

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



MARCELLO WALTER BRUNO

20

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web
Marcello Walter Bruno
ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

Redazione: Alma Mileto e Giacomo Tagliani (coordinamento), Samuel Antichi, Luca Bandirali, Simona Busni, Alessandro Calefati, Rosa Alba De Meo, Andrea Inzerillo, Stefano Oliva, Francesca Pellegrino, Pietro Renda, Gioia Sili, Chiara Scarlato, Antonio Tricomi

Segreteria di redazione: Roberta D'Elia (coordinamento), Alessia Cistaro, Gianfranco Donadio, Pierluca Gallo, Mariapia Greco, Martina Imbrogno, Sara Marando, Carmen Morello, Deborah Naccarato, Nadine Passarello, Mara Scarcella

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Page layout: Roberta D'Elia

Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

<i>IN MEDIA RES</i>	5
LA REALTÀ VELOCE	9
CINEMA MALGRADO TUTTO	12
L'ANNO PRIMA DI APOLLO	15
L'INCONSCIO OTTICO COLLETTIVO	19
MONOLITE	23
ESILIO DAL MAINSTREAM	26
QUANDO IL BAMBINO ERA BAMBINO	29
L'AMORE AI TEMPI DELL'EPIDEMIA	33
IL VIRUS È IL MESSAGGIO	35
IL VITELLONE E IL DRUGO	38
IL POPULISMO ESTETICO	42
IL BEAT ITALIANO	46
NUOVO CANONE PARADISO	49
IL SELFIE DELLA RIVOLUZIONE TRADITA	52
IL RITORNO DEGLI SQUALI	55

SCRIVERE FOTOGRAFIE	59
LA COLONNA SONORA DELLA NOSTRA VITA	62
LA PROPAGANDA È DI MODA	66
DOVE ERAVAMO RIMASTI?	70
LA CAMERA OSCURA DELL'ANIMA	74

In media res

Caterina Martino

Su Marcello Walter Bruno.



Nella metà degli anni novanta, a proposito dell'improvvisa scomparsa di Maurizio Grande, Marcello Walter Bruno ha scritto: «La morte è un taglio in un flusso: ricordare Maurizio Grande non significa abbandonarsi al folklore delle rievocazioni più o meno private, bensì lavorare concretamente per fare proseguire quel flusso». Rilette nel 2022, alla luce dell'improvvisa scomparsa di Marcello Walter Bruno avvenuta il 14 luglio, queste parole suonano come un monito, un insegnamento e forse anche una richiesta da parte di chi avrebbe sperato o voluto che la morte non funzionasse come una cessazione, una conclusione, un compimento del flusso delle proprie idee, riflessioni, visioni.

La metafora televisiva contenuta in quella frase, scritta da chi ha appena terminato un decennio di regia presso la sede RAI di Cosenza, è evidente: la morte è un taglio (*cut*) in un flusso di programmazione. Il taglio è lo stacco, il passaggio, da un'inquadratura all'altra gestito dal regista televisivo che dà vita a un montaggio in diretta. Il flusso è la successione di contenuti (programmi, pubblicità, notiziari) che a loro volta sono un flusso senza sosta di immagini, parole, colori, segni grafici, suoni. Il flusso, come lo intende Raymond Williams, è una sequenza non lineare, infinita (programmazione h24), profonda (proliferazione di canali) e lunga (serialità). Un taglio nel flusso non implica la fine o la chiusura della messa in onda, ma solo la reinquadratura in una nuova direzione, da un nuovo punto di vista. Ciò che viene dopo il taglio si aggiunge a una

programmazione sempre in corso, si aggiunge *in media res*, come Bruno ha scritto nel volume *Neotelevisione* (1994).

Chi ha conosciuto Marcello Walter Bruno comprenderà quanto questa metafora sia stata vera nella sua vita. Intellettuale brillante, curioso, instancabile, desideroso di conoscere e imparare; ha studiato per passione e ha insegnato per trasmettere tale passione agli studenti, ai collaboratori, agli allievi, agli amici. Le sue lezioni di cinema e fotografia hanno affascinato e influenzato almeno quattro generazioni di studenti. Ha insegnato a vedere in profondità, a non rimanere ancorati a canoni e a griglie interpretative. Ha indagato le immagini con metodo analitico e pensiero critico. Ha osservato attentamente la contemporaneità non per inseguire mode scientifiche temporanee ma per interrogarsi sulle peculiarità di un'epoca. Ha fatto tesoro delle personalità incrociate, anche solo fugacemente, sul proprio cammino come Umberto Eco (suo docente all'Università di Bologna), Filiberto Menna (incontrato per il documentario RAI *Lo spirito del tempo* del 1985), Lou Reed (con il quale ha condiviso un pasto dopo un concerto nella città di Catanzaro) e altri ancora.

