo”, tradizionale simbolo cristologico del martirio e della sofferenza. Tale scelta favorisce la sacralizzazione implicita del defunto fratello, che, nella memoria della protagonista, assume i tratti del Cristo dolente e della vittima innocente².

All’isotopia della vita rimandano l’azzurro del cielo, il momento stagionale in cui si colloca l’azione (l’avvento della primavera) e “le viole”, primi fiori a sbocciare con l’arrivo della primavera. Queste sono però anche simbolo della memoria dei cari defunti: l’immagine floreale appare pertanto come punto di intersezione tra vita e morte. Tale binomio viene ulteriormente sottolineato attraverso una sorta di effetto pittorico con cui Gadda mette in contrapposizione il grigio delle nubi con l’azzurro del cielo, il colore scuro del “pellicciotto di castoro finto” con l’abito “chiaro”, il grigio delle tombe con il colore viola dei fiori. A bene vedere, la scena iniziale non descrive un’opposizione netta tra morte e vita, ma una fase di transizione tra i due poli, come simboleggiato dall’arrivo della primavera e dallo spuntare dei primi fiori, che segna l’arrivo della vita nella cornice della morte.

La protagonista fa il suo ingresso sullo sfondo di questo paesaggio in “transizione” dalla morte verso la vita. Tuttavia, la giovane sembra partecipare solo in parte a tale cambiamento vitale, come suggerisce il gesto con cui si libera del cappotto invernale per mostrare un abito

più leggero. Nonostante tale segno di apertura, di fatto la donna appare da subito ancorata alla dimensione del lutto e della memoria familiare: piange sulla tomba del fratello scomparso, come riferiscono le voci provenienti da una sorta di osservatore popolare (“aveva perduto il fratello, dicevano”). Il lutto non si manifesta soltanto attraverso questo “rito” pubblico, in cui la donna si presta a essere osservata dallo sguardo comunitario degli altri (“La videro”), ma si esprime soprattutto attraverso un distacco dal mondo: la protagonista appare infatti del tutto assorbita in una profonda riflessione tutta interiore (“Ella pareva spesso indugiare, quasi pensando ad altro, a cose lontane o perdute”; 1989: 843); la narrazione insiste sullo “sguardo rivolto a un oltremonte remoto, di là, di là dai gioghi e dai castelli di rovaio, e dalle sconosciute frontiere” (1989: 845), proiettando la coscienza della protagonista oltre i confini della realtà concreta, in una dimensione altra segnata dall’assenza e dalla nostalgia. Tali tratti – il ripiegamento su di sé, l’estraneità al mondo, la fissazione alla perdita – richiamano i sintomi della melanconia, così come sono stati descritti da Freud nel celebre saggio *Lutto e melanconia*³, redatto nel 1915 ma pubblicato nel 1917. In questo testo il padre della psicoanalisi propone un’importante distinzione tra lutto e melanconia. Il primo è definito come “la reazione alla perdita di una persona amata o di un’astrazione che ne ha preso il posto, la patria ad esempio, o la libertà, o un ideale o così via” (1978: 909). Esso comporta uno

stato d’animo doloroso, perdita d’interesse per il mondo esterno [...] la perdita della capacità di scegliere un qualsiasi nuovo oggetto d’amore (che significherebbe rimpiazzare il caro defunto), l’avversione per ogni attività che non si ponga in rapporto con la sua memoria. Comprendiamo facilmente che questa inibizione e limitazione dell’Io esprime una dedizione esclusiva al lutto che non lascia spazio ad altri propositi e interessi. In verità questo atteggiamento non ci appare patologico soltanto perché lo sappiamo spiegare così bene (1978: 910).

Dopo un lasso ragionevole di tempo il lutto può essere superato grazie a quello che Freud chiama “lavoro del lutto” (*Trauerarbeit*): il soggetto, dopo che “l’esame di realtà ha dimostrato che l’oggetto amato non c’è più e comincia a esigere che tutta la libido sia ritirata da ciò che è connesso con tale oggetto” (1978: 910), investe le proprie energie libidiche verso un nuovo oggetto. Nel soggetto melanconico, il normale processo di elaborazione del lutto non avviene poiché egli non riesce a sganciarsi dall’oggetto perduto con il quale tende, al contrario, a identificarsi

narcisisticamente. L'impossibilità della *Trauerarbeit* deriva proprio dalla regressione da una relazione oggettuale con un oggetto percepito come altro da sé (e, in quanto tale, soggetto a perdita) a una identificazione narcisistica con l'oggetto perduto. Si tratta di un espediente con cui il soggetto si tutela (apparentemente) dalla perdita dell'oggetto amato, di fatto ciò avviene a un costo assai elevato. Oltre alle caratteristiche che contraddistinguono il lutto (dolore, disinteresse verso il mondo esterno, ripiegamento su sé stessi), il melanconico, secondo Freud, rivolge verso sé stesso quella ambiguità che caratterizza ogni relazione amorosa. Da qui deriva una caratteristica specifica del melanconico, che così Freud descrive:

Il melanconico ci presenta un'altra caratteristica che manca nel lutto: uno straordinario avvilito del sentimento di sé, un enorme impoverimento dell'Io. Nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia impoverito e svuotato è l'Io stesso (1915: 911).

Non accedendo alla *Trauerarbeit*, il melanconico rimane fissato in una sorta di realtà congelata, in cui, sotto la spinta del *Wiederholungszwang*, esperisce continuamente, in modo inconscio, il trauma della perdita.

Le caratteristiche del soggetto melanconico si ritrovano con evidenza nella rapida ma pregnante descrizione della protagonista de *Il club delle ombre*. Nonostante il risveglio primaverile che caratterizza il paesaggio circostante, e malgrado il gesto simbolico con cui si spoglia del cappotto invernale, la donna appare, di fatto, estranea alla dinamica della rinascita, distaccata dalla realtà, assorbita in una dimensione lontana, fissata a un passato doloroso e lontano:

Ella pareva spesso indugiare, quasi pensando ad altro, a cose lontane o perdute, tra le figure de' suoi libri. Qualche volta, di sotto alle palpebre e ai cigli, abbassati a licenziare lo sguardo verso la pagina, si sarebbe detto che erano invece per discendere il pianto (1989: 843).

Il ricordo e il compianto del fratello morto si compie “tra le figure de' suoi libri”: attraverso le immagini artistiche la donna, sotto la spinta del *Wiederholungszwang*, rivive, forse anche in maniera inconscia⁴, il trauma della perdita. Si tratta di un dolore che non può essere “detto” attraverso l'ordine simbolico del linguaggio verbale, ma, trattandosi di un trauma che non è stato abreagito, riaffiora ripetutamente attraverso le immagini pittoriche, le quali funzionano da schermo su cui si proiettano le ansie e i traumi della protagonista.

Significativa, in questa prospettiva, è poi la descrizione del bidello gobbo che, come Sisifo, trasporta i pesanti libri di arte dell'insegnante per poi catapultarli sul banco di scuola:

Quei grandi libri, così legati, pesavano incredibilmente. Beppe, il bidello gobbo, glie li portava sul tavolo, issandoli, e mollandoli tutt'insieme tutt'a un tratto, come un unico macigno: e pareva Sisifo, sulla predella, arrivato in vetta al castigo: una *nuvola di polvere* ne sparava fuori dai volumi, dai *catapultati volumi* (1989: 843)⁵.

Il bidello parrebbe una sorta di *alter ego* della protagonista: egli trasporta i volumi, legati e pesanti come macigni, così come la donna "trasporta" il peso intollerabile dei ricordi. Il paragone con il mito di Sisifo sottolinea poi come l'atto della rammemorazione sia sentito come una tortura senza fine, da cui non si ha scampo: Sisifo diviene una raffigurazione allegorica della coazione a ripetere. In questa rapida descrizione possiamo ritrovare alcune caratteristiche importanti del melanconico: l'identificazione tra soggetto e oggetto perduto (sia la donna sia il fratello sono accomunati dal tratto del sacrificio e dalla sofferenza) e l'atteggiamento autopunitivo.

In questa costellazione semantica si inserisce anche la figura del Preside, che nel racconto compie un'apparizione fugace ma significativa da un punto di vista simbolico:

Altra volta, proprio, i dèmoni signoreggiavano la classe: l'insolenza valicava ogni limite: chinava il capo, allora: la vedevano piangere. La maniglia, all'uscio, dava segno d'agitarsi: l'uscio si dischiudeva: una bianca lingua di spuma, tra due scogli, e il barbone bianco del Preside si insinuava nello spiraglio, fra uscio e stipite, tuttavia con una certa disposizione al reflusso. Il suo vocione tuonava, si studiava di riuscir temibile: "Mi pare d'aver udito del baccano!" "No, signor Preside! qui no, glielo possiamo garantire!" dicevano, ilari ed ossequenti: mentre la signorina, volgendo il capo dall'altra parte, come se il Preside si fosse affacciato dalla finestra, anziché dalla porta, badava a raccattare le sue lacrime, presto presto, con un fazzolettino minimo, come perle che le si fossero sfilate da un vezzo (1989: 844).

Il preside appare improvvisamente come una presenza minacciosa e giudicante, descritta attraverso tratti che evocano un'autorità biblica ("il vocione tuonava, si studiava di riuscir temibile") o, piuttosto, un diavolo dell'*Inferno* dantesco⁶. Il personaggio sembra quasi assumere, in chiave psicoanalitica, la funzione di una sorta di Super-Io che, secondo l'interpretazione freudiana, nei soggetti affetti da melanconia

acquisisce connotazioni persecutorie, ostacolando il processo di elaborazione del lutto.

Nella descrizione della donna che si angustia, abbassa il capo, piange e “raccatta” le lacrime come perle è forse presente, in maniera criptica⁷, un richiamo all’iconografia della *Maddalena penitente*⁸. Prototipo della penitente e della peccatrice che si redime, nell’arte occidentale la Maddalena viene raffigurata per lo più attraverso due varianti: prima della conversione, la santa è rappresentata con lunghi capelli sciolti e ricchi abiti, per lo più di broccato o pelliccia⁹ e accompagnata da attributi simbolici come il vaso con gli unguenti e i gioielli, talvolta disposti ai suoi piedi, in un cofanetto rovesciato, a indicare l’abbandono dei beni mondani. Dopo la conversione, la Maddalena appare invece con le vesti stracciate o completamente nuda, ricoperta dai suoi stessi capelli, in scenari desertici, in lacrime, con il capo inclinato, segno di profonda contrizione e meditazione. A partire dal Quattrocento si diffonde una rappresentazione della Maddalena marcatamente sensuale, che intreccia la dimensione penitenziale con quella erotica. Alla tradizionale iconografia si aggiunge inoltre un nuovo elemento simbolico: le lacrime, rese con l’aspetto di perle. L’iniziatore di tale variante iconografica è Rogier van der Weyden: nella sua *Deposizione* (1435-40) la Maddalena versa lacrime che vengono raffigurate, con precisione ottica, come vere e proprie perle. Come ricorda Apostolos-Cappadona (2018: 220), l’associazione tra lacrime e perle affonda le sue radici nella cultura simbolica mediterranea, dove queste venivano interpretate come “tears of oyster” (2018: 220) perché derivavano dalla ferita di un’ostrica. Questo collegamento viene recepito dai Padri della Chiesa e dai mistici medievali, tra cui Bernardo di Chiaravalle, i quali elaborano il concetto di *gratia lacrimarum*: le lacrime diventano un dono divino attraverso cui l’essere umano può trasformarsi e redimersi, ritrovando l’unione mistica con Dio. Nel caso della Maddalena, le lacrime-perle simboleggiano la sua trasformazione spirituale, il passaggio dalla condizione di peccatrice, adorna di gioielli, a quella di penitente, adornata dalle perle che sono il segno del suo pentimento.

Nel caso della descrizione precedentemente citata, non è da escludere che Gadda abbia tenuto presente la *Maddalena penitente* di Caravaggio, artista molto amato dallo scrittore¹⁰ ed esplicitamente citato nel racconto. Nell’opera Caravaggio reinterpreta in modo originale alcuni *topoi* della tradizione iconografica. La donna è accovacciata, quasi accasciata in una sorta di “fetal position” (Apostolos-Cappadona, 2018: 219), funzionale a visualizzare la contrizione della donna, ma anche una sorta

di atteggiamento auto-punitivo. Sebastian Schütze osserva che “l’umiliazione che la peccatrice pentita si infligge viene sottolineata efficacemente dal basso sgabello e soprattutto dalla composizione, in cui domina una marcata veduta dall’alto” (2015: 75). Il volto della donna è chinato verso il basso, il mento è poggiato sulla spalla: sono segni del dolore, della profonda introspezione e del suo ritiro dal mondo esterno, ma favoriscono anche una sua identificazione con il volto di Cristo crocifisso, con cui la donna condivide la sofferenza fisica. Ritroviamo, inoltre, il motivo delle lacrime simili a perle che scendono lungo la guancia, cui si ricollega il filo di perle rotto che si trova a lato della donna, insieme con altri gioielli abbandonati, a significare l’abbandono dei beni terreni. È presente anche il classico attributo della boccetta contenente unguento che, secondo Apostolos-Cappadona, ha la forma di un “lachrymatory” (2018: 219), vale a dire un contenitore di lacrime diffuso nell’antichità e spesso utilizzato per riti funebri. La novità iconografica più importante del dipinto di Caravaggio è però costituita dal fatto che l’artista raffigura il processo doloroso e travagliato che porta dal peccato alla conversione: quello raffigurato è un vero e proprio “spiritual rebirth” (2018: 220), cui allude anche la posizione delle mani in grembo. Si tratta tuttavia di un passaggio non ancora compiuto, ma *in fieri*. La Maddalena è colta in questa fase di dolorosa transizione tra la vecchia dimensione mondana, cui rimandano le gemme abbandonate, i capelli rossi e le ricche vesti di broccato, e la nuova dimensione di purificazione e unione con Cristo, che deve ancora compiersi in modo completo.

Non è da escludere che Gadda, come accennato, nella precedente descrizione della donna alluda in modo criptico proprio alla celebre tela del Caravaggio raffigurante la *Maddalena penitente*. Si ritrovano, infatti, non solo alcuni *topoi* iconografici ricorrenti (il volto abbassato, le lacrime, l’atteggiamento contrito), ma soprattutto il particolare della collana spezzata (Gadda parla di “vezzo”) da cui si sono sfilate le perle, evidente richiamo alla tela caravaggesca. L’allusione alla figura della Maddalena è, tra l’altro, funzionale a specificare ulteriormente la relazione simbolica che si instaura tra la protagonista e il fratello: se, all’inizio del racconto, questi è evocato attraverso il richiamo cristologico del “rovo”, segno di sacrificio e martirio, nel passo successivo è la protagonista a incarnare, in modo criptico e allusivo, i tratti della Maddalena piangente che si tormenta per la perdita dell’oggetto amato. In tal modo, il legame tra il fratello morto e la sorella che lo compiangere si cristallizza nella relazione archetipica tra Cristo e Maddalena, secondo una simbologia cristiana riformulata in chiave privata. E nel dolore, nella contrizione,

nelle tendenze autopunitive che caratterizzano l'iconografia della Maddalena trovano a loro volta una potente raffigurazione visuale le caratteristiche della complessione malinconica descritta da Freud: come il melancolico si ritira dal mondo, si identifica con l'oggetto perduto e prova sensi di colpa per la perdita dell'oggetto amato, non diversamente la Maddalena si ritira dal mondo in una dimensione tutta interiore e si identifica con il Cristo condividendone la sofferenza.

Accanto a questa ecfrasi criptica non mancano, nel racconto, delle "ecfrasi manifeste". Per le sue fattezze fisiche e per il suo atteggiamento melanconico la protagonista viene esplicitamente collegata alla tradizione pittorica del romanticismo inglese:

L'abito di lei, grigio chiaro, elegantemente cadente, le pieghettature parallele della gonna, come listelli mossi e tuttavia rattenuti, il pallore del viso, la purezza degli occhi, così profonda e triste, i capelli d'un biondo liscio, fini fini, da parere una cosa inglese, quasi, e del tempo romantico [...].

La signorina aveva a mano un libriccino, col taglio d'oro, legato in pelle [...] le sue mani erano bianche, i lunghi diti fini si acuminavano nelle piccole unghie di madreperla... o di cera. [...] Lei arrossì del tutto, di quel rossore non molto intenso particolare alle bionde, ed esili, che sembra dilagare dalle gote: come si soleva diluire, nel tempo romantico, e delicatamente stemperare in un acquerello, una macchia di delicato colore (Gadda 1989: 844-46).

In tale ritratto, come ha già notato Morra (2023: 26), nel passo è possibile cogliere echi della pittura preraffaellita: nelle opere di Rossetti, Millais e Waterhouse ricorrono numerose figure femminili caratterizzate da capelli biondi e carnagione diafana, in atteggiamento melanconico, immerse nella lettura di un libro o assortite in altri pensieri. Oltre a questa iconografia "manifesta" e, per così dire, "di superficie", è forse possibile individuare anche in questo caso un'"iconografia criptica" che rimanda, ancora una volta, alla tradizione della Maddalena, come sembrano suggerire i "lunghi diti fini" che "si acuminavano nelle piccole unghie di madreperla... o di cera" nonché il preziosismo del "libriccino, col taglio d'oro, legato in pelle". In questo caso il riferimento sarebbe a una variante iconografica meno nota, ma assai significativa: quello della *Maddalena leggente*. Si tratta di un soggetto assai diffuso nell'arte fiamminga del Quattrocento e nel Rinascimento italiano. Una delle prime rappresentazioni è la *Maddalena leggente* di Rogier van der Weyden (1435-38)¹¹. La donna è raffigurata completamente assorta nella lettura, gesto che sottolinea

la sua trasformazione simbolica da peccatrice a mistica. Tale rappresentazione si fa parte di una consolidata tradizione agiografica medievale, secondo la quale Maria Maddalena, dopo la conversione, avrebbe trascorso gli ultimi anni della sua vita in esilio eremitico, dedicandosi alla contemplazione ascetica e alla penitenza. Alcuni dettagli iconografici richiamano però il suo passato mondano: il ciuffo di capelli rossi che emerge da sotto il velo e i profili in pelliccia delle vesti alludono alla sua precedente condizione di femminilità seduttiva.

Tanto le ecfrasi manifeste quanto quelle criptiche sono funzionali a caratterizzare la protagonista del racconto come un personaggio fissato a una complessione melanconica, incapace di superare il lutto e di aprirsi alla vita. In termini freudiani, la protagonista non riesce a trovare un nuovo oggetto esterno verso cui orientare il proprio investimento libidico. Tale opportunità è offerta dalla relazione con i suoi studenti, i quali mostrano una straordinaria vitalità (e virilità) che allo stesso tempo la spaventa e la attrae:

La signorina pareva considerare con dolore, a volte, le figure dei giovani, degli allievi: appariva commossa, ammirata, e ad un tempo contristata e impietosita, quasi, nel contemplare la vivente prestantza. Poi, da quelle pagine, ella indicava loro altri giovani: o gli esecutori e cupi sgherri d'Andrea (Mantegna) o gli agili remigatori di Gentile (Bellini) o gli svelti gondolieri e il lampeggiante "San Giorgio" del Carpaccio, nel suo arnese di acciaio: o il pastorello in cammino della giorgionesca "Tempesta": o i piumati bravi la cui adolescenza risfolgora e le sottili spade posano, alla tavola del gioco, nella tela secreta del Caravaggio (1989: 844).

Nella "vivente prestantza" (1989: 843), nel "ribollìo" (1989: 844) dei ragazzi si materializza "là in carne ed ossa" (1989: 844) quella pulsione vitalistica ed erotica che la protagonista contempla, ancora una volta, attraverso il "filtro" delle immagini pittoriche che fungono da "schermo" su cui si proiettano le sue ansie ma anche i suoi desideri. Gadda fa qui molteplici riferimenti pittorici. Egli cita anzitutto "gli esecutori e cupi sgherri d'Andrea (Mantegna)", con cui forse allude ai carnefici raffigurati nel *San Sebastiano*. Con "gli agili remigatori di Gentile (Bellini) o gli svelti gondolieri" lo scrittore si riferisce probabilmente al *Miracolo della Croce caduta nel canale di San Lorenzo* di Gentile Bellini. Seguono rimandi espliciti a *San Giorgio e il drago* di Carpaccio, al "pastorello" della *Tempesta* di Giorgione, ai "piumati bravi" della *Vocazione di San Matteo*¹² di Caravaggio, già citato nell'*Apologia manzoniana*. Il pittore viene evocato poco dopo,

in modo indiretto ma chiaro, nella descrizione dei ragazzi che giocano a briscola sotto il banco:

e per quanto ve ne fossero de' tempestosi, ne' banchi dietro, poi, non pareva adontarsi ai tumulti: "Smettetela!" diceva; e non diceva addirittura nulla quando giocavano a briscola sotto il banco, e la guardavano allora senz'ascoltare, e spegnevano in una piega di malizia il sorriso, dentro le parentesi ombrose e le prime ombreggiature dei lor labbri (1989: 844).

Evidente qui, come è già stato notato (Morra 2023: 25), il richiamo a *I bari* di Caravaggio di cui Gadda realizza una sorta di *tableau vivant* (2023: 24).

Le immagini artistiche mostrate dall'insegnante sono accomunate dalla raffigurazione di una giovinezza sfrontata e virile, ma percorsa anche da una vena tragica: nel *San Sebastiano* di Mantegna viene raffigurato il corpo bellissimo del giovane santo che però va incontro a un atroce martirio; il *San Giorgio* di Carpaccio è un bellissimo cavaliere che sconfigge il drago, ma è pur sempre un ritratto dedicato al giovane figlio del committente morto in guerra. La giovinezza appare in sé già segnata dalla sua negazione, dalla morte. Attraverso queste immagini artistiche la protagonista "sublima" il ricordo del fratello morto e, sotto la spinta del *Wiederholungszwang*, rivive continuamente il trauma della perdita. Ed è per questo motivo che gli studenti sembrano alla donna "forse, redivivi, i mantegneschi, i caravaggeschi modelli" (Gadda 1989: 844). Ovunque vi siano giovani, attraverso le immagini artistiche la donna li ricollega quasi meccanicamente e inconsciamente (come suggerisce la rapida successione delle immagini citate) alla memoria del fratello. Le immagini fungono così non solo da oggetto "fantasmatico" in cui viene evocata la presenza di un'assenza, ma anche da "filtro" tra la realtà e la dimensione del ricordo in cui la protagonista appare bloccata.

Una svolta nella vicenda sembra avvenire quando, "in un pomeriggio d'aprile" (1989: 844), la protagonista incontra "al giardino della vasca: tra i bimbi, i palloncini rossi e le balie" (1989: 844) tre allievi (Elio, Enzo e Marco) che hanno marinato la scuola. La donna viene descritta nuovamente secondo i canoni della pittura inglese romantica e preraffaellita:

L'abito di lei, grigio chiaro, elegantemente cadente, le pieghettature parallele della gonna, come listelli mossi e tuttavia rattenuti, il pallore del viso, la purezza degli occhi, così profonda e triste, i capelli d'un biondo liscio, fini fini, da parere una cosa inglese, quasi, e del tempo romantico (1989: 844).

Come già osservato, questa descrizione fisica contribuisce a esprimere, in chiave esteriore, la disposizione melanconica della protagonista, mentre il pensiero della donna è costantemente rivolto verso un remoto aldilà, ai giovani morti in guerra:

Ella apparve loro come un fiore: il subito fiore della ninfea, che si dice scaturito dalla notte; nell'incanto della sua tristezza, con lo sguardo rivolto a un oltremonte remoto, di là, di là dai gioghi e dai castelli di rovaio, e dalle sconosciute frontiere: dietro alle quali erano andati, i giovani, insino a non averne più saluto, né ricordo, verso il nulla (1989: 845).

Non è casuale qui il paragone della donna con “il subito fiore della ninfea”. La ninfea è un fiore acquatico che spunta sulla superficie dell’acqua, ma, allo stesso tempo, fiorisce di notte e affonda le sue radici nelle acque torbide dello stagno. Il fiore è pertanto una figura intermedia tra luce e ombra, vita e morte, e, in quanto tale, diviene simbolo della protagonista e della sua condizione di sospensione tra il presente e il passato, tra la vita e il ricordo della morte. Si noti, poi, come nel corso di tutto il racconto la giovane sia associata all’elemento equoreo¹³ che, antropologicamente, ha un duplice valore perché rimanda all’idea di vita ma anche a quella di dissoluzione e di morte¹⁴.

La figura della protagonista, tuttavia, cambia nel momento in cui ella stessa diviene oggetto della pulsione scopica ed erotica dei tre ragazzi. La donna diviene un’immagine artistica che viene osservata e “desiderata” dai ragazzi: “Elio, Enzo e Marco [...] fermarono a un tratto, nei loro cuori, l’immagine della “signorina di storia dell’arte”: fino a quel punto vaga nel diavolio del liceo, e avrebbero potuto dire imperfetta” (1989: 845). Ed ecco che, sotto lo sguardo dei ragazzi, l’immagine della donna muta radicalmente:

Loro, senza essersi consultati nemmeno con lo sguardo, sostarono: e stringendola a cerchio, un po’ come a scuola per vedere la “Dànae” (Tiziano o Tintoretto o Correggio) senz’allungare il collo come sulla “Dànae”, però, principiarono a parlare tutti insieme (1989: 845)

Gadda realizza qui un nuovo *tableau vivant* in cui l’evanescente ed eterea bellezza preraffaellita, sotto lo sguardo dei ragazzi, assume i tratti carnali e voluttuosi (nonché l’atteggiamento passivo) della Danae dipinta da pittori come Tiziano, Tintoretto o Correggio. Ancora una volta l’immagine pittorica diviene una superficie su cui si proiettano i desideri inconfessabili dei personaggi o i traumi non risolti: nell’immagine artistica

si manifesta, per riprendere una categoria elaborata da Francesco Orlando, un “ritorno del represso” (1987).

Dopo aver incontrato l’insegnante, i tre ragazzi le propongo di entrare a far parte del “club del tre a cuori”¹⁵ o “club del chiù”:

Enzo esclamò: “Che giornata!” Tutt’e tre dissero, un’idea! “Si va al club, signorina! Non verrebbe lei pure? Co’ suoi allievi? Si prende il tè! Sì, sì! Abbiamo giusto quattro tazze!” “Scompagnate...” fece Elio. E le voci e gli sguardi parvero smorzarsi, implorando, trepidando nell’attesa del consenso.

“Che club?” fece lei, dolcemente interdetta. “Il club del tre a cuori! Il club del chiù!” “Dove studiamo i teoremi...” “Tutta notte!...” “Dove studieremo il Botticelli, glielo giuriamo, signorina!” Marco, due mesi prima, aveva avuto due in Botticelli (1989: 846).

L’allusione a Botticelli sembra contenere, in modo criptico, una proposta erotica, come conferma la reazione della donna che viene descritta, si potrebbe dire, attraverso il ricorso a pittorialismi: “La signorina impallidì: poi arrossì. Bastò quel pallore, quel rossore, perché i tre giovani, scalpitando, dessero la cosa per decisa” (1989: 845). Sempre caratterizzata da un atteggiamento passivo, la protagonista non proferisce parola, ma è il suo corpo a “parlare”: all’iniziale pallore del volto, indice di timore e di pudicizia, segue il rossore che viene interpretato dai giovani come un segno di assenso.

L’insegnante chiede poi spiegazioni in merito al nome di tale club. La risposta è significativa:

“O perché lo chiamate del chiù?” “Perché c’è il chiù, tutta notte.” “Dicono ch’è la voce d’un ragazzo...” “...Che s’è sperduto nei monti.” “E chiama...” (1989: 846).

Il nome del club deriva dal verso di un uccello notturno, il pascoliano “assiuolo”, ed è funzionale a introdurre nuovamente il motivo della morte associandolo a quello erotico. Come ne *L’assiuolo* di Pascoli il verso del rapace fa riemergere nel poeta, in modo allusivo, il ricordo dei lutti familiari, nel testo gaddiano esso è collegato (ma questa volta esplicitamente) alla voce d’un “ragazzo [...] sperduto nei monti”.

L’insegnante viene poi condotta presso il “vecchio torracchione”, dove avvengono le riunioni del club:

Il vecchio torracchione vestito d’edera venne loro incontro, sul vecchio poggio dei morti. Il sole affondava già nel padule delle nubi: s’impelagava

nelle sue nuvole di porpora. Il suo splendore vaniva, di là dalle abetine e dai pruneti, oltre la remota quiete del mondo. A piè della torre, una pozza: era il fontone circolare di una bomba, un orrore spento: della mota, nel fondo, come polta in una dimenticata scodella. La folgore d'un liberatore aveva scavato in uno schianto il cratere, denudando al muro le radici. Una longarina pareva segnare il diametro: a mo' di ponte, d'un ponte levatoio, permetteva superare quella fossa rotonda, dava adito alla porticina della torre. Marco vi passò rapido e primo, levate ad ali le braccia, un attimo, come un equilibrista sulla fune: e brandendo alta la chiave. Allo strider l'ingegno nella serratura dell'uscio – tutto ferro, chiodi e ruggine – un viluppo d'ombre vaporò fuori dal carcere, con un gemito quasi: a disperdersi nella limpidezza della sera, della notte. Sul fronte della sera di aprile, come un pensiero, il suo tranquillo smeraldo (1989: 846-47).

La descrizione ha una forte connotazione simbolica. Il “vecchio torraccione” si presenta come un luogo sospeso tra vita e morte, tra memoria e ricordo. Questa caratteristica “liminale” è suggerita anzitutto dalla sua collocazione spaziale: ad esso si accede mediante l'attraversamento di una sorta di ponte levatoio, la longarina, a indicarne la separazione rispetto al paesaggio circostante. La descrizione della torre e del paesaggio circostante è inoltre connotata da una serie di opposizioni semiche. La prima è quella /vita/ vs /morte/: al primo polo appartengono l'immagine dell'edera, degli alberi (le abetine e i pruneti) e del “tranquillo smeraldo”; al secondo sono da ricondurre la torre diroccata, il “poggio dei morti”, il cratere, le ombre. A tale opposizione si aggiungono quelle /solidità/ vs /liquidità/ (la torre, il ponte levatoio da un lato, la pozza, la mota, il sole che affonda nel “padule delle nubi” dall'altro), /spazio chiuso/ (la torre) vs /spazio aperto/ (il paesaggio circostante), /memoria/ vs /oblio/: se la torre diroccata è un “reperto” del passato, se il cratere provocato da una granata costituisce una traccia della guerra di cui la terra sembra serbare il ricordo, quasi fosse una ferita non rimarginata, la luce del sole che affonda nelle nubi e che disperde il suo splendore rimanda all'idea di dissoluzione e di oblio. Quello descritto è una sorta di “paesaggio mnestico”, come una potente raffigurazione visiva dei meccanismi di rammemorazione e della fragilità che caratterizza ogni recupero memoriale, sempre sul punto di cedere all'oblio. In questa prospettiva, l'ingresso nella torre appare come una sorta di allegorica discesa nell'inconscio, in cui sono rinchiusi i ricordi che, una volta liberati, svaniscono nella notte come un “viluppo d'ombre”.

La protagonista del racconto è chiamata a compiere questa discesa simbolica:

La signorina tremava, tremava: una bimba impaurita. L'aiutarono a passare: con una fune [...]. Entrarono tutti, uno dietro l'altro [...]. Introducessero lei, finalmente, nello stanzone del club pieno d'odore di polvere: una vecchia soffitta [...]. Qui erano i libri, le carte, su tre tavolini che parevano affratellati nella solitudine: pagine sparse e gualcite, matite, i quaderni, le tazze, un vaso con tre fiori eretti: un narciso, un tulipano, uno scarlatto garofano. [...] Tra le stecche, delle seggiole, un cavalletto, degli arnesi da legname, e dei ferri: un Cristo coronato di spine, dipinto (1989: 847).

La “vecchia soffitta” della torre, che è la sede del “Club delle ombre”, appare, non a caso, colma di “oggetti desueti” (Orlando 1993), che sono raffigurazioni allegoriche di ricordi traumatici rimossi. In questo spazio sospeso tra presente e passato, tra vita e morte, i ragazzi invitano l'insegnante a serbare anzitutto memoria di quell'incontro; inoltre, attraverso il dono di un fiore e lo scambio di un bacio, la donna dovrà concedere un simbolico perdono ai suoi allievi per aver marinato la scuola:

“Signorina,” dicevano i ragazzi versando il tè, uno, e presentandole il piattino del limone, un altro, e la zuccheriera, il terzo: “Signorina, dobbiamo serbar memoria di questa sera, di questa... nostra sera. Ognuno di noi la pregherà di accettare il suo fiore”, e indicarono i tre fiori: “le dirà poi un suo pensiero, un suo segreto pensiero. Lei permetterà, signorina, che ognuno di noi le dia un bacio”, si imbrogliarono, si vinsero, “un bacio”, gli occhi ardimentosi implorarono, “per ottenere il suo perdono.” Cri-cri trapani il tarlo, nel cuore morto della trave: “Lei ci risponderà come crede,” soggiunsero (1989: 847-48).

La donna, pur timorosa (“la signorina tremava, tremava”; 1989: 848), accetta il dono dei fiori e il bacio da parte dei ragazzi: “Ed ebbe e diede l'ardente bacio di giovinezza” (1989: 848). Questa simbolica cerimonia è accompagnata dal rumore del “cri cri del tarlo” che “nel cuore nel cuore di una trave [...] si adoperava imperterrito al proprio ufficio, a noverare il segreto polso del tempo, del silenzio” (1989: 848). Dopo il bacio, ognuno dei tre ragazzi scompare (“i ragazzi uscirono, e sembrarono vanire [...] come se a due a due discendessero, discendessero: verso il profondo”; 1989: 848). L'ultimo dei giovani, prima di scomparire, pronuncia una frase che offre la chiave interpretativa di tutta la scena rituale:

Marco le disse: “Questo è il mio segreto pensiero, signorina: vede lassù la querce?” e la indicò di finestra, dopo il camposanto: “Là c’è il tempo: il tempo di tutti noi” (1989: 848).

Prima di svanire a sua volta tra le ombre, il terzo ragazzo, indicando una quercia nel cimitero, pronuncia un monito sulla caducità della vita e sul dovere del ricordo.

La descrizione della soffitta e del rito che vi ha luogo perde progressivamente i suoi connotati realistici per assumere sempre più una valenza allegorica che rimanda al tema della *Vanitas*. Si può affermare, anzi, che alla base della scena vi è, ancora una volta, un’“ecfrasi criptica”: lo scrittore realizza una sorta di *tableau vivant* in cui riprende e condensa temi e immagini tipici delle nature morte barocche, in particolar modo di quelle olandesi. In tali opere vengono spesso raffigurati mobili e tavolini dove, oltre a teschi e clessidre, si trovano accumulati vecchi libri e oggetti desueti (simboli della vanità del sapere e delle opere umane), fiori appassiti o anche in piena fioritura (a indicare rispettivamente la brevità della vita o l’inevitabile declino della bellezza e della giovinezza), insetti (simboli di decadimento), calici di vetro (simbolo della fragilità umana), vari simboli religiosi (Grimm 2001). Nella *Vanitas* Pieter Claesz, uno specialista del genere, sono presenti i principali *topoi* come il teschio, la clessidra, i fiori recisi, gli insetti, vecchi libri consunti e manoscritti stropicciati. Molte di queste immagini ritornano nella descrizione della soffitta dove si riunisce il *Club delle ombre*: il tarlo è simbolo del tempo che, con il suo scorrere inesorabilmente, consuma ogni cosa; ritroviamo il vaso di fiori non ancora appassiti (“un vaso con tre fiori eretti”), i libri e gli oggetti accatastati sui tre tavolini, immagini religiose (il Cristo coronato di spine); le tazze di tè potrebbero rimandare ai bicchieri che, nelle nature morte, sono simbolo della fragilità umana. La stessa scelta dei fiori sembra riprendere la simbologia codificata nelle nature morte: il tulipano era simbolo della ricchezza effimera e dell’instabilità del destino umano, il narciso era simbolo del vano amore per sé stessi e nell’antichità era ritenuto un fiore infernale, quindi di carattere funerario (Rosati 2017: 22-24); il garofano rimandava a sua volta alla caducità e, per il suo colore rosso, alla Passione di Cristo¹⁶.

L’incontro con i tre allievi solo apparentemente sembra offrire alla donna la possibilità di elaborare il lutto, di liberarsi del pesante fardello del ricordo e, attraverso l’esperienza erotica, tornare alla vita. Al contrario, l’incontro diviene una raffigurazione allegorica esemplata sul modello della *vanitas* barocca in cui l’accento viene posto sulla caducità

della giovinezza e sulla fragilità della vita. Gli stessi studenti, che all'insegnante inizialmente apparivano "redivivi, i mantegneschi, i caravaggeschi modelli" (1989: 844) e dalla cui "vivente prestanza" (1989: 844) la giovane era affascinata, al termine del racconto si trasformano in evanescenti "ombre", come recita il titolo del racconto, in figure allegoriche della fragilità della vita che, prima di scomparire tra le ombre che circondano la torre, ammoniscono la donna alla necessità e al dovere del ricordo.

Al termine del racconto, secondo il modello della *Ringkomposition*, ritorna la descrizione del paesaggio:

La povera bimba piangeva. Né si capì di dove – se dalla querce, che nell'ora pacata si faceva ombra, o dai diruti vestigi del castello dov'è il club delle ombre – ma sul limitare della notte e del vaticinio di primavera il chiù diede voce: un mite, appassionato dittongo: una gocciola che l'eternità versasse nel cratere della notte: di cui era germinato il segno nel cielo, per un'ora. Il suo vano fiore, il suo vano smeraldo (1989: 848).

Ritroviamo uno scenario liminale, che reca i segni della morte (la quercia, il castello diroccato) ma anche della vita: sta per sorgere il sole e per arrivare la primavera ("sul limitare della notte e del vaticinio di primavera"). In questo momento temporale di transizione si ode il verso dell'assiolo, paragonato sinesteticamente a una "gocciola" che l'eternità versa "nel cratere della notte"¹⁷. Il verso dell'assiolo ribadisce, ancora una volta, la fragilità e caducità della giovinezza ("vano fiore", "vano smeraldo") e "fissa" la donna alla condizione melanconica, perennemente sospesa tra vita e morte, legata al dovere e al peso del ricordo.