Docente universitario sì, ma non solo. Programmista e regista televisivo: dieci anni alla RAI di Cosenza con produzioni di documentari come *Dentro/Fuori* (1983) con Mimmo Rotella e *Boccioni a Reggio* (1984) con Francesco Gigliotti e Maurizio Calvesi. Pubblicitario: tra i fondatori dell'agenzia di comunicazione "La Cosa" a Cosenza. Drammaturgo: autore di molte opere teatrali, da quelle anni ottanta con la regia di Giancarlo Cauteruccio fino a *La fuga di Pitagora lungo il percorso del sole* del 2020. Poeta: scrittore di versi, molti ancora inediti, altri regalati agli amici o elargiti sui social (appassionato di haiku e di quell'*insviluppabile* che barthesianamente lega il componimento giapponese alla fotografia). Saggista: sono state innumerevoli le pubblicazioni ed è stata costante la ricerca di contesti che funzionassero come piccoli flussi nel sistema della cultura, da qui, tra le tante, l'importante collaborazione con il bimestrale "Segnocinema" (dalla fine degli anni ottanta alla primavera del 2022 con l'ultimo articolo su cinema e fotografia intitolato *La diplopia di Eastwood. Un film su una foto: Flags of our fathers*) e con la rivista digitale "Fata Morgana Web" (52 articoli scritti in cinque anni dal 2017, l'ultimo pubblicato l'11 luglio 2022 dedicato a Fredric Jameson e all'«immenso Walter Benjamin»). Curatore di mostre: tra le più recenti *Nadar. Il teatro della fotografia* presso il Museo d'arte dell'Ottocento e Novecento di Rende curata con l'amico e critico d'arte Tonino Sicoli nel 2017. Curatore di rassegne cinematografiche: tra le tante, *Odissea nella moda. La donna in viaggio nel cinema* per Moda Movie 2001. Artista della fotografia contemporanea: negli ultimi anni ha esposto le proprie fotografie presso la galleria dell'associazione cosentina "L'impronta - culture

fotografiche” con le mostre *Riscatti* (2013) e *Posti italiani* (2018). Titolista: *Selfielosophy*, *Il metacinema è una cosa deleuziosa*, *Il ground zero della scrittura*, *Apocalypse news*, *Insegnocinema*, *I predatori dell’aura perduta*, sono solo alcuni degli ironici e acuti titoli dei suoi saggi. Sceneggiatore televisivo: autore di soggetti come *Bronzer. Il giorno che rapirono i bronzi di Riace* (RAI, 1982). E altro ancora.

In un vecchio curriculum Marcello Walter Bruno ha indicato alcune macroaree di interesse: storia delle comunicazioni di massa, industria audiovisiva, sociologia della comunicazione, critica di testualità mediatica, semiotica testuale. Ma si potrebbero aggiungere: cinema americano, cinema e filosofia, cinema italiano e dinamiche economico-sociali, critica cinematografica, semiotica degli audiovisivi, teoria e filosofia dell’immagine. E andrebbero considerati i territori impervi in cui si è avventurato al fine di creare un ponte tra discipline che apparentemente sono inconciliabili o che non comunicano tra di loro: fotografia e filosofia; fotografia e cinema; cinema e scienza; cinema e pubblicità; fotografia e poesia; fotografia e neuroestetica, ecc. Un percorso sempre costellato dalla rilettura di punti di riferimento fondamentali come Benjamin, Roland Barthes, André Bazin, Gilles Deleuze, Vilém Flusser, e poi Stanley Kubrick, Steven Spielberg, Brian De Palma, Joan Fontcuberta, Jeff Wall, ecc. – quest’ultimo gruppo costituito da autori che hanno fatto cinema e fotografia pensando il cinema e la fotografia.

Sarà importante riuscire a ricostruire tutti i dettagli di un’esperienza e di un profilo intellettuale così ricco. Il suo pensiero è sfuggito a etichette e categorie ma in un modo che non si può dire privo di ratio o metodicità. Ciò di cui si è occupato gli ha imposto di prendere le distanze dalla «noia dei discorsi prevedibili» (Barthes, p. 169) e di arrischiarsi nel dialogo tra le discipline (è corretto parlare di interdisciplinarietà?). È in base a questa formula che sono nati i suoi numerosi scritti e le sue opere principali: *Il cinema di Stanley Kubrick* (2003) non è solo un libro di cinema; *Neotelevisione* (1994) non è solo un libro sul linguaggio televisivo; *Promocrazia* (1996) non è solo un libro sulla comunicazione politica. D’altro canto, il suo pensiero non è sfuggito alla pratica: non si può parlare di fotografia senza il bisogno di fare fotografie; non si può parlare di regia senza avere cognizione di cosa accade in una sala di regia televisiva; non si può ideare un certo tipo di titoli senza essere stati copywriter; e così via.