NOTE

- 1 Numerosi studi critici si sono soffermati sul tema della melanconia nell'opera di Gadda, sebbene nessuno di essi abbia analizzato in modo puntuale *Il club delle ombre*. Carla Benedetti (1995) vede nella dimensione del lutto e della melanconia, connessa a descrizioni paesaggistiche condotte secondo un registro lirico-elegiaco, uno dei tre momenti della scrittura gaddiana. Questa interpretazione è stata poi ripresa da Giulia Perosa (2023). Giancarlo Leucadi afferma che "La malinconia è motivo diffuso nell'opera di Gadda e basta scorrere i suoi testi per incontrare personaggi e voci ben riconoscibili: Don Gonzalo Pirobutirro; Liliana Balducci, il commendator Angeloni; Ali Oco de Madrigal" (2000: 11). Giorgio Pinotti (2013), riprendendo questa linea

interpretativa, ricorda come anche il personaggio di Adalgisa possa essere inclusa in quella che lo studioso definisce “la confraternita dei melanconici”, serie di personaggi segnati da una profonda inquietudine interiore e da una disposizione melanconica. A questo elenco di personaggi si può dunque legittimamente aggiungere anche la protagonista de *Il club delle ombre*. Tra i contributi critici più rilevanti sul tema si segnalano, oltre al breve ma denso intervento di Remo Ceserani (2002), i due studi di Federico Bertoni, nei quali lo studioso esplora il nesso metaforico e concettuale tra malinconia e ombra ne *La cognizione del dolore* (2011) e nel *Pasticciaccio* (2013).

- 2 Morra (2023: 23) afferma che nel racconto sono presenti numerosi richiami biblici senza tuttavia individuarli in modo specifico; l'unico caso citato è il “rovaio” che rimanderebbe, secondo la studiosa, alla scena biblica di Mosè dinanzi al rovo ardente.
- 3 Leucadi (2000: 17) ritiene probabile che Gadda abbia letto il saggio freudiano. Per un bilancio del rapporto tra Gadda e la psicoanalisi rimando rassegne Lucchini (2019) e Baldi (2024).
- 4 La protagonista non fa mai menzione del fratello e della sua morte: questa notizia, come già notato sopra, ci viene fornita da una sorta di voce popolare.
- 5 Corsivo dell'autore.
- 6 È possibile che, in questo passaggio, Gadda abbia tenuto presente la rappresentazione delle *Malebolge* così come viene descritta nei canti XXI e XXII dell'*Inferno* dantesco, dedicati ai barattieri. A tali canti Gadda aveva già fatto esplicito riferimento in un passo de *Il castello di Udine* (1988: 150) dove, per descrivere il paesaggio, egli richiama esplicitamente la figura del diavolo Barbariccia e le illustrazioni realizzate da Gustave Doré per i medesimi canti (Perosa 2023: 100). Anche ne *Il club delle ombre* sono presenti numerosi elementi che sembrano rimandare a quello stesso scenario: la confusione prodotta dagli studenti è definita «diavolio del liceo» ed essi stessi vengono descritti esplicitamente come «dèmoni»; il “ribollito de' ragazzi” riecheggia la pece ribollente in cui sono immersi i barattieri (“bollia là giuso una pegola spessa”, *Inf.* XXI, v. 17). In questo contesto infernale, anche la figura del preside potrebbe essere intesa come una trasposizione del diavolo Barbariccia, la cui caratterizzazione passa attraverso il dettaglio del “barbone bianco”, descritto come “una bianca lingua di spuma, tra due scogli”. Il termine “scogli”, qui utilizzato da Gadda, assume il valore di una vera e propria tessera dantesca, in quanto ricorre con frequenza nella descrizione delle *Malebolge*. Si pensi, ad esempio, al passo in cui Dante descrive l'arrivo di un diavolo: “e vidi dietro a noi un diavol nero / correndo su per lo scoglio venire” (*Inf.* XXI, vv. 29-30). La scena scolastica si configura come una rappresentazione deformata e grottesca del paesaggio infernale, in cui la figura del preside assume le sembianze allegoriche di un demone d'ordine, mentre il comportamento astuto e dissimulatore dei ragazzi rimanda a quello dei barattieri che cercano di eludere la sorveglianza dei diavoli immergendosi nella pece.

Allo stesso tempo, si noti come la descrizione del preside sia condotta secondo modalità che ne sottolineano il carattere *unheimlich*. La sua comparsa è preceduta da un dettaglio inquietante: la maniglia della porta che sembra animarsi autonomamente. Inoltre, la figura del preside non si manifesta mai nella sua interezza corporea: la descrizione si concentra su una parte isolata del corpo, la barba, che emerge e si ritrae come un'onda. Tale strategia descrittiva contribuisce a fare del personaggio una presenza sospesa tra il grottesco e il perturbante.

- 7 Per le categorie di “iconografia criptica” e “iconografia manifesta” in Gadda rimando a Terzoli (2013: 15-63).
- 8 Per l'iconografia della *Maddalena penitente* si vedano i lavori di Apostolos-Cappadona (2018; 2023). Il capo abbassato rimanda a un dettaglio iconografico tipico della tradizione pittorica raffigurante la malinconia, ben esemplificato dalla celebre figura femminile china rappresentata nell'incisione *Melencolia I* di Dürer. È dunque possibile che Gadda, oltre all'iconografia della *Maddalena penitente*, si sia rifatto anche a quella della *Melanconia*, combinando più modelli iconografici nella costruzione simbolica del personaggio. Come ha notato Bertoni (2013: 118-19), il gesto del capo abbassato caratterizza anche la figura melanconia di Elsa ne *L'Adalgisa*.
- 9 I lunghi capelli e i tessuti come broccati e pellicce erano associati alla vanità e alla sessualità femminile, Crispin (2008: 157). Si noti che anche la protagonista de *Il club delle ombre* indossa, all'inizio del racconto, un “pellicciotto di castoreo finto”.
- 10 Per la presenza di Caravaggio nell'opera di Gadda e, più in generale, sull'importanza della cultura visiva in Gadda si rimanda a Kleinhans (2005); Terzoli (2015); Terzoli (2013); Longo (2018); Morra (2023).
- 11 Sull'opera si veda Campbell (2009).
- 12 Per Morra la definizione dell'opera come “secreta tela” costituisce un’“allusione [...] alla collocazione del dipinto, ammirato dal vivo in più occasioni” (2023: 24).
- 13 Tra i tratti distintivi della giovane donna ricorrono le lacrime (che raccoglie come perle) e l'associazione con un fiore acquatico. Essa incontra i ragazzi nei pressi di una vasca, luogo simbolico di passaggio e trasformazione. Infine, al termine del racconto il verso dell'assiolo - che accompagna il rito del bacio scambiato con i ragazzi - viene paragonato a “una gocciola che l'eternità versa[sse] nel cratere della notte” (Gadda 1989: 848). Attraverso la sua associazione con l'elemento equideo e con il fiore della ninfa la descrizione della donna sembra evocare l'*Ofelia* di Millais.
- 14 Sul significato simbolico dell'acqua come *elementum vitae* e *elementum mortis* si veda Bachelard (1987).
- 15 Il titolo originale del racconto era *Un invito al Club del tre a cuori* (Rodondi 1989: 1285).

- 16** Secondo una tradizione medievale, le lacrime di Maria causate dal dolore per la morte di Cristo si sarebbero trasformate in garofani (Lehbing 1964: 110). Nella descrizione della torre e della soffitta Gadda potrebbe aver forse tenuto presente anche l'incisione *Melencolia I* di Dürer, contaminandola con la tradizione iconografica della *Vanitas*. Una serie di corrispondenze iconografiche e simboliche sembrerebbe rafforzare questa ipotesi. Il "vecchio torracchione" in cui si riunisce il club dei giovani potrebbe rimandare alla costruzione presente nell'incisione di Dürer, sulla destra, assimilabile a una torre. Nel testo è presente una notazione paesaggistica, "il sole affondava già nella palude delle nubi" (Gadda 1989: 846) che sembra rimandare all'astro e al paesaggio marino/lacustre. Quando uno dei giovani entra nella torre, passando come un equilibrista sulla fune, questi ha "le braccia levate ad ali" (possibile riferimento alla figura femminile alata o al putto alato) e brandisce "alta la chiave" (anche la donna alata ha delle chiavi alla sua cintura). I personaggi salgono poi in soffitta attraverso una "scaluccia di legno", anch'essa presente nell'incisione. Il tarlo che segna lo scorrere del tempo potrebbe essere collegato alle immagini della clessidra e della campana nell'incisione. Inoltre, gli oggetti disseminati nella soffitta, in particolar modo gli "arnesi da legname", e "i ferri", potrebbero essere ricollegati agli arnesi da lavoro che si trovano ai piedi della donna alata (una pialla, una sega, dei chiodi), mentre la "cuccuma" potrebbe rimandare al crogiolo presente nell'incisione. Si noti infine l'insistenza sul tema della matematica da parte dei ragazzi. Pensando ai logaritmi, Marco emette una "malinconica esclamazione" (Gadda 1989: 845); nell'uscire dalla torre, il narratore insiste, in modo curioso, sulle possibili permutazioni a cui i ragazzi possono ricorrere per uscire dalla torre: "A due per volta, nelle tre combinazioni matematiche $a+b$, $b+c$, $c+a$, i ragazzi uscirono, e sembrarono vanire per magia dallo stanzone del club" (Gadda 1989: 848). Questa insistenza quasi "cabalistica" sulla matematica potrebbe forse costituire un rimando al quadrato magico presente in Dürer. Per le interpretazioni dell'incisione di Dürer rimando a Klibansky, Panofsky, Saxl (1983) e Calvesi (1993).
- 17** Sembra qui compiersi quasi una libagione in ricordo dei morti.

BIBLIOGRAFIA

- Apostolos-Cappadona, Diane (2018), "Pray with Tears and Your Request Will Find a Hearing": On the Iconology of the Magdalene's Tears", *Holy Tears: Weeping in the Religious Imagination*, eds. K. C. Patton, J. S. Hawley, Princeton, Princeton University Press: 201-28.

- (2023), *Mary Magdalene: A Visual History*, London, T&T Clark.
- Bachelard, Gaston (1987), *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, trad. it. a cura di M. Cohen Hemsì, Como, Red.
- Baldi, Valentino (2024), “La psicoanalisi”, *Gadda*, ed. P. Italia, Roma, Carocci: 349-68.
- Behling, Lottlisa (1964), *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, Böhlau.
- Benedetti, Carla (1995), “La storia naturale in Gadda”, *Italies Narrative*, 7: 71-89. Disponibile anche on line. <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/benedettistoria-naturale.php> [23/05/25]
- Bertoni, Federico (2011), “‘Life’s but a walking shadow’. L’ombra del tragico nella ‘Cognizione’”, *EJGS – The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2. <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/bertonicdd09.php> [23/05/25]
- (2013), “‘Un grido nella tenebra’. L’ombra del tragico nel ‘Pasticciaccio’”, *Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel ‘Pasticciaccio’ di Gadda*, eds. M. A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Roma, Carocci: 113-32.
- Calvesi, Maurizio (1993), *La melanconia di Albrecht Dürer*, Torino, Einaudi.
- Campbell, Lorne (2009), *Rogier van der Weyden, 1400-1464: master of passions*, Zwolle, Waanders Publishers.
- Ceserani, Remo (2002), “Malinconia”, *EJGS – The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2. <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/malinconcesera.php> [23/05/25]
- Crispin, Philip (2008), “Scandal, Malice and the Bazoche”, *Medieval sexuality. A Casebook*, eds. A. Harper; C. Proctor, London, Routledge: 154-74.
- Freud, Sigmund (ed. 1978), “Lutto e melanconia”, trad. it. a cura di C. Musatti, *Opere Complete*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 8: 909-12.
- Gadda, Carlo Emilio (1988), *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e racconti I*, eds. R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti.
- (1989), *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e racconti II*, eds. G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti.
- Gallarini, Luca (2009), “Racconti eccentrici e temerari: gli ‘Accoppiamenti giudiziosi’ di Carlo Emilio Gadda”, *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, 62/3:213-46.
- Grimm, Claus (2001), *Stilleben: die niederländischen und deutschen Meister. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*, Stuttgart, Belser.

- Kleinhans, Martha (2005), *“Satura” und “Pasticcio”: Formen und Funktionen der Bildlichkeit Im Werk Carlo Emilio Gaddas*, Berlin, De Gruyter.
- Klinbansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz (1983), *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi.
- Longo, Francesca (2018), *‘Leggi: e te tu vedrai’. Gadda e le arti visive*, Torino, Edizioni dell’Orso.
- Leucadi, Giancarlo (2000), *Il naso e l’anima. Saggio su Carlo Emilio Gadda*, Bologna, Il Mulino.
- Lucchini, Guido (2019), “Paragrafi su Gadda e la psicoanalisi”, *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, eds. G. Alfano, S. Carrai, Roma, Carocci: 109-24.
- Morra, Eloisa (2023), *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci: 21-74.
- Orlando, Francesco (1987), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Perosa, Giulia (2023), *Gadda e il paesaggio: modi, funzioni, prospettive*, Milano, Mimesis.
- Pinotti, Giorgio (2013), “Su Elsa, Liliana, e la confraternita dei melanconici”, *I Quaderni dell’Ingegnere*, 8, n. s. 4: 271-82. Disponibile anche on line. <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp8atti2/articles/pinotticonf2.php> [23/05/25]
- Rodondi, Raffaella (1989), “Note ai testi”, Gadda, Carlo Emilio (1989), *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e racconti II*, eds. G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti: 1227-91.
- Rosati, Gianpiero (2017), *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Schütze, Sebastian (2015), *Caravaggio. L’opera completa*, Köln, Taschen.
- Terzoli, Maria Antonietta (2013), “Iconografia criptica e iconografia esplicita nel ‘Pasticciaccio’”, *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modello nel “Pasticciaccio” di Gadda*, eds. M. A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Roma, Carocci: 145-94; poi rivisto e ampliato in Ead. (2023), *Ecfrasi, immaginazione, scrittura: letteratura e arti figurative da Dante a Gadda*, Roma, Carocci: 15-64.
- (2015), *Commento a “Quer pasticciaccio brutto de via Merulana” di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci.

Nicola Ribatti è dottore di ricerca in Letterature Compare. Si è interessato di fotografia e testo letterario nell'ambito della letteratura tedesca. Su questo tema ha pubblicato, oltre ad alcuni articoli, le seguenti monografie: *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald* (2012) e *Tracce. Memoria e fotografia nella letteratura tedesca contemporanea* (2014). Attualmente lavora a un progetto di ricerca su Gadda e le arti visuali presso l'Università di Basilea. | Nicola Ribatti holds a PhD in Comparative Literature. He is interested in the relationship between photography and the literary text in the field of German literature. On this topic he has published, besides some articles, the following monographs: *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald* (2012) and *Tracce. Memoria e fotografia nella letteratura tedesca contemporanea* (2014). He is currently working on a research project on Gadda and the visual arts at the University of Basel.



La fatica e l'esercizio

Idee di letteratura in Tommaso Landolfi e Maurice Blanchot

The Effort and the Exercise. Ideas of Literature in Tommaso Landolfi and Maurice Blanchot

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Università di Padova, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo analizza le idee di letteratura in Tommaso Landolfi e Maurice Blanchot come via privilegiata per inquadrare una poetica autoriale. Landolfi, a causa del peso dell'autocoscienza sulla sua capacità di agire, è costretto a una scrittura frammentaria e ferocemente auto-denigratoria. Blanchot, al contrario, concepisce il fatto letterario come strategia per rendere meglio percepibile, attraverso una pratica continuativa, un silenzio destinato altrimenti a rimanere nascosto. | This contribution analyses the ideas of literature in Tommaso Landolfi and Maurice Blanchot as a privileged way of accessing authorial poetics. Landolfi is forced to a fragmentary form due to the impact of self-consciousness on his ability to act. This leads to a global depreciation of literature as useless to truth. Instead, Blanchot conceives literature as a way to point out, through a continuative practice, a hidden dimension of silence.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Landolfi, Blanchot, teoria della letteratura, autocoscienza, mistica | Landolfi, Blanchot, literary theory, self-consciousness, mysticism

Le idee espresse da un autore sulla propria pratica letteraria possono talvolta risultare, più che semplici enunciati assertivi sovrapposti all'opera dall'esterno, parti integranti dell'opera stessa. Sorta di chiave d'accesso privilegiata alla postura autoriale, esse permettono di forgiare un orizzonte d'attesa sul quale le singolarità dei diversi testi verranno in seguito a disporsi come elementi in un paesaggio. È in questo senso che ci si intende qui accostare a due concezioni novecentesche del fatto letterario, quelle di Tommaso Landolfi e di Maurice Blanchot, restituite attraverso una campionatura di passaggi salienti mirata a evidenziarne tratti che godono comunque di un'ampia persistenza diacronica nell'insieme

delle loro opere. Pressoché coetanei¹, questi due autori condividono, al di là delle evidenti differenze reciproche², una forte attenzione teorica verso il gesto della scrittura letteraria e mostrano con sufficiente chiarezza come idea della letteratura³ e idea del mondo possano procedere insieme, l'una disciolta nell'altra quasi senza soluzione di continuità.

1 L'impossibile costituzione di un ordine nella scrittura landolfiana

Tommaso Landolfi è un autore a forte componente metatestuale. Questa trasversale evidenza è ancor più accentuata nella fase diaristica e ultima della sua produzione, dalla quale (in particolare da *Rien va*, 1963) attingeremo in questa sede il materiale di analisi⁴. Nel cominciare a delineare i tratti di questa auto-riflessività scrittoria, va tenuta ferma la fondamentale difficoltà landolfiana a inserirsi positivamente nel sistema della realtà, processo in cui l'io è costantemente sabotato dalla propria invadente autocoscienza⁵. A ciò corrisponde una forma di letteratura programmaticamente incompiuta e inorganica: fonte di fatica per l'autore stesso⁶, la scrittura di Landolfi procede infatti come camminando sulle tegole, continuamente a rischio di un passo falso e di un inciampo. Il processo di significazione vi è impercettibilmente deviato e differito attraverso l'"uso di parole, costrutti, intonazioni 'fuori luogo'" (Ceni 1986: 67)⁷, quali lemmi e costruzioni dialettali o arcaiche, *calembours* in lingue straniere, che sfiancano il senso dall'interno distanziandolo dalla *clarté* razionalista di un Paul Valéry o di un Italo Calvino. Se Landolfi diffida di quest'ultimo ideale, ciò non è solo in virtù della propria conclamata impossibilità ad attuarlo ma pure per il sospetto che una tale costruzione sia anche, inevitabilmente, una semplificazione ingiustificata. Egli mostra insomma di condividere l'ostilità espressa da Michel de Certeau (1982: 61) verso l'atto della nominazione, quando afferma che "ciascuna cosa nominabile [...] è una trappola" (Landolfi 1984: 157) – sembrando così rifiutare l'obiettivo della *clarté* anche in ragione del fatto che il mondo, in sé, non è affatto chiaro.

La relazione di Landolfi alla scrittura è dunque da porre in stretta analogia con la sua tormentata relazione al pensiero e con la patente mancanza di spontaneità che la affligge. In primo luogo, l'atto scrittorio è un'azione e, in quanto tale, suscettibile di essere invalidata dal sibilo dubitoso di un'autocoscienza che accampa indefessamente ragioni per

non compierla, per non agire. Il gesto impossibile di trovare un accordo stabile e definito con la realtà, vale a dire di autocostruirsi un luogo adatto alla vita prima di poterla vivere, sembra infatti essere, per Landolfi (1984: 68), preliminare alla scrittura quanto a ogni altra azione: “Una visione unitaria del mondo”, egli afferma, è “necessaria a o per una vera letteratura” (46). Allo stesso tempo, la scrittura è altresì un’azione di tipo particolare, in quanto sede di una stringente riflessione su questa percepita invadenza dell’autocoscienza: essa mima pertanto gli stessi movimenti problematici di quest’ultima, della quale costituisce una sorta di omologo e di forma di espressione tangibile (leggibile). Scrittura e coscienza amplificano il malessere del senso⁸. Entrambe, infatti, sono anzitutto sedi di una potenziale coagulazione semantica, luoghi di una ruminazione la cui entelechia sarebbe di “prendere una direzione, [...] ordinarsi, a comporsi, a scegliere gli argomenti” (1984: 11) – operazioni che vanno precisamente in direzione della costruzione di quella “machine de langage” che la scrittura era per Valéry (1957: 79). Il linguaggio non può insomma impedirsi di tendere verso l’istituzione di un ordine – che sia macrotestuale (comporre la grande opera) o microtestuale (comporre una frase); nel contesto landolfiano, l’inevitabile fallimento di questa propensione lo costringe a girare a vuoto, generando quella superfetazione rimuginante, tipica della trilogia diaristica, che infastidisce numerosi dei suoi lettori⁹.

Sul piano macrotestuale, emerge anzitutto uno dei punti più spesso sottolineati quando si discute della narrativa di Landolfi: l’esibita impossibilità dello scrittore a costruire un *récit* tradizionale, alla maniera dei narratori realisti dell’Ottocento¹⁰. Ciò è ben visibile nella conclusione della *BIERE*, quando il narratore, subito dopo aver reso conto dello sparo con cui la sua spasimante Ginevra lo aveva mancato, si affretta a confessare che “invero queste due ultime giornate sono inventate di sana pianta” (1999: 130). Con tale gesto tipico egli smaschera immediatamente un gioco finzionale che non è più in grado di sostenere, gettando la spugna proprio nel momento in cui l’affabulazione narrativa dovrebbe raggiungere la propria acme¹¹. L’arduo sforzo necessario per reggere il peso di un racconto romanzesco, preservandone artificialmente la coerenza di “mondo finzionale”, non è infatti sorretto dalla fede in un obiettivo sufficientemente desiderabile. La grande opera letteraria resta allora un mito dell’immaginario il quale, per realizzarsi, richiederebbe di nutrire una salda convinzione almeno nel valore della letteratura, di sé stessi, della gloria che se ne trarrà. È questa catena semantica che motiva

e giustifica lo sforzo eminentemente fisico dei grandi scrittori, dei quali Landolfi ammira appunto l'“energia” (1984: 171) che essi hanno potuto trovare in loro stessi e di cui le loro opere rappresentano la testimonianza più sconvolgente: tale potenza o “forza taurina” (1999: 100) intimida l'io che ne è completamente sprovvisto. Allo stesso tempo, tale moto di ammirazione non esita a venarsi di tonalità critiche: per portare a compimento la scrittura di un capolavoro è infatti necessario operare una drastica semplificazione della realtà, dimenticando ogni perplessità sollevata in merito dalla coscienza¹². In questo senso, Landolfi deplora la mancanza di sottigliezza di un Petrarca che “ignorò sempre la disgregazione o il principio di disgregazione della personalità” (1984: 146): istanze che, se riconosciute, gli avrebbero evidentemente impedito o quantomeno complicato il completamento della sua opera. A spaventare Landolfi non è soltanto la sincronia dello sforzo fisico, ma anche la lunga durata diacronica che gli viene richiesta, vale a dire il fatto che questi scrittori, giunti a metà delle loro opere, “credono ancora a quello che stanno facendo” (1999: 100). In effetti, per erigere l'edificio letterario di un'opera monumentale non è sufficiente un breve istante di esaltazione; al contrario, è necessario riannodare ogni mattina il filo del medesimo lavoro, respingendo ripetutamente gli assalti del dubbio e portando a termine un'opera tutta muscolare, guidata dal faro di una volontà di potenza inscalfibile che ignora ogni distrazione¹³. In questo senso, è stato suggerito (Luti 1996: 3; Maccari 2002) che il passaggio alla forma diaristica fosse pressoché inevitabile in un autore come Landolfi, così a disagio rispetto al processo della costruzione.

La difficoltà a credere in ciò che si scrive non interessa soltanto il piano narratologico dell'intreccio, ma anche il livello testuale *tout court*, la costruzione sincronica della singola frase. Ciò è vero su due livelli: anzitutto, e in maniera più evidente, quando la costruzione di una frase viene impedita da stilemi dell'esasperazione che riproducono le marche metatestuali e formali che già intralciavano il *récit*. La singola frase può ad esempio essere sfigurata da intrusioni autoriali, che ne mettono in discussione il valore tramite giudizi autocritici spesso netti¹⁴ (atto che naturalmente compromette la buona tenuta del testo). In alternativa, essa può venire complicata a dismisura attraverso l'inserzione di incisi o di parentesi¹⁵ che mimano il movimento esplosivo della coscienza, insinuandosi nella linea del discorso principale e distogliendolo dal suo sviluppo coerente. In secondo luogo, tuttavia, bisogna tener conto pure dell'uguale diagnosi di fallimento cui va incontro, per Landolfi, anche

una frase stilisticamente ben tornita. La sua bella riuscita resta infatti falsa, poiché ancora inserita nelle maglie di un codice retorico¹⁶. Landolfi, in questo senso, è infastidito dall'impossibilità patente a scrutare nel fondo di sé (1999: 18) senza essere giocoforza costretto alla citazione, alla deformazione professionale dell'"effetto" letterario. Nella *BIERE*, se ne lamenta assumendo una postura da stilista *malgré soi* (Guidi 2006: 74): "Sono anche stanco di questa mia scrittura [...] falsamente classicheggiante [...]; possibile che [...] le frasi mi nascano già tronfie dal cervello come Pallade armata dal... ecco che ci risiamo? [...] Per forza, la mia scrittura è falsa" (1999: 114-15). Allo stesso modo, gli capita di condannare anche l'ansia estetica che spinge a voler produrre frasi uniche e insostituibili (1984: 179-81), la quale non dimostra altro che il disperato bisogno di originalità, stilistica e di conseguenza identitaria, avvertito dal locutore. Nel sistema di valori landolfiano, se la scrittura non arriva a produrre senso non è soltanto in virtù di un'impotenza autoriale, puntuale e ipoteticamente curabile; bensì è perché essa fallisce anche quando ha successo, dal momento che il suo senso più compiuto resta una forma ingannatrice, più falsa e pericolosa ancora di un fallimento manifesto.

2 Landolfi "scrivente" tra disgusto e disarmo

In un simile luogo privo di verità, dove le parole non si trovano e se si trovano sono fittizie, allo scrittore o scrivente non resta che scavare indefinitamente nella propria impotenza, scagliando colpi velleitari contro le pareti del linguaggio al fine di reclamarne un'utopica evasione¹⁷. Per Landolfi, tuttavia, essa dovrebbe realizzarsi ancora all'interno del *medium* stesso¹⁸, se è vero che egli vorrebbe "prendersi di sorpresa" sulla pagina, come formulato nel proposito di scrittura che apre *Rien va*: "Vorrei che questo fosse il libro (il registro) del mio abbandono" (1984: 10)¹⁹. Tale aspirazione è però destinata a restare disattesa: la scrittura si rivela essere, al contrario, qualcosa che avvolge e che lega, un *medium* corrotto che non può accedere ad alcuna estasi²⁰. Dalla constatazione di questa sua mancanza deriva a tratti un vero e proprio disgusto nei confronti della letteratura, contro la quale Landolfi rivolge le proprie lamentazioni arrivando a proclamare ad esempio che "ogni razza di letteratura o d'espressione [gli fa] schifo" (1984: 111). Lungi dal rappresentare una maniera privilegiata di andare incontro al mondo, la scrittura è diventata per lui, "a forza di ripiegare e sostituire e simboleggiare", un luogo di "meschini

giochi di penna” (1984: 129), portavoce di una istanza di morte intrinsecamente opposta alla vita. È ciò che Landolfi afferma finanche in maniera teorica, sotto forma di constatazione pseudo-scientifica: “La letteratura non è vita (semplice constatazione [...] senza giudizio)” (1984: 113). L’invettiva non si limita all’iperonimo, bensì coinvolge anche la singolarità degli elementi linguistici, sottoposti a una crudele svalutazione: le frasi, ad esempio, sono prese a bersaglio per la loro inconsistenza strutturale, manifesta già a livello di oralità e ancor più accentuata dal trasferimento sulla pagina (1984: 97). L’io stesso, a livello retorico e grammaticale, è coinvolto in questo accesso di disgusto²¹ e considerato anzi come uno degli elementi più interessati dalla vocazione costruttiva della letteratura: viene per questo qualificato dell’epiteto di “odioso pronome” (1984: 97), che Landolfi gli attribuisce avvicinandosi all’anatema gaddiano (2017: 85). L’io è, in effetti, il pronome dell’autocoscienza: un pronome infestante che ripete e amplifica costantemente la presenza della voce sospettosa.

Se la letteratura è animata da una vocazione alla produzione di senso che, nel caso di Landolfi, è ostacolata a tal punto da rendersi impossibile, si comprende da ultimo come anche una costruzione di sé perseguita attraverso di essa si riveli a propria volta lacunosa. In quanto autore, Landolfi si mostra consapevole del fatto che la sua opera potrebbe contribuire a dargli una forma identitaria, a fissarla e fissarlo: è cosciente insomma dei poteri insiti in una identità “bibliografica” basata sul valore coagulante della propria opera; ma, al solito, non può risolversi a concederle fiducia. In un passaggio di *Rien va* nel quale commenta l’etichetta di “autore di racconti fantastici” attribuitagli dalla critica, egli pone automaticamente tale qualifica, pur strettamente letteraria, in legame diretto con l’ipotetica essenza della sua persona, tale da condurre pertanto a una meditazione vagamente esistenziale sul tema del “che cosa [...] sono?” (1984: 49). Tuttavia, una volta sottoposta all’interrogatorio abituale da parte della coscienza, tale definizione viene presto rifiutata, senza che altre più adatte emergano per sostituirla. L’io autoriale permane di conseguenza in uno stato di indefinitezza per mancanza di elementi, stato in cui la scrittura non è in grado di elevarsi a soluzione credibile.

3 Maurice Blanchot: la letteratura come tramite

Se per Landolfi la scrittura rappresenta un ostacolo o, perlomeno, la *mimesis* di un ostacolo che intralcia l’esperienza interiore, per Maurice Blanchot

essa svolge al contrario il ruolo di strumento utile al pieno dispiegamento di quest'ultima. La trasparenza di una tale simmetrica contrapposizione non manca però di sollevare alcune potenziali ambiguità. Inscrivibile all'interno di una più ampia costellazione del Neutro (Samoyault 2023), l'impresa conoscitiva blanchotiana sembra in effetti sconfinare in una dimensione di vuoto e di silenzio, stavolta non subìta bensì anelata²², cui la letteratura non è in grado di accedere. Per constatarlo, non è necessario teorizzare di quest'ultima una concezione interamente virata al negativo come quella di Landolfi, bensì è sufficiente attenersi all'incompatibilità di fondo tra silenzio e segno – il quale, in quanto enunciazione, è gioco-forza un non-silenzio²³. Lo *status* della letteratura, in un simile quadro, parrebbe dunque non poter essere altro che accessorio; tuttavia, ciò non combacia col caso concreto di Blanchot, che a essa ha consacrato, programmaticamente, la sua intera esistenza²⁴.

Per l'autore francese dev'essere allora un altro il tipo di valore che, rispetto a quello strettamente logico-discorsivo, risiede nella parola letteraria: quello di gettare un ponte tra sé e il suo opposto. Se è vero che non può essere silenzio²⁵, infatti, essa può tuttavia permettere di avvicinarsi, instaurando un legame esplicito tra il dicibile e un indicibile verso cui le parole “font désespérément signe” (Laporte 1987: 14)²⁶. La letteratura si fa così strumento per sporgere il capo al di là dell'ultima barriera, pur mantenendo nello stesso tempo salda la presa per non cadere nel buio extra-linguistico: essa “vient du silence et [...] retourne au silence” (Blanchot 1955: 38). Tale tensione viene resa evidente da una frase paradossale pronunciata dall'omonimo protagonista del primo romanzo blanchotiano, *Thomas l'Obscur* (1950): “je pensais [...] dans un acte qui consistait à être impensable” (1992: 106). I due termini vengono qui messi in relazione reciproca, nella quale il primo rinvia direttamente al secondo. Per Thomas, l'atto di pensare (quindi, gioco-forza, di impiegare il linguaggio) può favorire l'avvicinamento al suo opposto: il fatto stesso di avere pronunciato e designato questo “impensable” consente di renderlo percettibile. La parola diventa così il negativo fotografico capace di far emergere un silenzio che, se non sottolineato, resterebbe nascosto – secondo l'aforisma di Fernando Pessoa, “soltanto le razze che portano i vestiti capiscono la bellezza di un corpo nudo” (2020: 94). Rispetto a questa dinamica di “silenzio letterario”, la posizione più prossima a Blanchot resta senza dubbio quella di Stéphane Mallarmé²⁷, nella cui opera l'afflato meramente transitivo delle parole è neutralizzato fino a “effacer leurs circonstances, de façon interne” (Marchal 1998: XVI)

e farle accedere alla dimensione simbolica e mitopoietica che contengono in sé. Tuttavia, tale prospettiva può trovare un'altra efficace riformulazione nell'idea di "giambo fondamentale" presente in Paul Claudel, secondo la quale ogni elemento del mondo sarebbe retto da un binomio irriducibile analogo a quello tra inspirazione ed espirazione che consente la respirazione umana (Plourde 1970: 64-81). In questa prospettiva, la parola sarebbe la seconda faccia di un'unione inseparabile²⁸: senza di essa il vuoto, da solo, non avrebbe alcun valore conoscitivo – confinato in una condizione di vaghezza inafferrabile.

Secondo questi stessi termini possono essere comprese anche le coordinate di un'altra contrapposizione omologa, che abita Blanchot in quanto figura del sapiente: quella che oppone lo sforzo conoscitivo dell'erudizione, da un lato, alla necessità di raggiungere, dall'altro, quella "dernière simplicité" che Valéry faceva desiderare al suo iper-intellettuale Monsieur Teste e che il Thomas di Blanchot menziona a sua volta verso il termine del romanzo (1992: 128). Se lo scopo ultimo da raggiungere è l'abolizione del vischioso sapere umano per attingere piuttosto alla "nube della non conoscenza", a qual fine ostinarsi a coltivare la pratica modellizzante (Bolzoni 2019) della lettura e dell'assimilazione di testi? Una prima risposta implicherebbe, ragionevolmente, l'abbandono immediato dell'erudizione in vista dell'utopica soppressione di ogni nozione pregressa. Tuttavia, di nuovo, non è ciò che effettivamente si riscontra negli autori che adottano tale prospettiva: l'attività critica di Blanchot basta a testimoniare del suo grado di cultura e della sua frequentazione prolungata delle opere altrui²⁹. Allo stesso modo, la genealogia storica degli autori mistici (Zambon 2020-24), teorici della *kenosis* e dell'annullamento della ragione, è composta da uomini di chiesa, conoscitori di svariati idiomi e di un complesso sapere simbolico ed esoterico³⁰. Se un'ulteriore ipotesi porterebbe a considerare tale loro attitudine come una sorta di debolezza – il segno di una impossibilità a incarnare nella vita reale la condizione estatica prescritta nei libri –, ciò che al contrario si intende ribadire è che, come nel caso della pratica scrittoria, anche quella dell'erudizione è potenzialmente funzionale alla propria stessa negazione. In quanto attività di pensiero intellettuale, essa è a tutti gli effetti propedeutica al corteggiamento di un "impensable". La formula dell'*Écriture du désastre* – "il n'y a de silence qu'écrit" (1980: 19) – chiederebbe in questo senso di essere ampliata: c'è un silenzio anche letto, e un profondo attraversamento del sapere è prerequisito essenziale per raggiungere l'apice di un'ignoranza di ritorno. L'autentica erudizione, secondo tale prospettiva, lavorerebbe senza sosta alla propria combustione, alla propria sparizione.

4 L'esercizio della lettura in una scena di *Thomas l'Obscur*

Questo valore contrastivo della letteratura, di designazione di una condizione altra da sé, si realizza pienamente, per Blanchot, nel suo carattere di esercizio "interminabile, incessant" (Blanchot 1955: 20) e nella sua inesausta funzione di traghettaggio carontiano³¹. Nel quarto capitolo di *Thomas l'Obscur*, l'aspetto dell'esercizio è tematizzato attraverso una scena di lettura in cui il protagonista è rappresentato immerso in una immobilità completa, in uno stato apparentabile a quello della meditazione³². All'atto di leggere, tutto il suo corpo è paralizzato nell'attenzione, descritto nel testo con una precisione anatomica che compone una vera e propria iconografia del contemplatore. Egli ha le mani giunte, ricordando in filigrana l'atto della preghiera. È "si absorbé" (1992: 27) nella sua attività che non si rende in alcun modo conto di ciò che accade nel mondo materiale che lo circonda, avvicinandosi all'imperturbabilità propria di un martire o di un santo. Il carattere meditativo della sua lettura è confermato dalla lentezza con la quale essa si svolge: Thomas, infatti, non si muove nemmeno per voltare la pagina. Vedendolo permanere così immobile, sarebbe legittimo sospettare che stia soltanto fingendo di leggere: "Il lisait" (1992: 27)³³, controbatte invece il testo con una frase nucleare perentoria e *tranchant*. L'attività di Thomas sembra assimilarsi in questo frangente alla tecnica di ruminazione delle parole propria della pratica mistica, alla ripetizione indefinita sulla quale si basano i *koan* dei monaci zen. Egli non sta leggendo per trarre da ciò che legge un messaggio, un'informazione, il suo scopo non è transitivo: non legge "il libro" (il quale in effetti resta sempre aperto allo stesso punto, destituendo di valore l'atto di girare pagina, costitutivo di ogni lettura); legge, semplicemente³⁴.

Ciò che da questo quadro emerge con nettezza è il tratto di estrema passività del fruitore il quale, lungi dal leggere in maniera volitiva e fluida, disponendo a piacimento del suo libro secondo una relazione di possesso dalla gerarchia rigida, viene egli stesso letto dal testo. Quest'ultimo rappresenta, in un sistematico ribaltamento dei ruoli, un potente "occhio" a carattere attivo, vivente, la cui carica straniante è amplificata dalla molteplicità cellulare delle parole che lo compongono, intimamente embriicate fra loro in una vertiginosa e risucchiante rete di rimandi (1992: 28). Thomas "glissa vers ces couloirs" (28) come un insetto scivola nelle fauci di una pianta carnivora: ma, a differenza dell'insetto, compie tale discesa

di propria spontanea volontà, utilizzandola come strumento per alterare la propria sensibilità. Il contatto con le parole provoca infatti un profondo mutamento sul suo spirito, rendendolo diverso da ciò che era in partenza: dopo alcune ore di quel trattamento “sa personne [était] déjà privée de sens” (29).