Un pensiero elastico, sagace, aperto e anche solidale. Marcello Walter Bruno ha sempre seguito le ricerche dei propri colleghi consapevole del fatto che la comunicazione è sempre a due vie (emittente e ricevente) e che da essa si trae contaminazione, intuizione, folgorazione; ha promosso, nella città di Cosenza in particolare, momenti di associazionismo e cooperazione

culturale; ha dispensato generosamente consigli, idee e proposte; ha cercato collaborazioni e condivisioni ritenendo essenziali gli incontri seminariali da cui sono nate esperienze importanti come la curatela del volume *Scatti del pensiero. La fotografia come problema filosofico* (Mimesis, 2021) e i webinar "Fotogrammi. Dai fotografi/registi ai registi/fotografi".

Tutti questi sono frame di uno stesso flusso, cioè la vita di Marcello Walter Bruno, che è stata una sequenza non lineare (ha zigzagato in diversi ambiti e saperi provando a costruire tra di essi un'innovativa conoscenza), infinita (la programmazione dei suoi scritti, pensieri, lavori è stata senza sosta), profonda (si è servito di diversi canali per comunicare tale conoscenza) e lunga (si è occupato di ambiti che sono correlati da una costante assoluta: le immagini).

Che cosa c'è dopo il taglio del flusso Marcello Walter Bruno? Ci siamo noi che continuando a infondere la sua eredità intellettuale – non basta solo ricordare e rievocare, ma è necessario produrre altro flusso – ci inseriamo *in media res* assicurandogli una programmazione perpetua.

Riferimenti bibliografici

R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 2010.

M.W. Bruno, *Neotelevisione: dalle comunicazioni di massa alla massa di comunicazioni*, Rubbettino 1994.

R. Williams, *Televisione, tecnologia e forma culturale*, Editori Riuniti, Roma 2000.

Marcello Walter Bruno, 1952-2022.

La realtà veloce

I pixel di Cézanne di Wim Wenders.



L'arte moderna è l'anello di congiunzione tra la pittura e la fotografia, tra la rappresentazione e l'impronta, tra la lentezza della mano e la velocità dell'automa. Per questo amiamo ancora l'Ottocento, come Benjamin e tutti i "figli di Nadar" (l'espressione è di Pierre Sorlin). Per questo Wim Wenders dedica al Cézanne dell'acquerello *La Montagne Sainte-Victoire* (1900) una poesia che apre il catalogo della mostra *Les archives du rêve* (Musée d'Orsay, Parigi 2014).

In questo saggio poetico – genere paradossale ma non tanto, per un regista fotografo intellettuale – Wenders si chiede come fa questo piccolo capolavoro ad essere "emozionale e analitico nello stesso tempo", a presentare rispettosamente un oggetto amato (l'aura della montagna...) e contemporaneamente a rivelare "il riflesso delle condizioni del vedere la montagna". Cento anni dopo Cézanne, però, "chiunque è in grado di scomporre ciò che vede / fin nei suoi atomi, per così dire (o pixel, se volete), / e poi di ricomporlo". Dunque, ciò che davvero sconvolge nella visione dell'opera è la distanza storica fra la nostra pratica quotidiana (la fotografia digitale, tanto più banale quanto più tecnologicamente avanzata, come ci ha spiegato Flusser) e l'hic et nunc in cui tutto ciò ebbe inizio. Il veloce Cézanne che non ha affatto riflettuto ma dipinto e basta ("con un paio di tratti a matita") è il testimone di quello shock che Benjamin ancora percepiva e a cui noi siamo definitivamente assuefatti. Difficile figurarsi l'intreccio che oppone e collega Manet, Nadar e Baudelaire: la pittura impressionista nasce quando i fotografi impressionano le pellicole... Molto dopo, quando ormai il cinema è l'occhio del Novecento, alcuni pittori (americani) tornano al figurativo come narrazione, al quadro come inquadratura o fotogramma: nello sguardo di Andrew Wyeth (mai primo sguardo, semmai terzo) c'è "una freschezza / che si ritrova solo nelle fotografie", eppure, questo realismo è ottenuto con mezzi ben lontani dalla istantaneità, per cui Wenders può dire del suo amato Edward Hopper che "lui dipinge contro la fotografia" pur producendo "fotogrammi del sogno americano".

Il paradosso della poesia saggistica è quello di un genere che vuole essere emozionale e analitico nello stesso tempo, ma anche quello di una scrittura che vuole essere riflessiva essendo comunque veloce: l'oscillazione di Wenders, e la sua soluzione stilistica, ripetono un andamento che conosciamo dai tempi di Cézanne e Manet e soprattutto di Duchamp, amicissimo di Man Ray come Manet e Baudelaire lo erano di Nadar. Man Ray è un pittore che si ricicla come fotografo sperimentando le specificità del dispositivo (in primis la luce, come teorizzato da Moholy-Nagy, con cui condivide l'invenzione o scoperta delle immagini off-camera). Marcel Duchamp è un artista pigro che, ragionando sull'inutilità della pittura "retinica" nell'epoca delle icone achiropite (se la fotografia è un'istantanea, il quadro non può che essere definito "un ritardo"), procede lungo le due direttrici indicate dalla rivoluzione tecnologica: l'irruzione del reale (non del realismo) nell'opera artistica; la velocità d'esecuzione ridotta allo zero (allo "snapshot" della macchina fotografica). Lo storico dell'arte Elio Grazioli, riprendendo intuizioni di Rosalind Krauss, ripercorre i risultati all'insegna delle "strategie dell'infrasottile" (categoria sfuggente quanto la forma poetica wendersiana).

Il "grande vetro" di Duchamp (titolo ufficiale *La Sposa messa a nudo dai suoi celibi, anche*, 1915/23) è la classica opera modernista per cui vale l'assioma che il medium è il messaggio: il supporto trasparente, questo "ritardo di vetro" che è anche "riposo istantaneo" (la terminologia duchampiana è criptica ma non indecifrabile), presume non il consueto quadro da parete bensì una superficie da inserire nell'ambiente come un effetto speciale cinematografico. Proprio come il *glass shot* in uso in quegli anni ad Hollywood, il Grande Vetro lascia irrompere la realtà nell'opera (come i rumori nella musica di John Cage, che a Duchamp ha dedicato un brano) o, il che è lo stesso, posiziona segni fissi in ambienti variabili (con un effetto "infrasottile" di ibridismo fra testo e contesto, senza peraltro essere un'opera *site specific*).

Quanto ai ready made, è abbastanza evidente che prendere un oggetto industriale (ruota di bicicletta, orinatoio, scolabottiglie o quant'altro) per rilocarlo come opera d'arte scultorea è esattamente come scattare una fotografia (*to take a picture*, prelevare un'immagine dall'universo bergsoniano) per ottenere un quadro che non è più faticoso "ritardo" ma comodissima "istantanea". Se il Grande Vetro è ciò che può fare l'arte per introiettare il mondo come fa l'obiettivo della macchina fotografica (che ai tempi di Duchamp ancora utilizzava lastre di vetro per il negativo), il ready made è ciò che può fare l'arte per azzerare i tempi d'esecuzione fino alla dimensione puntuale dello "scatto". E anche se questa fuoriuscita concettuale dalla fattività autoriale è sempre stata vista come gesto provocatorio e nichilista, Elio Grazioli ci tiene a "rivendicare poeticità alla strategia artistica di Duchamp, per quanto essa appaia allontanarsi verso il punto più distante di quello che intendiamo tradizionalmente per poesia".

Ma, giustappunto, anche la poesia è passata attraverso le forche caudine della modernità e delle sue tecnologie di produzione industriale, standardizzazione, automazione – dai cadaveri squisiti delle avanguardie storiche alle combinatorie computerizzate di Balestrini. Se l'equazione tra ready made e fotografia è già in Rosalind Krauss, l'equazione tra poesia e fotografia è già in Roland Barthes, per il quale l'istantanea è come uno haiku giapponese votato a un "terzo senso" insviluppabile. Anche le poesie di Wenders, allora, sono i pensieri di un fotografo. E la passante di Baudelaire è un capolavoro di street photography.

Riferimenti bibliografici

E. Grazioli, *Duchamp oltre la fotografia*, Johan & Levi, Monza 2017.

Wim Wenders, *I pixel di Cézanne*, Contrasto, Roma 2017.

Cinema malgrado tutto

Lanzmann e/o Spielberg.



Lanzmann e/o Spielberg: come interpretare questa barra che collega e scollega, unisce e divide, una congiunzione e un'opposizione? E come collocare i due cognomi, evidentemente ebrei, che rimandano al cinema senza rimandare a una stessa idea di regia o di film?

Prima opzione: Claude Lanzmann o Steven Spielberg, o l'uno o l'altro. Questione di scelta: *Shoah* o *Schindler's List*, il documento o la finzione, la parola o l'immagine, la filosofia o l'arte, l'Europa o l'America. E anche, per chi sappia leggere la dialettica che lega l'occhio del Novecento all'altro occhio considerato cattivo, cinema *versus* televisione. Perché il big bang di tutto il dibattito sulla rappresentabilità dell'irrapresentabile – i campi di sterminio non solo come buco nero della storia del cinema (il paradossale rammarico di Godard) ma come l'assenza che costituisce "l'oggetto del secolo" (titolo del lanzmanniano Gérard Wajcman) – è costituito dalla miniserie *Olocausto* (*Holocaust*), diretta da Marvin J. Chomsky (reduce dal successo dell'altra saga *Radici*) e trasmessa dalla NBC nel 1978 in quattro puntate da due ore. Dall'apertura dei campi sono passati trentatré anni ed è la prima volta che un titolo si offre come definizione di ciò che per i nazisti era "la soluzione finale" e per gli storiografi lo "sterminio" (Poliakov 1951) o la "distruzione" degli ebrei (Hilberg 1961).