Tuttavia, si tratta ancora della parte più morbida del confronto con il testo: quella in cui sono preservate le sembianze di un atto di lettura ordinario, che si svolge seduti su una sedia con un libro tra le mani. La vera lotta di Thomas comincia una volta che il libro è stato posato sul tavolo e che il testo stampato ha innescato, o si è trasformato esso stesso, in una entità, una “bestia” con la quale Thomas comincia un vero e proprio combattimento fisico. Al termine di questa lotta, Thomas non può più essere considerato un essere umano, come il romanzo rivela in maniera implicita confessando l'impossibilità di una comparazione: egli “eût ressemblé à un dément s'il avait ressemblé à un homme” (33). Il comportamento di Thomas, in lotta solitaria con una potenza invisibile, non potrebbe cioè che sembrare quello di un pazzo, se dovesse essere giudicato secondo parametri umani. Nel contesto blanchotiano, invece, egli ha semplicemente avuto accesso a un diverso livello di percezione nel quale è normale percepire con nettezza la massa e il peso del vuoto, quella “présence de l'absence” di cui parlava Emmanuel Lévinas in una celebre lettera all'autore a proposito del romanzo³⁵. Lì dove un essere umano ordinario non vedrebbe altro che uno spazio immoto (la camera di Thomas, piombata in una solitudine completa nella quale nulla accade), il protagonista non può invece nutrire alcun dubbio circa la presenza terribile della bestia. Dal punto di vista dell'analisi microtestuale, a marcare lo scarto è l'avverbio “cependant”, tramite cui il narratore esterno, dopo aver descritto la calma oggettiva dell'ambiente, aggiunge all'equazione la percezione inquietante di Thomas, il quale “était sûr que quelqu'un était là” (1992: 29). Nel suo universo mentale, egli è spossato a buon diritto da un combattimento del tutto reale.

La lettura conduce quindi al confronto con una “bestia” che è insieme una chiara rappresentazione dell'alterità e dell'autonomia barthesiana³⁶ del testo (“les formes anonymes des mots” (1992: 29), ma anche un *avatar* di quella alterità del Neutro di cui, nel corso del romanzo, la notte e il vuoto costituiscono altri esempi simbolici³⁷. Ciò permette di raffigurare anche in termini visuali l'idea di una letteratura come pratica, come esperienza o attività di una mente che reagisce in maniera fragorosa all'alterazione che l'atto della lettura provoca in lei. Il testo si configura quindi come

un oggetto mediatore rispetto a quel Neutro che trova in esso un punto di concentrazione e intensificazione. Per il Blanchot teorico, il testo contiene appunto una carica di potenza latente che la lettura sprigiona (Bertoni 1996: 62-63); istituisce un nuovo spazio, denominato “letterario” (Schulte-Nordholt 1995: 117-43), dove colui che lo frequenta può installarsi. È attraverso questo prisma che va dunque inquadrata anche la scrittura letteraria di Blanchot: come un indice puntato al di là di sé stesso, un “mouvements vers” (Stratton 1990: 95) che prelude a un lavoro ulteriore, da compiersi fuori della scrittura ma che non potrebbe essere avviato senza di lei. Essa è insieme la traccia, la vestigia che resta dopo la conclusione di una lotta; e il “grain de haschisch” bachelardiano (1961: 197) che incoraggia a intraprenderne una nuova.

Nella scena analizzata poco sopra, Blanchot non fornisce alcuna indicazione esplicita circa l'opportunità di allargare questa concezione della letteratura a qualsiasi libro o testo³⁸. Non chiarisce insomma se tali proprietà appartengano intrinsecamente al testo scritto, alla materialità dell'inchiostro nero dei caratteri tipografici, o piuttosto al loro contenuto semantico – se, in altri termini, questa radicale tipologia di esperienza di lettura sia replicabile indifferentemente con tutti i testi, per il semplice fatto che sono dei testi, o se ne esistano invece di privilegiati³⁹, più adatti a suscitare tale attitudine nel loro lettore. In entrambi i casi, è certo che *Thomas l'Obscur* soddisfa tali condizioni, con la sua insistenza tematica e stilistica sui temi della contemplazione e dell'oltrepassamento. Non deve pertanto stupire il fatto che il non meglio specificato libro che Thomas legge nel quarto capitolo sia in realtà proprio una versione precedente di *Thomas l'Obscur* (McKeane 2020); attraverso questa auto-citazione criptata, ogni lettore del romanzo viene così a trovarsi in una condizione potenzialmente assimilabile a quella di Thomas poiché tiene tra le mani un'altra versione del suo stesso libro ed è, per analogia, invitato alla sua stessa lotta.

In conclusione, la duplice ricognizione proposta in questa sede ha permesso di mostrare come, anche dal punto di vista metodologico, l'indagine sulla concezione autoriale del fatto letterario possa condurre più o meno direttamente a nuclei tematico-formali importanti ai fini dell'individuazione di una poetica complessiva. Più specificamente, nel caso di Landolfi l'impossibilità e il disgusto di una scrittura lineare traducono il malessere provato nei confronti dell'intera esistenza; per Blanchot, al contrario, il lavoro verbale, attraverso il suo carattere di esercizio continuamente iterato, è propedeutico all'apprensione

del silenzio: in entrambi i casi, l'attitudine verso il mondo e verso la trascendenza trova dei riscontri in quella verso la pagina, scritta o letta.

NOTE

- 1 Meno di un anno separa in effetti le loro date di nascita: per Blanchot il 22 settembre 1907; per Landolfi il 9 agosto 1908.
- 2 Le quali non hanno comunque impedito abbozzi di avvicinamento, quali Gabellone 2008.
- 3 Si utilizza questa etichetta come sinonimo meno sistematico e meno disciplinante di 'teoria della letteratura', sulla scorta di studi che l'hanno legittimata in ambito italiano (Cataldi 1994; Caocci, Guglielmi 2010).
- 4 Per Marcello Carlino (1998: 78), i diari landolfiani sono un'“autobiografia della letteratura” più che dell'io.
- 5 La quale è ben esemplificata dalla seguente citazione: “come si fa a vivere se si ha coscienza minuta di tutto quanto si opera o dice o persino pensa? Mangio una mela, poniamo; e sento la voce vigile: tu stai mangiando una mela” (Landolfi 1999: 132).
- 6 Tale difficoltà è tratto ricorrente della stagione dei diari. Si veda Sacchetti 2006: 172-73.
- 7 Secondo Giorgio Manganelli (2009: 92), nei suoi diari Landolfi “sceglie di scrivere con ineguale, mutevole attenzione, così da lasciare continuamente sulla frase, sulla pagina, il duro segno di una estraneità”.
- 8 Sul disagio della letteratura in Landolfi, si veda Giannetti 2010.
- 9 Tale crisi “certo ha fatto abbassare la quotazione di Landolfi sul ‘mercato’ della critica di punta (esemplare il noto decorso delle preferenze continiane)” (Cortellessa 1996: 78).
- 10 Sull'impossibilità del racconto in Landolfi, si veda Guglielmi 1998; Cortellessa 2005.
- 11 Questo aspetto è approfondito in Salvagnini Zanazzo 2025.
- 12 Su questa stupidità del genio, le considerazioni di Landolfi si avvicinano a quelle del narratore di *Mademoiselle de Maupin*: “Je n'ai pas le degré de stupidité nécessaire pour devenir ce que l'on appelle absolument un génie” (Gautier 1880: 283).
- 13 Tale retorica potrebbe peraltro essere agevolmente avvicinata a quelle di molte scuole di scrittura contemporanee.
- 14 Su questa autodenigrazione meta-testuale, si veda Zublena 2013: 45.
- 15 Sulle parentesi nei diari di Landolfi, si vedano Dolfi 1989: 30; Zublena 2013: 43. Per un panorama stilistico più generale, si veda Dardano 2008: 161-83.

- 16 Tale considerazione è ancor più saliente nel contesto di una scrittura di stampo autobiografico, luogo in cui la tensione tra “convenzioni di un codice” e “marginì di libertà” soggettiva (Battistini 1990: 190) è quantomai accentuata. Sulla frizione tra individuale e collettivo nella retorica dell'*autoportrait*, si veda Beaujour 1980: 11-26.
- 17 È un “tentativo inesausto di forzare i limiti entro i quali il linguaggio ci richiude” (Serra 2006: 100).
- 18 In questa dialettica tra rottura e conservazione si iscrive la diffidenza di Landolfi verso l’oltranzismo ingenuo delle avanguardie, le quali ignorano che “nelle arti e in filosofia bisogni forzatamente rifarsi ab ovo” (1984: 81). Sul rapporto tra invenzione e tradizione in Landolfi, si veda Terrile 2007: 125-77.
- 19 Tale proposito è ripetuto in un’intervista con Oreste Del Buono (2009: 69).
- 20 Come afferma Elémire Zolla (1999: 85), “linguaggio e scrittura non portano al cuore della verità, possono soltanto alludere [...] ma denotare il vero, no”.
- 21 “Nel Landolfi dei diari, lo svuotamento investe direttamente il soggetto, prima ancora della lingua” (Ottonieri 2002: 47).
- 22 Anche la testualità di Blanchot, cioè, “esquisse [...] les contours d’une intèriorité subjective vide” (Azoulay 2017: 9). Questo “esquisser”, tuttavia, va inteso in quanto fine espressamente ricercato dalla scrittura blanchotiana e non, come in Landolfi, in quanto esito disforico del suo incepparsi.
- 23 “Le mot silence est encore un bruit”, chiosava memorabilmente Georges Bataille (1954: 25).
- 24 Così recita la formula auto-mitografica presente nei libri di Blanchot pubblicati da Gallimard finché l’autore era in vita: “sa vie [de Blanchot] est entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre”.
- 25 Nella vasta bibliografia su Blanchot e il silenzio, si veda in italiano il compendio di Facente 2022: 133-92.
- 26 Per Blanchot “toute écriture, tout langage mènent [...] au silence” (Nadeau 1963: 88). In questo senso, la letteratura “is instead always to address the unknown other” (Hill 1997: 195-96).
- 27 Su Blanchot e Mallarmé, si vedano Hill 1990; Schulte-Nordholt 1995: 62-70.
- 28 La relazione, in effetti, può valere anche in senso inverso, se il silenzio “n’équivaut pas à l’absence de tout langage, mais au contraire à sa présence, dans toute son épaisseur sonore et visuelle” (Schulte-Nordholt 1995: 70).
- 29 Blanchot pubblica volumi di critica con continuità fino a poco prima della morte (la raccolta *Une voix venue d’ailleurs* è del 2002).
- 30 In questo senso, non si possono sottovalutare le fondamenta teoretiche e filosofiche che sorreggono l’opera di mistici celebri come promotori di un abbandono di ogni attributo specifico, quali Meister Eckhart e Giovanni della Croce, autori di trattati e commenti biblici.
- 31 “L’écriture est [...] la tentative impossible, et pour cela infiniment recommencée, d’approcher ce domaine [du Neutre]” (Schulte-Nordholt 1995: 56).

Allo stesso modo, per Françoise Collin (1971: 204), il pensiero di Blanchot “ne se résume pas en un mot clé mais séjourne dans l’interminable de la phrase”.

- 32 L’importanza di questa scena è riconosciuta anche da Zuccarino 2018: 25-32.
- 33 La stessa dialettica tra apparenza esteriore e lavoro interiore si ritrova nel caso di Anne morente: “Elle semblait ne rien faire, alors qu’elle accomplissait un travail infini” (1992: 84).
- 34 È una delle espressioni di quella “transitività vana” attraverso la quale Blanchot sfibra le risorse della lingua (Le Meur 2011: 74).
- 35 Si tratta della lettera di Emmanuel Lévinas a Maurice Blanchot del 26 ottobre 1941, citata da Hoppenot 2017: 33.
- 36 Il riferimento è al celebre saggio di Roland Barthes su “La Mort de l’auteur” (1984: 61), dove la scrittura è definita come “le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité”.
- 37 La prima è, ad esempio, una “masse nocturne [...] sortie d’une blessure de la pensée” (1992: 16-17).
- 38 Tale suggestione è proposta da Emanuele Trevi nella sua introduzione a *Sur la lecture* de Proust (2016): nell’esperienza di lettura del giovane Marcel la specificità del libro che legge (segnatamente, *Le Capitaine Fracasse* di Gautier) ha poca importanza. Sarebbe per questo motivo che, maturata nella *Recherche*, la scena di lettura infantile non menziona più alcun titolo.
- 39 E ciò che Alfonso Berardinelli sembra sottintendere quando nota che la prospettiva critica blanchotiana si adatta ad alcuni testi meglio che ad altri: “[il suo] linguaggio critico [può] andare bene per Mallarmé ma non per Thomas Mann o Svevo, per Valéry e i surrealisti ma non per Eliot o Machado” (2020).

BIBLIOGRAFIA

- Azoulay, David (2017), “La subjectivité obsessionnelle chez Maurice Blanchot: énonciation et narrativité de la dépersonnalisation dans *Thomas l’Obscur*”, *Postures*, 26: 1-17. [21/02/2025], <http://revuepostures.com/fr/articles/azoulay-26>.
- Bachelard, Gaston (1961), *La Poétique de l’espace*, Paris, PUF.
- Barthes, Roland (ed. 1984), “La Mort de l’auteur”, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- Bataille, Georges (ed. 1954), *L’Expérience intérieure*, Paris, Gallimard.
- Battistini, Andrea (1990), *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino.

- Beaujour, Michel (1980), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil.
- Berardinelli, Alfonso (27/01/2020), "Il ritorno di Blanchot, mistico e oscuro", *L'Avvenire*. [21/02/2025], <https://www.avvenire.it/rubriche/pagine/il-ritornodi-blanchot-mistico-e-oscuro>.
- Bertoni, Federico (1996), *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firenze, La Nuova Italia.
- Blanchot, Maurice (ed. 1992), *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard.
- (1955) *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- (1980), *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard.
- Bolzoni, Lina (2019), *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi.
- Caocci, Duilio; Guglielmi, Marina, eds. (2010), *Idee di letteratura*, Roma, Armando.
- Carlino, Marcello (1998), *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos.
- Cataldi, Pietro (1994), *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, Carocci.
- Ceni, Alessandro (1986), *La sopra-realtà di Tommaso Landolfi*, Firenze, Cesati.
- Certeau, Michel de (1982), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- Collin, Françoise (1971), *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard.
- Cortellessa, Andrea (1996), "Cætera desiderantur: l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani", *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, ed. I. Landolfi, Firenze, La Nuova Italia: 77-106.
- (2005), "Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi", *Bollettino '900*, 11/1-2. [21/02/2025] <https://boll900.it/2005-i/Cortellessa.html>.
- Dardano, Maurizio (2008), *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci.
- Del Buono, Oreste (2009), "Landolfi davanti al diario" [1963], *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, ed. A. Cortellessa, Torino, Arago: 67-71.
- Dolfi, Anna (1989), "La camicia di Nesso della letteratura (nota sul diarismo di Landolfi)", *Gradiva*, 7: 27-35.
- Facente, Carlo (2022), *La scrittura del silenzio. Oblio e linguaggio in Maurice Blanchot*, Modena, Mucchi.
- Gabellone, Tommaso (2008), "Tommaso l'obscur. "Rien va", ou l'ennemi de l'intérieur", *Chroniques Italiennes*, 81-82: 1-15.

- Gadda, Carlo Emilio (ed. 2017), *La cognizione del dolore*, Milano, Adelphi.
- Gautier, Théophile (ed. 1880), *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier.
- Giannetti, Valeria (2010), “‘Nulla significare, nulla dire’: Landolfi e l’‘orgia negativa’ della letteratura”, *La “filosofia spontanea” di Tommaso Landolfi*, ed. C. Terrile, Firenze, Le Lettere: 61-80.
- Guglielmi, Guido (1998), “La poetica di Landolfi”, *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, vol. 2: 38-58.
- Guidi, Oretta (2006), *Irregolari novecenteschi. Bontempelli, Savinio, Landolfi, Penna, Curto*, Ravenna, Longo.
- Hill, Leslie (1990), “Blanchot and Mallarmé”, *Modern Language Notes*, 105/5: 889-913.
- (1997), *Blanchot Extreme Contemporary*, London-New York, Routledge.
- Hoppenot, Éric (2017), “Chroniques des premières réceptions de *Thomas l’Obscur*”, *Défi de lecture: “Thomas l’obscur” de Maurice Blanchot*, eds. A. Călin, A. Milon, Nanterre, Presses universitaires: 21-37.
- Landolfi, Tommaso (ed. 1999), *LA BIERE DU PECHEUR*, Milano, Adelphi.
- (1984), *Rien va*, Milano, Rizzoli.
- Laporte, Roger (1987), *Maurice Blanchot: l’ancien, l’effroyablement ancien*, Paris, Fata morgana.
- Le Meur, Cyril (2011), “Le Silence du texte. La fondation du langage adressé”, *Poétique*, 165/1: 73-89.
- Luti, Giorgio (1996), “La stagione del diario”, *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, ed. I. Landolfi, Firenze, La Nuova Italia: 1-14.
- Maccari, Giovanni (2002), “Per non scrivere un romanzo. La scelta autobiografica di Tommaso Landolfi”, *La liquida vertigine*, ed. I. Landolfi, Firenze, Olschki: 177-88.
- Manganelli, Giorgio (2009), “Simulato e veritiero il diario di Landolfi” [1967], *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, ed. A. Cortellessa, Torino, Aragno: 91-94.
- Marchal, Bertrand (1998), “Introduction” a S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 1: IX-XLI.
- McKeane, John (2020), “Lire *Thomas le solitaire* de Maurice Blanchot”, *Roman*, 20-50 70: 75-86.
- Nadeau, Maurice (1963), *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard.
- Ottonieri, Tommaso (2002), “(Impossibile) inventare un gioco nuovo”, *La liquida vertigine*, ed. I. Landolfi, Firenze, Olschki: 35-48.

- Pessoa, Fernando (ed. 2020), *Il libro dell'inquietudine*, trad. it. a cura di A. Tabucchi e M. J. de Lancastre, Milano, Feltrinelli.
- Plourde, Michel (1970), *Paul Claudel. Une musique du silence*, Montréal, Presses de l'Université.
- Sacchetti, Rodolfo (2006), *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Salvagnini Zanazzo, Giovanni (2025), "‘Daccapo la mia noia calunniava il destino’: Landolfi, la Noia e il Desiderio di arma", *Status Quaestionis*, 29 (in corso di pubblicazione).
- Samoyault, Tiphaine (24/05/2023), "Liberté académique", *En attendant Nadeau*. [22/02/2025] <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2023/05/24/liberte-academique-barthes/>.
- Schulte-Nordholt, Anne-Lise (1995), *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, Paris, Droz.
- Serra, Mauro (2006), "La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi", *Un linguaggio dell'anima*, eds. I. Landolfi, A. Prete, Lecce, Manni: 93-102.
- Stratton, Gae (1990), "Le Point blanchotien dans 'L'Espace littéraire'", *Lignes*, 11: 79-100.
- Terrile, Cristina (2007), *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Trevi, Emanuele (2016), "Introduzione" a M. Proust, *Il piacere della lettura*, trad. it. a cura di D. Feroldi, Milano, Feltrinelli.
- Valéry, Paul (ed. 1957), "Note et digression", *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard.
- Zolla Elémire (1999), *La filosofia perenne. L'incontro fra le tradizioni d'Oriente e d'Occidente*, Milano, Mondadori.
- Zambon, Francesco, ed. (2020-24), *La mistica cristiana*, Milano, Mondadori, 3 voll.
- Zublena, Paolo (2013), *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere.
- Zuccarino, Giuseppe (2018), *Immagini sfuggenti. Saggi su Blanchot*, Milano-Udine, Mimesis.

Giovanni Salvagnini Zanazzo è dottorando presso l'Università di Padova. Il suo progetto di ricerca indaga le rappresentazioni della soggettività negativa nella letteratura italiana e francese del Novecento. Ha studiato all'Université Grenoble Alpes e partecipato a svariati

convegni nazionali e internazionali. Ha pubblicato saggi in riviste accademiche sul giapponismo francese, su autori italiani e francesi (tra cui Landolfi e Blanchot) e su questioni di teoria letteraria. | Giovanni Salvagnini Zanazzo is a PhD student at the University of Padova. His research project investigates the representations of negative subjectivity in twentieth-century Italian and French literature. He studied at Université Grenoble Alpes and has participated in various national and international conferences. He has published essays in academic journals on French Japonism, on Italian and French authors (including Landolfi and Blanchot), and on literary theory.



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

9/2025

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di | edited by Flavia Gherardi • Marco Caratozzolo

FONDAZIONE SIGISMONDO MALATESTA ETS



La poesia di Blok e la “lingua altrui”

Blok's poetry and the “language of the other”

Cesare G. De Michelis

Università di Roma Tor Vergata, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Sui primi poeti del Novecento: la generazione degli anni Ottanta*, a cura di Giuseppe Merlino, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 81-100 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 6).

SOMMARIO | ABSTRACT

Nonostante la poetica e l'estetica di Aleksandr Blok si compattino in una grande idea di fondo, la sua scrittura lirica non ci appare statica, e men che meno ripetitiva. Si propone qui, nel prisma del concetto di “lingua altrui” così opportuno per la sua opera, un rapidissimo itinerario nell'universo lirico di Blok che, fatte salve inevitabili approssimazioni e omissioni, deviazioni locali e contingenti elementi in controtendenza, è atto a offrire un'immagine soddisfacente del *corpus* poetico di questo autore nel suo svolgersi diacronico. | Although Aleksandr Blok's poetics and aesthetics are consolidated into one great basic idea, his lyrical style does not appear static, much less repetitive. Here, through the prism of the concept of “language of the other”, which is so appropriate for his work, we offer a very brief itinerary through Blok's lyrical universe which, subject to inevitable approximations and omissions, local deviations and contingent countertrends, is capable of offering a satisfactory picture of this author's poetic corpus in its diachronic development.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Blok, simbolismo, lingua altrui, Solov'ev, Dante | Blok, symbolism, Solov'yov, Dante

Il *corpus* poetico blokiano è relativamente compatto, compreso com'è (data la scomparsa prematura del poeta: 1880-1921) nell'arco di circa un ventennio (1898-1921). All'interno di esso, la ricchissima riflessione critica ha operato differenti ipotesi di partizione, in relazione ovviamente alle diverse ipotesi interpretative; ma la periodizzazione e partizione fondamentale è stata operata dall'Autore stesso, quando ha raccolto la sua produzione lirica in tre tomi¹: I - 1898-1904, II - 1904-1908, III - 1907-1916.

Le poesie rimaste fuori da questa tripartizione non sono molte, stante la estrema esiguità dei testi composti nell'ultimo lustro di vita; lo stesso,

non ampio, repertorio teatrale, legato per più versi con la lirica, si riconduce abbastanza agevolmente alla stessa “periodizzazione interna”:

- 1906 Trilogia lirica: *Balagančik* (Il piccolo baraccone), *Korol' na ploščadi* (Il re sulla piazza), *Neznakomka* (La sconosciuta), *O ljubvi, poezii i gosudarstvennoj službe* (Sull'amore, la poesia e il servizio dello stato).
- 1908 *Pesnja sud'by* (Il canto del destino).
- 1912 *Roza i Krest* (La rosa e la croce).
- 1919 *Ramzes*.

Dal punto di vista della poetica, si può convenire con Efim Etkind che il principio unitario su cui si fonda la poetica di Blok si riduce alla affermazione dell'esistenza di due mondi: attraverso l'opera poetica, dedicata a ciò che è vicino, traspare ciò che è lontano, e in tale concezione sta l'essenza della [stessa] poetica simbolista (Etkind 1989: 160).

Anche da un punto di vista tematico, l'organizzazione essenzialmente binaria, dicotomica del suo linguaggio poetico rimanda a una dilacerata opposizione fondamentale CAOS / ARMONIA che si rifrange in una serie di opposizioni: *strašnyi mir / prekrasnyj mir*; *civilizacija / Kul'tura*; *voj / muzyka* (mondo terribile/mondo bellissimo; civilizzazione/cultura; rumore/musica) etc.

Tali opposizioni, pur mutando diacronicamente di accentuazione semantica, di connessioni extra-letterarie, di intensità patetica, rimangono saldamente al centro del suo “parlare in versi”. Del resto, come sintetizza esemplarmente Zara Minc,

La peculiarità fondamentale della percezione del mondo simbolista, che condiziona il suo orientarsi verso il mito e l'aspirazione al “neo-mitologismo”, era il *panestetismo*, la nozione di Bellezza come *essenza* profonda del mondo, suo massimo valore, e come forza più attiva della trasformazione dell'esistente. Manifestazione somma del Bello risulta essere, di norma, l'arte (Minc 1979: 78).

Questa mitopoiesi panestetica emerge con forza nella stagione del cosiddetto ‘secondo simbolismo’ russo, che, superando o contestando una valenza meramente estetizzante del Bello, intendeva conferirgli valenza teurgica: Blok – a differenza per esempio del suo coetaneo e amico/nemico Andrej Belyj – non s'impegnò molto nella elaborazione teorica, in compenso apparve da subito, quasi naturalmente (e si badi: non per la sua poesia soltanto, ma per la sua vicenda esistenziale stessa) il ‘campione’

di quel ‘secondo simbolismo’ (‘mistico’, dunque, e non ‘decadente’) che nell’elaborazione mitopoietica del modello dicotomico voleva raggiungere l’esperienza stessa del Divino.

Se la poetica blokiana e, implicitamente, la sua estetica, risulta dunque sostanzialmente compatta, ciò non vuol dire che la scrittura lirica sia statica, e men che meno ripetitiva (anche se la accorta strategia della ripetitività è elemento non secondario della costruzione simbolica). Proporrò dunque un rapidissimo itinerario nell’universo lirico di Blok che, fatte salve inevitabili approssimazioni e omissioni, deviazioni locali e contingenti elementi in controtendenza, mi sembra atto a offrire un’immagine soddisfacente del *corpus* poetico blokiano nel suo svolgersi diacronico.

In Blok – e qui sta certo una delle sue peculiarità, rispetto agli altri poeti della sua generazione, almeno in Russia – il raggiungimento della visione mistica, o se più piace, la realizzazione mitopoietica della sua catacresi (Žirmunskij 1928: 228-29) sta non al termine, ma all’inizio della sua esperienza lirica. Sono gli *Stichi o Prekrasnoj Dame* (*Versi sulla bellissima dama*, 1904) diario minuzioso non solo e non tanto dell’amore per Ljubov’ Dmitrievna Mendeleeva (che divenne sua moglie nel 1903), quanto dell’epifania dell’Eterno Femminino (tra l’altro, così in un primo tempo intendeva titolare la raccolta dei versi scritti tra il 1901-2: *Večnaja Ženstvennost’* [*L’Eterno Femminino*]), da lui inteso in senso solov’eviano, nel senso cioè della *Sofia* di quel Vladimir Solov’ev che egli glorificò con l’epiteto, vagamente “templare”, di *Rycar’-monach*, monaco-cavaliere. Per esemplificare, mi riferisco a una delle liriche più celebri del ciclo² (25.X.1902):

Io entro nei templi oscuri,
celebro un povero rito.
Lì aspetto la Prekrasnaja Dama
nello scintillio di solenni lampade.

Nell’ombra, presso un’alta colonna,
trépido al cigolio delle porte,
e mi guarda in viso, illuminato,
solo il sembiante, appena un sogno di lei.

Ah, sono avvezzo a queste *rize*³
della solenne Eterna Sposa!
Fuggono in alto, lungo i costoloni,
sorrisi, favole, sogni.

Ah, Santa, come sono amorevoli i ceri,
come sono consolanti i tuoi tratti!
Io non sento né sospiri né discorsi,
ma credo: l'Amata sei TU (Blok 1960-1965.I: 232)⁴.

Non mi soffermo adesso su un commento improntato al tema del mio intervento, cioè su quanta “lingua altrui” vi sia in questa lirica, apparentemente limpida e piana; mi basta ricordare, con Angelo Maria Ripellino che

Atteggiandosi a paggio, a novizio, a scudiero, in una sorta di culto cavalleresco, il poeta invoca la mistica Sposa con gli appellativi delle litanie, e si tende a cogliere nell'infinito ogni battito [...] che annunzi il suo avvento (Ripellino 1960: 21),

specificando che, naturalmente, l'Eterna Sposa è quella di Apocalisse, 21, 9, la “moglie dell'Agnello” che si manifesta nella Nuova Gerusalemme: tra il testo neotestamentario e la dizione limpida e definitiva di Blok ci son più cose, starei per dire, che “tra cielo e terra”. Ma andiamo avanti.

Passano pochi anni, e il “novizio” perde l'empito mistico, anzi: portando fino in fondo la tendenza auto-ironica presente sin dall'inizio tra i simbolisti mistici (in particolare, il gruppo degli “Argonauti”), e già nel loro comune mentore, il poeta e filosofo Solov'ev, tra gli sconvolgimenti politici della prima rivoluzione russa (del 1905) e quelli privati della crisi coniugale in cui s'inserisce come “terzo” l'amico Belyj, la *Bellissima dama* diventa Colombina, la fidanzata di Pierrot-Blok, sottrattagli da Arlecchino-Belyj (mentre i mistici, equivocando sul doppio significato della parola russa *kosà*, “treccia” e “falce”, l'hanno presa per la Morte), che in una fuga molto russa in slitta cade e perisce. È *Il piccolo baraccone* (1906), dal quale leggo il famoso monologo di Pierrot tradito:

Stavo lì, tra due lampioni,
e avvertivo le loro voci,
che sussurravano, coperti dai mantelli;
la notte li baciava sugli occhi.

E l'argentea bufera arrotolava
per loro un anello-cerchietto nuziale.
E io vidi attraverso la notte [che] l'amica
a lui sorrideva in viso.

Ah! allora, su una slitta di piazza
egli fece accomodare la mia amica!
Io vagai nella gelida nebbia,
li seguii a distanza.

Ah! egli l'avvinse nelle reti
e ridendo faceva tintinnare il sonaglio!
Ma quando l'ebbe avviluppata –
ahi!, cadde bocconi, l'amica!

No, egli non l'aveva offesa,
ma l'amica cadde nella neve!
Non riuscì a reggersi sul sedile..
Non riuscii a trattenere, io, il riso!...

E nel danzare degli aghi di gelo,
attorno alla mia amica di cartone –
egli tintinnava, e faceva alti balzi,
io, dietro a lui, danzavo attorno alla slitta!

E ci mettemmo a cantare per la strada assonnata:
“Ah, che disgrazia è capitata!”
E lassù – sopra l'amica di cartone –
alta verdeggiava una stella.

E tutta la notte per le vie innevate
vagammo – Arlecchino e Pierrot ...
S'era stretto a me tanto teneramente,
la [sua] penna mi solleticava il naso!

Mi bisbigliava: “Fratello mio, insieme,
saremo inseparabili per giorni e giorni ...
Tu ed io piangeremo la fidanzata,
la tua fidanzata di cartone!” (Blok 1960-1965.IV: 9)⁵

Anche qui non mi soffermerò per ora sulla matrice polisemica e stratificata della ‘semplice’ lingua di Blok in questa romanza; ricordo solo che nella prefazione del 1907 ai *Drammi lirici* Blok scrisse:

La vita stupenda [*prekrasnaja*: come la Dama!] è l'incarnazione dell'immagine dell'Eterno Femminino: per uno è Colombina, la luminosa fidanzata

che solo l’immaginazione morbosa e clownesca di Pierrot ha trasformato in fidanzata di cartone (Blok 1960-1965.IV: 434).

Sarà, ma intanto Pierrot è, non dimentichiamolo, Blok stesso; e poi si noti, al v. 8, “[...] l’amica / a lui sorrideva in viso” che è la ripresa dei vv. 7-8 della lirica sulla *Bellissima Dama* letta prima:

e mi guarda in viso, illuminato,
solo il sembiante, appena un sogno di lei.

Qui non ci interessa, naturalmente, il risvolto biografico, dell’atteggiamento di Ljubov’/Dama verso il paggio/eroe lirico, nel 1902, e di Ljubov’/Colombina verso Arlecchino/Belyj nel 1906; ma sì che la “litania mistica” s’è trasformata, nella ripetizione, nella “ironia trascendentale” di cui parlavano i romantici.

Passa una decina d’anni (sono gli anni fondamentali della creatività blokiana), l’ex-*Bellissima Dama* subisce un ulteriore, più radicale processo di degrado, *La sconosciuta*, prostituta, e, parallelamente, è sempre più difficile a Blok scorgere i tratti del *prekrasnyj mir* attraverso il prisma luttuoso dello *strašnyj mir*, il mondo orrendo non soltanto della sua vicenda esistenziale, altresì della Russia di Stolypin, dell’agonizzante autocrazia. A proposito di “lingua altrui”: nel 1909 s’impegna a rifare il verso a Dante, e scrive la *Pesn’ Ada (Un canto dell’Inferno)*, una sorta di apocrifo dantesco in terzine d’endecasillabi, che s’apre con la parafrasi di Inf. II, 1, “Lo giorno se n’andava...”, che diviene:

Si è estinto il giorno là su quella terra
dove cercai la via, il dì più breve. (Salmon 1987: 250)

La dialettica tra caos e armonia, mondo stupendo e mondo orrendo, eccetera, divampa nuovamente nei giorni della Rivoluzione (sia ben chiaro: di quella d’Ottobre), e la “musica” finisce per prevalere ancora una volta sul frastuono: in pochi giorni, nel gennaio 1918, scrive *Dvenadcat’ (I dodici)* e quando l’ha terminato annota sul *Taccuino* “oggi sono un genio”.

È forse l’opera blokiana più famosa, in Italia ha avuto un numero considerevole di traduzioni (al Convegno di Salerno del 1987 dedicato alla traduzione, ne avevo contate 8 complete, più almeno 5 parziali o frammentarie), nessuna delle quali, va pur detto, adeguata. L’apparente disorganicità dei dodici capitoletti, di misura, tono, e metro diversissimi tra di loro, cela in realtà come ha mostrato Efim Etkind (Etkind 1978: 407-78) un disegno simmetrico e armonioso, imperniato sulla sequenza: epos-lirica-dramma-lirica-epos; dall’universo alla città, dalla marcia del drappello

alle sue canzoni, al dramma, per tornare alle canzoni, alla marcia, alla città, alla prospezione cosmologica. In che cosa consiste il “dramma”, che rappresenta per così dire il centro della costruzione concentrica, che giunge alla “circolarità” della concezione epica? Ma in una nuova (e ultima) incarnazione della *Bellissima Dama*, in un nuovo (e ultimo) triangolo amoroso, che si conclude, ancora una volta, con una fuga in slitta, e la morte della Bella.

Katja è una prostituta, Petja ne è innamorato; mentre col suo drappello fa una ronda rivoluzionaria, nella gelida Pietrogrado del gennaio 1918, incontra la bella che fugge con Vanja, che ha “tradito”, s’è arruolato nell’esercito del Governo provvisorio. Petja gli spara, ma colpisce Katja che stramazza nella neve. Vorrei citarvene qualche passo in una mia “versione di lavoro”:

2.
[...]
Freddo compagni, fa freddo.
– All’osteria stanno Van’ka e Katja...
– Lei tiene la grana nella calza...
– Anche Van’ka adesso s’è arricchito...
– Era dei nostri poi è partito...
– Figlio di cagna, borghese: toh!
Leccamelo, dà, provaci un po’!
Libertà libertà:
e la croce non ci sta.
Katja a Vanja insieme sta:
che ci fa, che ci fa?

4.
Tra il nevischio urla il ganzo,
Van’ka e Kat’ka van di schianto:
una bella lampadina
sulla slittina.
Ma va in malora!
[...]

6.
Ci viene incontro tutto al galoppo,
vola, urla, strilla il giovinotto...

Fermo! fermo! Aiuto, Andrjucha...
Corrigli dietro tu, Petrucha!

Trach-tararàch-trach-tach-tatàta
Neve in polvere al cielo s'è levata!

La vettura, con Van'ka: via d'un botto...
Su, ancora, il cane dello schioppo!

Trach-tararachDevi impararti
a fregare la ragazza agli altri!..

Vigliacco, è andato: ma sta attento
che un domani ci faremo i conti!

Dov'è Kat'ka? Spirata!
La testa è stata crivellata! [...]

8.

Tu scappa, borghese, passerotto!
Berrò il tuo sangue
alla salute
della morosa,
una brunetta...

Dona pacem ancillae tuae, Domine! (Blok 1960-1965.III: 350-55)

Così, a poco a poco, tra frammenti di discorsi beffardamente antireligiosi (“Non mi sei più allegro: come/ compagno prete?”; “... E la croce non ci sta”) interiezioni convenzionalmente bigotte (“Un incendio abbiám nel cuore/ Benedicici, Signore!”), invocazioni pie (“Dona pacem...”), lo sguardo si sposta nuovamente sui dodici nella tormenta, fino al celebre solenne finale:

12.

[...]

Van così, possente il passo –
dietro segue il cane tristo:
ma davanti (è sangue il drappo)
oltre il turbine invisibile,
dalle palle invulnerabile,
incedendo calmo e lieve

tra le perle sparse a neve:
bianche rose fatte a serto,
là davanti, Jesu Christo (Blok 1960-1965.III: 359).

Non toccheremo neppure l'intricata e per gran parte caduca discussione che hanno suscitato questi versi in termini 'ideologici'; basterà ricordare che questa volta il “mondo dell'armonia” si intravede non là, dove per tanti anni l'aveva cercato, nella *Bellissima Dama*, che è caduta, ma alla testa del drappello di dodici bolscevichi, che marciano “nella tormenta”, verso il “futuro” (noi oggi sappiamo dove avrebbe condotto *quel* futuro: ma il testo è del 1918, e certo Blok, allora, se lo prefigurava diverso). A questo proposito vorrei sottolineare una curiosa contraddizione interna al lirismo di Blok: esso, lungi dal prescegliere come cronotopo naturale il presente, nega il presente: come caos, appunto, e questa è una dichiarazione estetica:

L'ARTISTA (1913)
Il passato con passione si specchia nel futuro.
Non esiste presente. Non c'è lo squallore (Blok 1960-1965.III: 145).

Questo passato-futuro avrebbe dovuto trovare la sua massima espressione nel poema che Blok lavorò dal 1910, fino agli ultimi giorni, nel 1921, e che, se fosse stato portato a termine (ma c'erano forse ragioni interne) avrebbe probabilmente rappresentato il vertice della sua creazione poetica: *Vozmezdie* (*La nemesi*). Ho cercato di chiarire tutto ciò nella prefazione alla edizione italiana del poema incompiuto, che ho curato per Einaudi nel 1980, e qui non mi ripeterò. Vorrei però citare due frammenti, uno dal *Prologo* (che contiene una vera e propria 'invocazione', di tipo epico), e l'altro dalla conclusione del III capitolo (l'ultimo completato).

[...] Sia pur vuota la chiesa oscura, dorma
pure il pastore; prima dell'ufficio
io varcherò la soglia rugiadosa,
nel chiavistello girerò la chiave
arrugginita, e nell'atrio scarlatto
per l'aurora, celebrerò il mio rito.
Tu, che hai colpito l'Astro mattutino⁶,
benedici la via che qui tracciamo!
Concedimi di voltare una pagina,
sia pur breve, dal libro della vita.

Fammi narrare, davanti al Tuo volto,
senza fretta e senza menzogna alcuna,
quello che celiamo dentro noi stessi... (Blok 1980: 15)

Il *Tu* a cui si rivolge è la “Donna avvolta di sole” (Solov’ev 1973: 609), cioè la Teotocos russa, seconda Eva, versione teologale della *Bellissima Dama*: e non può non colpire il fatto che la celebrazione solitaria del rito nella ‘chiesa oscura’ di prima mattina ricalchi, a tanti anni di distanza, la analoga celebrazione della poesia che abbiamo letto sopra, dalla prima raccolta di liriche.

Il secondo brano conclude con afflato lirico di ‘speranza contro speranza’ il percorso di cupa disperazione che l’eroe lirico ha intrapreso dopo il funerale del padre, quando il passato tragico e grandioso ha lasciato il passo a uno squallido presente, carico però di nemesi:

Quando l’angoscia oppure la mestizia
o gli uomini, ti braccano e ti opprimono;
quando sotto la stele d’una tomba
riposa tutto quello che ti ha attratto;
quando per il deserto cittadino
disperato e malato torni a casa
e la brina rende gravi le ciglia:
allora, fermati per un istante
e ascolta il silenzio della notte.

Coglierai con l’udito un’altra vita
che tu durante il giorno non hai colto;
in modo nuovo poserai lo sguardo
sulle lunghe vie innestate; sul fumo
d’un falò; sulla notte ch’è in attesa
placida dell’imminente mattino,
sopra il bianco giardino tutto vuoto;
sul cielo, libro tra i libri; di nuovo
troverai nell’anima devastata
l’immagine ricurva della madre,
e in questo incomparabile momento
gli arabeschi sul vetro del lampione,
il freddo che ti ha ghiacciato il sangue,
persino il tuo amore raggelato⁷
tutto divamperà nel cuore grato:

allora tu benedirai ogni cosa,
 una volta compreso che la vita
 è smisuratamente più complessa
 del *quantum satis* della volontà di Brand,
 e che il mondo è stupendo, come sempre (Blok 1980: 115).

Qui dunque il *prekrasnyj mir*, che conclude in modo marcato il progetto più ambizioso di Blok, ha bisogno, per esprimersi, d'un accostamento sintagmatico con una celebre battuta ibseniana, l'ultima di Brand nel dramma omonimo: “[...] per raggiungere un briciolo di salvezza non serve dunque il *quantum satis* della volontà umana”, che, a ben guardare, è una professione di ortodossia luterana (il *servo* arbitrio). Non direi che qui abbiamo a che fare con una semplice, dotta citazione (che tra l'altro è ultima d'una serie omogenea: il poema ha difatti un'epigrafe tratta da *Il costruttore Solness* “La gioventù significa... nemesi!”, e il *Prologo* si conclude con un calco su *Il cavatore*, sempre di Ibsen). Qui abbiamo invece a che fare con l'emergere allo scoperto d'un procedimento fondamentale di tutto il linguaggio poetico blokiano, e particolarmente dopo il 1909, senza la comprensione del quale la stessa intellegibilità dei versi di Blok rischia di rimanere superficiale, appannata. Evidentemente ciò richiede in primo luogo una minuziosa mappa dei riferimenti alle “parole altrui” che in parte, per certi testi – penso ad esempio alle pagine di Žirmunskij sul dramma *Roza i Krest* (Žirmunskij 1963) – è stata fatta, per altri invece è allo stadio di primo sondaggio. Né mi nascondo che il fenomeno è talmente centrale e profondo, che limitare le osservazioni di metodo ad alcuni pochi testi è fortemente riduttivo. Il percorso che abbiamo proposto, trascegliendo alcuni pochi brani da quattro testi soltanto (i *Versi sulla Bellissima Dama*, il *Piccolo baraccone*, *I dodici*, e *La nemesi*) lascia ovviamente da parte altri testi che al pari e forse ancor più di questi testimoniano del fenomeno: accanto al *Canto dell'Inferno* e alla *Rosa e la croce*, che abbiamo già ricordato, come si fa a non menzionare almeno cose come *Il re è sulla piazza* (basato anch'esso sul *Costruttore Solness* di Ibsen), o il poemetto *Skify* (*Gli sciti*), coevo ai *Dodici* che non solo porta un'epigrafe da Vl. Solov'ev (da chi altri, se no?), ma è costruito sul modulo di *Klevetnikam Rossii* (*Ai calunniatori della Russia*) di Aleksandr Puškin. Proveremo tuttavia a mostrare l'assunto, ripercorrendo ancora una volta i testi proposti, ma non prima d'aver affrontato, almeno schematicamente, i termini della questione.

A tal fine, ricorderemo alcune indicazioni, classiche, che sono state avanzate sulla poesia di Blok. Dice Belyj:

Sembrava che Blok non avesse fatto altro che scrivere ciò che l’aria stessa faceva giungere alla nostra coscienza. Blok aveva precipitato in un condensato di parole l’atmosfera, rosa e oro, la tensione stessa dell’epoca (Belyj 1995: 31-32).

Commenta Georges Nivat: “Si può ritrovare all’infinito il contesto culturale dei versi di Blok” (Nivat 1989: 155). “Materia” dell’aria stessa, dell’atmosfera, del contesto culturale, sono appunto le “parole altrui”. Come è organizzata, e quali sono le funzioni di questa materia? Si può rispondere così: alla base c’è la tendenza di Blok alla *catacresi* (Žirmunskij 1928: 228-29), entro un sistema in cui la ripetitività d’una metafora trapassa in sistema simbolico (Etkind). Da noi, Bazzarelli ha studiato la metafora in Blok, e anche i suoi non semplici rapporti col simbolo (Bazzarelli 1972); ma qui tralascieremo. Il fatto è che Blok costruisce un sistema di riferimenti cristallizzato in categorie/simboli già a livello “primario”, nella prosa. La sua poesia non fa che utilizzare questo linguaggio, già sofisticato, come sistema modellizzante. Dina Pocepnja ha dedicato un libretto (Pocepnja 1976) all’organizzazione categoriale nella prosa blokiana dei termini fondamentali, raccolti attorno al concetto di “musica”, che Zbigniew Barański ha pertinentemente definito (Barański 1973: 231) il “medio equidistante” tra la “volontà del mondo” (*Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer) e l’“anima del mondo” (titolo d’un capitolo de *La Russia e la chiesa universale* di Solov’ev); e, accanto alla musica, al concetto oppositivo di ‘cultura/civilizzazione’.

Tenendo conto di tutto ciò, si può affrontare con Zara Minc – che ha scritto un saggio essenziale su questo tema (Minc 1973), il problema della “lingua altrui”: “La citazione, come procedimento artistico, svolge nell’opera di Blok un ruolo fondamentale”, e in particolare dopo il 1909-10, quando cioè inizia *La nemesi*, “i tipi e le funzioni delle citazioni, unificandosi, acquistano una nuova peculiarità, e la citazione diventa uno dei fenomeni artistici essenziali che determina, in larga misura, la specificità della sua lirica”.

In realtà, la stessa “citazione” è solo una delle modalità d’impiego della “lingua altrui”, in un sistema che si rivela piuttosto articolato. Andranno in primo luogo esaminate le *motivazioni* di tale mezzo espressivo:

- a. l’idea, propria a gran parte della poesia russa della seconda metà del XIX secolo, che il mondo percepito “artisticamente” sia più spesso e significativo di quello colto in maniera prosaica, “primaria”;
- b. il legame con la poetica del simbolismo, nel senso di utilizzare un codice già noto per la definizione del nuovo modello simbolico;

- c. l’atmosfera culturale di casa Beketov (la famiglia materna in cui crebbe il poeta dopo il divorzio dei genitori, dominata dalla figura del nonno, già rettore dell’Università di Pietroburgo), il suo “lessico familiare” cifrato, virgolettato, nutrito di riferimenti colti (nella *Nemesi* la “casa Beketov” risulta dunque oggetto di rappresentazione, e metodo rappresentativo).

Tali motivazioni si realizzano in diverse modalità:

- a. la citazione diretta: frammenti di discorso altrui nel proprio testo;
- b. le perifrasi d’un qualche testo di riferimento;
- c. il rimando in forma ellittica a un intero sistema linguistico pretestuale.

Infine, tutto ciò porta alla formazione di un procedimento generale, che è di natura sostanzialmente metonimica (in un sistema simbolico in cui le metafore sono come carne e sangue), a vari livelli, via via più formalizzati e astratti, fino alla rappresentazione d’un intero sistema culturale o d’una tradizione di linguaggio, fino alla sublimazione estrema, puramente “musicale”: una forma metrica (il giambico) come “citazione”, inteso cioè come segno d’un’epoca, d’un mondo. Questo viene detto esplicitamente nella *Prefazione* (1919) alla *Nemesi*:

Credo che l’espressione più semplice del ritmo di quell’epoca [gli anni Dieci] sia il giambico. È probabilmente per questo che venni attratto anch’io – che da tempo ero incalzato per il mondo dalla sferza del giambico – dall’idea di lasciarmi andare alla sua onda elastica per un tempo più prolungato. Fu allora che mi capitò d’iniziare la costruzione d’un vasto poema, intitolato *La nemesi* (Blok 1960-65.III: 297).

Possiamo allora andare a leggere il verso conclusivo del *Prologo*, “Drobi, moj gnevnyj jamb, kamenja” (“iroso giambico mio, spacca la pietra”) e sarà forse più chiaro perché può venir considerato “il più bel giambico della letteratura russa”. Ma possiamo provare a fare qualcos’altro, a ripercorrere alcuni frammenti dei testi da cui siamo partiti, cercando di cogliere alla luce di quel che siamo venuti dicendo la funzione, la specificità, lo spessore della “lingua altrui” nella lirica blokiana.

Io entro nei templi oscuri,
celebro un povero rito.
Lì aspetto la *Prekrasnaja Dama*
nello scintillio di solenni lampade (Blok 1960-1965.I: 232).

La “prekrasnaja dama” (tradotta di solito semplicemente “bellissima dama”, con un letteralismo che non rende ragione al poeta) è in realtà la risultante di tre “lingue altrui”, infilate una nell’altra come le *matrioske*: quella della “sofija” di Vl. Solov’ev, che continua e rinnova quella dell’eterno femminile di Goethe, che vien percepita a sua volta come rinascita della Beatrice di Dante (gli antenati illustri, i *večnye sputniki*, sono ricorrenti nella poetica del simbolismo). Funzionalmente e geneticamente “prekrasnaja dama” significa “gentile (o bella) Donna”; nei versi citati essa si trova al centro d’una opposizione simbolica, essenzialmente visiva (templi “oscuri”/splendore; rito “povero”/lampade *krasnye*, che non vuol dire qui, come hanno inteso Ripellino e Bazzarelli, “rosse”, ma è un uso antiquato del lemma per “belle, solenni”, come le “krasnye vorota”). Oppure, la “ironia trascendentale” del *Piccolo baraccone*: per uscire dal cerchio mistico del giovanile stordimento sofianico, Blok compie un marcato abbassamento, e usa la “lingua” della commedia dell’arte, abbassata ancora, da un lato, della variante dei baracconi da fiera russi, ma nobilitata dall’altro nell’accezione delle “maschere” del simbolismo francese, pensiamo alle *Fêtes galantes* di Verlaine (sul che Ripellino ha lasciato pagine memorabili); e se rispetto al triangolo Pierrot-Colombina-Arlecchino i “mistici” sono parodizzati nelle vesti della letteratura più raffinata del tempo (non solo Maeterlinck e Verhaeren, come dice nel primo abbozzo della *pièce*, anche il Belyj di *Prišedšij* [Il nuovo venuto], “mistero” del 1903), a Pierrot/Blok disperato, che siede sulla panchina “dove di solito si baciano Venere e Tannhäuser”, vien data la voce, banalizzante, della romanza tzigana: “Ja stojal mež dvumja fonarjami” (“Stavo lì, tra due lampioni”), ad andamento anapestico, non giambico (perché il giambo significa un’altra cosa), a contenuto altamente patetico, a intenzioni di denuncia “cifrata” (la fidanzata è di cartone non solo e non tanto per la sua natura di marionetta, ma perché nell’epistolario con l’amico Evg. Ivanov “cartone” stava a indicare quanto c’era di “falso” nella cultura dei decadenti).

Ma la “lingua altrui” ha modo di dispiegarsi nel *Piccolo baraccone* anche in termini assai più complessi: se la “storia d’amore” di Aleksandr e Ljubov’ era iniziata sotto il segno di Amleto e Ofelia (quando da ragazzi, in campagna, recitavano assieme l’*Amleto*), qui egli parodizza la crisi coniugale, privata, col triangolo Pierrot-Colombina-Arlecchino, in una vera e propria “trappola per topi”, che fa del teatro nel teatro la forma simbolica del grottesco tragico.

Oppure, il finale de *I dodici*. Perché la bandiera (*znamja*) diventa solennemente un vessillo (*flag*), e soprattutto perché da rossa (qui davvero

krasnoe) diviene cruento (*krovavyy*)? Perché Cristo è detto Isus (con una I sola, come i vecchi credenti), e soprattutto perché porta quella enigmatica “coroncina di rose bianche” (*v belom venčike iz roz*)? Ma perché (come ho cercato di mostrare in altra sede [De Michelis 1989: 232]) qui Blok sta usando una citazione poligenetica (il termine è sempre della Minc), la cui fonte primaria è ancora una volta Dante, Paradiso XXXI, 1-3:

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa.

Il nesso – sfuggito ai più – sta nel fatto che nella liturgia ortodossa delle nozze viene posta sul capo dei nubendi una coroncina, spesso di fiori. Certo che Blok era riluttante a “spiegare” in termini ideologici quel suo enigmatico “Jesuchristo”: egli aveva difatti scritto, usando come sotto-testo Dante, e forse in parte contro i suoi stessi convincimenti “politici”, che Cristo aveva fatto sposa nel suo sangue la milizia santa dei *dodici* bolscevichi (e, tanto per restare in tema di lingua altrui, dopo aver scritto del “cane affamato” che segue il drappello, segnò sul taccuino: “Oggi ho capito il *Faust* di Goethe: Knurre nicht, pudel!”).

Quanto a *La nemesi*, siamo partiti proprio da essa per evidenziare il fenomeno, e non vorrei ripetermi (una mappa, credo discreta, della “lingua altrui” nel poema l’ho tracciata nell’edizione che dicevo). Concepito come una sorta di *Rougon-Macquart* “in scala ridotta” (*Prefazione*), all’insegna dell’amato Ibsen, come s’è visto, e dell’ancora più sognato Wagner (“... Così sulla fucina/ Sigfrido affila la spada”, *Prologo*), sull’onda lontana della *Chanson de Roland* (“la cornetta di truppa, anziché il corno/ di Rolando, il chepì invece dell’elmo”, Cap. I), il poema è tutto, ossessivamente pervaso di citazioni, di primo, secondo e terzo grado, per far scaturire dalle vicende private d’una famiglia liberale russa (la sua) i segni del destino che regola la storia ‘grande’, della Russia in generale. E lo specifico di quella famiglia è la “lingua altrui”:

le proprie paroline, i propri vezzi,
le virgolette su tutto ciò che è altrui (Blok 1980: 41)

Ecco: *La nemesi*, se possibile più e più organicamente del resto dell’opera blokiana, è parlata “tra virgolette”.

Volgo rapidamente alla conclusione. La grande letteratura è sempre, in misura più o meno marcata, letteratura sulla letteratura. La strategia delle citazioni, l’uso programmatico della “lingua altrui”, persino

il “plagio”, non sono certo fenomeni esclusivi di Blok, né del simbolismo russo. In sé, non sono né un valore, né un disvalore: sono un mezzo canonico di elaborare sistemi modellizzanti secondari. Ma nella poetica di Blok la “lingua altrui” raggiunge un’intensità e una valenza che non hanno pari nella poesia russa d’inizio secolo, e non solo d’inizio secolo. La sua funzione non è esornativa, ma costruttiva; la sua percettibilità non è esibita, ma non viene nemmeno mimetizzata: essa si pone come al punto d’incontro tra la tradizionale referenzialità sinsemica dell’antica letteratura russa, e l’intertestualità polisemica della poesia moderna.

NOTE

- 1 Edizione delle opere: Blok 1960-1965. Repertori bibliografici: Serebrjakova, Zacharneko 1980.
- 2 A. Blok, *Vchožu ja v temnye chramy*, in *Sobranie sočinenij* cit., vol. I, p. 232.
- 3 Coperture ornamentali delle icone.
- 4 Cfr. le traduzioni precedenti in: Blok 1960: 113; Bazzarelli 1986: 37.
- 5 Cfr. le traduzioni precedenti in: Blok 1971; Blok 1977¹: 3-19; Blok 1977².
- 6 Lucifero.
- 7 *Cholodnaja ljubov’*, titolo d’una lirica dell’amato poeta Jakov Polonskij.

BIBLIOGRAFIA

- Barański, Zbigniew (1973), “Polski’ poemat A. Bloka”, in B. Galster (ed.), *Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polsko-rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk, Ossolineum: 229-37.
- Bazzarelli, Eridano (1972), *Blok e la metafora*, Milano, Cisalpina.
- (1986), *Invito alla lettura di Blok*, Milano, Mursia.
- Belyj, Andrej (1995), *Vospominanija o Bloke*, Moskva, Respublika.
- Blok, Aleksandr (1960-1965), *Sobranie sočinenij v 8 tomach. Zapisnye knižki*, Moskva-Leningrad, GICHL.

- (1960), *Poesie*, ed. it. a c. di A. M. Ripellino, Milano, Lerici.
- (1971), *La baracca dei saltimbanchi*, trad. it. A. M. Ripellino, *Terzoprogramma*, 1/2: 29-36.
- (1977¹), *Drammi lirici*, trad. it. S. Leone e S. Pescatori, Torino, Einaudi.
- (1977²), *La baracca dei saltimbanchi*, trad. it. I. Sibaldi, *Sipario*, XXXII, 375-376: 107-12.
- (1980), *La Nemesi*, ed. it. a c. di C. G. De Michelis, Torino, Einaudi.
- De Michelis, Cesare G. (1989), *Dalla «candida rosa» al «bianco serto di rose»: osservazioni aggiuntive sul tema Blok-Dante*, in E.J.S. Guidubaldi (a cura di), *Dantismo russo e cornice europea*, vol. I, Olschki, Firenze: 229-37.
- Etkind, Efim (1978), *Materija sticha*, Paris, Institut d'études slaves.
- (1989), “La poetica di Blok”, *Storia della letteratura russa*, ed. E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, III. Il Novecento, I. Dal decadentismo all'avanguardia, Torino, Einaudi: 159-70.
- Minc Zara (1973), *Poetika reminiscencij v poetike Bloka, Semeiotiké*, Tartu, IV, 1973.
- (1979), “O nekotorych ‘neomifologičeskich’ tekstach v tvorčestve russkich simvolistov”, in Z.G. Minc, ed., *Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka. Blokovskij sbornik III (Učenyje zapiski Tartusskogo Gos. Un-ta)*, Tartu, Tartusskij Gosudarstvennyj Universitet: 76-120.
- Nivat, George (1989), “Aleksandr Blok”, in *Storia della letteratura russa*, ed. E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, III. Il Novecento, I. Dal decadentismo all'avanguardia, Torino, Einaudi: 135-58.
- Pocepnja Dina (1976), *Proza A. Bloka: stilističeskij problemy*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta.
- Salmon Laura (1987), “Tra specchi ed ombre: il Dante di Blok e di Bal'mont. Studi per una traduzione”, in *Dantismo russo e cornice europea. Atti dei convegni di Alghero-Gressoney (1987)*, a cura di E. Guidubaldi, I, Firenze, Olschki: 239-61.
- Serebrjakova, V.V.; Zacharenko, N.G. (1980), *Russkie sovetskie pisateli. Poety. Bibliografičeskij ukazatel'*, t. 3, c. 2: *A. Blok*, Moskva, Kniga.
- Solov'ev, Boris (1973), *Poet i ego podvig. Tvorčeskij put' Aleksandra Bloka*, Moskva, Sovetskja Rossija.
- Žirmunskij Viktor (1928), *Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926*, Leningrad, Academia.
- (1963), *Drama A. Bloka «Roza i Krest»*. *Literaturnye istočniki*, Leningrad, Nauka.

Cesare G. De Michelis (Roma, 1944) è professore emerito di Letteratura Russa dell'Università di Roma 'Tor Vergata', dove ha insegnato per trent'anni, dopo un decennio all'Università di Bari. Nei suoi numerosi e rinomati studi si è occupato di cultura russo-antica e di quella moderna e contemporanea, dal Settecento al Novecento. Ha affiancato alla ricerca un'intensa attività di traduttore (Puškin, Gogol', Dostoevskij, Tolstoj, Brjusov, Blok, Pasternak, Šklovskij) e pubblicistica. | Cesare G. De Michelis (Rome, 1944) is professor emeritus of Russian Literature at the University of Rome “Tor Vergata”, where he taught for thirty years, after a decade at the University of Bari. In his numerous and renowned studies, he has dealt with ancient, modern and contemporary Russian culture, from the 18th to the 20th century. Alongside his research, he has been intensely active as a translator (Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Bryusov, Blok, Pasternak, Shklovsky) and he wrote for several newspapers.



Il “giudizio di plusvalore”. Selezione e riproducibilità

The “judgment of surplus value”. Selection and reproducibility

Ernesto Franco

Direttore generale Einaudi, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Il giudizio di valore e il canone letterario*, a cura di Loretta Innocenti, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 89-99 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 16).

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio si incentra sul delicato ruolo dell'editore il quale, nel confezionare il proprio giudizio sull'opera da pubblicare (o da non pubblicare), si ritrova impegnato in una problematica ricerca di equilibrio tra l'esigenza del profitto -imposta dalla natura economica dell'impresa che rappresenta – e la necessità di militanza rispetto all'orientamento dei valori da trasmettere ai lettori, attraverso la propria politica editoriale. Non si tratta soltanto di realizzare un “giudizio di valore”, dal quale dipenda praticamente la sopravvivenza dell'azienda (“il giudizio di valore che si emette dall'interno di una casa editrice è sempre anche un giudizio sul plusvalore che l'opera sarà in grado di produrre”), ma di scommettere “di volta in volta sulla differenza che la singola opera racchiude rispetto al mercato medesimo. L'editore mette a confronto il canone della tradizione e le convenzioni del mercato, e in tale interstizio cerca le ragioni della propria identità”. | The essay focuses on the delicate role of the publisher who, in crafting his own judgment on the work to be published (or not to be published), finds himself engaged in a problematic search for a balance between the need for profit – imposed by the economic nature of the enterprise he represents – and the need for militancy with respect to the orientation of the values to be conveyed to readers, through his own editorial policy. It is not simply a matter of making a “value judgment” on which the survival of the company practically depends (“the value judgment issued from within a publishing house is always also a judgment on the added value that the work will be able to produce”), but of betting “from time to time on the difference that the individual work embodies with respect to the market itself. The publisher compares the canon of tradition and the conventions of the market, and in this interstice seeks the reasons for his own identity”.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

selezione editoriale, giudizio di valore, militanza, riproducibilità estensiva, canone e marketing | editorial selection, value judgement, militancy, extensive reproducibility, canon and marketing

Devo innanzi tutto sciogliere la forzatura del titolo per subito cercare un principio di delimitazione a ciò che qui interessa. Una volta, non un editore, ma un funzionario di altissimo livello editoriale di una delle più grosse case editrici straniere definì – se non con orgoglio certamente con sicurezza – la propria casa come “avalutativa”. Con ciò compiva un triplice movimento: non entrava nel merito, allontanava da sé il problema, ma – sia pure per via negativa – toccava il punto centrale della nostra questione. In realtà, anche quella casa editrice, per quanto grande, non poteva evidentemente pubblicare tutto, e anche pubblicando di tutto è inevitabile orientarsi secondo un principio di selezione, il quale implica quindi un orientamento, sia pur vago, per valore. Anche rimanendo al livello minimo secondo cui criterio di valore è, diciamo, la riproducibilità estensiva – il rischio calcolato del *marketing* contro la scommessa parzialmente divinatoria del giudizio di valore culturale che sfida non lo spazio ma il tempo, e che quindi è possibile qui definire riproducibilità intensiva – sembra inevitabile prender parte. Tanto vale, quindi, il problema porsi e, se non risolverlo, almeno articolarlo. Propongo i termini seguenti.

Ogni volta che un editore emette su qualsivoglia opera – grande o piccola, letteraria o saggistica, scientifica o divulgativa – un giudizio di valore, gli orizzonti che entrano nella dinamica sono di carattere culturale, etico ed economico non separatamente, ma contemporaneamente. Significativo, a tale proposito, il ritornello di Livio Garzanti ai suoi editoriali, che venivano invitati a non dar retta in alcun modo ai giudizi e ai consigli dei funzionari commerciali: “Loro non capiscono niente – diceva più o meno, esagerando come al solito – e se voi non avete introiettato anche il loro criterio di giudizio avete sbagliato mestiere”. In questo senso, il giudizio di valore che si emette dall’interno di una casa editrice è sempre anche un giudizio sul plusvalore che l’opera sarà in grado di produrre, ma mai solamente una cosa senza l’altra. Mai solamente, dall’interno di una casa editrice di cultura, che allora possiamo, in termini minimi, ridefinire come quell’organismo dove si ha chiara coscienza del carattere singolare, nel senso sopra accennato, del proprio giudizio di valore. Un organismo, per trovare una formula, che in tutti i sensi fa incessantemente i conti con il proprio giudizio di valore.

La cosa mi sembra di qualche importanza per tre ordini di ragioni. Primo: individua una particolare tipologia di giudizio di valore; secondo: tale particolare giudizio di valore, viene, nella società di massa ogni giorno di più, prima del giudizio di valore della critica e della cultura e in qualche

modo lo consente. Il giudizio che abbiamo definito di plusvalore esercita in senso assoluto, e almeno nell'immediato, un potere pratico immenso poiché decreta, in principio, l'esistenza o l'inesistenza dell'opera, anche se non ne può garantire la permanenza, che è territorio più proprio, e forse di rivincita nel tempo, del giudizio di valore. Terzo in forma problematica: il “giudizio di plusvalore” pare nascere con un serio condizionamento esterno, addirittura un sospetto di incoerenza. Forse – per il principio dell'*handicap* –, è possibile trasformare tale condizionamento, se non in un vantaggio, almeno in elemento produttore di senso.

Dunque, l'opera viene giudicata da un editore come qualcosa che ha un valore e nello stesso tempo produce, interpreta, orienta valori: non soddisfa semplicemente dei bisogni. Ciò non è solo, come potrebbe apparire, un gioco di parole, ma, al contrario, indica il “conflitto di ruoli” dell'editore, costitutivo del mestiere secondo Siegfried Unseld, successore di Peter Suhrkamp alla guida della casa editrice omonima (Unseld 1988: 8 e ss.). Con toni e termini che di volta in volta possono apparire un po' troppo appassionati o un po' troppo militanti – caratteristiche peraltro costanti del linguaggio e della mentalità dell'editore – Unseld (1988: 7) pone a se stesso la domanda:

In quale misura una casa editrice, che come qualsiasi altra azienda è organizzata secondo principi capitalistici e deve realizzare dei profitti, può produrre una letteratura che si ponga sempre, come ogni grande letteratura, dalla parte dei deboli e degli oppressi? In che modo può proporre opere esplicitamente politiche che si pronuncino *contro* la corsa sfrenata al profitto, *contro* la crescita selvaggia, *contro* lo sfruttamento della nostra base ecologica in nome della tecnica e del progresso, e *a favore* di nuovi diritti fondamentali dell'individuo?

Nel corso dell'argomentazione Unseld precisa il proprio pensiero, parlando del lavoro editoriale che “rappresenta il progresso in opposizione a ciò che semplicemente è e rappresenta solo lo *status quo*” (1988: 10); e infine risponde a se stesso:

Non vi è contraddizione nel darsi un'organizzazione capitalistica e nel produrre tuttavia letteratura progressista. In sostanza, se oggi una casa editrice organizzata secondo criteri capitalistici contribuisce con tutte le sue forze a far luce sulla struttura psicogenetica dell'individuo e sulla struttura sociogenetica dell'ambiente, e quindi anche sui fondamenti sui quali essa stessa poggia, questa casa editrice contribuirà oggettivamente al progresso ben più che se si privasse, in nome di un'etichetta

cosiddetta progressista, di quegli stessi fondamenti che le consentono di svolgere la propria azione (1988: 10-11).

Tutto giusto, solo che la contraddizione esiste eccome, e non basta a cancellarla un atto di volontà. Mi pare necessario invece assumerla in quanto tale e metterla al lavoro. Cosa che è possibile, da parte dell'editore, soltanto aggiornando costantemente la responsabilità del proprio particolare giudizio di valore. Il quale intanto, per la propria struttura come sopra sommariamente indicata, del valore come concetto ribadisce almeno due aspetti giudicati, ad esempio, da Gaetano Calabrò, nella voce *Valori* dell'*Enciclopedia Einaudi*, essenziali. Innanzitutto, che

la considerazione dei mezzi appare costantemente inclusa nella considerazione del valore. Il valore non indica semplicemente un termine o un punto d'arrivo ma anche la via e il mezzo per arrivarci (Calabrò 1981: 953),

da cui, direttamente e in secondo luogo, consegue che vano è qualsiasi riparo teorico o pseudoggettivo e che i valori non sono tanto punti di vista, ma, secondo una formula di Max Weber, sempre e comunque, almeno in parte, “punti d'attacco” che implicano ed esigono una militanza:

Chi dice valore – lo sappia o no – vuole far valere e farsi valere. Le virtù vengono predicate; le norme applicate; i comandi eseguiti; ma i valori vengono posti e imposti. Chi afferma la loro validità, non può esimersi dal farli valere. Chi dice che essi valgono, senza che qualcuno li faccia valere, o fa confusione o vuole ingannare (1981: 956).

In questo senso una casa editrice è una macchina d'attacco esplicita ed esemplare. Il giudizio di valore che vi si esprime ha una immediata ricaduta pratica, l'opera esiste o non esiste, e se esiste, con le sue attività promozionali, di *marketing* e ufficio stampa, la casa editrice cerca di farla valere in ogni modo, innanzi tutto perché da tale militanza dipende la sopravvivenza economica della casa editrice medesima come azienda. In questi termini vale la definizione di macchina esplicita ed esemplare, che strutturalmente non ammette nessun grado di falsa coscienza. Il che per esempio vuol dire che certamente un'opera di valore non può essere tirata in ballo per giustificarne cento di pura valenza commerciale, ma neppure che operazioni di carattere commerciale degradino per contaminazione le scelte culturali che vengano contemporaneamente operate. Certo, comunque e sempre si milita per entrambi i valori. La contraddizione è al lavoro.

Ovviamente, tali coordinate forniscono una macroscopia dei valori e dei conseguenti giudizi secondo cui un editore opera le proprie scelte. Tuttavia esiste un precipitato di tale dinamica in tutte le fasi che articolano il suo lavoro e i relativi risultati. Quando Samuel Fischer, altro grande editore tedesco, afferma che “la missione più importante – si osservi come ritorna il tono inevitabile ma onesto della militanza – e più bella di un editore è di imporre al pubblico valori che esso rifiuta” (Unsel 1988: 45) e da noi gli fa eco Italo Calvino quando sosteneva che vale la pena di fare il mestiere affinché la cultura italiana sia in un modo e non in un altro, tali parole, dato appunto il mestiere di chi parla, non devono intendersi solo come l’affermazione di un orizzonte di valori, ma anche come implicita valutazione dei mezzi utili a raggiungerli. In altri termini, ciò significa che se io giudico, poniamo, che sia utile riaffermare nella società contemporanea la memoria di un fatto storico recente, non devo esitare a pubblicare un libro che lo testimoni, anche qualora non aggiunga nulla di particolarmente innovativo per le conoscenze acquisite, sia stilisticamente debole e magari non perfetto dal punto di vista storiografico. Non nascondendomi tali limiti e neppure il fatto che in quel momento sto militando per la *diffusione* del valore scelto, il che implica almeno una semplificazione nella qualità espositiva e di analisi. Non devo neppure nascondermi che sto facendo, per il valore che ho scelto, un’operazione squisitamente commerciale. Sto allestendo un tessuto culturale che mi serve oggi per l’affermazione del valore, che mi dà oggi profitto e che consentirà al valore di persistere in futuro, almeno nelle sue espressioni più alte.

Ma vediamo altri due casi storici in cui si dispiega la complessità del giudizio di valore così come viene espresso da un editore. Il primo riguarda l’opera di Fernand Braudel *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*. Delio Cantimori, autorevolissimo consigliere della casa editrice Einaudi, invia una scheda di lettura che val la pena di riportare per intero. Scrive Cantimori:

Sono contrario alla traduzione e alla pubblicazione in italiano del grosso volume del Braudel, *La Méditerranée...*, ecc. del quale mi sono state inviate le bozze in sedicesimi ai primi di maggio.

Le ragioni sono le seguenti: non ritengo utile, anzi dannoso, diffondere, per mezzo della traduzione un’opera così ben scritta, – brillante, affascinante anche per la sua facilità ed evasività e superficialità di riflessione e di concetti, – il metodo, o il sistema, o il regime, o l’arte, o la retorica, chiamateli come credete, del gruppo di L. Febvre, Mozaré, Braudel,

ecc. ecc. Come cercherò di mostrare in un saggio che spero di pubblicare presto, si tratta ormai di una geo-socio-storia, che associa in una presentazione tanto brillante e suggestiva, quanto evasiva, tanto piccante, quanto indigesta, i motivi della geopolitica, delle sociologie pseudostoristiche tedesche (Troeltsch, Weber, Simmel, Spengler, Keyserling, ecc.), degli schemi pseudoscientifici degli Ellero e dei Toynbee messi insieme. Tutto è “significativo” in questo sfavillante Mediterraneo; ma in questo luccichio di significazioni ed evocazioni, una specie di *Via col vento* della storiografia, si rimane abbarbagliati: e non si capisce più niente. Non è realismo storiografico; è brutto naturalismo. Noi abbiamo avuto un precedente: il *Medioevo italiano* [*Il Medioevo*] di G. Volpe per Vallecchi (1926 o 1928). Per dir tutto non si dice niente.

Con ciò non si nega né vasta preparazione, né larga informazione; né relativa novità dei risultati, né interessanti conclusioni, né pagine sostanziose; è un libro che mi affretterò ad acquistare, ma che non ritengo utile sia fatto conoscere da Einaudi al pubblico italiano, col rispondere forse alla stessa esigenza alla quale risponde il romanzo storico sovietico, p. es.; ma la impostazione pseudoscientifica rende estremamente pericoloso questo metodo, specialmente da noi: stiamo appena uscendo dalla prosopopea e dal vuoto idealistico ammantati di concetti, parolone, pensieroni ecc., e ora dobbiamo sostituirlo con il vuoto neopositivistico e neosociologico, ammantato di allusioni, richiami, evocazioni, significazioni, suggestioni, puntini di sospensione? certo, fa *sentire* la complessità della storia: ma certe cose non basta *sentirle* e rimanere a bocca aperta: si corre il rischio di rimanere in superficie, senza penetrare mai al di sotto. Se qualche tendenza c'è, sarebbe quella, proprio, di una terza forza storiografica, che solletica tutti e non soddisfa nessuno, anche se a qualcuno il solletico può piacere. Perciò senza negare nessuno dei meriti del lavoro del Braudel, considero pericolosa e dannosa la traduzione di questo libro. Da tempo studio questa tendenza. Queste sono le conclusioni generali. La dimostrazione seguirà a suo tempo, intanto, quanto al parere sulla opportunità di tradurre il libro, mi pare che basti (Cantimori 1991: 795-96).

Siamo nel 1949. Einaudi come noto, pubblica il libro. Ora, indipendentemente da qualsiasi tipo di valutazione storica, di scuola ecc. – che pure andrebbe fatta per una comprensione non parziale e superficiale di quanto citato –, bisogna ammettere che Cantimori, mentre esprime un giudizio negativo, si chiama fuori dal ruolo di editore pur mettendo quest'ultimo – sia pur per via negativa –, con tutti quegli elogi, nella condizione di avere

gli elementi per emettere un giudizio non da storico ma da editore. Una consulenza ineccepibile, da un certo punto di vista. E infatti l'editore fa la cosa giusta, decidendo l'opposto di ciò che gli consiglia di fare, non come editore ma da storico, il consulente. Non accade qui che lo storico valuti e l'editore no. E neppure che l'uno dica no e l'altro sì. Lo storico dice: *no, anche se*; l'editore dice e fa in modo che sia: *sì, anche se*. E non nell'uno o nell'altro, ma è in tale intermedio e dialettico “anche se” che consiste il giudizio di valore dell'editore, in questa occasione scisso in due entità differenti – Cantimori e la casa Einaudi – ma che noi dobbiamo immaginare operante come una complessità. Lo storico è consapevole di esprimere un punto di vista a cui virtualmente possono essere contrapposte altre prospettive. L'editore è consapevole di incarnare un “punto d'attacco” che, virtualmente, tende ad annientare nella militanza pratica l'opera e l'altro. Lo storico esprime un giudizio, quella dell'editore è già una condanna. È per questo che, come scrive Unseld, “per temperamento l'editore sarebbe portato a dire più sì che no” (1988: 35), anche se, come afferma ancora Unseld e più volte ha sostenuto Giulio Einaudi, i “no” disegnano la fisionomia e costituiscono la gran parte del lavoro di un editore (Cesari 1991). Ma è inutile non riconoscere che tale democrazia intellettuale dell'editore è concretamente favorita e alimentata da quell'immagine dei vari Cantimori che corrono in libreria ad acquistare il libro del Braudel. Ecco l'*handicap* che si trasforma in principio di produzione culturale. Purché all'interno di quel sì rimanga all'erta la coscienza critica del no, che è il prezzo che l'editore paga per acquistare identità, cioè “immagine”, voce quest'ultima ancora una volta comune anche al bilancio aziendale. La contraddizione è al lavoro.