Elie Wiesel interviene sul "New York Times" del 16 aprile 1978 con un articolo intitolato *Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction*, in cui accusa lo sceneggiato di trasformare «un problema ontologico in soap opera» (cit. in Gaetani 2006, p. 63). Claude Lanzmann – all'epoca già autore di *Pourquoi Israel* (1972) nonché amico e collaboratore di Sartre – interviene sul n. 395 di "Les Temps Modernes" (la rivista che Sartre ha chiamato come il capolavoro di Chaplin) con un saggio intitolato polemicamente *De l'Holocauste à «Holocauste» ou comment s'en débarrasser*. Ma l'evento mediatico ha una tale risonanza negli Stati Uniti – e l'anno successivo in Germania, dove la destra fa di tutto per impedire la trasmissione, che supera i venti milioni di spettatori – che non è difficile vedervi l'opera di riferimento (anche se in negativo) per due operazioni autoriali complesse, che hanno lo

stesso periodo di gestazione ed escono nello stesso anno 1985: appunto *Shoah* di Lanzmann, che con le sue nove ore supera le otto ore di *Olocausto* (mirando fra l'altro a sostituire il titolo, per determinare il lessico della storiografia a venire); e *Heimat* di Edgar Reitz, concepito anch'esso come miniserie televisiva che va in onda in undici puntate. Azione/reazione: l'industria culturale statunitense mette a tema la storia dell'Europa nazista, le cinematografie nazionali della Francia e della Germania rispondono con opere di respiro ancora più ampio; e nello stesso 1985 il governo inglese mette in circolazione – i tempi sono maturi – *Memory of the camps*, il documentario realizzato nel 1945 (con Hitchcock supervisore al montaggio) allo scopo di mostrare alla popolazione tedesca la realtà negata e rimossa del genocidio.

Nel 1985 Claude Lanzmann, ventenne l'anno in cui furono aperti e documentati i campi, ha sessant'anni: la sua vita d'intellettuale franco-giudeo è dunque racchiusa soprattutto nell'impresa di *Shoah*, che si presenta come l'unico film possibile sulla Shoah: *il documento che sostituisce l'assenza d'immagini con la presenza delle testimonianze sui luoghi stessi degli eventi*. Nel 1986 l'allievo e amico di Jean-Paul Sartre, essendo morta anche Simone de Beauvoir, prende in mano la rivista "Les Temps Modernes", trasformandola in una macchina propagandista che interviene non solo a ribadire l'unicità del film sull'unicità dell'evento (non avrai altra Shoah all'infuori di *Shoah*) ma anche a distruggere criticamente tutte le altre opere sul tema, che siano finzioni premio Oscar come *La vita è bella* (Benigni 1997) o documentari premio Oscar come *Gli ultimi giorni* (Moll 1999), prodotto da Steven Spielberg attraverso la sua Shoah Foundation. Anche gli Oscar a *Schindler's List* confermerebbero quella "americanizzazione della Shoah" di cui sono corresponsabili numerosi registi ebrei, da Chomsky a Polanski: Lanzmann interviene contro Spielberg con un articolo sul quotidiano "Le Monde" del 3 marzo 1994 intitolato *Holocauste, la représentation impossible*.

Ma proviamo a introdurre la seconda opzione: Lanzmann e Spielberg, sia l'uno che l'altro; non necessariamente assieme, però forse l'uno al seguito dell'altro. Perché – in una storia dei film che li veda anche nelle loro relazioni di causa/effetto, di azioni e reazioni – se leggiamo *Shoah* come la risposta polemica e oppositiva a *Olocausto*, possiamo leggere *Schindler's List* (un titolo che ha assonanze fonetiche con gli altri due) come una prosecuzione di *Shoah* con altri mezzi. Spielberg fa risalire l'ispirazione dell'operazione proprio alla rabbia provata durante una proiezione del film francese, in cui gran parte del pubblico s'alzava annoiato e lasciava la sala: «Ho pensato che se la gente se ne fregava così apertamente dell'Olocausto [...] glielo avrei raccontato io, l'Olocausto» (Cavina, La Polla 1995, p. 149). Che Spielberg ben conosca il film di Lanzmann lo si evince dal fatto che abbiamo visualizzazioni di brani di *Shoah* non soltanto in *Schindler's List* (il gesto del bambino che mima il taglio della gola, ma anche la contestata scena delle docce) ma anche in altre opere in cui il genocidio nazista è

completamente metaforizzato (es. la bambina che vede il fiume trasportare cadaveri in *La guerra dei mondi*).

Del resto Lanzmann – che nella sua autobiografia non cita mai per nome Georges Didi-Huberman (ma è lui «l'aspirante veggente» di pag. 542, reo di aver scritto *Immagini malgrado tutto* per la contestata mostra fotografica del 2001 *Memoria dei campi*) – cita invece più volte Spielberg, anche solo per ammucciarlo con le *major* hollywoodiane che «non sarebbero prese dal terrore all'idea di sfigurare la realtà reinventandola» (Lanzmann 2009, p. 376). Dunque, un amore non corrisposto all'interno di un dibattito sulle icone che potremmo far risalire ai tempi del secondo Concilio di Nicea? Un amore-odio tutto interno alla vasta intelligenza ebreo-gentile delineata dall'ebreo-gentile Edgar Morin?