Versione introiettata di quanto precede è, per fare ancora un esempio, il giudizio editoriale fulminante di Cesare Cases su Céline: “Céline è un tipo che andava forse ammazzato e contemporaneamente pubblicato” (Archivio Einaudi, “Verbale del Consiglio Editoriale del 18 dicembre 1968”). In ogni giudizio che esprime in quanto editore, dal piano annuale alla singola opera, chi lavora in una casa editrice deve seguire il consiglio che Hermann Hesse diede sempre a Unseld:

Un editore deve “marciare al passo con i tempi”; e tuttavia non deve semplicemente adottare le mode del momento, bensì sapervi resistere se non sono degne. Nell'adeguamento e nella resistenza critica si attua la funzione del buon editore, il ritmo alterno della sua respirazione (1988: 35-36).

Credo che sia più facile in linea di principio accettare l'idea di resistenza critica, ma in realtà è molto più importante misurare la quantità di adeguamento, ancora una volta sia nel singolo libro che nel piano editoriale, anche perché troppo schematico è il ragionamento per cui i libri che hanno solo valore commerciale consentano la pubblicazione di quelli che poco ne possiedono, di contro a un valore culturale inestimabile. Nella pratica accade che ogni libro, anche il più complesso, deve trovare i suoi lettori, altrimenti rischia di diventare “incomprensibile” per l'editore, ma anche che i libri commerciali tendono a generare e richiamare solo propri simili, in quantità costanti, se non sempre maggiori (è ovvio che un editore voglia migliorare anno dopo anno il proprio fatturato).

Le ragioni dell’“anche se” determinano il lavoro dell'editore rispetto al canone, all'*editing* e al rapporto con l'autore. Rispetto al canone, l'editore si adegua, scegliendo i classici che questo gli trasmette, ma resiste, facendo sua, negli apparati e nei commenti, l'idea di Calvino che “per poter leggere i classici si deve pur stabilire ‘da dove’ li stai leggendo, altrimenti sia il libro che il lettore si perdono in una nuvola senza tempo” (Calvino, ed. 1995: 1822). Quindi, l'editore rende un valore di contemporaneità ai classici e su tale valore scommette. Nello stesso tempo accetta tutto ciò che la contemporaneità, con i suoi bisogni e il suo mercato, gli mette a disposizione e vi si adegua, scommettendo però di volta in volta sulla differenza che la singola opera racchiude rispetto al mercato medesimo. L'editore mette a confronto il canone della tradizione e le convenzioni del mercato, e in tale interstizio cerca le ragioni della propria identità. Sono proprio i condizionamenti del mercato a liberare l'editore dalla rigidità anche nobile del canone e a renderlo, come si suol dire, spregiudicato quando emette un giudizio.

Quanto all'*editing* – pratica su cui si è fatta fin troppa teoria negli ultimi tempi, ma da sempre operante nel lavoro dell'editore –, il principio dell’“anche se” è attivo nella coscienza che deve essere propria in chi lavora sul dattiloscritto di non poter essere che un normalizzatore, anche solo per il fatto di essere una individualità creativa unica, con uniche cultura e sensibilità, portata a mediare con una costellazione di identità creative fra loro molto differenti e ciascuna molto potente. Il lavoro dell'*editor* non deve quindi essere caratterizzato dalla presunzione di un dominio improbabile di qualità stilistiche o concettuali universali, ma dalla grande umiltà di rappresentare per l'autore un canale di adeguamento al suo pubblico contemporaneo. Il consiglio va dato e con esso il giudizio, anche se deve essere chiaro che la responsabilità ultima rimane all'autore. Addirittura, in alcuni casi, il lavoro va fatto al contrario, perché

è l'autore stesso che si autoedita, e in fondo autocensura, con l'obiettivo della massima diffusione della propria opera e a scapito magari della qualità letteraria. Ed è allora l'*editor* a dover resistere fino, per paradosso, a negare la pubblicazione.

Tornando al punto di partenza, dunque, pare possibile sostenere che un editore non è mai “avalutativo”, ma che piuttosto le diverse forme e pratiche in cui si articola il suo giudizio di valore hanno l'*handicap* di dover considerare un elemento estraneo all'opera e alla cultura – quello del profitto, per dirlo con una parola –, e con ciò il vantaggio di una continua chiamata di straniamento rispetto all'assolutizzazione di qualsiasi ordine di valori, ivi compreso, però, anche quello economico. Il “giudizio di plusvalore” toglie aura all'opera, mettendola a confronto con la propria contemporaneità secondo un principio di riproducibilità mercantile. La necessità della selezione impone una scommessa sulla permanenza del valore dell'opera, imponendo un confronto critico con il canone secondo un principio di riproducibilità nel tempo della tradizione a venire. E mi rendo conto, chiudendo, di aver riaperto almeno due questioni.

FONTI ARCHIVISTICHE

“Verbale del Consiglio Editoriale del 18 dicembre 1968”, Archivio Einaudi.

BIBLIOGRAFIA

- Calabrò, Gaetano (1981), “Valori”, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, vol. 14.
- Calvino, Italo (1995), “Perché leggere i classici”, in *Saggi*, Milano, Mondadori, vol. 2.
- Cantimori, Delio (1991), *Politica e storia contemporanea. Scritti 1927-1942*, Torino, Einaudi.
- Cesari, Severino (1991), *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma, Theoria.
- Unsel, Siegfried (1988), *L'autore e il suo editore*, trad. di Maria Gregorio, Milano-Verona, Adelphi-Valdonega.

Ernesto Franco era nato a Genova nel 1956. Prima di diventare direttore editoriale, e poi generale, di Einaudi, lavorò presso le case editrici Marietti e Garzanti, e insegnò alle università di Genova e Siena. Studioso della cultura ispano-americana, curò, e in qualche caso tradusse, opere di Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Álvaro Mutis, Octavio Paz, Ernesto Sabato, Mario Vargas Llosa. Curò inoltre l'Antologia della letteratura fantastica con testi di Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares (Torino, Einaudi, 2007). Di Cortázar ha curato la *Pléiade* con tutti i racconti (1994). Come autore ha pubblicato, presso Einaudi, *Isolario* (1994) e *Vite senza fine* (1999), con cui ha vinto il Premio Viareggio, mentre altre sue opere sono uscite presso Donzelli, Il Melangolo e altre case editrici. Morto nel 2024, poco prima della pubblicazione di questo numero è uscito postumo il suo *Sono stato* (Einaudi, collana «Supercoralli»). | Ernesto Franco was born in Genova in 1956. Before becoming editorial director, and then general director, of Einaudi, he worked at Marietti and Garzanti publishers, and taught at the universities of Genova and Siena. As scholar of Spanish-American culture, he edited, and sometimes translated, works by Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Álvaro Mutis, Octavio Paz, Ernesto Sabato, and Mario Vargas Llosa. He also edited the *Anthology of Fantastic Literature*, with texts by Borges, Silvina Ocampo, and Adolfo Bioy Casares (Turin, Einaudi, 2007). He edited Cortázar's *Pléiade*, with all his stories (1994). As an author, he published *Isolario* (1994) and *Vite senza fine* (1999) with Einaudi, for which he won the Viareggio Prize, while his other works were published by Donzelli, Il Melangolo, and other publishing houses. He died in 2024, and shortly before the publication of this issue, his *Sono stato* (Einaudi, «Supercoralli» series) was published posthumously.



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

9/2025

SCENARI

a cura di | edited by Annamaria Corea • Lorenzo Marmo • Aldo Roma

FONDAZIONE SIGISMONDO MALATESTA ETS



Il sé allo specchio: forme di narrazione autobiografica in *Baby Reindeer*

The self in the mirror: forms of autobiographical narrative in *Baby Reindeer*

Anna Bisogno

Universitas Mercatorum, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo analizza *Baby Reindeer* come esempio paradigmatico di narrazione seriale post-mediale, in cui autobiografia, performance e rappresentazione del dolore si intrecciano in una forma ibrida e destabilizzante. L'indagine si fonda su un approccio comparato e interdisciplinare che integra television studies, studi culturali e teoria della narrazione. Attraverso un'analisi ravvicinata degli episodi, vengono messi in luce gli aspetti formali, temporali e stilistici che ridefiniscono il rapporto tra autore, spettatore e racconto del sé nella cultura audiovisiva contemporanea. | This essay examines *Baby Reindeer* as a paradigmatic example of post-media serial storytelling, in which autobiography, performance, and the representation of pain converge into a hybrid and unsettling narrative form. The analysis adopts a comparative and interdisciplinary approach that integrates television studies, cultural theory, and narrative analysis. Through a close reading of the episodes, the study highlights the formal, temporal, and stylistic strategies that redefine the relationship between author, viewer, and self-narration within contemporary audiovisual culture.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Serialità, piattaforme, ecosistema narrativo, complex TV, media studies | TV seriality, platforms, narrative ecosystem, complex TV, media studies

1 Il trauma in scena: *Baby Reindeer* come atto narrativo

Nel corso degli ultimi decenni la serialità televisiva ha conosciuto una profonda trasformazione che ne ha ridefinito tanto le forme espressive quanto le funzioni culturali. Da prodotto di intrattenimento episodico destinato a un consumo disimpegnato, la serie TV si è progressivamente convertita in una forma narrativa complessa, stratificata e capace di affrontare tematiche esistenziali, politiche ed estetiche con la stessa profondità della letteratura o del cinema d'autore¹. In realtà, forme di articolazione narrativa e tensione autoriale erano già presenti nella televisione generalista, ma restavano opacizzate da una struttura produttiva guidata da logiche industriali e da una gerarchia culturale che ne limitava

il riconoscimento simbolico rispetto ad altri linguaggi come il cinema o la letteratura (Feuer, Kerr, Vahimagi 1984; Gitlin 1983). Il riconoscimento teorico della serialità coincide così con un salto simbolico, più che con una progressione lineare: ciò che cambia è il quadro discorsivo in cui i prodotti vengono letti, valorizzati e storicizzati (Newman, Levine 2011).

Parallelamente, l'istituzionalizzazione della figura dello *showrunner* e della *writers' room* ha contribuito a rendere più visibili dinamiche creative già operative fin dalle origini della televisione statunitense, ma a lungo poco tematizzate nella produzione broadcast. La centralità della progettazione narrativa di lungo periodo, spesso associata alla nozione di autorialità seriale, non costituisce un elemento recente, ma si sviluppa progressivamente a partire dalla fine degli anni Ottanta, all'interno dei network generalisti, in dialogo con una crescente articolazione orizzontale della narrazione (Innocenti, Pescatore 2008; Brembilla 2018). La *long form*, la costruzione di archi di personaggio complessi e la messa in crisi dell'episodio autoconclusivo anticipano così modalità che saranno poi enfatizzate dalle piattaforme digitali, ma che non vi hanno origine. In questo senso, il *binge-watching* incide soprattutto sulle pratiche di fruizione, non sulla struttura narrativa in sé. Le piattaforme hanno piuttosto riconfigurato le temporalità del consumo (rilascio simultaneo *vs* uscita settimanale), reso centrali le metriche d'ascolto e introdotto pratiche di *commissioning* guidate da dati algoritmici, contribuendo a consolidare un ecosistema produttivo in cui la serialità viene progettata secondo logiche *data-driven*.

In parallelo, la diffusione della cultura partecipativa ha consolidato comunità di spettatori in grado di influenzare la circolazione dei testi e il loro valore simbolico. Si tratta però di un fenomeno stratificato, che comprende sia forme storiche di coinvolgimento attivo (come le campagne per il proseguimento di *Star Trek* (NBC 1966-1969), sia pratiche creative contemporanee capaci di generare narrazioni alternative e universi espansi come nel caso delle fanbase della saga Harry Potter (2001-2011) o delle serie *Supernatural* (The WB/The CW 2005-2020), *Sherlock* (BBC 2010-2017), *Game of Thrones* (*Il trono di spade*, HBO 2011-2019) o *The 100* (The CW 2014-2020), spesso attive nella produzione di narrazioni alternative e nella rilettura collettiva delle opere seriali. In questo scenario, è soprattutto il sistema mediale attuale a modificare le condizioni di visibilità e propagazione: la condivisione immediata, l'interazione pubblica e la replicabilità dei contenuti accelerano e amplificano dinamiche già presenti nella storia della televisione, come il passaparola

o il commento collettivo. Più che un cambiamento di natura, si osserva dunque un mutamento di intensità e velocità, che incide sulla traiettoria simbolica e culturale delle opere seriali.

Se la serialità complessa è stata associata a espansione narrativa, articolazione orizzontale e costruzione di mondi (Mittell 2015), *Baby Reindeer* (Netflix 2024) interviene come corpo anomalo: riduce, concentra, verticalizza. La complessità, qui, non risiede nell'intreccio o nell'universo narrativo, ma nella tensione affettiva tra esposizione soggettiva e responsabilità spettatoriale. È una forma che rinuncia alla ramificazione per intensificare lo sguardo, che non moltiplica ma insiste – e in questa insistenza, interroga.

Nel quadro di questa evoluzione, teorizzata da autori come Mittell (2015: 12) e Lotz (2017: 31), la serialità ha acquisito una valenza culturale nuova, diventando uno spazio privilegiato per l'esplorazione dell'identità, del trauma e della memoria. Serie come *The Sopranos* (HBO 1999-2007), *Six Feet Under* (HBO 2001-2005), *The Leftovers* (HBO 2014-2017) o *Sharp Objects* (HBO 2018), ad esempio, hanno utilizzato il formato seriale per costruire narrazioni intime, profonde, capaci di destabilizzare lo spettatore e coinvolgerlo in un processo di riflessione attiva.

In questo scenario, *Baby Reindeer*² si presenta come un'opera che porta all'estremo le potenzialità della forma seriale. Scritta e interpretata da Richard Gadd, i sette episodi della serie si fondano su una vicenda personale vissuta nel 2015 dall'autore e comico scozzese: l'esperienza di essere stato perseguitato per più di tre anni da Martha (interpretata da Jessica Gunning), conosciuta in un famoso pub di Londra quando faceva il barman³. Il titolo della serie si rifà a un ricordo infantile della donna che nell'episodio 4 racconta di aver avuto da bambina una "piccola renna" di peluche a cui era profondamente legata e che ancora conserva. Diventerà per questo il soprannome attribuito a Donny che nella dinamica ossessiva della relazione si carica di ambiguità affettiva, fino a diventare una forma disturbante di intimità forzata e proiezione emotiva.

A differenza delle serie *high end* (produzioni con elevati standard estetici e narrativi, budget consistenti e distribuzione internazionale) di scuola americana, che spesso mantengono una struttura narrativa fondata su svolte di trama e climax progressivi, *Baby Reindeer* si sviluppa come un viaggio psichico fatto di frammenti e ritorni ossessivi: ogni episodio è un sintomo, non un passo verso la guarigione. Non solo, pur appartenendo alla serialità televisiva contemporanea, la serie rivela affinità profonde con alcune linee della letteratura italiana ed europea del Novecento,

in particolare con quelle forme narrative che interrogano la soggettività, la confessione e il trauma. La dimensione autobiografica della serie richiama la tradizione dell'*autofiction* novecentesca⁴ in cui la scrittura del sé diventa spazio di verità parziale, manipolazione e responsabilità etica. In questo senso, la serie condivide con opere come *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg o *La storia* (1975) di Elsa Morante o l'idea che il racconto del dolore personale possa farsi strumento di interrogazione collettiva. Allo stesso tempo, la costruzione frammentata della soggettività del protagonista Donny, segnato da sensi di colpa e ambiguità identitaria rimanda alla figura dell'io narrante inaffidabile tipica di autori come Franz Kafka (*Der Process, Il Processo*, 1925), Italo Svevo (*La coscienza di Zeno*, 1923) nelle cui opere l'esperienza del trauma assume spesso i contorni di un'ossessione irrazionale e ineluttabile. Ed ancora, la componente performativa e quasi teatrale della confessione nella serie può essere letta in dialogo con la lezione di Luigi Pirandello, dove l'identità si costruisce e si disgrega nello sguardo dell'altro.

Così come la letteratura del Novecento ha saputo trasformare l'esperienza individuale in dispositivo critico, *Baby Reindeer* piega la forma seriale a un'esplorazione intima e destabilizzante, in cui il racconto del sé diventa riflessione sul linguaggio stesso della rappresentazione. Ed ancora. La serie si inserisce anche nel solco delle forme narrative femministe che, a partire dagli anni Settanta, hanno tematizzato la violenza come esperienza strutturale e come tensione formale tra esposizione e resistenza. Tali modelli, riattivati nel contesto della quarta ondata femminista, vengono ripresi e rielaborati nella serie attraverso una prospettiva inedita: quella di un uomo vittima di stalking. Ne risulta una configurazione narrativa che sovverte la dicotomia vittima-carnefice e interroga il ruolo dello spettatore nella dinamica tra testimonianza, vulnerabilità e rappresentazione⁵.

Alla luce di queste considerazioni, il presente saggio si propone di esplorare i meccanismi narrativi, letterari e culturali della serie, articolandosi lungo cinque assi principali: la struttura temporale non lineare; la funzione della confessione come dispositivo discorsivo; la destrutturazione del genere seriale; l'implicazione dello spettatore come soggetto morale; e la rappresentazione audiovisiva del trauma come forma visibile del dolore. Ogni sezione sarà supportata da esempi tratti dalla serie e da riferimenti teorici e comparativi utili a collocare *Baby Reindeer* nel panorama della serialità contemporanea.

2 Non era una commedia

All'interno del vasto catalogo di Netflix, l'uscita della serie – rilasciata l'11 aprile 2024 – è avvenuta quasi in sordina, con una promozione particolarmente ridotta nel mercato italiano. Di conseguenza, nei primi giorni è passata quasi inosservata da parte di riviste specializzate, siti e profili social dedicati alle serie TV. Non solo, fu classificata da Netflix come “commedia”.

L'equivoco di classificare la serie come tale rivela una fragilità del sistema di categorizzazione mediale nel contesto delle piattaforme. Le etichette di genere, pensate spesso per esigenze di catalogazione algoritmica, falliscono quando si trovano di fronte a narrazioni ibride, sfuggenti, capaci di attraversare più registri emotivi e stilistici. *Baby Reindeer* non aderisce ai codici canonici della commedia, ma piuttosto li decostruisce dall'interno: l'ironia non è mai salvifica, il riso è amaro e lascia spazio all'inquietudine. Questa ambiguità è una delle chiavi formali della serie, che rifiuta l'identificazione rassicurante e invita invece lo spettatore a un confronto instabile con la materia narrativa.

Solo nei dieci giorni successivi, grazie all'eco delle recensioni entusiaste provenienti dai paesi anglosassoni, al passaparola online e ai commenti positivi diffusi sui social media, l'interesse è cresciuto in modo significativo. Si tratta di una dinamica anomala nel panorama attuale, dove le produzioni di qualità sono solitamente accompagnate da massicce campagne promozionali e da aspettative costruite in fase di lancio. Inoltre, la serie è presentata come un racconto di stalking. Tuttavia, *Baby Reindeer* è molto più di una semplice cronaca di molestie: la forza della serie risiede nella finezza con cui esplora le dinamiche psicologiche complesse, ambigue e spesso contraddittorie che legano i due protagonisti.

Martha sostiene di essere una ricchissima avvocatessa, consulente di figure politiche tra le più influenti del Regno Unito, eppure trascorre le giornate seduta al bancone di un pub, ammettendo con disarmante sincerità di non avere nemmeno i soldi per pagarsi da bere. Ogni giorno, Donny le offre una Diet Coke che lei puntualmente non beve, troppo impegnata a sommergerlo di parole. Eppure, nonostante la sua logorrea, Donny non la considera un peso (Fig. 1); al contrario, sembra attratto dalla sua favella brillante, dall'umorismo spiazzante e dal modo in cui la sua presenza riesce a spezzare la monotonia delle giornate tutte uguali di un aspirante comico relegato al ruolo di barista in un pub frequentato da uomini etero qualunque. Il problema nasce quando lei s'innamora

e davanti ai primi segnali di rifiuto da parte di Donny, l'affetto si trasforma in ossessione, la familiarità in invasione, la tenerezza in controllo (episodio 2).



FIG. 1 – Donny (Richard Gadd) e Martha (Jessica Gunning) nel pub dove nasce il loro rapporto ambiguo e perturbante: un momento chiave dell'episodio 1.

Nel confronto con altre serie recenti che affrontano traumi e soggettività in forme eccentriche, la serie si distingue per una radicale economia scenica e per una messa in scena che richiama i dispositivi del teatro autobiografico. Se *The Bear* (Hulu 2022-) tematizza l'ansia e la pressione sociale attraverso una regia frenetica e un montaggio immersivo, *Baby Reindeer* lavora invece sull'esposizione nuda del corpo dell'autore, sul suo stare in scena come soggetto e oggetto del racconto, come performer di un dolore reale che si trasforma in testo. Questo approccio richiama per certi versi le strategie di *Fleabag* (BBC 2016–2019), in cui il monologo, la rottura della quarta parete e l'uso della performance attoriale diventano dispositivi per elaborare l'esperienza soggettiva in forma teatrale-televisiva. Anche in *Baby Reindeer* la tensione tra spazio privato e spazio scenico genera un effetto perturbante, che fa della vulnerabilità esposta un gesto estetico e politico. La serie non cerca di rassicurare o intrattenere, ma invade lo spettatore, lo mette a disagio, trasformandolo in testimone eticamente implicato (si veda in particolare l'episodio 3).

Tra gli elementi che contribuiscono a definire l'originalità formale di *Baby Reindeer* c'è la gestione del tempo narrativo che si allontana

dalla linearità classica, scegliendo invece un'organizzazione temporale più instabile e soggettiva. Il trauma non si manifesta come evento narrabile nel momento stesso in cui si verifica, ma ritorna a posteriori, attraverso immagini, sensazioni e ricordi disturbanti (episodio 4). Questa logica del ritorno, del riemergere caotico e non lineare, è pienamente assunta dalla struttura della serie. L'alternanza tra piani temporali, le frequenti ellissi e i bruschi salti cronologici producono una temporalità emotiva piuttosto che cronologica, una modalità narrativa che rispecchia l'elaborazione soggettiva del dolore e del ricordo.

Già nel primo episodio, il racconto non segue un ordine progressivo: la narrazione si apre *in medias res*, con un Donny già immerso nella relazione disturbante con Martha, e solo gradualmente, per via indiretta, emergono gli antecedenti, le vulnerabilità pregresse, i segnali ignorati. In questo senso, ogni episodio non rappresenta un'evoluzione lineare, piuttosto un sintomo narrativo, un'emersione parziale di un passato che fatica a essere integrato. Tale modalità è evidente anche nei dialoghi, spesso interrotti, nei silenzi prolungati e nei vuoti narrativi che lo spettatore è chiamato a colmare. L'effetto prodotto è un senso di spaesamento, simile a quello generato da opere come *The Leftovers* (*The Leftovers - Svaniti nel nulla*, HBO 2014-2017) o *Euphoria* (HBO, 2019-), in cui il tempo diegetico si piega alla soggettività ferita dei protagonisti.

In questo quadro, la confessione assume un ruolo centrale non solo sul piano contenutistico ma anche su quello strutturale. La serie, come detto in premessa, non è solo una storia di stalking. Chi la derubrica in tal modo restringe notevolmente la profondità del suo campo narrativo. *Baby Reindeer* non è un più moderno *Fatal Attraction* (*Attrazione fatale*, Lyne 1987) o un remake ancora più psicologico di *Misery* (*Misery non deve morire*, Reiner 1990). Prima di trovarsi molestato da Martha, Donny subisce un'altra violenza e questa volta da parte di un uomo, il suo mentore Darrien, che lo adula, lo adessa offrendogli amicizia e possibilità di carriera in teatro, lo spinge a consumare droghe per accrescere e affinare la creatività, e infine lo stupra (episodio 5). Ed eccoci, forse, nell'episodio 6 di fronte al vero cuore pulsante della narrazione: perché Donny ha impiegato così tanto tempo a denunciare i suoi abusi? Perché, in cuor suo, crede di meritarselo⁶.

3 La destrutturazione del genere

A partire da Aristotele, il sistema dei generi ha a lungo riguardato esclusivamente la parola scritta o orale. Tuttavia, oggi è possibile estendere questa classificazione a tutte le forme narrative, comprese quelle che si avvalgono di tecnologie audiovisive. Le serie televisive, in questa prospettiva, non rappresentano un'eccezione, ma una piena espressione delle modalità contemporanee di narrare. Questo saggio si fonda sull'idea che esista una continuità storica tra i diversi modi di raccontare: dalle origini orali del mito e dell'epica, fino al romanzo – reso possibile dalla stampa – e, più recentemente, alla serialità televisiva e digitale, resa praticabile dalla trasmissione elettrica e poi digitale delle immagini. Se il romanzo ha incarnato il grande racconto borghese dell'età moderna, come sosteneva Hegel, in particolare nella sua *Fenomenologia dello spirito* (1807, ed. 2000) e nelle *Lezioni di estetica* (1823, ed. 2023), dove il romanzo viene inteso come espressione moderna della coscienza soggettiva e della vita etica, le serie TV possono oggi essere intese come il suo equivalente audiovisivo: forme di racconto seriale capaci di costruire mondi, personaggi e conflitti in dialogo con le trasformazioni culturali e medialità del nostro tempo.

Cosa accade quando una serie rinuncia alle regole del genere, alla linearità narrativa, al conforto dello spettatore? *Baby Reindeer*, pur sembrando un racconto di vittimizzazione e riscatto, sovverte le attese: rifiuta la catarsi, non offre colpevoli assoluti né redenzioni complete. Martha non è solo carnefice, Donny non è solo vittima. Entrambi sono rappresentati come soggetti feriti, attraversati da desideri, dipendenze, frustrazioni e ambiguità. L'oscillazione morale diventa qui cifra stilistica, rinforzata da un impianto narrativo che rinuncia alla risoluzione e abbraccia la complessità (episodi 4 e 6).

Un confronto utile può essere fatto con serie come *The Night Of* (*The Night Of - Che cosa è successo quella notte?*, HBO 2016) o *Unbelievable* (Netflix 2019), le quali, pur adottando una struttura investigativa o giudiziaria, mostrano una chiara volontà di problematizzare la nozione di verità. *Baby Reindeer* non solo si inserisce in questa traiettoria, ma la radicalizza: dissolve i confini tra dramma, commedia, thriller e memoir, non per giocare con i generi, ma per metterne in discussione la capacità di rappresentare l'esperienza traumatica. Qui il genere non serve a orientare lo spettatore, ma a disorientarlo; non offre cornici di senso, ma ne mostra il collasso. Il risultato è una forma di storytelling che si fonda sulla tensione costante

tra confessione e rimozione, visibilità e opacità, costruendo un racconto che non vuole riconciliare, ma far sentire l'inquietudine dell'irrisolto.

Anche il linguaggio del corpo, la performatività dell'attore-autore, e l'uso stesso dello spazio scenico contribuiscono a questa destrutturazione. La regia, spesso statica o focalizzata su dettagli frammentari (una mano che trema, un volto che non riesce a parlare), traduce visivamente la crisi del genere e della narrazione. Questo tipo di impostazione può ricordare alcuni modelli cinematografici d'autore, in particolare il cinema di Lars von Trier, dove il trauma individuale diventa struttura del film stesso (*Breaking the Waves*, *Le onde del destino*, 1996; *Dancer in the Dark*, 2000). Allo stesso modo, l'approccio al racconto soggettivo e spogliato di orpelli narrativi riecheggia la poetica di John Cassavetes, dove i personaggi non si muovono verso la risoluzione, ma vivono interamente all'interno del loro conflitto. Il rifiuto del genere si ritrova anche nei film di Chantal Akerman, come *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), che destruttura la narrazione tradizionale attraverso la ripetizione quotidiana e l'assenza di sviluppo, mostrando come la forma narrativa possa coincidere con il vissuto psichico e corporeo del trauma.

L'ibridazione dei codici di genere in *Baby Reindeer* si inserisce in una tradizione letteraria che ha messo in crisi i confini tra autobiografia, finzione e performance. In testi come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Calvino o *La vie, mode d'emploi* (*La vita istruzioni per l'uso*, 1978) di Perec, la narrazione si fa discontinua, gioca con le aspettative del lettore e mette in scena il meccanismo stesso del racconto. In questo solco, *Baby Reindeer* si colloca come dispositivo narrativo che rifiuta la purezza di genere e adotta forme ibride e metanarrative: un racconto autobiografico che non ha paura di contraddirsi, di manipolare il proprio materiale di partenza, di oscillare tra verità e finzione senza offrire un ancoraggio definitivo: come accade in *Plateforme* (*Piattaforma*, 2001) di Michel Houellebecq o in *La Chambre bleue* (*La camera azzurra*, 1964) di Georges Simenon, il lettore/spettatore è costantemente chiamato a interrogare l'attendibilità della voce narrante (episodio 7).

4 Lo spettatore come testimone e complice

Uno degli aspetti più rilevanti dello storytelling di *Baby Reindeer* riguarda il ruolo assegnato allo spettatore. Lontano da una fruizione distaccata, il racconto costruisce un coinvolgimento diretto, in cui chi guarda

è chiamato a una partecipazione emotiva intensa, talvolta persino ambigua.

Attraverso scelte stilistiche come la voce fuori campo, lo sguardo in macchina, il racconto in prima persona e la performance vulnerabile di Gadd, la serie riduce la distanza tra autore e spettatore, dissolvendo i confini tra finzione e realtà. Lo spettatore diventa così parte attiva del dispositivo narrativo, interpellato non solo come osservatore, ma come soggetto eticamente implicato.

Un confronto utile può essere fatto con film noti come *Joker* (Phillips 2019), *Black Swan* (*Il cigno nero*, Aronofsky 2010) e *Requiem for a Dream* (Aronofsky 2000), che condividono con *Baby Reindeer* la scelta di mettere lo spettatore a disagio, costringendolo a identificarsi con protagonisti disturbati e disturbanti. In *Joker*, ad esempio, la camera accompagna la discesa nella follia del protagonista rendendoci complici del suo sguardo e delle sue derive. In *Black Swan*, la soggettività frammentata e il corpo afflitto della protagonista coinvolgono lo spettatore in una spirale percettiva instabile. La serie opera analogamente, ma con un grado ulteriore di ambiguità: è lo stesso autore ad offrirsi come corpo vulnerabile e voce narrante, chiedendo implicitamente di essere ascoltato, creduto, ma senza mai fornire garanzie di verità.

La dimensione autobiografica della serie aggiunge un ulteriore livello di complessità: il fatto che *Baby Reindeer* sia tratta da una vicenda reale e interpretata dal suo stesso autore solleva questioni etiche sulla rappresentazione del dolore. Lo spettatore è coinvolto non solo sul piano emotivo, ma anche su quello morale, chiamato a interrogarsi sul proprio ruolo di fronte a un racconto che non è pura finzione. La tecnologia, i social media, la visibilità pubblica diventano non solo parte del racconto ma dispositivi narrativi e specchi etici, che spostano lo sguardo dello spettatore dal protagonista verso sé stesso.⁷ È un cortocircuito tra visione e coscienza: un attimo prima giudichiamo, il momento dopo ci sentiamo interpellati. La serie ci costringe a chiederci chi ha sbagliato, quando, dove. E nel farlo, suggerisce una verità scomoda: forse, in qualche storia – nostra o altrui – non siamo mai del tutto innocenti.

5 Serialità e nuove soggettività digitali

La dimensione traumatica esplorata da *Baby Reindeer* non si esaurisce nella rappresentazione individuale del dolore o nella costruzione di

una relazione problematica con lo spettatore. La serie si colloca all'interno di un più ampio discorso politico e culturale che riguarda il ruolo della narrazione nella società contemporanea e, in particolare, la funzione della serialità come spazio di elaborazione pubblica, in questo caso del trauma⁸. Qui l'interpellazione diventa radicale: l'autore si espone, ma al contempo ci chiede conto del nostro sguardo. Che cosa stiamo facendo mentre guardiamo? Perché siamo attratti dal suo dolore? Cosa vogliamo sapere davvero?

Nella serialità contemporanea la sofferenza psicologica sempre più spesso non è soltanto il contenuto della narrazione: diventa il suo ritmo, la sua materia, il suo stile.

A differenza di molte narrazioni televisive recenti che pur affrontando tematiche difficili tendono a guidare lo spettatore verso una forma di consolazione o riconciliazione emotiva come, ad esempio, in *13 Reasons Why* (Tredici, Netflix 2017–2020) o *After Life* (Netflix 2019–2022), *Baby Reindeer* si sottrae consapevolmente a ogni logica di pacificazione. Il dolore non viene spiegato né superato: resta, insiste, torna. Ogni episodio, ogni gesto ripetuto, ogni silenzio prolungato restituisce la densità di un'esperienza che non vuole essere elaborata ma riattivata, resa percepibile nel suo carattere disturbante.

Le strutture temporali di *Baby Reindeer*, con i loro ritorni ossessivi e le ellissi improvvise, evocano certe tecniche della narrativa del secondo Novecento – basti pensare alla *Recherche* (1913–1927) di Proust o ai romanzi di Marguerite Duras come *Moderato cantabile* (1958) – in cui la forma stessa si piega al compito impossibile di dire l'indicibile.

La serialità, in questa prospettiva, diventa uno strumento non di intrattenimento ma di esposizione: mette in scena il dolore senza mediazioni spettacolari, evita la drammatizzazione facile, costruisce invece un ambiente narrativo spoglio, essenziale, quasi claustrofobico. È attraverso questa tensione che *Baby Reindeer* trasforma la sua materia autobiografica in una forma di racconto radicalmente letteraria, dove la confessione non cerca redenzione ma restituisce la complessità opaca del vissuto.

Il successo virale della serie sui social network ha reso evidente la nuova centralità delle piattaforme digitali nella costruzione della ricezione culturale: hashtag, *video reaction*, confessioni parallele di utenti, tentativi di identificare le persone reali dietro ai personaggi hanno trasformato la serie in un campo di battaglia simbolico. Il confine tra fiction e verità biografica, già labile nel testo, è diventato ancora più poroso nel contesto della fruizione digitale. In questo senso la cultura partecipativa dei social media ridefinisce il ruolo dello spettatore, trasformandolo in *prosumer*:

un soggetto che non solo consuma, ma produce contenuti, interpreta pubblicamente, giudica, rielabora. In questo scenario, *Baby Reindeer* diventa non solo un testo da guardare, ma un testo da commentare, investigare, decostruire. Il trauma non resta confinato al racconto: è rilanciato, discusso, e talvolta persino ridicolizzato nelle arene digitali.

Da *Rectify* (Sundance TV 2013-2016) a *Transparent* (Amazon Prime Video 2014-2019), da *Fleabag* a *I May Destroy You* (HBO/BBC 2020), molte opere recenti hanno reso visibile il dolore intimo in modo innovativo ma *Baby Reindeer* si distingue per l'intensità della sua forma performativa e per l'uso dello sguardo in macchina come gesto di rottura: non c'è distanza protetta tra chi parla e chi ascolta.

La serie si presenta come un testo emblematico del nostro tempo: un racconto del trauma che attraversa i media, interroga lo spettatore, entra in risonanza con la cultura digitale e rilancia questioni politiche ed epistemologiche sulla narrazione del sé. È una confessione che non chiede assenso, ma responsabilità. Che non vuole consolare, ma inquietare.

6 Conclusioni

Baby Reindeer rappresenta un punto di svolta nell'evoluzione del linguaggio seriale contemporaneo. La sua forza non risiede solamente nella crudezza della testimonianza o nell'efficacia del dispositivo formale, ma nella capacità di coniugare un discorso radicalmente personale con una riflessione collettiva sul trauma, sull'identità e sulla responsabilità dello spettatore. In un'epoca dominata dalla sovrapproduzione di contenuti, dove le immagini si consumano con rapidità, la serie impone un rallentamento. Chiede attenzione, chiede rispetto, e soprattutto chiede che il dolore venga ascoltato senza essere immediatamente assorbito o giudicato.

Il racconto di Richard Gadd è dissonante, disturbante, a tratti indecifrabile, ma proprio per questo necessario. Ci pone davanti a uno dei dilemmi fondamentali della rappresentazione contemporanea: come raccontare il dolore senza tradirlo? Come costruire una narrazione che non si limiti a estetizzare il trauma, ma lo faccia agire? Il merito di *Baby Reindeer* è quello di non offrire risposte pacificanti, di lasciare aperte le domande, mantenendo il senso di disagio come traccia autentica di un'esperienza che rifiuta di farsi spettacolo.

Dal punto di vista della teoria dei media, la serie si inserisce con forza nel dibattito sulla performatività della soggettività nell'era digitale.

L'interazione con i social, l'effetto moltiplicatore delle piattaforme, la perdita di controllo sull'identità narrativa: tutti questi elementi fanno della serie un caso emblematico di narrazione postmediale. In questo contesto, lo spettatore non è più solo fruitore, ma è chiamato in causa come parte attiva della costruzione di senso, in un processo che richiede responsabilità e consapevolezza.

Inoltre, il dispositivo autoriale messo in atto da Gadd spinge a riconsiderare le categorie tradizionali di verità e finzione. La serialità, in *Baby Reindeer* non è solo un mezzo di racconto, ma diventa un campo di prova per il linguaggio del sé, dove autobiografia, drammatizzazione e performance si intrecciano in modo indissolubile. Questo approccio si allinea a una tendenza diffusa nella serialità contemporanea, che privilegia il racconto intimo, soggettivo, vulnerabile – ma che nel caso di *Baby Reindeer* raggiunge una rarefazione stilistica e un'intensità emotiva fuori dal comune.

Infine, il lascito della serie si traduce in una sfida rivolta all'intero orizzonte culturale della rappresentazione. *Baby Reindeer* mette in crisi le retoriche dominanti del racconto di sé e del trauma, e lo fa non attraverso l'espansione di un universo narrativo, ma comprimendolo fino al limite dell'esposizione. È proprio l'assenza di ramificazioni, di derive transmediali, di articolazioni seriali a lungo termine a rendere il racconto più acuto, più disturbante, più politico. La sua forza non risiede nell'architettura, ma nell'intensità: un singolo punto di pressione che obbliga il sistema a reagire. Se alcune configurazioni della serialità contemporanea tendono a strutturarsi come ecosistemi complessi e stratificati (Innocenti & Pescatore, 2008), *Baby Reindeer* si impone come corpo estraneo: un gesto narrativo chiuso, ma che continua a rilanciare domande aperte – su chi racconta, su chi ascolta, su cosa accade quando il dolore non può più essere spettacolarizzato.