Concludiamo con la terza opzione: Lanzmann/Spielberg, un po' l'Uno un po' l'Altro, un'alternanza come AC/DC, on/off, in/out. Il fondamentalismo della critica cinematografica francese fa le sue vittime dai tempi del carrello di Kapò (e si ricordi l'ammirazione di Spielberg per Pontecorvo, a cui ha restituito il Leone d'oro per *La battaglia di Algeri*, comprato ad un'asta di beneficenza). Ma forse è il caso di sentire altre voci – altre voci dell'ebraismo, che non parla solo il francese dei tempi moderni – per evitare una storia dell'audiovisivo monopolizzata dall'iconoclastia. Quando uscì il televisivo *Olocausto*, Günther Anders salutò la reazione degli spettatori tedeschi come l'attesa entrata nell'era post-hitleriana: «In realtà, il 1978 è il 1945, dal momento che solo oggi è sopraggiunto quello shock che avrebbe dovuto prodursi allora» (Anders 2014, p. 30).

Olocausto negli anni settanta, *Shoah* negli anni ottanta, *Schindler's List* negli anni novanta sono le pietre miliari del percorso che ha portato al Giorno della Memoria, che l'ONU ha istituito solo nel 2005 (ma l'Italia già nel 2000, guarda caso l'anno dopo degli Oscar a *La vita è bella*). La vita ben spesa di Claude Lanzmann è stata nel segno del cinema malgrado tutto.

Riferimenti bibliografici

- G. Anders, *Dopo Holocaust*, 1979, Bollati Boringhieri, Torino 2014.
M.T. Cavina e F. La Polla, a cura di, *Spielberg su Spielberg*, Lindau, Torino 1995.
C. Gaetani, *Il cinema e la Shoah*, Le Mani, Recco-Genova 2006.
C. Lanzmann, *La lepre della Patagonia*, Rizzoli, Milano 2010.
I. Perniola, *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, Kaplan, Torino 2007.

L'anno prima di Apollo

2001: Odissea nello spazio di Stanley Kubrick.



Il 68 nel 2001 quante volte ci sta? Se c'è un film *year specific* – un prodotto cinematografico che non poteva, che non doveva, che non voleva uscire nelle sale né prima né dopo il fatidico anno 1968 – questo è *2001: Odissea nello spazio*. Perché il calcolatore Kubrick – che aveva realizzato *Lolita* a rimorchio del successo di scandalo del romanzo di Nabokov (risalente al 1955, anche se la traduzione italiana è del '59) e *Il dottor Stranamore* a ridosso della crisi di Cuba (l'invasione della Baia dei Porci data 1961, il film finito '63) – questa volta ha giocato d'anticipo: la pianificazione delle riprese (in Cinerama 70mm) e del montaggio (o meglio post-produzione, data la mole di effetti speciali) ha come obiettivo strategico quello di uscire prima della missione Apollo 11, destinata a portare nel luglio 1969 i primi uomini sulla Luna in diretta televisiva mondiale (anche se il documentario di Rodney Ascher *Room 237*, uscito nel 2012, teorizza che *Shining* è pieno di allusioni al fatto che l'allunaggio non c'è mai stato – e la finta diretta è opera dello stesso Kubrick!).

Prima che gli astronauti Armstrong (*First Man*, come titola l'ultimo Chazelle) e Aldrin piantino la bandiera americana sul suolo lunare, Kubrick immagina – assieme ad Arthur C. Clarke, che però nel racconto *La sentinella* ha piazzato una piramide anziché un parallelepipedo – che gli extraterrestri abbiano già lasciato un segno del loro passaggio: lo “shock culturale” (come lo chiama il Dr. Floyd nel film) è postposto al primo anno successivo al fatidico Duemila, numero carico di sentori apocalittici (ma le attese bibliche si concluderanno nella realtà con l'evento islamico dell'11 settembre 2001, oggi considerato data di morte dell'epoca postmoderna).

I classici nascono contemporanei, gli immortali nascono giovani e si circondano di giovani: all'epoca della realizzazione, Kubrick è un trentenne che sta mettendo in piedi un gigantesco regalo per il suo quarantesimo compleanno (che cade, guarda le coincidenze, il 26 luglio 1968) (si riveda in questa chiave la scena della tele-torta di compleanno per uno degli

astronauti della missione Discovery); Douglas Trumbull, il realizzatore dello *slitscan* usato per visualizzare lo psichedelico “corridoio stellare” del gran finale (e futuro protagonista della storia degli effetti speciali), è un ventenne scovato casualmente alla fiera mondiale di New York; e John Alcott, futuro direttore della fotografia di Kubrick (premio Oscar 1976 per *Barry Lyndon*), fa ancora l’assistente.

La cultura contemporanea è il vero humus di questa opera che in Italia arriva contemporaneamente al libro di Desmond Morris *La scimmia nuda*: il monolite è una scultura minimalista che potrebbe portare la firma di Donald Judd (classe 1928, dunque coetaneo del regista); *Lux aeterna* dell’amato e saccheggiato György Ligeti, ovvero il coro a cappella che commenta la prima epifania del monolite, è appena uscito (1966); e il buon vecchio Khačaturjan, il cui celebre *Gajaneh* accompagna il footing di David Bowman nel corridoio ad anello, è ancora vivo e attivo.