È in questa tensione irrisolta, in questa frizione tra esposizione radicale e responsabilità dello sguardo, che si colloca l'eredità più inquieta della serie: come possiamo costruire narrazioni che parlino del dolore senza sfruttarlo? Come possiamo riconoscere le storie degli altri come esperienza e non come intrattenimento? In questo senso, *Baby Reindeer* non è solo una serie di successo, ma un dispositivo critico che interroga profondamente il nostro modo di guardare, di empatizzare e di giudicare.

NOTE

- 1 La serialità televisiva contemporanea può essere descritta attraverso la nozione di “complex TV” (Mittell 2015), che articola la narrazione in intrecci non lineari, archi narrativi estesi e una sofisticata costruzione dei personaggi. Questa modalità rompe con le convenzioni della televisione tradizionale, richiedendo uno spettatore attivo, capace di decodificare strutture e livelli multipli di senso.
- 2 La serie ha ottenuto un ampio riconoscimento agli Emmy Awards 2024, aggiudicandosi il premio come Miglior miniserie, con Richard Gadd, autore e interprete, premiato sia come Miglior attore protagonista in una miniserie sia per la Miglior sceneggiatura mentre Jessica Gunning, nel ruolo di Martha, è stata riconosciuta come Miglior attrice non protagonista.
- 3 Prima di trasformarla in sceneggiatura televisiva, Gadd aveva già raccontato la propria storia nello spettacolo teatrale *Monkey See Monkey Do* che nel 2017 vinse l'Edinburgh Comedy Award al Fringe Festival. Lo spettacolo fu particolarmente apprezzato anche per l'uso di materiali reali: sul palco, il protagonista mostrava screenshot dei messaggi ricevuti dalla donna che lo perseguitava, offrendo una messa in scena intensa e disturbante.
- 4 Il termine *autofiction* viene introdotto da Serge Doubrovsky nel 1977 con *Fils*, definendo una forma narrativa ibrida tra autobiografia e finzione. In essa, l'autore coincide spesso con il protagonista, rielaborando la realtà attraverso la finzione. La tensione tra verità e invenzione è già presente nella letteratura europea del Novecento, da Proust a Joyce, pur prima della teorizzazione del termine. Diversamente dal romanzo autobiografico, l'autofiction non cerca una verità documentaria, ma mette in scena un sé fluido, narrativamente costruito.
- 5 In filigrana, *Baby Reindeer* dialoga con una lunga tradizione femminista nella rappresentazione della violenza di genere, dalle pratiche di messa in scena della soggettività degli anni Settanta (Mulvey, ed. 2013) alle riflessioni più recenti sulle politiche della testimonianza e del trauma nella cultura post #MeToo. Che la vittima sia qui un uomo cisgenere non nega, ma rilancia quella grammatica, ridefinendola da un'angolatura inedita e non riconciliata.
- 6 In una recensione sul *Times*, Stephen King elogia *Baby Reindeer* per l'intensità narrativa e la capacità di generare empatia verso Donny. A colpire è il modo in cui la serie rende comprensibile il ritardo della denuncia: “Il dono grandioso [...] è che arriviamo a capire perché Donny ci ha messo così tanto. Forse perché è una punizione che crede gli spetti”. King accosta la serie al suo romanzo *Misery* (1985), notando ironicamente: “Per fortuna che il mio romanzo è venuto prima, sennò tutti avrebbero pensato che avevo copiato da Richard Gadd” (2024).
- 7 La vita dello spettatore nella condizione postmediale, come teorizzato da Ruggero Eugeni (2022: 27), richiede una paziente ricostruzione del

senso delle nostre pratiche quotidiane attraverso tre grandi matrici epiche: “la naturalizzazione della tecnologia”, ovvero l’integrazione fluida degli strumenti digitali nel vissuto individuale; “la soggettivazione dell’esperienza”, intesa come continuo racconto di sé mediato e performato; e “la socializzazione del legame relazionale”, vale a dire la trasmissione e riconfigurazione dei rapporti affettivi dentro e attraverso i media.

- 8 Sul rapporto tra trauma e storytelling non lineare si rimanda al saggio *The Mind-Game Film* di Thomas Elsaesser (2009), in cui l’autore analizza come i film (e per estensione alcune serie) costruiscano strutture narrative complesse, ambigue e decentrate per rappresentare soggettività fratturate e memorie traumatiche.

BIBLIOGRAFIA

- Brembilla, Paola (2018), *It’s All Connected. L’evoluzione delle serie TV statunitensi*, Milano, Bompiani.
- Cardini, Daniela; Brembilla, Paola (2024), “La serialità generalista. Evoluzione e prospettive degli studi in Italia”, *Imago. Studi di cinema e media*, 29: 215-26. [15/09/2025] <https://romatrepress.uniroma3.it/libro/imago-studi-di-cinema-e-media-nuova-serie-vol-29/>
- De Pascalis, Ilaria A.; Brembilla, Paola (a cura di) (2020), *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystem Framework*, London, Routledge.
- Doubrovsky, Serge (2001) *Fils*, Paris, Gallimard.
- Elsaesser, Thomas (2009), “The Mind-Game Film”, in Buckland, Warren (a cura di), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell: 13-41.
- Eugeni, Ruggero (a cura di) (2022), *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, Scholé.
- Feuer, Jane; Kerr, Paul; Vahimagi, Tise (1984), *MTM: Quality Television*, London, BFI.
- Gitlin, Todd (1983), *Inside Prime Time*, New York, Pantheon Books.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807), *Phänomenologie des Geistes*, trad. it. a cura di V. Cicero, *Fenomenologia dello spirito*, Milano, Bompiani, 2000.
- (1823), *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. it. a cura di P. D’Angelo, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Roma-Bari, Laterza, 2023.

- Innocenti, Veronica; Pescatore, Guglielmo (2008), *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri.
- King, Stephen (2024), "One of the best things I've ever seen", *The Times* del 1/05/2024. [15.09.2025] <https://www.thetimes.com/culture/tv-radio/article/stephen-king-on-baby-reindeer-nhmbn72tz?region=global>
- Landau, Neil (2022), *The TV Showrunner's Roadmap*, Waltham, Focal Press.
- Lotz, Amanda D. (2007), *The Television Will Be Revolutionized*, New York, NYU Press.
- Mittell, Jason (2015), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, NYU Press.
- Mulvey, Laura (2013), *Cinema e piacere visivo*, a cura di Veronica Pravadelli, Roma, Bulzoni.
- Newman, Michael Z.; Levine, Elana (2011), *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York, Routledge.
- Pescatore, Guglielmo (a cura di) (2018), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci.
- Pravadelli, Veronica (2000), *Performance, Rewriting, Identity: Chantal Akerman's Postmodern Cinema*, Torino, Otto Editore
- Scaglioni, Massimo (2006), *TV di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, Vita e Pensiero.
- Thompson, Robert J. (1997), *Television's Second Golden Age*, Syracuse, Syracuse University Press.

FILMOGRAFIA

- Black Swan (Il cigno nero)*, Dir. Darren Aronofsky, USA, 2010.
- Breaking the Waves (Le onde del destino)*, Dir. Lars von Trier, Danimarca, 1996.
- Dancer in the Dark*, Dir. Lars von Trier, Danimarca/USA, 2000.
- Fatal Attraction (Attrazione fatale)*, Dir. Adrian Lyne, USA, 1987.
- Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Dir. Chantal Akerman, Belgio-Francia, 1975.
- Joker*, Dir. Todd Phillips, USA, 2019.
- Misery (Misery non deve morire)*, Dir. Rob Reiner, USA, 1990.
- Requiem for a Dream*, Dir. Darren Aronofsky, USA, 2000.

SERIE TV

13 Reasons Why (Tredici), Netflix, USA, 2017–2020.

After Life, Netflix, UK, 2019–2022.

The Bear, Hulu, USA 2022-.

Euphoria, HBO, USA, 2019-.

Fleabag, BBC, UK, 2016–2019.

Game of Thrones (Il Trono di Spade), HBO, USA, 2011–2019.

I May Destroy You, BBC/HBO, UK/USA, 2020.

Rectify, Sundance TV, USA, 2013–2016.

Sharp Objects, HBO, USA, 2018.

Sherlock, BBC, UK, 2010–2017.

Six Feet Under, HBO, USA, 2001–2005.

Star Trek, NBC, USA, 1966–1969.

Supernatural, The WB/The CW, USA, 2005–2020.

The 100, The CW, USA, 2014–2020.

The Leftovers (The Leftovers - Svaniti nel nulla), HBO, USA, 2014–2017.

The Night Of (The Night Of - Che cosa è successo quella notte?), HBO, USA, 2016.

The Sopranos (I Soprano), HBO, USA, 1999–2007.

Transparent, Amazon Prime Video, USA, 2014–2019.

Unbelievable, Netflix, USA, 2019.

Anna Bisogno è professoressa associata presso Universitas Mercatorum dove insegna Cinema, Radio e Televisione. I suoi interessi di ricerca riguardano i television studies, la storia della televisione italiana e le intersezioni narrative tra TV, piattaforme digitali e social network. Tra i suoi prodotti scientifici *La Storia in TV. Immagine e memoria collettiva* (Carocci), *La TV invadente. Il reality del dolore da Vermicino ad Avetrana* (Carocci). Per RaiPlay è autrice con Lorenza Fruci del format “30x70. Se dico donna...”, 30 protagoniste che hanno segnato i 70 anni della RAI (2024). | Anna Bisogno is associate professor of Film, Radio, and Television at Universitas Mercatorum. Her research explores television studies, the history of Italian television, and the evolving narratives at the crossroads of broadcasting, digital platforms, and social media. Her publications include *La Storia in TV. Immagine e memoria collettiva* (Carocci) and *La TV invadente. Il reality del dolore da Vermicino ad Avetrana* (Carocci). For RaiPlay, she co-authored with Lorenza Fruci the format *30x70. Se dico donna...* (2024), a series celebrating thirty women who have marked seventy years of RAI.



Auguste Rodin e il corpo danzante

Pathosformeln in movimento, tra XX e XXI secolo

Auguste Rodin and the dancing body. *Pathosformeln* in motion, between the 20th and 21st centuries

Elena Cervellati

Università di Bologna, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio si propone di mettere in risalto le connessioni che legano alcuni elementi del lavoro di Auguste Rodin e quello di artiste e artisti pionieri del moderno in danza, protagonisti della scena parigina – e non solo – tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento; inoltre, rintraccia la permanenza di tali connessioni in un tempo lungo, che arriva fino agli anni Venti del Duemila, in contesti culturali lontani tra loro e in alcuni casi anche attraverso decise operazioni di rimediazione. L'evidenza di queste connessioni e il desiderio di indagarle sono state negli ultimi due decenni al centro di progettualità sviluppate da diverse istituzioni museali e concretizzatesi in mostre tutte dedicate alle relazioni tra Rodin e la danza, che hanno costruito quindi contenitori quasi laboratoriali per chi si interessi allo studio della danza, delle sue forme e delle sue ragioni (Musée Rodin, Paris 2006; The Courtauld Gallery, London 2016; Musée Faure, Aix-les-Bains 2018; Musée Rodin, Paris 2018; MUDEC, Milano 2023). L'ottica di impianto warburghiano che, nutrita anche di queste esperienze, informa la riflessione alla base del saggio permette quindi di guardare a variegati casi-studio: dalle danzatrici del Balletto reale di Phnom Penh, provenienti dalla Cambogia, che Rodin vede in Francia nel 1906, ad artisti come Anna Halprin o Anne Teresa De Keersmaeker, Alessandra Cristiani o Roberto Zappalà, Redcar o Tino Sehgal.

| The essay aims to highlight the connections between certain elements of Auguste Rodin's work and that of pioneering modern artists in dance, who were protagonists of the Parisian scene – and beyond – between the late 19th and early 20th centuries. It also traces the permanence of these connections over a long period of time, up to the 2020s, in cultural contexts that are distant from each other and, in some cases, even through decisive remediation operations. The evidence of these connections and the desire to investigate them have been at the centre of projects developed by various museums over the last two decades, resulting in exhibitions dedicated to the relationship between Rodin and dance, which have created almost laboratory-like spaces for those interested in the study of dance, its forms and its meanings (Musée Rodin, Paris 2006; The Courtauld Gallery, London 2016; Musée Faure, Aix-les-Bains 2018; Musée Rodin, Paris 2018; MUDEC, Milan 2023). The Warburgian perspective that informs the essay's underlying reflection, also nourished by these experiences, allows us to look at a variety of case studies: from the dancers of the Royal Ballet of Phnom Penh, from Cambodia, whom Rodin saw in France in 1906, to artists such as Anna Halprin, Anne Teresa De Keersmaeker, Alessandra Cristiani, Roberto Zappalà, Redcar and Tino Sehgal.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Auguste Rodin, danzatrici cambogiane, eredità culturale immateriale, danza e museo, Aby Warburg | Auguste Rodin, Cambodian dancers, intangible cultural heritage, dance and museum, Aby Warburg

Nell'estate del 1906 la vita teatrale parigina viene arricchita dall'inedita presenza del Balletto reale di Phnom Penh, protagonista di una serata di gran gala all'Elysée, riservata a un pubblico di invitati (1° luglio), e di un programma aperto al pubblico al teatro all'aperto del Bois de Boulogne, replicato per due volte nella stessa giornata (10 luglio). La compagnia, formata da un nutrito gruppo di danzatrici e di musicisti, si era già esibita a Marsiglia, nell'ambito della imponente "Esposizione coloniale" immaginata per fare incontrare il pubblico e le aziende francesi con i colori, i profumi e i prodotti provenienti dai Paesi che facevano allora parte, a vario titolo, delle colonie che andavano dall'Africa occidentale alla penisola indocinese¹. Si era poi spostata nella capitale francese, secondo un programma dettato da ragioni diplomatiche: era infatti in viaggio al seguito del re Sisowath, impegnato in una visita tesa a rafforzare il proprio recente e fragile ruolo di sovrano del Regno di Cambogia, uno dei protettorati francesi.

Tra il folto pubblico che assiste alle rappresentazioni parigine del Bois de Boulogne si trova Auguste Rodin (1840-1917). Per lo scultore, allora in una maturità artistica pienamente consolidata e anzi istituzionalizzata, si tratta di una visione sconvolgente², tanto che decide di partire per seguire la troupe, il 12 luglio già in viaggio verso Marsiglia per dare le ultime rappresentazioni prima del rientro in patria, fissato per il 20 di quel mese. Rodin si adopera per riuscire a vedere le danzatrici cambogiane non solo in occasione delle loro ultime rappresentazioni francesi, all'Esposizione coloniale, ma anche in varie sessioni private durante le quali alcune delle esotiche fanciulle posano per lui, offrendogli materia per oltre centocinquanta disegni che traccia quasi febbrilmente in pochi giorni, per poi colorarli all'acquerello una volta rientrato a Parigi³. La visione ravvicinata delle danzatrici in azione e l'immediatezza offerta dal disegno permettono all'artista "*des gestes très rapides ou bien des flexions si transitoires qu'à peine l'oeil a-t-il pu en saisir l'ensemble pendant une demi-seconde*" (Gsell in Rodin 1911: 120), con, come ricorda lui stesso, "*un plaisir infini [...]. Les gestes menus de leurs membres graciles étaient d'une séduction étrange et merveilleuse*" (Rodin 1911: 151-52). Ed è grazie al contatto con questa "strana e meravigliosa seduzione" che Rodin sembra trovare una rinnovata fonte di nutrimento del proprio fare artistico, di cui il corpo era già, evidentemente, elemento fondante: un imprescindibile deposito di verità che il movimento contribuisce a fare emergere e rendere visibile⁴. In definitiva, infatti, i disegni delle danzatrici cambogiane "*ce ne sont plus des lignes, ce n'est plus de la couleur: c'est du mouvement, c'est de la vie*" (Gsell in Rodin 1911: 120).

Proprio la «vita in movimento» (Warburg ed. 1966: 196) è uno degli elementi centrali della riflessione sviluppata tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento da Aby Warburg, studioso contemporaneo di Rodin, notoriamente portatore di concetti poi acquisiti come radicali non solo dagli studi connessi alle arti visive e all'iconologia, ma anche da quelli attenti agli "spazi intermedi" (*Zwischenreich*) in cui egli fa rientrare le tradizioni popolari, la festa, il teatro. L'attenzione per la danza attraversa gli studi di Warburg. Nel 1903 vede Isadora Duncan in scena, forse in uno dei *Tanzidyllen* che in quel periodo la rivoluzionaria danzatrice proponeva in Germania e che spesso includevano anche *Prima-vera. Tanz nach einem motiv von Sandro Botticelli*, creato dopo la visione del quadro dal vero, durante un viaggio a Firenze, e che quindi era nato proprio su sollecitazione di una delle opere di riferimento per la riflessione warburghiana⁵. Sono questi, peraltro, gli anni nei quali lo studioso elabora il concetto di *Pathosformeln*, che utilizza per la prima volta nel 1905 (Warburg 1906).

È proprio una lente warburghiana che si colloca alla base di questo saggio, presa come fondamentale strumento per tentare di leggere complessi e stratificati prodotti culturali connessi al corpo danzante, frutto di differenti artisti, luoghi e tempi, tra l'inizio del Novecento e i nostri giorni: sculture, acquerelli, danze, spettacoli, video. Se, come sintetizza efficacemente Salvatore Settis, la ricerca di Warburg era dominata da tre problemi, "quello della sopravvivenza, o rinascita, delle forme antiche (*Nachleben der Antike*), quello del rapporto generativo e legittimante che lega il rito – nei suoi aspetti performativi – alle immagini e alla loro tradizione, e infine quello del ruolo della creazione artistica nella definizione della cultura umana" (Settis 2023: 163), si può forse dichiarare una ulteriore dilatazione della portata degli studi di Warburg aggiungendo un'attenzione specifica all'aspetto della performatività, in particolare a quella fondata sul corpo in movimento⁶. Quest'ultimo, se considerato nella sua evidente possibilità di essere un oggetto (seppure complesso, tanto più se in movimento) guardato da qualcuno (che possiamo definire "spettatore"), rientra pienamente nell'insieme di oggetti della visione al centro della riflessione warburghiana; ha quindi anche la possibilità di rispondere a quella che Salvatore Settis definisce come il punto da cui parte tutto il lavoro dello studioso tedesco: "l'emozione (o la risposta) estetica di fronte alle immagini" (Settis 2012: 273). Questo elemento offre un solido supporto scientifico al tentativo di rintracciare sia le connessioni profonde che legano alcuni elementi del lavoro

di Rodin e quello di artiste e artisti pionieri del moderno in danza, protagonisti della scena parigina – e non solo – tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, sia la permanenza di tali connessioni in un tempo lungo, in contesti culturali lontani e in alcuni casi anche attraverso decise operazioni di rimediazione⁷.

Lo squarcio che si apre per Rodin davanti alle danzatrici provenienti dalla Cambogia si colloca senz'altro sulla scia del segno lasciato dall'importante incontro da lui già avuto con una troupe proveniente da Giava, ospite dell'Esposizione universale di Parigi del 1889, ma ne moltiplica la portata. Lo scultore racconterà infatti in un'intervista: "J'avais déjà beaucoup aimé les petites Javanaises de l'Exposition et ces merveilleuses princesses [cambogiane] ont renouvelé, avivé, décuplé en moi mes impressions anciennes" (Bourdon 1906: 1). La sua attenzione si iscrive inoltre nel particolare interesse che egli manifesta nei confronti della danza di ricerca a lui contemporanea, in quel periodo scossa da un desiderio di cambiamento radicale rispetto al passato. Frequenta così, nell'intimità del proprio studio o come spettatore in teatro, le sperimentazioni di Loïe Fuller (1869-1928) e poi il gesto rivoluzionario di Isadora Duncan (1877-1927), l'esotica espressività della giapponese Hanako (pseudonimo di Ōta Hisa, 1868-1945), la ferinità di un danzatore d'eccezione come Vačlav Nižinskij (1889-1950), l'originalità intellettuale di Valentine de Saint-Point (1875-1953)⁸. Queste artiste sembrano in alcuni casi entrare in risonanza con l'ampio e originale catalogo di posture inusuali, tensioni dinamiche ed espressioni parlanti che fonda la produzione artistica di Rodin. In tal modo, egli dilata le esperienze già intensamente nutrite dall'abituale scambio con i professionisti che lavoravano per lui, capaci di trovare una meravigliosa varietà di pose anche grazie alla modalità di lavoro da lui voluta: modelle e modelli dovevano infatti muoversi liberamente nel suo studio "pour qu'ils lui fournissent constamment l'image de nudités évoluant avec toute la liberté de la vie"; in tal modo, "il s'est familiarisé de longue date avec le spectacle des muscles en mouvement. Il est arrivé de cette façon à déchiffrer l'expression des sentiments sur toutes les parties du corps" (Gsell in Rodin 1911: 24). Le creazioni a cui dà forma all'inizio del Novecento – sia le sculture sia una sempre più vasta produzione di schizzi, disegni, acquerelli – sembrano riuscire a cogliere non soltanto le forme, ma anche le dinamiche dei corpi in movimento, il loro modo di occupare lo spazio, le linee di tensione che li attraversano: elementi carpiti dallo sguardo dell'artista per essere condensati nella

potenza della scultura o depositati in rapidi tratti sulla carta, nel dispiegarsi di quella che Rainer Maria Rilke, per qualche tempo suo segretario, nel poetico saggio che gli dedica definisce come “capacità di trasformare il transitorio in eterno” (Rilke ed. 1985: 55). D'altra parte, si tratta di un arricchimento del tutto reciproco: possiamo infatti azzardare uno scambio che dalla scultura procede in direzione della danza nel caso di *La Terre* (1896), che sembra farsi carne nell'immagine potente e scandalosa con la quale Nižinskij chiude l'*Après-midi d'un faune* (1912), allungandosi prono in una postura evocatrice di una unione quasi primordiale tra essere umano e terra, di cui la scultura sembrava già essere un concreto precipitato (Figg. 1-2).

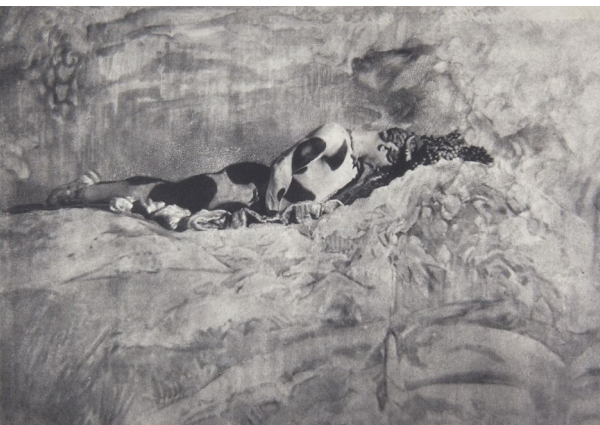


FIG. 1 – Adolf de Meyer, Vaclav Nižinskij in *L'Après-midi d'un faune* (1912). Stampa al palladio. 15,7 × 22,2 cm. Princeton University Art Museum, Gift of Peter W. Josten, x1982-356 gg.



FIG. 2 – Auguste Rodin, *La Terre*. Grand modèle, bronzo (1896, prima fusione nel 1899). Paris, Musée Rodin. © Musée Rodin (photo: Hervé Lewandowski).

L'evidenza di queste connessioni e il desiderio di indagarle hanno sollecitato nel tempo alcune importanti istituzioni museali a concentrare attenzioni e risorse nell'allestimento di mostre dedicate alle relazioni tra Rodin e la danza.

L'ideazione di contenitori pensati per accogliere l'incontro, lo scambio e la connessione tra arti visive e arti performative insieme, intrecciando materiali e media, opere dal vivo e riprodotte, punti di vista ed esperienze

ha determinato negli ultimi anni un deciso incremento di spazi espositivi aperti a favorire una arricchente dilatazione delle modalità di fruizione da parte dei visitatori-spettatori e a offrire un intelligente contributo alla riflessione sulle arti⁹. Su questa linea, sono da citare senz'altro varie mostre realizzate a partire dagli anni Duemila, tutte attente alla danza, ma ciascuna con un proprio specifico taglio tematico: *Rodin et les danseuses cambodgiennes: sa dernière passion* (Musée Rodin, Paris 2006), *Rodin and Dance. The Essence of Movement* (The Courtauld Gallery, London 2016), *Pas de deux: Auburtin, Rodin et la danse* (Musée Faure, Aix-les-Bains 2018), *Rodin et la danse* (Musée Rodin, Paris 2018), *Rodin e la danza* (MUDEC, Milano 2023). Quest'ultima, come altre organizzata in collaborazione con il Musée Rodin di Parigi, ha trovato un segno distintivo in una peculiare linea espositiva costruita intorno a tre nuclei tematici¹⁰. La prima sezione della mostra ha puntato l'attenzione sulle connessioni tra lo scultore e la danza del suo tempo grazie ai celebri *Mouvements de danse* (1903-1905 e 1910-1912)¹¹. Le piccole sculture in terracotta modellate dalle stesse mani di Rodin a partire dall'osservazione della modella-acrobata Alda Moreno (pseudonimo di Noémie Chevassier, 1880-?) sono state collocate vicino a fotografie e filmati che hanno permesso di rendere palese un dialogo intenso e diretto tra le forme e l'energia fermate da Rodin e quelle degli innovativi artisti della danza a lui coevi e vicini. La seconda sezione ha invece accolto le riproduzioni dei disegni che ritraggono le danzatrici assieme a oggetti connessi a tradizioni teatrali di diversi paesi asiatici, tutti prestati di musei italiani e quindi anche traccia delle relazioni tra l'Italia e l'Oriente, e a filmati che permettevano di vedere in movimento danzatrici cambogiane di ieri e di oggi. Infine, la terza sezione era concentrata sulla capacità di alcune opere di Rodin di attraversare il tempo mantenendo la propria singolare forza. A partire dalla seconda metà del Novecento, infatti, diversi coreografi hanno scelto di rielaborare in modo il più possibile personale posture e tensioni muscolari bene evidenti in alcune delle sue creazioni. Le delicate figure delle danzatrici depositatesi sulla carta grazie a Rodin, attraverso rapidi tratti e a colori acquerellati, o quelle la cui energia cinetica viene costretta dinamicamente dal bronzo, dal marmo o dalla terracotta, plasmate dalla mente dello scultore, hanno in effetti dimostrato di avere la capacità di continuare a fare emergere il proprio pulsante nucleo di verità, tanto da riuscire a farsi nuovamente carne nei corpi di donne e uomini appartenenti a tempi e contesti del tutto distanti da quelli vissuti dallo scultore.

Le sale della mostra milanese hanno quindi accolto gli acquerelli che raccolgono l'impressione lasciata dalle danzatrici cambogiane,

ma anche i marmi, i bronzi e i gessi nei quali si fermano i corpi maschili di *L'Homme qui marche* (1899), *L'Âge d'Airain* (1877), *Le Penseur* (1880) o *Jean de Fiennes* (uno dei *Bourgeois de Calais*, 1895-1899), quelli femminili di *La Toilette de Venus* (1890) o di *Femme accroupie* (1881-1882), gli intrecci quasi inestricabili di *L'Eternelle idôle* (s.d.), la dinamicità dei già citati *Mouvements de danse* (1910-1911)¹². Hanno posto queste opere in un dialogo spesso inedito e comunque complesso con alcune tracce della danza radicata in un contesto culturale affine a quello vissuto dallo scultore, ma anche con quella proveniente da terre lontane, e inoltre con quella del nostro tempo. Le creazioni di coreografi e coreografe attivi tra gli anni Novanta del Novecento e l'oggi sono infatti entrate nelle sale grazie a una serie di schermi¹³ che mandavano a ciclo continuo degli estratti di registrazioni video di creazioni esplicitamente debitorie nei confronti dello scultore. Il visitatore poteva quindi immergersi in una esperienza singolare grazie alla possibilità di porsi in relazione sia con una materica traccia di un tempo ormai lontano, piena della vita e del movimento dei corpi catturati dallo sguardo, dal pensiero e dalle mani dello scultore, sia, al contempo, con tecnologiche tracce dell'odierno mondo coreico. Opere d'arte collocate nel canone del "classico" – quelle di Rodin – e manifestazioni della molteplicità del "contemporaneo" – le coreografie di artisti di oggi – si sono quindi messe in gioco e inevitabilmente hanno sollecitato il visitatore/spettatore a confrontare le une con le altre.

Il percorso espositivo pensato e realizzato all'interno delle sale del MUDEC ha quindi costruito un caso di studio esemplare – per il ruolo dell'artista e per l'ampiezza dei possibili riferimenti – utile per una riflessione ben più ampia. Le coreografie firmate da autrici e autori di diversa generazione e provenienza culturale accolte dagli schermi della mostra sono infatti soltanto una scelta tratta da un ventaglio senz'altro più variegato¹⁴, che attesta l'incisiva forza fermata e trasmessa dalle opere di un artista saldamente collocato tra i riferimenti culturali del canone occidentale, alcune delle cui creazioni sono state anzi tanto mediatizzate da diventare superficiali decorazioni per tazze, t-shirt e oggetti di cancelleria. Nel tempo si sono rapportati all'opera di Rodin vari coreografi, secondo diverse tipologie di approccio: alcuni hanno ritagliato intensi frammenti dalla biografia dell'autore per farne esplicite narrazioni, altri ne hanno estratto nuclei tematici o aspetti emotivamente importanti e altri ancora si sono lasciati impressionare in modo quasi fotografico dalle posture fermate da una o più delle sue creazioni. In alcune di queste sono in effetti riconoscibili nuclei di movimento, linee di forza, composizioni spaziali

intrinseche alle sculture e ai disegni di Rodin, che riemergono quindi oggi attraverso un linguaggio del corpo declinato in modo autoriale, variamente ascrivibile a una danza classica riattualizzata, all'espressività della danza moderna, alla concretezza della danza butō, a una danza contemporanea minimalista o visceralmente mediterranea, a una danza *street* ormai pienamente praticata anche in palcoscenico.

Tra le sollecitazioni tratte dalle vicende biografiche dell'autore, le oggi controverse modalità relazionali che Rodin sembra avere coltivato nei suoi rapporti con le figure femminili entrate a fare parte della sua vita sono al centro di alcuni lavori che puntano l'attenzione su una figura importante come Camille Claudel, scultrice amata e sfruttata da Rodin, segnata da una sofferenza esistenziale non certo attenuata dalla tormentata relazione instaurata con un partner più maturo e prevaricante¹⁵. Il nome di Claudel entra così in vari titoli di creazioni nate in diverse parti del mondo. L'americano Dominic Walsh¹⁶, ad esempio, dopo essersi soffermato su temi rodiniani con *Flames of Eros* (1998), tutto incentrato su una lettura erotizzante delle opere dello scultore, crea *Camille Claudel* (2012), ambientato nello studio d'artista in cui si intreccia la dolorosa relazione tra i due colleghi e amanti, mentre *Rodin/Claudel* (2011)¹⁷, del canadese Peter Quanz¹⁸, mette in risalto, ponendoli su un lungo piedistallo, i corpi maschili seminudi dei personaggi che popolano un mondo di inizio Novecento e che si raggelano in posture scultoree.

Un altro nome femminile viene affiancato esplicitamente a quello dello scultore in *Jailissement. Isadora Duncan et Auguste Rodin* (1990)¹⁹, di Élisabeth Schwartz²⁰. Le affinità tra i due vengono raccolte e messe in luce anche per fare un omaggio alla pioniera del rinnovamento della danza di inizio Novecento, non solo artista, ma anche donna d'eccezione, come l'amico attenta a mettere in connessione interiorità e forma attraverso l'espressione, impegnata in un continuo confronto con una natura sentita come fonte di ispirazione sincera. I corpi in movimento raccolgono così l'eco di alcune note sculture di Rodin, intrecciate con una fluida e ariosa danza di chiara ispirazione duncaniana, in uno spazio vuoto riempito di colori terrosi, astratto ma capace di aprire a una dimensione naturale resa possibile dal supporto delle possibilità tecnologiche offerte dal video, per il quale la coreografia è pensata.

La presenza di una natura del tutto immanente e imprescindibile attraversa notoriamente larga parte della scultura di Rodin, come emerge anche dall'incontro con le danzatrici cambogiane, tanto che a pochi giorni di distanza egli dichiara:

Elles m'ont tout à coup plongé dans la nature, elles m'ont révélé des aspects inconnus, elles m'ont fourni des raisons nouvelles de penser que la nature est une source intarissable à qui s'y abreuve, que l'artiste n'a point d'autre tâche ici-bas que de l'observer et de s'emplir de tout ce qu'elle dépose en lui. Je suis un homme qui a donné toute sa vie à l'étude de la nature (Bourdon 1906: 1-2).

Si tratta di un tema ugualmente radicale per un'artista dal lungo e semi-nale percorso come Anna Halprin²¹, che crea *Journey in sensuality* (2014)²² proprio dopo avere incontrato l'arte dello scultore francese grazie a una visita al Musée Rodin di Parigi, svoltasi tra l'altro in una avanzata ed emotivamente delicata fase della vita, che la lascia forse particolarmente aperta all'incontro²³. Rientrata in California, lavora con il The Sea Ranch Collective, composto da danzatori di età e corporeità differenti, che nutrono il processo creativo di un nuovo lavoro dedicandosi all'osservazione delle riproduzioni fotografiche di alcune opere di Rodin. Le sculture vengono tradotte nei corpi per prendere vita in un'azione che si svolge all'aperto, tra gli scogli di una spiaggia e gli alberi ad alto fusto di un bosco attraverso il quale gli spettatori si spostano per seguire le azioni dei danzatori, colti in una seminudità che sembra agevolare una serena fusione degli esseri umani con la vegetazione, la terra, il cielo.

Altri coreografi sviluppano invece il proprio discorso rimanendo del tutto vicini a una o più sculture, di cui riproducono la forma tentando di utilizzarne drammaturgicamente il senso.

È il caso di Michael Smuin²⁴, che alla fine degli anni Sessanta crea per l'American Ballet Theatre *The Eternal Idol* (1969)²⁵. La coppia dei protagonisti, al debutto Cynthia Gregory e Ivan Nagy, si scioglie dall'intreccio che riproduce e incarna la celebre scultura di Rodin che dà il titolo al duo per trovarne, dopo una serie di delicate evoluzioni, una nuova versione. La nudità, suggerita da aderenti costumi color carne, tenta di fare avvicinare gli spettatori all'essenzialità del corpo maschile e di quello femminile, così viva nell'opera di Rodin. Dall'altra parte del mondo, con *Rodin, Her Eternal Idol* (2011)²⁶ Boris Eifman²⁷ costruisce un "balletto psicologico" in cui un linguaggio classico-accademico cautamente riattualizzato è ancora una volta incentrato su una relazione amorosa tormentata ma forte di una relazione erotica potente, portata in scena dalla scultura di Rodin citata dal titolo, fatta carne. È invece *L'Homme qui marche* a fungere da chiaro riferimento formale per *Rodin* (2021)²⁸, con cui Julien Lestel²⁹ moltiplica il singolo in camminate corali, costruite su linee nette che attraversano lo spazio scenico per sciogliersi poi in duetti evocativi dell'intimità

amorosa, attraverso uno stile radicato nel classico ma contaminato da dinamiche jazz e street. Nel trittico che va a comporre Rodín. *El escultor de las emociones* (2022)³⁰, Sergio Bernal³¹ sceglie di fare esplicito riferimento a tre sculture, ognuna delle quali dà il titolo a una sezione dello spettacolo, costruendo uno spazio pensato per accogliere il virtuosismo seducente dello stesso Bernal, che da solo, seminudo, incarna *Grand torse de l'homme qui tombe* (detto anche *Torse d'homme Louis XIV* o *Marsyas*) e *Le Penseur*, per unirsi inevitabilmente a una presenza femminile, Giada Rossi, in *Le Baiser* (1886), tra echi di flamenco, escuela bolera, danza classico-accademica.

Ancora in riferimento dichiarato a un'opera è la via sperimentata da Tino Sehgal, artista apprezzato sia da importanti gallerie d'arte sia da festival attenti alla scena contemporanea³², che immagina un affondo infinito e sfinente in una sola opera di Rodin. *Kiss* (2007) si sviluppa tutto in un bacio prolungato, eco anche di Gustav Klimt, in cui mutano una dentro l'altra le reciproche posizioni prese da un uomo e da una donna che, in abiti di tutti i giorni, si abbracciano stesi sul pavimento di una galleria d'arte, circondati da un pubblico libero di muoversi intorno all'azione e quindi di scegliere se rimanere o meno per tutto il dilatato e monotematico tempo dell'azione. Un approccio ugualmente complesso, anche se di altro segno, è invece quello scelto da Roberto Zappalà³³, che prende la scultura *Je suis belle* (1882) e la poesia di Charles Beaudelaire *La Beauté* (1857), che a sua volta era stato elemento ispiratore per Rodin, come trasversale stimolo di partenza per *I am beautiful* (2016)³⁴, sezione di un più ampio progetto dedicato all'idea di bellezza. Il "sogno di pietra" nominato dal poeta non porta gli interpreti a una superficiale imitazione formale, ma li indirizza anzi verso una danza viscerale, fatta di fremiti e sussulti sostenuti da una articolata musica dalle sonorità mediterranee e popolari. L'opera scultorea, quindi, è imprescindibile punto di partenza di un lavoro che trova però vie attente a rintracciare composizioni spaziali e posture che si allontanano da quelle originarie. Su una linea analoga si pone il cantante Redcar (già Christine and The Queens, al secolo Héloïse Adélaïde), che per *La Chanson du Chevalier* (2022), brano tratto dal concept album *Redcar Les Adorables Étoiles*, costruisce un videoclip incentrato su una performance eccessiva e grottesca intorno a *L'Âge d'airain*. Redcar, vestito da marinaio, con un candido cappellino alla Popeye e la pelle lucida di paillettes, non cerca certo di imitare la scultura, che è tuttavia ben presente nelle immagini in movimento anche perché è esito di una commissione della casa d'aste Sotheby's

in occasione della messa in vendita di una copia dell'opera, stimata tra i 5.500.000 e gli 8.500.000 euro. Redcar non manca di posare uno sguardo critico sul valore economico dell'arte, tanto che correda il proprio lavoro di un testo poetico evidentemente critico, che, tra le altre parole, dichiara:

Rodin: a life-stealer
 A sun-stealer, a glorious architect of this nothingness – life
 That visits one day
 A body
 I cannot think of the inert body Rodin kept close, I cannot fathom of the
 bodies his art left behind
 I consider myself the young man's mate
 Not more alive or cleverer than him, no, and always a student of move-
 ment, just like he is (Redcar 2022).

Per altri coreografi Rodin è una interiorizzata fonte di nutrimento creativo, come accade per Alessandra Cristiani³⁵. Impegnata in un progetto che va a toccare anche il lavoro di Egon Schiele e Francis Bacon, *Trilogia_La questione del corpo*, per *Naturans-su Auguste Rodin (2022)*³⁶ sceglie di lavorare su alcune opere di Camille Claudel e sugli scritti dello scultore, oltre che su alcune delle sue opere. La nudità delicata e vera di Cristiani in scena richiama la materialità e le forme di sculture, disegni e acquerelli di Rodin attraverso la forza tellurica di una danza butō reinterpretata in chiave personale.

I progetti promossi da alcune gallerie d'arte che accolgono delle azioni performative nei medesimi spazi espositivi allestiti con le opere di Rodin fanno poi diventare il confronto tra danza e scultura un elemento palesemente centrale. Aprono infatti un dialogo immediatamente visibile a chi decida di fermarsi a guardare, che siano i visitatori della mostra attirati da ciò che accade in spazi abitualmente vuoti di azione o gli spettatori sollecitati ad andare a visitare una mostra proprio grazie alla presenza di una azione danzata, mettendo in atto una relazione ben studiata, tra gli altri, da Marcella Lista, secondo la quale

la conversazione tra danza e museo diventa [...] il luogo in cui si può tentare un'espansione della danza, per mezzo di una serie di dislocazioni e cambiamenti di prospettiva. [...] Oltre la superficiale competizione tra la presenza del corpo danzante, la materia statica dell'archivio e i simulacri della performance, [c'è] un reinvestimento nello spazio museale in quanto spazio dell'esperienza (Lista 2017: 25).

Su questa linea, Shobana Jeyasingh³⁷ collabora con la galleria londinese che nel 2016 ospita la mostra *Rodin and Dance: The Essence of Movement*³⁸. Crea infatti degli *Études* (2016) per una danzatrice che si muove lentamente di fianco alla lunga teca che accoglie i rodiniani *Mouvements de danse*, rivolge loro lo sguardo e ne assorbe posture e linee acrobatiche. In *Dark Red. Beyeler* (2021)³⁹, invece, Anne Teresa De Keersmaecker⁴⁰ e gli interpreti della compagnia Rosas danzano con delicatezza trattenuta tra le sculture di Rodin e di Hans Arp collocate negli ampi e luminosi spazi progettati da Renzo Piano a Basilea per la Fondation Beyeler. Posture e dinamismi interni di opere di segno tra loro molto diverso rivivono nel gesto danzante minimalista e fluido di danzatori e danzatrici quasi acquerellati da raffinati capi di abbigliamento dai colori neutri, creando piacevoli cortocircuiti tra materie diverse e tra mobilità dei corpi e gravità delle opere. Il lavoro è frutto di un complesso processo creativo: parte da una immaginaria conversazione tra Rodin e Arp, in realtà mai incontratisi, per rilanciare ai danzatori di oggi le domande che i due avrebbero potuto porsi (Hall 2021). Delle cento domande scritte da Tessa Hall e Némó Flouret, lette dai danzatori in sala prove e quindi assorbite nello spettacolo, la nona ritorna sul tema che di fatto attraversa le relazioni tra Rodin e la danza, ovvero tra “qualcosa di statico” e il movimento: “How can we make something static move?” (Hall 2021).

Se questa domanda è di fatto, anche se non sempre in modo consapevole o esplicito, alla base di tutte le creazioni coreografiche che identificano nelle sculture di Rodin un punto di partenza, le risposte sono – come abbiamo visto – di segno diverso. Nelle creazioni di alcuni autori contemporanei a Rodin, che hanno in comune con lo scultore anche esperienze, visioni e frequentazioni, emerge un radicale tentativo di trovare il modo di rendere visibile l’energia che pare prorompere anche dall’interno di alcune opere dello scultore, evidentemente connessa con l’altrettanto radicale tentativo di studiare una interiorità intesa come generatrice di movimento, in un approccio alla coreografia che interessa profondamente tanti protagonisti delle rivoluzioni del corpo messe in atto tra fine Ottocento e inizio Novecento. I corpi fermati – ma non rinchiusi – nelle sue opere, pronti a offrirsi in modo ogni volta diverso a chi li guarda, a chi ne fa esperienza, continuano a sollecitare potentemente l’attenzione del mondo della danza interessato alla rappresentazione – o alla *presenza* – dell’essere umano e delle sue relazioni con l’altro. Senz’altro la sensualità che emana da alcune creazioni di Rodin non può non andare a toccare la sensibilità di chi lavora con il corpo. Inoltre, però, permane

un più radicale nucleo di interesse, connesso forse alla capacità posseduta dalla dinamica fisicità dell'autore di imprimersi nella materia dandole forma di scultura o componendola nel tratto di un disegno acquerellato, e che risuona con il nucleo fondante degli innovativi percorsi tracciati dalla danza tra la seconda metà del XX secolo e il nuovo millennio, tutti presi nel continuare a indagare l'esserci, qui ed ora.

Torna a imporsi come filo conduttore della riflessione sollecitata dal confronto tra Rodin e la danza il nucleo di forza vitale osservata da Warburg nelle danze rinascimentali che egli immagina a partire dallo studio delle tracce iconografiche frutto della maestria di Buontalenti o in quelle a lui contemporanee che vede di persona nel lontano New Mexico. Tale nucleo è infatti rintracciabile anche, come si è visto, in alcune delle opere di Rodin: in quelle sollecitate dal contatto con un contesto culturale come quello cambogiano, estremamente distante e quindi particolarmente risonante, ma anche in quelle che a propria volta saranno stimolo per la nascita di opere che nasceranno a distanza di qualche decennio⁴¹. Come osserva Reiner Maria Rilke nel commentare l'opera di quello che anche lui, poeta, vede come maestro:

Qui è l'umanità assetata di istanze più vaste. Qui le mani si tendono cercando di afferrare l'eternità. Qui gli occhi si aprono, vedono la morte e non la temono; qui si manifesta un disperato eroismo la cui gloria trascorre come un sorriso e come una rosa fiorisce e si spezza. Qui sono le tempeste della voluttà e le bonacce dell'attesa; qui sono sogni che divengono azioni e azioni che trapassano in sogni (Rilke ed. 1985: 39).

A partire dagli anni Novanta dell'Ottocento Rodin, come scrive Claudia Palazzolo, "questionne la création d'images en utilisant la danse comme modèle" (Palazzolo 2017: 158). I movimenti di danzatrici e danzatori entrano nella sua opera in modo potente, attraverso un processo diretto e riconoscibile, come nel caso delle danzatrici del Balletto reale di Cambogia, o più sottilmente pervasivo, come nel caso di Duncan, Fuller o Nižinskij. L'importanza di tale processo è manifestata con chiarezza anche dal cambiamento che l'artista imprime al proprio modo di disegnare nel periodo in cui avvengono tali incontri, quando prende a tracciare segni rapidamente senza staccare la matita dalla carta e gli occhi dal modello o dalla modella che si sta muovendo davanti ai suoi occhi (Pinet 1990: 265-67). D'altra parte, nella sua opera sembra addensarsi una varietà di sollecitazioni in potenza di tale ricchezza e intensità da nutrire l'apertura di molteplici e variegati esiti in un'arte del corpo, della forma, della dinamica e della presenza come è la danza. Ed è in effetti lui stesso

a ricordarci, oltre cento anni fa, che “c’est là [...] le rôle de l’art. Les formes qu’il crée ne doivent fournir à l’émotion qu’un prétexte à se développer indéfiniment” (Rodin 1911: 213-14).

NOTE

- 1 Per un documentato resoconto sull’Esposizione coloniale svoltasi a Marsiglia nel 1906, oltre che su quella del 1922, cfr. il volume curato dagli Archivi comunali di Marsiglia (Aillaud *et al.* 2006).
- 2 Sull’incontro tra Rodin e le danzatrici cambogiane, oltre che, più in generale, sulla presenza della danza nelle esposizioni universali e coloniali in Francia nonché sulle modalità con cui essa viene “messa in scena” per il pubblico dell’epoca, si pongono come studi di riferimento la sezione dedicata allo scultore da Nicola Savarese nel fondante studio sulla fecondità, per il teatro di inizio Novecento, delle relazioni tra contesti culturali lontani (Savarese 1992); il saggio di Vito Di Bernardi sulla danza in Cambogia (Di Bernardi 2003); il volume di Claudia Palazzolo dedicato alle manifestazioni realizzate a Parigi tra la fine dell’Ottocento e gli anni Trenta del Novecento (Palazzolo 2017).
- 3 Per una documentata descrizione delle modalità con le quali prende forma il corpus dei disegni acquerellati delle danzatrici cambogiane è di riferimento il catalogo della mostra *Rodin et les danseuses cambodgiennes. Sa dernière passion*, realizzata dal Musée Rodin nel 2006 (Vilain *et al.* 2006).
- 4 Sulle connessioni tra Rodin e la danza del suo tempo, cfr. almeno il saggio di Hélène Pinet dedicato alle danzatrici frequentate da Rodin (Pinet 1990), estratto dal catalogo di una delle prime mostre dedicate a questo argomento (Pinet 1987); quello di Samantha Marenzi su due allieve di Rodin, Kathleen Bruce e Malvina Hoffman, e sull’intreccio tra danza, scultura e fotografia (Marenzi 2017); l’articolato volume di Juliet Bellow, storica dell’arte che si è occupata a più riprese delle relazioni tra Rodin e la danza (Bellow 2025).
- 5 Formula questa ipotesi Linda Selmin (2006) in un saggio che mette in luce l’interesse di Warburg per il corpo danzante. L’autrice lo rintraccia, oltre che nel suo essere spettatore, in vari documenti reperiti presso il Warburg Institute di Londra; nella sua corrispondenza, che accoglie diversi riferimenti a danzatrici attive nell’ambito allora di ricerca, fondamento del “moderno” in danza (oltre a Duncan, anche Clotilde van Derp); tra i volumi della sua biblioteca personale, che include alcuni importanti testi connessi a questo ambito, allora in fermento anche dal punto di vista teorico; in una delle sue “Zetteltasken” (i raccoglitori che riuniscono documenti dedicati a un tema specifico), quella dedicata alle “Ur-Tanze”. Inoltre, l’autrice si sofferma su alcune delle tavole del Bilderatlas Mnemosyne, notoriamente importanti

per gli studi sulla danza, e su due noti saggi: quello dedicato ai disegni di Bernardo Buontalenti per gli intermezzi fiorentini del 1589 realizzati in occasione del matrimonio tra il Granduca Ferdinando I di Toscana e Cristina di Lorena, nipote di Caterina de' Medici (Warburg 1905) e quello esito dell'incontro con la cultura Hopi, in occasione del viaggio compiuto nel 1895 in New Mexico e in Arizona, e quindi con le danze connesse ad alcune cerimonie rituali (Warburg 1966). Su questi due ultimi temi e sulle loro connessioni si era già soffermato con attenzione Philippe-Alain Michaud (1998) ed è comunque di riferimento la riflessione che percorre parte della ampia bibliografia di Salvatore Settis (si veda almeno il già citato Settis 2023). Per una esaustiva panoramica della complessa bibliografia warburghiana, anche nelle traduzioni in italiano, si veda quella curata dal Seminario Mnemosyne sul sito della *Rivista di Engramma* (Seminario Mnemosyne 2025).

- 6 Warburg osserva la “relation sous-jacente entre les arts de la surface (peinture, gravure, dessin) et ceux de la scène” a partire dal già citato studio sulla festa rinascimentale, che egli vede come forma di transizione tra il reale e la rappresentazione, tra la vita e l'arte (Michaud 1998: 143).
- 7 Si tratta, peraltro, di una prospettiva inevitabilmente nutrita anche dai fondanti studi di semiotica delle arti di Jurij M. Lotman e da quelli al tempo stesso specialistici e acutamente trasversali di uno storico dell'arte come Carlo Ludovico Ragghianti. Nella vasta bibliografia degli studi di e su Lotman, facciamo riferimento soltanto alla recente raccolta di saggi pubblicata, in italiano, con la cura di Silvia Burini (Lotman 2022). In quella di Ragghianti, citiamo almeno l'articolato volume dedicato a quelle che lo studioso definisce “arti della visione”, e in particolare lo “Spettacolo” (Ragghianti 1976).
- 8 I primi decenni del Novecento sono notoriamente di importanza radicale per l'affermazione di idee e pratiche che rivoluzionano il panorama della danza teatrale, oltre che, più in generale, quello del corpo. Il complesso quadro di questo fertile periodo è stato delineato con particolare attenzione da vari studiosi. Per limitarci all'ambito italiano, facciamo riferimento ai fondamentali saggi di Eugenia Casini Ropa sulle origini della danza moderna (Casini Ropa 1987; Casini Ropa, ed. 1990); alla monografia di José Sasportes sul contesto culturale nel quale fioriscono i Ballets Russes (Sasportes 1989); alle raccolte di saggi sulla *Ausdruckstanz* (Franco, ed. 2006); agli affondi dedicati a singoli artisti, come quello di Vito Di Bernardi su Ruth St. Denis (Di Bernardi 2006); ai testi d'autore, come l'antologia curata da Silvia Carandini ed Elisa Vaccarino (Carandini, Vaccarino, eds. 1997) o gli scritti di pioniere come Isadora Duncan (Duncan ed. 2007) o Loïe Fuller (Fuller ed. 2013). Citiamo inoltre lo studio di Gabriele Brandstetter sulle poetiche della danza che attraversano le avanguardie storiche (Brandstetter 2015).
- 9 L'ingresso della danza nei musei e nelle gallerie d'arte, sperimentato dall'inizio del Novecento, si è intensificato e istituzionalizzato negli ultimi decenni, dando spazio ad articolati progetti espositivi. Tra questi, citiamo a titolo

esemplificativo *La danza delle avanguardie* (MART, Rovereto 2005); *Isadora Duncan. Une sculpture vivente* (Musée Bourdelle, Paris 2009); *MOVE: Choreographing You* (Hayward Gallery, London 2010); *Danser sa Vie* (Centre Georges Pompidou, Paris 2011); *Dance/Draw* (ICA, Boston 2011); *Moments: A History of Performance in Ten Acts* (ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe 2012); *“Rétrospective” by Xavier Le Roy* (Madrid 2012); *Dancing Around the Bride* (Philadelphia Museum of Art, 2013); *Yvonne Rainer: Words, Dances, Films* (MAMbo, Bologna 2023); *Valeria Magli. Morbid* (MAMbo, Bologna 2025). Oltre ai cataloghi relativi a questi progetti, in una bibliografia ormai piuttosto ampia ci limitiamo in questa sede a citare almeno un numero monografico di *Dance Research Journal* (Franko, Lepecki, eds. 2014); il volume curato da Susanne Franco e Gabriella Giannachi (Franco, Giannachi, eds. 2021); l’ampia bibliografia di Claire Bishop, studiosa di riferimento in questo ambito, di cui citiamo solo uno studio recente (Bishop 2024).

- 10 La mostra, inaugurata il 25 ottobre 2023 e rimasta aperta fino al 10 marzo 2024, ha visto una triplice curatela, portata avanti da Aude Chevalier, assistente-conservatrice del Museo, specialista delle sculture di Rodin, Cristiana Natali, antropologa della danza interessata in particolare alle forme coreutiche di origine indiana e di matrice africana e chi scrive, storica della danza attenta all’intreccio tra radici ottocentesche e contemporaneità. Il gruppo di lavoro del MUDEC che ha attivamente contribuito alla ideazione e alla realizzazione, diretto da Paola Cappitelli, ha avuto il fondamentale coordinamento della project manager Roberta Pagani. Il sapiente allestimento della mostra, scenografico, multimediale e interattivo (nell’ultima sala del percorso espositivo i visitatori venivano sollecitati visivamente e uditi-vamente a “mettersi in movimento”), è stato ideato e realizzato dallo studio di design Dotdotdot (Milano). Oltre al catalogo (Cervellati, Chevalier, Natali, eds. 2023), cfr. anche il sito internet dedicato (<https://www.mudec.it/rodin-e-la-danza/>).
- 11 La mostra milanese ha per la prima volta dato la possibilità di vedere riunite quattordici sculture, grazie al prestito di una terracotta abitualmente conservata presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna Contemporanea di Roma.
- 12 Per una descrizione delle opere in mostra, cfr. il relativo catalogo (Cervellati, Chevalier, Natali 2023).
- 13 I titoli presenti in mostra erano: *Jaillissements. Isadora Duncan et Auguste Rodin* (1990), di Elizabeth Schwartz; *Rodin, Her Eternal Idol* (2011), di Boris Eifman; *Journey in Sensuality. Anna Halprin meets Rodin* (2014), con Anna Halprin; *I am Beautiful* (2016), di Roberto Zappalà; *Dark Red - Beyeler* (2021), di Anne Teresa De Keersmaeker; *Rodin* (2021), di Julien Lestel; *Naturans—su Auguste Rodin* (2022), di Alessandra Cristiani. Sulle relazioni tra danza e schermi, oltre a una ormai ampia bibliografia in lingua inglese, dalla quale citiamo soltanto la poderosa raccolta di saggi curata da Donald Rodenberg per Oxford (Rosenberg, ed. 2016) e il numero monografico di *Dance Research Journal*

dedicato a “Dance in the Museum” (Franko e Lepecki eds. 2014), comincia a prendere spazio una bibliografia in lingua italiana, attenta a un contesto culturale trascurato da altri studi (Amaducci 2020; Cervellati, Garzarella, eds. 2024; Huang 2024).

- 14 Oltre a quelli accolti dalla mostra *Rodin e la danza* (cfr. la nota 13), in un catalogo non esaustivo delle creazioni coreografiche esplicitamente connesse al lavoro di Rodin è possibile collocare almeno anche *The Eternal Idol* (1969), di Michael Smuin; *Rodin, mis en vie* (1974), di Margo Sappington; *Flames of Eros* (1998) e *Camille Claudel* (2012), di Dominic Walsh; *Rodin/Claudé* (2011), di Peter Quanz; *Rodin Project* (2012) ed *Erebus* (2012), entrambi di Russel Maliphant (il secondo con inoltre la regia video di Warren Du Preez e Nick Thornton Jones); *Rodin, l'uomo, la sua musa* (2013), di Roberto Zappalà; *Études* (2016), di Shobana Jeyasingh; *In Her Hands* (2019), di Valentino Zucchetti; il videoclip del brano musicale *La Chanson du chevalier* (2022), dall'album *Redcar Les Adorables Étoiles*, di Redcar; *Fallen Angel* (2022), di Jonah Bokaer; *Rodin. El escultor de las emociones* (2022), di Sergio Bernal; *You Only Live Twice* (2022), di Hwayeon Nam.
- 15 Sulle modalità paternalistiche e spesso prevaricanti adottate da Rodin nei confronti delle modelle e delle artiste che lavorano con lui, cfr. Bellow 2022.
- 16 Dopo una carriera come danzatore, in particolare presso l'Houston Ballet, nel 2003 Dominic Walsh fonda il Dominic Walsh Dance Theater. La compagnia, attiva fino al 2015, accoglie creazioni di coreografi di punta, come Mauro Bigonzetti, Matthew Bourne, Mats Ek, Jiří Kylián.
- 17 *Rodin/Claudé* (2011), coreografia: Peter Quanz; interpreti: Les Grands Ballets Canadiens de Montréal; musica: Hector Berlioz, Claude Debussy, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Albert Roussel, Erik Satie, Alfred Schnittke; scene e costumi: Michael Gianfrancesco; luci: Marc Parent.
- 18 Dopo essersi formato presso la Royal Winnipeg Ballet School, Peter Quanz (Baden, Canada 1979) è stato danzatore per lo Stuttgart Ballett e si è quindi dedicato alla coreografia, lavorando per compagnie di primo piano, come l'American Ballet Theatre, Les Grands Ballets Canadiens, il Teatro Mariinskij, il Ballet Nacional de Cuba, oltre che per il Royal Winnipeg Ballet.
- 19 *Jaillissements. Isadora Duncan et Auguste Rodin* (1990), coreografia e interpretazione: Élisabeth Schwartz; regia video: Raoul Sangla; produzione: Arcanal, Ina, La Sept, Lieurac productions.
- 20 Élisabeth Schwartz (Paris, 1950) si forma a New York presso il Laban Bartenieff Institute of Movement Studies e lavora in particolare sulla trasmissione delle creazioni di Isadora Duncan, tanto che è stata coinvolta dal coreografo francese Jérôme Bel nella creazione di *Isadora Duncan* (2019).
- 21 Anna Halprin (Wilmette 1920-Kentfield 2021) è una figura di riferimento per la storia della danza del Novecento e oltre. Coreografa e pedagoga particolarmente longeva artisticamente, a partire dalla fine degli anni Trenta porta avanti un metodo di lavoro fondato sull'osservazione della natura,

basato su principi democratici e strutturato intorno all'improvvisazione spesso generata da *task* (compiti) che hanno lo scopo di sollecitare la creatività dei danzatori, facendola confluire in spettacoli aperti.

- 22 *Journey in Sensuality* (2014), coreografia: Anna Halprin; interpretazione: The Sea Ranch Collective.
- 23 Cfr. il documentario *Journey in Sensuality. Anna Halprin and Rodin* (regia video: Rudi Gerber; produzione: ZAS Films, 2016) che segue il processo di creazione dello spettacolo.
- 24 Michael Smuin (1938-2007) ricopre il ruolo di Principal Dancer presso l'American Ballet Theatre e il San Francisco Ballet, che dirige dal 1973 al 1985. Nel 1994 fonda a San Francisco la propria compagnia, lo Smuin Ballet, ancora oggi attiva. Crea, inoltre, opere per altre realtà, come il Dance Theatre of Harlem, il Washington Ballet o il Pacific Northwest Ballet, oltre che per Broadway e per la televisione e il cinema.
- 25 *The Eternal Idol* (New York, Academy of Music, 4 dicembre 1969): coreografia Michael Smuin; interpreti: Cynthia Gregory, Ivan Nagy (American Ballet Theatre); musica: Frédéric Chopin; costumi: Marcos Paredes; luci: Gilbert V. Hemsley Jr.
- 26 *Rodin, Her Eternal Idol* (2011), coreografia: Boris Eifman; interpreti: Eifman Ballet; musica: Jules Massenet, Maurice Ravel, Camille Saint-Saëns; scenografia: Zinoviy Margolin; costumi: Olga Shaishmelashvili; luci: Gleb Filshinsky, Boris Eifman.
- 27 Boris Eifman (Roubtsovsk, 1946), formatosi presso il Dipartimento di Coreografia del Conservatorio di Leningrado, ha fondato nel 1977 l'Eifman Ballet, per il quale ha creato spettacoli fondati su una tecnica classico accademica che si piega a diventare strumento per raccontare intense vicende umane, come in *Red Giselle* (1997), *Anna Karenina* (2005) o *Molière Passion, or The Mask of Don Juan* (2021).
- 28 *Rodin* (2021), coreografia: Julien Lestel; interpreti: Ballet Julien Lestel; musica: Ólafur Arnalds, Iván Julliard, Kerry Muzzey; luci: Lo-Ammy Vaimatapako; costumi: Patrick Murru.
- 29 Julien Lestel (Narbonne, 1970), già danzatore per compagnie prestigiose, come i Ballets de Monte Carlo o il Ballet National de Marseille, dirige la Compagnie Julien Lestel, da lui fondata nel 2007 a Marsiglia.
- 30 *Rodin. El escultor de las emociones* (2022): *Torse d'homme Louis XIV*, coreografia e interpretazione: Sergio Bernal, musica: Jean-Baptiste Lully; *El beso*, coreografia: Valentino Zucchetti, interpreti: Sergio Bernal e Giada Rossi, musica: Maurice Ravel; *El pensador*, coreografia e interpretazione: Sergio Bernal, musica: Roque Baños.
- 31 Già danzatore per la Compañía de Rafael Aguilar e per il Ballet Nacional de España, Sergio Bernal (1990) è oggi una star internazionale, impegnata in gala e serate di spettacolo costruite per mettere in risalto il suo prestante virtuosismo. Dopo aver fondato la Sergio Bernal Dance Company nel 2019,

assieme a Ricardo Cue, si dedica anche alla coreografia, con creazioni nelle quali si intrecciano vari linguaggi che ha attraversato nel proprio percorso di interprete.

- 32 Tino Sehgal (1976), nato in Gran Bretagna ma attivo in Germania, ha lavorato per coreografi riconducibili alla *non danse* francese, come Jérôme Bel e Xavier Le Roy, e con Les Ballets C de la B, collettivo belga fino al 2022 diretto da Alain Platel. Le sue creazioni sono spesso presentate in sedi espositive, come il MoMa di New York, la Biennale di Venezia o il Palais de Tokyo di Parigi. *Kiss* è stata presentata per la prima volta al Museum of Contemporary Art di Chicago.
- 33 Roberto Zappalà (Catania, 1961) è direttore artistico della Compagnia Zappalà Danza, da lui fondata nel 1989 a Catania, dove dirige anche il Centro Nazionale di Produzione della Danza Scenario Pubblico, attivo dal 2002. Prolifico autore per la propria compagnia e per realtà come il Balletto di Toscana o lo svedese Goteborg Ballet, ha messo a punto un linguaggio coreografico che ha chiamato MoDem (Movimento Democratico).
- 34 *I am Beautiful* (2016), coreografia: Roberto Zappalà, interpreti: Compagnia Zappalà Danza (Maud de la Purification, Filippo Domini, Sonia Mingo, Gaetano Montecasino, Adriano Popolo Rubbio, Fernando Roldan Ferrer, Claudia Rossi Valli, Ariane Roustan, Valeria Zampardi); musica: Salvo Farruggio, Marco Corbino, Salvo Noto, Puccio Castrogiovanni, Salvo Farruggio, Marco Corbino, Gionni Allegra, Salvatore Assenza; luci, scene, costumi: Roberto Zappalà; testi a cura di Nello Calabrò.
- 35 Alessandra Cristiani (Roma, 1970) si forma nell'ambito del teatro di strada e del Terzo Teatro per poi incontrare il lavoro corporeo e il pensiero di Masaki Iwana, figura di riferimento per diversi artisti europei assidui frequentatori della Maison du Butoh Blanc, fondata dal maestro giapponese in Francia, e proseguire quindi con un autoriale lavoro di ricerca.
- 36 *Naturans—su Auguste Rodin* (2022), coreografia e interpretazione: Alessandra Cristiani; suono: Ivan Macera; luci: Gianni Staropoli; immagini: Samantha Marenzi, Alberto Canu; produzione PinDoc.
- 37 Coreografa britannica di origine indiana, Shobana Jeyasingh (Chennai, India, 1957) ha fondato nel 1989 la compagnia che prende il suo nome, con la quale ha creato più di sessanta coreografie, spesso percorse dall'interesse per un arricchente e problematizzato multiculturalismo.
- 38 La mostra si è svolta alla Courtauld Gallery di Londra dal 20 ottobre 2016 al 22 gennaio 2017 e ha dato come esito un ampio catalogo (Gerstein, ed. 2016).
- 39 *Dark Red - Beyeler* (2021), ideazione e coreografia: Anne Teresa De Keersmaker; interpreti: Rosas (Boštjan Antončič, Michaël Pomero, Rafael Galdino, Marie Goudot, Frank Gizycki, Jacob Storer, Lav Crnčević, Cynthia Loemij, Yuika Hashimoto, Laura Maria Poletti, Sophia Dinkel, Némó Flouret); musica: Paul Desmond, *Take Five*; Bob Dylan, *The Times They Are a-Changin'*; testi e ricerca: Tessa Hall, Némó Flouret; costumi: Lila John.

- 40 Anne Teresa De Keersmaeker (Mechelen, 1960) si afferma all'inizio degli anni Ottanta, assieme alle compagne che fondano la compagnia Rosas, come una delle protagoniste della "nouvelle danse" che anche in Belgio, come in altri paesi europei, dilaga in quel decennio. Affermatasi a livello internazionale grazie a un raffinato e originale segno autoriale, dirige a Bruxelles la scuola P.A.R.T.S., riconosciuto centro di formazione per la danza contemporanea.
- 41 Possiamo fare un fertile ricorso alle "Esperienze delle differenze" di cui scrive ampiamente Savarese nei suoi studi (in particolare, 2003), dove fa riferimento al multiculturalismo che connota con consapevole decisione il teatro e la danza a partire dal Novecento (pur avendo radici ben più antiche).

BIBLIOGRAFIA

- Aillaud, Georges *et al.* (2006), *Désirs d'ailleurs. Les expositions coloniales de Marseille 1906 et 1922*, Marseille, Archives municipales de Marseille.
- Amaducci, Alessandro (2020), *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Torino, Kaplan.
- Bellow, Juliet (2022), "Searching for 'la petite Sap': Embodiment, Agency, and Recovery in Auguste Rodin's Drawings of the Cambodian Royal Ballet", *H-France Salon*, 14/8: 1-15.
- (2025), *Rodin's Dancers. Art and Performance in Belle Époque Paris*, Yale, Yale University Press.
- Bishop, Claire (2024), *Disordered Attention. How we look at art and performance today*, New York, Verso.
- Bois, George (1906), "Le sculpteur Rodin et les danseuses cambodgiennes", *L'Illustration*, 28 juillet.
- Bourdon, Georges (1906), "Rodin et les petites princesses jaunes", *Le Figaro*, 1 août.
- Brandstetter, Gabriele (2015), *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Carandini, Silvia; Vaccarino, Elisa, eds. (1997), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo.
- Casini Ropa, Eugenia (1987), *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, il Mulino.
- , ed. (1990), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, il Mulino.

- Cervellati, Elena; Chevalier, Aude; Natali, Cristiana, eds. (2023), *Rodin e la danza*, Catalogo della Mostra (Museo delle Culture di Milano, 25 ottobre 2023-10 marzo 2024), Milano, 24ore Cultura – Musée Rodin.
- Cervellati, Elena; Garzarella, Silvia, eds. (2024), *Danza, schermi e visori. Contaminazioni coreografiche nella scena italiana*, Roma, Dino Audino.
- Di Bernardi, Vito (2003), “La scoperta della danza cambogiana tra esotismi e ricerca”, *Musiche e danze della Cambogia*, ed. G. Giuriati, Milano, Ricordi: 141-60.
- (2006), *Ruth St. Denis*, Palermo, L'Epos.
- Duncan, Isadora (ed. 2007), *L'arte della danza*, eds. E. B. Nomellini, P. Veroli, con sedici disegni di P. Nomellini, Palermo, L'Epos.
- Franco, Susanne, ed. (2006), “Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica”, *Biblioteca Teatrale*, 78.
- Franco, Susanne; Giannachi, Gabriella, eds. (2021), *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- Franco, Mark; Lepecki, André, eds. (2014), “Dance in the Museum”, *Dance Research Journal*, 46/3.
- Fuller, Loïe (ed. 2013), *Una vita da danzatrice*, Prefazione di Elisa Guzzo Vaccarino, Roma, Dino Audino.
- Gerstein, Alexandra, ed. (2016), *Rodin and Dance. The Essence of Movement*, Catalogo della Mostra (The Courtauld Gallery, London, 20 October 2016-22 January 2017), The Courtauld Gallery - Musée Rodin - Paul Holberton Publishing.
- Hall, Tessa (2021), *Dark Red—Fondation Beyeler*, 1st July, Rosas. [20/10/2025] <https://www.rosas.be/en/news/885-dark-red--fondation-beyeler>.
- Huang, Xiao (2024), *Forme (形 xing) e visioni (象 xiang): la screendance tra Europa e Cina*, Milano, Mimesis.
- Lista, Marcella (2017), “Play Dead/Fare il morto: danza, musei e le ‘arti basate sul tempo’”, *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 9: 11-35. [20/10/2025] <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/7671>.
- Lotman, Juij M. (2022), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, ed. S. Burini, Firenze, Giunti-Bompiani.
- Marenzi, Samantha (2017), “Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia”, *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 9: 37-75. [20/10/2025] <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/7672>.

- Michaud, Philippe-Alain (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula.
- Palazzolo, Claudia (2017), *Mise en scène de la danse aux expositions de Paris (1889-1937). Une fabrique du regard*, Paris, L'oeil d'or.
- Pas de deux: Auburtin, Rodin et la danse* (2018), Catalogue d'exposition (Musée Faure, Aix-les-Bains, 16 octobre 2018-6 janvier 2019), Aix-les-Bains, Musée Faure.
- Pinet, Hélène (1987), *Ornement de la durée. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Adorée Villany*, Paris, Musée Rodin.
- (1990), “Rodin e le danzatrici”, *Alle origini della danza moderna*, ed. E. Casini Ropa, Bologna, il Mulino: 255-67.
- Pinotti, Andrea (2021), *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi.
- Ragghianti, Carlo Ludovico (1976), *Arti della visione*, vol. 2, *Spettacolo*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Redcar (2022), “Christine and the Queens presents Redcar: La Chanson du Chevalier”, *Christine & The Queens/Redcar x Rodin*, Sotheby. [20/10/2025] <https://www.sothebys.com/en/articles/christine-and-the-queens-redcar-x-rodin>.
- Rilke, Rainer Maria (ed. 1985), *Rodin*, Milano, SE.
- Rodin, Auguste (1911), *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset.
- Rodin et la danse* (2018), Catalogue d'exposition (Musée Rodin, Paris, 7 avril-22 juillet 2018), Paris, Éditions du Musée Rodin, Éditions Hazan.
- Rosenberg, Douglas, ed. (2016), *The Oxford Handbook of Screen Dance Studies*, London, Oxford University Press.
- Sasportes, José (1989), *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, Bologna, il Mulino.
- Savarese, Nicola (1992), *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza.
- (2003), *Il teatro eurasiatico*, Roma-Bari, Laterza.
- Selmin, Linda (2006), “Onda mnemonica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg”, *Biblioteca Teatrale*, “Ausdruckstanz. Il corpo, la danza, la critica”, ed. S. Franco, 78: 91-132.
- Seminario Mnemosyne (2025), “Bibliography. Works by Aby Warburg, Warburgkreis and Secondary Literature”, *Engramma*. [20/10/2025] https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=1614.
-

- Settis, Salvatore (2012), “Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria”, *La Rivista di Engramma*, 100: 269-89, <https://www.engramma.it/eOS/resources/bookstore/digital/e100-102.pdf>.
- (2023), “Verso una storia naturale dell’arte. Aby Warburg davanti a un rinascimento indoamericano. Con ‘Reperti scartati’ (Postilla 2023)”, *La Rivista di Engramma*, 201: 161-78. [20/10/2025] <https://www.engramma.it/eOS/resources/bookstore/digital/e201a.pdf>.
- Vilain, Jacques *et al.* (2006), *Rodin et les danseuses cambodgiennes. Sa dernière passion*, Paris, Éditions du Musée Rodin.
- Warburg, Aby (1905), “Delle ‘imprese amorose’ nelle più antiche incisioni fiorentine”, *Rivista d’Arte*, 3: 1-15.
- (1906), “Dürer und die Italienische Antike”, *Verhandlungen der achtundvierzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*, Leipzig, Teubner: 55-60 (trad. it. “Dürer e l’antichità italiana”, A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, ed. G. Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1966: 193-200).
- (1966), “Ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del Rinascimento”, *La rinascita del paganesimo antico*, ed. G. Bing, Firenze, La Nuova Italia: 283-307.

Professoressa associata, Elena Cervellati insegna Storia della danza e Teorie della danza presso l’Università di Bologna, dove coordina il Gruppo di ricerca “Teorie e pratiche della danza in Italia fra il Novecento e l’oggi”, cura la sede europea dell’Archivio Kazuo Ohno e dirige, con Elena Randi, la rivista di fascia A *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, fondata da Eugenia Casini Ropa. Le sue ricerche toccano il balletto nella prima metà dell’Ottocento, le forme della danza contemporanea italiana a partire dagli anni Settanta del Novecento, le relazioni tra parola e corpo danzante, la videodanza. Tra i suoi volumi, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (2007), *Storia della danza* (2020), *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell’Ottocento* (2024) e la curatela, con Silvia Garzarella, di *Danza, schermi e visori. Contaminazioni digitali nella scena italiana* (2024). Dal 1997 al 2002 è stata l’organizzatrice della Compagnia Abbondanza/Bertoni. | Elena Cervellati is associate professor and teaches History of Dance and Dance Theory at the University of Bologna. Here she coordinates the research group “Teorie e pratiche della danza italiana fra il Novecento e l’oggi” (<https://site.unibo.it/teorie-pratiche-danza-italiana/it/gruppo>), curates the European headquarters of the Kazuo Ohno Archive, and directs, with Elena Randi, the journal *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni* (<https://danzaericerca.unibo.it/>), founded by Eugenia Casini Ropa. Her research covers ballet in the first half of the 19th century, forms of contemporary Italian dance since the 1970s, the relationship between words and the dancing body, and video dance. Her publications include *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (2007), *Storia della danza* (2020), *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell’Ottocento* (2024), and the volume, edited together with Silvia Garzarella, *Danza, schermi e visori. Contaminazioni digitali nella scena italiana* (2024). From 1997 to 2002, she was the manager of the Compagnia Abbondanza/Bertoni.



The Sensory Threshold: *Femme* as Politics of the Surface

Raffaella Tartaglia
Roma Tre University, Italy

ABSTRACT

This article investigates the sensory and material role of the surface, approaching it through the conceptual and formal lens of Melissa Meyer and Miriam Schapiro's concept of *femme* (1977-78). Drawing on concepts of indexicality, haptic visuality, and feminist visual theory, the study explores how the surface operates not only as a boundary between image and viewer but as an agentive site of meaning. Tracing *femme* from 1970s feminist collage practices to contemporary post-digital assemblages, the study offers close readings of works by Su Friedrich, Susan Stein, Anne Bean, and Sara Cwynar. It argues that strategies of fragmentation, layering, and close-up construct surfaces that do not merely show, but perform.