Facendo carta col Sessantotto senza fare calco (ma al Korova Milk Bar i drogati sono in attesa), *2001* è un film destinato ai giovani, sia gli hippies che lo fruiscono come “ultimate trip” (il lisergico *slitscan* di Trumbull, che Gene Youngblood inserisce nella categoria “expanded cinema”, potrebbe andare bene per un *light show* dei Pink Floyd di Syd Barrett – che in effetti sono contattati da Kubrick ben prima che lo faccia Antonioni per il finale di *Zabriskie Point*) sia gli aspiranti artisti che ne verranno flashati: Steven Spielberg – il futuro autore di *A.I.*, il progetto incompiuto di Kubrick – nel 1968 esordisce con *Amblin’*, un “andare a zonzo” che è un’odissea hippy, prima di dare il nome di David Mann (che è David Bowman senza il prefisso Bowie) al protagonista di *Duel*; David Bowie (nome d’arte assunto da David Robert Jones) fa uscire il 45 giri *Space Oddity* (che con *Space Odyssey* ha in comune più che l’assonanza del titolo) in data 11 luglio 1969, cinque giorni prima del lancio dell’Apollo 11; e Carmelo Bene, che scopre lo scotchlite 3M utilizzato per la proiezione frontale dei fondali africani, decide di utilizzarlo per i costumi catarifrangenti di *Salomè*.

Nel 1968 la novità in ambito di teoria del cinema è la semiologia del cinema di Christian Metz; e gli studiosi della “grande sintagmatica” possono esercitarsi sull’alba dell’uomo, in cui si passa da un sintagma a graffa (una serie di inquadrature che non costituiscono una cronologia quanto piuttosto un elenco di eventi iterativi) all’improvviso emergere di un inserto soggettivo (l’inquadratura del monolite in quanto ricordo della scimmia, poi seguita da due inquadrature speculari dell’animale abbattuto, che valgono come immagini ipotetiche di una relazione causa/effetto fra osso-arma e uccisione-morte).

Insomma, Kubrick mette in scena nientemeno che la nascita dell’intelligenza, il salto evolutivo dalla scimmia all’*homo sapiens*, e lo fa costringendo lo spettatore a passare dall’immagine-movimento all’immagine-tempo, dalla percezione all’abduzione (“cinema del cervello” dirà Deleuze), dalla materia alla memoria. Lo stacco osso/astronave, che

fluttua fino a trovare la sua soluzione formale nell'inquadratura della penna che vola in assenza di gravità, non solo elimina tutta la storia umana lasciando come dominio del cinema di fantascienza la preistoria e il futuro, ma condensa in un montaggio delle attrazioni (non unico debito con Ejzenštejn) il rapporto fra volontà di potenza e volontà di sapere, il legame di Nietzsche (sottinteso nella scelta di *Also sprach Zarathustra*) con Foucault (che all'epoca ha già pubblicato *Le parole e le cose* e sta scrivendo *L'archeologia del sapere*).

2001: *Odissea nello spazio* chiude gli anni sessanta del cinema d'autore, inaugurati da *La dolce vita*, con un omaggio esplicito a Fellini: il feto astrale che chiude il film compiendo una torsione che lo porta a guardare in macchina – ovvero a fissare lo spettatore dritto negli occhi – è un remake (all'interno di una storia senza donne) dell'analoga torsione compiuta da Valeria Ciangottini, che conclude misteriosamente *La dolce vita* con lo stesso sguardo muto rivolto verso lo spazio amniotico della sala cinematografica. Il film del 1960 si apriva con l'immagine di un elicottero che trasporta il Cristo dalle antichità romane ai quartieri del miracolo economico, clamoroso accostamento di classico e moderno, sacro e profano, misticismo e tecnologia; e il film di fantascienza, mostrandoci il corpo morto di un astronauta sollevato dalle braccia meccaniche di uno shuttle, forma una Pietà michelangiolesca di uguale intensità iconologica. Nessuna meraviglia che in data 4.9.68 arrivi agli MGM Studios di Borehamwood il seguente telegramma: «Dear Stanley I saw yesterday your film and I need to tell you my emotion my emthusiasm stop I wish you the best luck in your path Federico Fellini».

La rete ci rivela che nel 1963 la rivista americana "Cinema" ha chiesto al regista di *Paths of Glory* l'elenco dei suoi film preferiti: al primo posto della playlist c'è *I vitelloni* di Fellini, al settimo *La notte* di Antonioni (ancora fresco d'uscita). Il cinema moderno si nutre di cinema moderno, la contemporaneità è un dialogo. E così, forse Stanley Kubrick è riuscito a portare a termine il film di fantascienza che Guido Anselmi ha lasciato in sospeso nel 1963. Forse un giorno bisognerà indagare meglio: 8½ in 2001 quante volte ci sta?