KEYWORDS

Femme, feminist visual theory, haptic, surface, collage, close-up

1 Introduction

What if the surface of the image were not a limit, but a threshold? In both film and photography, the surface has traditionally been treated as a transparent interface – a neutral support upon which the image rests, serving as a conduit between representation and perception. However, contemporary theoretical approaches have begun to challenge this assumption, reconfiguring the surface as a liminal zone where the viewer's body, the visual medium, and the event of perception actively co-produce meaning. This reconceptualization draws on a wide range of interdisciplinary currents: theories of indexicality, which bind the photographic image to the material trace; to haptic visuality, which foregrounds the tactile and embodied dimensions of looking; to feminist visual theory, which interrogate the politics of representation and the ethics of proximity. Within these frameworks, the surface is not simply seen but *felt*, not merely observed but *touched* – visually, emotionally, and sensorily. Hence, this paper proposes Melissa Meyer and Miriam Schapiro's concept of *femme* – a feminist practice of layering, collecting,

and reassembling fragments – as a conceptual and methodological lens through which to analyze the surface in its most agentive and sensorial dimensions. In doing so, it traces the evolution of *femme* across multiple historical and technological moments: from its roots in feminist collage and experimental film, through performative photographic practices, and into its reconfiguration within post-digital, post-feminist media cultures. Moving from the analog intimacy of Su Friedrich and Susan Stein to the performative photography of Anne Bean, and finally to Sara Cwynar's digital assemblages, the essay argues that *femme* operates as a feminist epistemology of the fragment, one that foregrounds the affective and material agency of the image. Ultimately, it seeks to dislodge the surface from its subordinate position within visual discourse and restore its material expressiveness, epistemological complexity, and sensory charge.

2 Toward an Aesthetics of Surface

The concept of surface in visual media, particularly in film and photography, functions as an intermediary, embodying a dual role as both an object and a perceivable interface that engages the viewer. This surface, much like the skin on a human body, serves as a tangible boundary that both conceals and reveals. Jacques Aumont explores this duality through an in-depth examination of the photographic medium, emphasizing how photography captures a precise moment in time through the action of light on photosensitive substances. This process, rooted in the physical transformation of the surface, creates a direct, material trace of the event – a record that is not simply an imitation but a physical and temporal impression. Aumont explains that this trace is fixed as an image to be preserved for a variety of social uses, from the realistic representation of reality to original practices such as Man Ray's *rayogramme*. The photographic apparatus, Aumont notes:

is always based on the fact, known to the viewer, that the photograph has captured a moment in time in order to give it back to me. This restitution is conventional. It is coded. It is also variable, especially in so far as the photo records a duration of greater or lesser extent, that is to say, of an instant (Aumont 1997: 122-123).

We can think of Niépce and Daguerre's development of *writing with light*, or *photo-graphein*, that recorded the visible world in highly detailed reproductions, while Talbot's *photogenic drawings* used objects directly on photosensitive surfaces, creating silhouettes and traces without lenses. These examples reflect how the photograph acts both as a reproduction of visible appearances and as a physical record – a trace of light and time. According to the scholar, photography's materiality as a surface transformed by light underscores its unique indexical relationship with reality. This relation is neither abstract nor arbitrary; rather, it arises from a tangible connection to a specific moment and place, infusing the photographic surface with a layered materiality that speaks to the viewer as a presence. The photograph is thus seen as an index of a past event, embalming the past "like a fly in amber" (Aumont 1997: 122), as Peter Wollen describes it, and continuing to point toward a moment that "once was and is no longer" (Aumont 1997: 122) echoing Christian Metz's observation. This indexicality, grounded in the physical interaction of light and surface, positions the photograph as a medium that inherently transmits the temporal dimension of its origin, where time itself is embedded within the image.

Aumont's perspective emphasizes that, before it serves as a reproduction of reality, the photograph operates as a medium of *light-events*, a surface that has captured and fixed a specific point in time. This quality enables the viewer to 'see time' within the photograph, reading the traces and marks as temporal artifacts that evoke the moment of their creation. Viewers encounter not just a static image but a surface that carries the weight of its own history, allowing for an emotional resonance where moments from the past are re-experienced in the present. This transmission of time, embedded in the very surface of the photograph, is always implicit, allowing viewers to engage with images as preserved instances that still hold onto the instant of their making. Aumont's concept extends to the idea that photographic apparatuses are all engaged in capturing and restoring specific moments, each holding a temporal trace that grants the image a sense of immediacy and presence. This temporality also informs the viewer's perception, as photography transmits a tangible sense of duration: from the instantaneous clarity of a brief exposure to the extended blur of a longer one, where the image retains an imprint of time's passing. The surface of the photograph thus acts as a dynamic, transformative medium, capable of preserving moments

that carry distinct temporalities, or what Henri Cartier-Bresson termed the “meeting of an instant and geometry” (Aumont 1997: 123). In this way, photography operates not only as a record of appearances but as a channel for the temporal power of images – moments in time that are both fixed and vividly present within the layers of the surface. In framing photography as such, Aumont underscores the powerful agency of the surface itself. Rather than passively reflecting an external reality, the surface actively participates in the creation and preservation of an experience, allowing viewers to encounter the past as a visceral, sensory trace. This understanding of the photographic surface, which can be extended to other surfaces as well, reinforces the notion of it as an operating medium in the aesthetic experience, a consideration that walks in the footsteps of Vivian Sobchack, who posits the screen to have its own agency, capable of interacting with viewers on a sensory level, inviting a form of *intersubjective communication* that mirrors bodily sensation (Sobchack 2004). In this respect, I argue that the medium operates as an agentive surface: the medium’s *material efficacy* is instrumental in producing a response in the viewer, as the medium’s visible qualities become extensions of intentionality. This intentionality translates into agency, where the surface of the screen or film becomes a metaphorical skin that acts upon the viewer, affecting perception and encouraging a haptic, bodily engagement with the image. Furthermore, the emphasis on surface as both medium and boundary reflects a shared functionality between body and image, establishing an analogy between physical skin and the filmic surface. Indeed, the idea here is to delve into this analogy by exploring the physical-material consistency of the surface. To that end I propose to reflect on a composite medium that allows us to visualize this functionality: *femme*. Thus, in engaging with *femme* as an analytical lens, we situate the medium itself as a feminine space, one that actively constructs and deconstructs meaning through tactile, layered narratives. This feminist perspective reinforces the idea that the medium becomes a repository of personal and political histories, a surface that invites engagement, reflection, and reinterpretation.

3 Reading through *Femme*

The concept of *femme*, as introduced by Miriam Schapiro and Melissa Meyer, emerges as a distinctly feminist approach within collage practices,

one that emphasizes the collection, preservation, and reassembling of materials drawn from daily life. Schapiro and Meyer define *femme* as an artistic form that derives from women's folk practices, particularly those shaped by domestic responsibilities and the everyday realities of nurturing and caregiving. Through these practices, *femme* transforms materials – scraps, photographs, handwritten notes – into potent symbols of lived experience, granting visibility to narratives that are often marginalized. This approach to collage resonates deeply within a feminist framework, as it validates domestic labor and historically overlooked forms of female creativity, reasserting them as central to artistic discourse. *Femme* is not just an aesthetic choice; it is a political statement, reclaiming what has been neglected or discarded as valuable elements within the artistic process. Schapiro and Meyer articulate this perspective clearly in their manifesto published in *Heresies* in 1977, establishing criteria that determine whether a work can be classified as *femme*. In particular, an object can be considered *femme* if it meets at least half of the criteria on the following list:

1. It is a work by a woman.
2. The activities of saving and collecting are important ingredients.
3. Scraps are essential to the process and are recycled in the work.
4. The theme has a woman-life context.
5. The work has elements of covert imagery.
6. The theme of the work addresses itself to an audience of intimates.
7. It celebrates a private or public event.
8. A diarist's point of view is reflected in the work.
9. There is drawing and/or handwriting sewn in the work.
10. It contains silhouetted images which are fixed on other material.
11. Recognizable images appear in narrative sequence.
12. Abstract forms create a pattern.
13. The work contains photographs or other printed matter.
14. The work has a functional as well as an aesthetic life (Schapiro, Meyer 1977-78: 69).

Their work depicts *femme* through a taxonomy that includes the use of salvaged materials, a diaristic or autobiographical point of view, and themes that resonate with women's lives. By positioning these elements as core to *femme*, Schapiro and Meyer frame the collage process as inherently subversive, capable of challenging traditional structures of meaning that have historically marginalized female-centered narratives. However, in the context of this article, *femme* also serves as a compelling metaphor for the agency of the medium itself, emphasizing the surface as an active, textured site of expression. The concept of collage inherently involves layering, fragmentation, and reassemblage – qualities

that resonate with the physicality and functionality of film and photographic media, where surface plays a central role. Just as *femmage* layers fragments to construct new wholes, activating the material qualities of surfaces, the medium similarly functions as an agent that assembles and reinterprets imagery in ways that extend beyond representation alone. Furthermore, *femmage* as a method of layering and repurposing resonates with the ways in which feminist filmmakers and photographers challenge conventional representations of women. For example, the inclusion of covert imagery – hidden symbols, motifs, or codes specific to women’s lived experiences – aligns with the medium’s potential to communicate in nuanced, textured ways. Through these layered compositions, *femmage* asserts a form of visual agency, where the reassembled fragments speak not only to individual experience but to collective memory. Moreover, situating *femmage* within the broader genealogy of feminist experimental practices becomes crucial, not only to position it historically but also to clarify the methodological grounds of this study. Feminist artists have long mobilized formal experimentation – collage, appropriation, reuse, and layering – as strategies of resistance and re-signification (Blaetz 2007; Barnett 2008; Hatfield 2006; Walsh, Throp 2015). The cases analyzed here – Su Friedrich, Susan Stein, Anne Bean, and later Sara Cwynar – were selected precisely because they foreground the surface as both material residue and political agent, articulating the epistemological potential of *femmage* across different technological thresholds. But within this genealogy, it is also necessary to mention Barbara Hammer’s work, which provides a particularly illuminating coeval practice resonating strongly with this logic. Her films of the late 1970s and 1980s mobilize optical printing, superimposition, and multiple exposures as haptic strategies, producing a layered materiality that transforms vision into touch. Hammer developed a *theory of touch* in which montage and stratification generate sensorial surfaces charged with intimacy (Powers 2022). If Friedrich and Stein weave diaristic inscriptions and fragmented domestic textures, Hammer radicalizes this principle by making the apparatus itself tactile, embedding the politics of touch in the very process of stratification. This brief reference to Hammer, alongside Friedrich and Stein, underscores how *femmage* describes not an isolated technique but a shared feminist orientation toward surfaces: fragments, scratches, and overlays that both preserve memory and perform material agency. At the same time, the constellation of practices that *femmage* brings into focus – reuse, recycling, collage, and the surface

as a space of sensorial activation – has also been widely theorized in relation to found footage (Baron 2014; Bertozzi 2012). While these trajectories cannot be examined in detail here, acknowledging them serves to situate the present argument within a consolidated field of scholarship. What this essay aims to offer is a feminist re-specification of that field: through the lens of *femmage*, such formal strategies are reframed not merely as aesthetic devices but as political operations of the surface, where memory, tactility, and ideology converge.

The feminist experiments outlined above – grounded in layering, tactility, and fragmentation – gain further clarity when contrasted with the dominant modernist grammar of the grid. As Rosalind Krauss has argued, the grid, with its structured, orthogonal frameworks, organizes and contains the space of an artwork, functioning as a symbol of order and closure within modernism (Krauss 1979: 51–64). This use of the grid reflects a singular, self-referential transformation of space, one that resists fragmentation or multiplicity. Hence, its repetitive, fixed nature gives it a sense of permanence and authority, aligning it with a desire for coherence and singular interpretation. In contrast, *femmage* embodies a more fluid and open-ended approach; where the grid creates a rigid framework that resists narrative complexity, *femmage* uses its structure to preserve fragments of history, memory, and identity, all while developing a new visual language for feminist discourse. The structure of *femmage* resists closure, allowing for a narrative that is evolving and multidimensional, much like the flexible and dynamic surface of a screen or film, where images emerge, interact, and transform in relation to one another. Indeed, Schapiro and Meyer’s approach to *femmage*, which contrasts with the static nature of the modernist grid, views collage as intrinsically fluid, combining forward- and backward-looking perspectives. This dual focus enables women to reinterpret and reclaim fragments of the past while envisioning a visual language for the future, aligning with a feminist ethos that honors fragmented histories as a means of challenging dominant narratives and social norms. Such tension not only situates *femmage* against modernist paradigms, but also prepares the ground for understanding why *femmage* remains a productive lens for contemporary practices, as will be seen in Sara Cwynar’s work.

An illustrative example of this dynamic can be seen in the work of Su Friedrich, an experimental filmmaker whose approach to visual collage echoes the principles of *femmage*. In films such as *Scar Tissue* (1979)¹

(**FIG. 1**) and *Gently Down the Stream* (1981) (**FIG. 2**), Friedrich combines found footage with textual overlays, integrating fragments of imagery and language to construct narratives that are deeply intimate yet resist straightforward interpretation. In *Scar Tissue*, Friedrich's use of black-and-white archival footage of street scenes from the 1940s underscores a sense of temporal fragmentation. Each scene presents partial views of bodies – feet, hands, waists – without ever revealing the whole, emphasizing the way fragments invite the viewer to piece together meaning. This approach aligns closely with *femme*, in which each recycled scrap or image serves as a marker of memory and experience. Likewise, Friedrich's film *Gently Down the Stream* (1981) uses a collage of images and handwritten text scratched onto the film's surface, evoking a sense of childhood nostalgia and memory. Each shot presents a rectangle within the frame, layered with imagery of children and scenes from everyday life. The scratched text, which looks almost like chalk, introduces an additional tactile layer that draws the viewer into the artist's personal memories; the writing tells a series of short stories, and all these elements together compose and read like “a series of still images, not a film” (Garfield 2021: 132). The visual disjunction and layering within these frames resonate with *femme*'s ethos, capturing the fragmented and often nonlinear aspects of memory. By focusing on partial views and the juxtaposition of different mediums, Friedrich's work bridges the visual and the haptic, aligning with the feminist pursuit of a collage that reclaims and reconstructs personal histories.



FIG. 1 – *Scar Tissue*, Dir. Su Friedrich, USA, 1979.



FIG. 2 – *Gently Down the Stream*, Dir. Su Friedrich, USA, 1981.

Susan Stein's film *She Said* (1982) offers another interpretation of the principles of *femme*, using fragmented narratives and interspersed images to explore themes of women's labor and identity. *She Said* opens with a close-up of a door fragment, capturing the tactile quality of wood and frosted glass, as well as the contours of space that are both personal and mundane. This close-up perspective, much like the silhouetted images in *femme*, draws viewers into a layered understanding of the subject, inviting them to consider the tactile and material aspects of women's spaces. As the camera moves into the house, accompanied by a narrator recounting a woman's experience working in a metal factory, Stein's work interweaves audio and visual fragments that capture both the physical and emotional dimensions of women's labor. In line with *femme*, Stein's use of fragmented storytelling allows the viewer to read between the lines, engaging with layered textures that give voice to women's lived experiences. The black leader that divides sections of the narrative adds to this sense of fragmentation, serving as a visual interruption that calls attention to the process of assembly and reassembly. By integrating slogans such as "learning femaleness [and] free to buy" (Garfield 2021: 133) into the narrative, Stein critiques the cultural roles imposed on women, echoing *femme*'s use of intimate and familiar themes to convey subversive meaning. Thus, *femme* as both a technique and a conceptual framework reaffirms the role of the medium as an active participant in storytelling. The work of Friedrich and Stein uses this agency to transform fragmented visuals into cohesive narratives that still retain a sense of openness, inviting viewers to engage with the surface and its layered meanings. This approach foregrounds the materiality of the screen or image as a surface, encouraging an interaction that is not only visual but also tactile and experiential, aligning seamlessly with the broader consideration of surface as a site of sensory and perceptual interaction.

Shifting to a different medium, we can observe another declination of collage, intended in this case as a multiplication of surfaces that can create one single narrative. Indeed, in Anne Bean's work, the surface is fragmented across multiple photographic layers, each functioning like a filmic frame. Bean's approach can be seen as a form of horizontal layering, where individual photographs sequence together to convey a continuous flow of storytelling. Her works, particularly *Heat* (1974-1977) and *Shouting 'Mortality' as I Drown* (1978)², emphasize the idea that the surface of the photographic medium possesses its own agency, capable of unfolding

a narrative through sequential visual fragments. In this configuration, the medium itself becomes the carrier of meaning, constructing a story that emerges directly from the materiality of the photographic surface. Also, Bean's reflections on performance as an art form challenge the static nature of the photographic image, seeking to capture not only the visual aspect but also the ephemeral and transient qualities of her work. In this way, her art opens up a discourse on exhibition and preservation issues in relation to performance art. *Heat*, consists of nine gelatin silver prints mounted on wood, glass, and painted cardboard. This piece represents an artistic investigation into the concept of performance and the challenge of documenting it. Her aim is to render the photographic image fluid rather than static, allowing it to become performative and subject to decay, akin to all forms of matter, rather than artificially fixed in permanence. It presents a series of close-up images where bodily details – skin, hands, faces – are magnified to the point of abstraction, compelling viewers to engage with the texture and materiality of the surface as they would with film frames. This horizontal organization does not rely on traditional storytelling but instead invites viewers to piece together the visual fragments into a coherent experience. Each photograph holds its own distinct narrative weight while simultaneously contributing to a larger, unified composition. Through this process, the viewer encounters a form of visual storytelling that is directly embedded in the medium's surface, creating a narrative that is less about linear progression and more about sensory experience. Each image is not isolated; rather, it is inextricably linked to those that precede and follow. This compositional technique allows Bean to move beyond a single, fixed perspective, presenting instead a dynamic surface that evolves through the viewer's interaction with the sequence of images. In *Shouting 'Mortality' as I Drown*, Bean further explores this effect by introducing a tactile quality to the images, capturing the physicality of the skin and textures that confront the viewer with a palpable sense of vulnerability and intimacy. This work appears to explore themes of mortality, once again underscoring Bean's interest in making the photographic image a dynamic entity, subject to the passage of time. The layering here functions as a continuous narrative structure, drawing attention to the way each surface builds upon the last, creating a haptic resonance that allows the story to emerge. This form of communication is particularly effective in reinforcing the idea of the medium as an agentive storyteller. The photographs do not present images but engage in a performative act, speaking through their arrangement and material

presence. As viewers move from one photograph to the next, the experience becomes one of piecing together fragments of memory, sensation, and meaning, with each frame acting as both a visual and material link in the unfolding narrative. The use of close-ups and enlarged textures within these sequences enhances the materiality of the surface, making it more than a visual boundary—it becomes a site of interaction. By presenting images that focus on fragmented, intimate details, Bean compels viewers to confront the *skin* of the medium itself, transforming the surface into a space where visual and tactile perceptions converge.

3.1 Tactile Theories of the Surface

As argued, the surface functions as a metaphorical threshold that enables the image to engage in a kind of sensory storytelling. In this perspective, it may be useful to bring in the discussion some ideas concerning ‘haptic visuality’, where the image’s surface invites a sensory, bodily engagement. As Laura Marks suggests, haptic images foster a form of interaction that acknowledges a porosity of the film, recognizing the medium as sensitive and responsive, which “may be thought of as impressionable and conductive, like skin” (Marks 2000: xii). Marks describes haptic visuality as a mode of viewing that rematerializes the act of seeing by transforming the gaze into a tactile organ. This tactile engagement allows the viewer to metaphorically touch the textures and surfaces of the images. From her perspective, haptic visuality invites the viewer to sense texture and materiality, fostering a closeness that disrupts the conventional distance between viewer and image. This tactile engagement is particularly evident in non-narrative and experimental films, where the emphasis on surface and materiality replaces the narrative-driven structure of classical cinema. She also draws attention to how perception is inherently social and intertwined with cultural memory, opening up possibilities for feminist reimagining of vision, challenging its historical associations with detachment, objectification, and control. She emphasizes that feminist critiques of vision often center on its distancing effect, which separates the observer from the observed, and links vision to power and domination. These critiques are rooted in psychoanalytic and Foucauldian theories, which interrogate the uses of vision in systems of control. However, Marks moves beyond these frameworks to propose haptic visuality as a model that does not anchor itself solely in

psychic registers or cultural dynamics but instead engages the sensorium – the full sensory and bodily experience of the viewer. The scholar suggests that though “the use of haptic images may be a feminist strategy, there is nothing essentially feminine about it” (Marks 2000: 188). Rather, these images operate at the level of the entire body, dissolving the divide between psyche and sensation. Moreover, haptic visuality might often be associated with a feminine mode of perception, as suggested by Luce Irigaray’s claim that “woman takes pleasure more from touching than from looking” (Marks 2000: 170). However, instead of confining tactility to a specifically feminine framework, it is more productive to approach haptic visuality as a visual strategy. This perspective, according to Marks, allows for the exploration of alternative visual traditions, including but not limited to women’s and feminist practices, without reducing it to an inherently feminine quality. Also, the feminine use of haptic images engages indirectly with broader gendered critiques of visuality. As Marks states it “might seem to represent the ‘over- closeness to the image’ that Mary Ann Doane (1987) and others have attributed to female spectatorship, while optical visuality implies the ability to stand coolly back that characterizes ‘regular’ spectatorship” (Marks 2000: 188; see Doane 1987). Thus, haptic visuality, in its rejection of this distanced stance, aligns itself with this critique, reconfiguring proximity not as a limitation but as an opportunity for deeper sensory and affective engagement. In this light, haptic visuality not only challenges dominant models of spectatorship but also reclaims closeness as a mode of knowing and experiencing that resists hierarchical binaries of subject/object, near/far, and male/female. Marks’ approach thus serves as a feminist reimagining of how we inhabit and interact with images, where the tactile and the intimate are elevated as central to the cinematic experience.

This convergence of haptic visuality and feminist reconfigurations of vision offers a productive framework through which to further interpret Bean’s compositional strategies. Her surface-based narratives do not merely appeal to sight but solicit a full-bodied, sensorial response. In this sense, Bean’s use of close-ups – so heavily textured, fragmented, and corporeal – serves not only to disrupt conventional modes of spectatorship but also to animate the surface, allowing it to function as a mnemonic and affective interface. These surfaces, charged with material presence, do not passively transmit memory – they perform it. Building on this, we can draw on Béla Balázs’s reflections on the close-up. In his *Theory of the Film* Balázs was captivated by cinema’s capacity to *animate*

objects and even anthropomorphize them, he believed that close-ups imparted a physiognomic quality to still objects, highlighting their ability to reveal unseen aspects of reality and, in a way, bring the invisible to light. He considered close-ups as more than just a technique; rather, they can reveal “the hidden life of little things” (Balázs 1972: 54) offering an intimate view that uncovers the underlying forces or *mainsprings* of existence, even in seemingly mundane objects. In this view, the close-up becomes a form of visual revelation, *putting a face* on phenomena that are otherwise unseen or ignored. By invoking Balázs’s notion, we can see Bean’s use of close-ups as a way of animating and intensifying the surface, making it an interface rich with affect. This technique gives an almost human quality to the textures and surfaces captured in her images, drawing viewers into an intimate encounter with details that might otherwise go unnoticed. The surface, in this context, assumes a *fetish-like* quality, as Balázs might describe, because it conveys a sense of presence and agency. Through the use of close-ups and textured surfaces, Bean’s images seem to evoke what Balázs described as the hidden life of inanimate objects. In her works, the camera’s focus on fragmented and intimate details – such as fire or water – brings out a kind of nonorganic vitality within the surface itself. These close-ups intensify the material presence of objects and textures, imbuing them with that corporeal quality that hints at an inner force or energy. Although these elements are still and inanimate, the concentrated framing challenges the viewer to perceive them as if they were imbued with an unseen liveliness, revealing layers of significance otherwise overlooked in ordinary perception. Balázs noted that the close-up could function as a “revelation of what is really happening under the surface of appearances” (Balázs 1972: 56), and Bean’s photographic approach seems to echo this idea. Her images, dense with texture and visual detail, bring forth a kind of latent life, pushing the viewer to recognize an affective, almost bodily, presence in surfaces that might otherwise seem inert. This technique compels the audience to engage with these surfaces as active, expressive agents, charged with a vitality that isn’t truly organic but that nevertheless feels animate in its intensity. Through this nonorganic life, Bean’s images invite the viewer to see beyond the superficial, to engage with the textures, folds, and materiality of the image in a way that transcends mere observation and enters into a more embodied form of interaction. Deleuze’s concept of *visage-ité* (faciality) further illuminates this dynamic by framing the close-up as a mode that allows the image to ‘return the gaze.’ He describes *faciality*

as the image's capacity to embody and reflect affect, creating an intense sensory interaction that transforms the viewing experience into a reciprocal encounter. He writes:

It is this combination of a reflecting, immobile unity and of intensive expressive movements which constitutes the affect... Each time we discover these two poles in something... we can say that this thing has been treated as a face [visage]: it has been 'envisaged' or rather 'faceified' [visagéifiée] and in turn it stares at us (1986: 87-88).

In Deleuze's framework, an image that is *faceified* does not merely display an object; it *stares back*, engaging the viewer in an interaction that goes beyond passive observation. Marks extends this concept by emphasizing the affective dimension of the close-up, suggesting that the image, in its intensified and static form, holds an almost sacred quality that captivates the viewer, drawing them into an embodied relationship. In this respect, she elaborates on Patricia Pisters' observations, suggesting that facial images evoke dimensions beyond the visual, opening into temporal and spiritual layers that imbue the image with a depth that resists simple analysis. This affect-laden quality, according to Pisters, transforms the image into something profoundly resonant, where time, memory, and sensation converge. Thus, Marks underscores how the close-up can become more than a technique; it is a form of sensory storytelling that envelops the viewer in an affective exchange, challenging them to perceive the image as an "auratic object" (Marks 2000: 94) with its own expressive power. In Bean's work, the close-ups and attention to texture serve as a vehicle for *faceifying* the image, rendering it not just a representation, but an agent of affect that responds to the viewer. Here, the surface operates as both a sensory and narrative threshold, where the image takes on a quasi-human ability to convey and contain emotion. Bean's photography becomes a tactile narrative form, one that bridges the gap between still image and moving picture, encouraging viewers to experience the image as a body with its own agency. Furthermore, the use of enlargement in visual media holds a particular relevance for feminist theories of perception, as it transforms seemingly marginal details into focal points, thereby granting them a heightened sense of presence and agency. Mary Ann Doane explores this idea in her work on cinematic close-ups, where she suggests that the enlargement of specific details within an image disrupts conventional modes of viewing. Doane argues that close-ups serve as a means

of magnifying elements that would otherwise elude perception. This strategy of focusing on minute details is not merely a technical choice but a deliberate narrative device that elevates the surface to a space of perceptual and emotional intensity. As Doane states:

While on the one hand, the close-up works to magnify, to exaggerate the scale of the image, its gigantism, it also, by necessity, deals with the detail, the miniature. Its logic is that of the microscope – to expand vision by moving ever closer and revealing worlds within worlds. In the close-up, miniaturization and magnification complement one another. The miniature is absorbed within, indeed becomes, the gigantic, the larger-than-life of the cinema, exemplifying the dialectic of distance and proximity (2021: 201).

This reflection reveals a dual process in the close-up: one that brings the viewer into an intimate proximity with the subject while simultaneously creating a sense of the monumental. By magnifying and miniaturizing simultaneously, the close-up introduces a dialectic of distance and proximity. The act of enlargement functions not only as a visual enhancement but also as a means of activating the surface; it configures itself as an intentional act of viewing that collapses distance, allowing the medium to speak with a tactile immediacy that resonates with both personal and collective memory, embodying the agency of the surface as a site of intimate, active storytelling.

A similar sensitivity to the surface as a site of becoming had already been articulated by Jean Epstein in his reflections on *photogénie*:

even more beautiful than a laugh is the face preparing for it. I must interrupt. I love the mouth which is about to speak and holds back, the gesture which hesitates between right and left, the recoil before the leap, and the moment before landing, the becoming, the hesitation, the taut spring, the prelude and even more than all these, the piano being tuned before the overture (1977: 9).

What fascinates Epstein is not the act itself, but the suspended moment before, when the image is imbued with possibility. Furthermore, the interplay of proximity and tactility – materialized through the close-up – finds resonance in theoretical models that recast the screen not as a passive frame but as an active, relational surface. In this sense, Giuliana Bruno's concept of the screen as a membrane offers a compelling reimagining

of its role in cinematic and visual media. Unlike traditional models that frame the screen as a static window or mirror, the scholar positions it as a “connective tissue” (Bruno 2014: 5) – a site of relationality that mediates between subjects and objects, inside and outside. This tactile understanding of the screen shifts its function from a purely optical plane to a porous surface that fosters new forms of sensory and emotional engagement. For Bruno, the screen’s relational qualities reflect the broader dynamics of contemporary media, where materiality is no longer fixed but emerges through interaction. In a similar vein, Ilaria A. De Pascalis and Lorenzo Marmo stress the notion of materiality as a relational space – a dynamic interplay of tangible and intangible elements. For them, the screen is not just a display device but a sensory interface that activates perceptual and affective engagement. By focusing on aspects such as grain, resolution, and definition, they frame the screen as a layered and tactile site, reinforcing its role in embodied spectatorship (De Pascalis, Marmo 2019).

This conceptualization of the screen as a connective membrane finds resonance with broader theoretical movements, including affect theory and new materialism, which emphasize the surface as a site of interaction and becoming. As highlighted by Coleman and Oakley-Brown, surfaces act as planes where spaces, times, materialities, and affects intersect, producing dynamic configurations (Coleman, Oakley-Brown 2017: 5–27). Bruno extends this relational understanding by framing surfaces not as static entities but as living environments, capable of mediating sensory and affective experiences. In short “the surface becomes a form of habitation, a living organism that engages in a phenomenological mediation between subjects and objects” (Ravesi 2021: 65 [my translation]). By framing the screen as a living surface, Bruno expands our understanding of its role in mediating the spectator’s sensory and affective responses. Furthermore, Bruno engages with Deleuze’s concepts, such as ‘any-space-whatever’ and the ‘fold,’ to propose a dynamic and processual understanding of surfaces (Bruno 2014: 14–15). The ‘any-space-whatever’ emphasizes the open and atmospheric potential of surfaces, framing them as spaces that resist fixed boundaries and instead invite movement, transition, and connection. While the ‘fold’ enables a rethinking of the surface as a dimensional and relational entity, where textures and depths interact. Through this lens, surfaces become sites of simultaneous interiority and exteriority, a space of possibility, where relationality and interaction generate meaning.

Finally, building on this reconceptualization of the screen as a living, relational surface, we can observe how contemporary visual practices not only inherit but rearticulate this logic in response to shifting technological, cultural, and material conditions. While the works of Friedrich, Stein, and Bean articulate a feminist visual language grounded in analog materiality, bodily fragmentation, and the performative agency of the surface, it is essential to recognize how these strategies have evolved within more recent visual and technological paradigms where the logic of *femme* persists. In this light, turning to Sara Cwynar's *Soft Film* (2016) (FIG. 3) offers an opportunity to explore how the politics and poetics of surface, so central to historical practices of feminist collage, are rearticulated in a digital, post-feminist visual culture that continues to grapple with visibility and gender. As a time-based, layered composition of image, voice, and object, *Soft Film* draws together many of the visual strategies identified in the lineage of *femme*: collection, fragmentation, the diaristic voice, and the material accumulation of surface. Yet, unlike Schapiro and Meyer's archival approach to the domestic sphere, Cwynar reframes these gestures through the lens of post-capitalist image circulation,



FIG. 3 – Sara Cwynar, *Soft Film*, 2016.

exploring how intimacy and touch have been re-coded within the digital economy of desire and consumption. The video delves into the accumulation and dissemination of images in the digital age. Cwynar collects various objects and photographs, arranging and rearranging them in her studio space. The work reflects on how images and objects acquire and lose value over time, and how they contribute to our understanding of societal paradigms. In *Soft Film*, Cwynar uses a vintage velvet jewelry box – a soft, gendered object acquired through eBay – as a central theme, into carefully choreographed displays, often color-coded and staged within her studio space. The artist appears on screen manipulating these objects with deliberate, almost ritualistic care. These actions do not simply showcase a collection; the boxes, as well as other elements, become more than objects – they are surfaces of nostalgia, class aspiration, and coded femininity. Their texture evokes a mode of interaction that is distinctly haptic, inviting the viewer to feel through the visual field. This tactility, however, is never innocent. Cwynar overlays her manipulations with a voiceover that blends personal reflection, advertising slogans, quotations, and political commentary, producing a discursive collage that frames the velvet boxes as cultural residue: soft not only in texture, but also in their complicity with what the artist terms “soft misogyny” or more generally “soft sexism” (Cwynar, 2016). Here, the surface becomes a critical site: not only aesthetic and material, but ideological and affective. Cwynar’s assemblages transform the surface into an archival space where personal and collective memories converge. The velvet boxes represent a visual language of beauty and value rooted in gendered expectations. Their surfaces are both seductive and exhausted, revealing the contradictory economy of late capitalist femininity. Through this layered configuration of voice, gesture, and image, *Soft Film* mobilizes the very tactics of *femme* – collection, repetition, fragmentation – but retools them within a contemporary media ecology. Her manipulation of the boxes recalls the tactile engagement of sewing, gluing, or assembling in traditional *femme*, yet it is performed within the field of the camera lens, where touch is mediated by mediation itself. Moreover, *Soft Film* invites a reading through the lens of haptic visuality: the visual strategies deployed – close-ups, repetitions, the rhythmic arrangement of objects – foreground the surface not as transparent but as sensuous, resistant, and political. The material and ideological thickness of these objects is exposed not only through touch, but through the layering of visual and narrative fragments. The voiceover further

complicates the surface by embedding theory into gesture, activating the image as a thinking object – one that invites critical intimacy. Cwynar’s screen thus becomes a membrane in the Brunoian sense: a connective tissue where affect, critique, and materiality converge.

4 Conclusion

The final case returns us to the core claim of this essay: that surface operates not merely as an interface but as a sensory and epistemological threshold, one that registers and transmits affect, memory, and agency. Across the works of Friedrich, Stein, Bean, and Cwynar, we have traced a shared visual grammar – tactile close-ups, layered montage, fragmented textures – that proposes a feminist reconfiguration of the medium. Through practices grounded in the materiality of the image, these artists activate the surface as a site of narrative construction, political resistance, and intimate revelation. What emerges across these case studies is a notion of the surface that exceeds its optical function. While original *femme* practices enacted tactility through physical means, contemporary post-digital aesthetics simulate surface interaction via visual and narrative layering. This continuity of haptic engagement across technological thresholds underscores a shared investment in the surface as a site of sensory inscription and feminist rearticulation. As both material and metaphor, the surface thus becomes a site where touch, memory, perception, and ideology intertwine. It is not only where meaning appears, but where it is made – through the textures of skin, the grain of the voice, the residue of objects, the trace of time. Feminist artists and theorists have consistently returned to this sensory threshold not only to critique the politics of vision, but to construct alternative modes of seeing, feeling, and knowing. Whether in the analog layering of Friedrich’s scratched text, the performative sequencing of Bean’s photographic panels, Stein’s visual syntax, or the velvet-saturated capitalism of Cwynar’s *mise-en-scène*, the surface performs. It is in this sensory threshold that the image becomes an event, and vision becomes a tactile, feminist politics.

NOTE

- 1 Su Friedrich's *Scar Tissue* (1979) is available online: [14/10/2025] <https://www.dailymotion.com/video/x22avky>.
- 2 For these and other works by Anne Bean, see the website of the gallery representing the artist: [14/10/2025] https://www.englishgallery.com/artists/artists_group/?mainId=257&media=Photography.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques (1990), *L'Image*, ed. *The Image*, London, British Film Institute, 1997.
- Baron, Jamie (2014), *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, New York and London, Routledge.
- Balázs, Béla (1952), *Theory of the Film: (character and growth of a new art)*, ed. New York, Arno, 1972.
- Barnett, Daniel (2008), *Movement as Meaning in Experimental Film*, Amsterdam and New York, Editions Rodopi.
- Bertozzi, Marco (2012), *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio.
- Blaetz, Robin, ed. (2007), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham and London, Duke University Press.
- Bruno, Giuliana (2014), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago, University of Chicago Press.
- Coleman, Rebecca, and Liz Oakley-Brown (2017), "Visualizing Surfaces, Surfacing Vision: Introduction", *Theory, Culture & Society*, 34/7–8: 5–27.
- Cwynar, Sara (2016), "Soft Film", Art Basel. [14/10/2025] <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/36903/Sara-Cwynar-Soft-Film?lang=en>.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, ed. *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- De Pascalis, Ilaria A., and Lorenzo Marmo (2019), "Superfici, confini e formati: la produzione di immaginari e atmosfere mediali nello scenario contemporaneo," *Imago. Studi di cinema e media*, 20: 15–32.
- Doane, Mary Ann (1987), *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington, Indiana University Press.

- (2021), *Bigger Than Life: The Close-Up and Scale in the Cinema*, Durham and London, Duke University Press.
- Epstein, Jean (1977), “Magnification and Other Writings”, *October*, 3: 9-25.
- Garfield, Rachel (2021), *Experimental Filmmaking and Punk: Feminist Audio Visual Culture in the 1970s and 1980s*, London, New York and Dublin, Bloomsbury Academic.
- Hatfield, Jackie, ed. (2006), *Experimental Film and Video. An Anthology*, New Barnet, UK, John Libbey Publishing.
- Krauss, Rosalind (1979), “Grids”, *October*, 9: 51–64.
- Marks, Laura (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, New York, Duke University Press.
- Powers, John (2022), “Barbara Hammer, Optical Printing, and a Theory of Touch”, *A Companion to Experimental Cinema*, ed. Federico Windhausen, Hoboken (NJ), Wiley-Blackwell: 349–368.
- Ravesi, Giacomo (2021), *Le maschere di Dioniso: Figure del corpo tra arti visive, media e tecnologia*, Roma, Armando Editore.
- Schapiro, Miriam; Meyer, Melissa (1977-78) “Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – FEMMAGE”, *Heresies*, 1/4: 66-69.
- Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Walsh, Maria; Throp, Mo, eds. (2015), *Twenty Years of MAKE Magazine: Back to the Future of Women’s Art*, London and New York, I.B. Tauris.

Raffaella Tartaglia has obtained her PhD in Landscapes of the Contemporary City: Politics, Techniques, and Visual Studies (curriculum: Cinema and Visual Culture, 37th cycle) at Roma Tre University in 2025, with a thesis titled *Behavioral Bodies: Gestures and Identities in Feminist Experimental Film and Other Arts* ('70–'90). She has been a Visiting PhD Student at Birkbeck, University of London. Her research interests focus on experimental cinema, contemporary art, and feminist and perceptual issues. She has published essays in journals such as *Fata Morgana*, *European Journal of Women’s Studies*, and *Mimesis Journal*, and has participated in international conferences such as NECS and DRHA. She is a member of the editorial board of the journal *Imago. Studies in Cinema and Media* and has held teaching and research positions at the Universities of Cassino and Lazio Meridionale, and Roma Tre.



FONDAZIONE SIGISMONDO MALATESTA ETS