Riferimenti bibliografici

J. Fenwick, a cura di, *Understanding Kubrick's "2001: A Space Odyssey": Representation and Interpretation*, Intellect Books, Bristol 2018.

2001: Odissea nello spazio. Regia: Stanley Kubrick; sceneggiatura: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke; fotografia: Geoffrey Unsworth; montaggio: Ray Lovejoy; effetti speciali: Stanley Kubrick, Douglas Trumbull, Wally Veevers, Tom Howard, Con Pederson; musiche: AA. VV.; scenografia: Anthony Masters, Harry Lange, Ernest Archer; costumi: Hardy Amies; trucco: Stuart Freeborn; interpreti: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Judy Keirn; produzione: Metro-Goldwyn-Mayer, Stanley Kubrick Productions; distribuzione: CIC; origine: Stati Uniti d'America, Regno Unito; durata: 141'; anno: 1968.

L'inconscio ottico collettivo

Vedere il vero e il falso di Luigi Zoja.



Chissà perché uno psicanalista junghiano s'interessa di fotografia documentaria. L'ultimo libro di Luigi Zoja – già presidente dell'Associazione internazionale di psicologia analitica, autore di libri internazionalmente noti, fra cui *Il gesto di Ettore* (Bollati Boringhieri, 2016) e *Contro Ismene* (Bollati Boringhieri, 2009) – è presentato dall'editore, in prima e in quarta di copertina, come un contributo all'attuale dibattito sulla post-verità, aperto in Italia da Maurizio Ferraris.

In effetti, la prima parte del volume è dedicata a immagini notoriamente impegolate nel problema deontologico della manipolazione del profilmico: *Il miliziano morente* di Robert Capa (Spagna 1936), pur essendo l'icona assoluta del fotogiornalismo di guerra – il suo “evento originario” nel senso in cui lo è *Shoah* di Lanzmann (1985) –, è non solo moralmente ambigua (in quanto inaugura il “voyeurismo della uccisione”) ma probabilmente fasulla quanto il nome del suo autore; l'azione dei marines che piantano la bandiera americana (Iwo Jima 1945) è stata ripetuta a favore dell'obiettivo di Joe Rosenthal – come si vede nel film di Eastwood *Flags of Our Fathers* (2006) – così come l'azione dei sovietici che piantano la bandiera comunista in cima al Reichstag (Berlino 1945) è un *remake* messo in scena dal fotografo Evgenij Chaldej; e così via procedendo sulla strada delle *fake news*. Ma il problema non è nuovo, ed è già stato affrontato in quanto tale – si pensi solo al contributo di Michele Smargiassi, *Un'autentica bugia* (Contrasto, 2009), risalente a un decennio fa –; dunque, quale sarebbe lo specifico di un approccio psicanalitico alla fotografia e alla sua “verità”?

Per Zoja la fotografia (la “grande fotografia”) è il più denso dei media e, contrariamente al cinema, ha carattere di intransitività (blocca la narrazione) e maieuticità (assegna allo spettatore l'onere delle deduzioni). Ma c'è di più:

L'immagine unica e fissa, simbolicamente forte, sta più in alto di quella che si muove. Diciamolo con altre parole: certe fotografie – non a caso chiamate iconiche – trascendono l'attualità e si avvicinano alla religione più di quanto può avvenire con il cinema. In questi casi, il loro semplice esistere è ancora più importante del fatto che vengano contemplate (Zoja 2018, p. 11).

Nella modernità solo alla foto si tende a prestare una fede che potrebbe contenere residui religiosi: dall'occhio di Zeus all'occhio di Zeiss, direbbe Fontcuberta. Ma se nel Novecento l'opinione pubblica è condizionata da fotografie iconiche, ciò è possibile perché «nell'inconscio collettivo moderno e secolarizzato, persiste una controfaccia simmetrica del bisogno religioso» (*ivi*, p. 13): il che significa che le immagini "fondanti" sono a loro volta fondate su (o affondate nel) l'inconscio collettivo, che continua ad essere pur continuando a divenire. Zoja non spiega cosa sia questo "strato di psiche universale" detto "inconscio collettivo", però suppone che nella modernità laica

quest'ultimo tenda sempre più a far scorrere l'occhio orizzontalmente: i valori del cielo sono stati in gran parte aboliti. Poiché questa rimozione della verticalità segna il nostro rapporto col mondo, essa non poteva non essere riassunta negli strumenti che ci fanno conoscere il mondo: così, determinano quello che chiamiamo inconscio ottico, o inconscio fotografico (*ivi*, p. 58).

Ecco qui una saldatura tra Jung e Benjamin, non esplicitata ulteriormente (Zoja attribuisce l'espressione "inconscio ottico" a Régis Debray, pur avendo Benjamin in bibliografia) e proprio per questo degna di un approfondimento. Se «la fotografia è un segno strutturato dall'inconscio tecnologico del mezzo fotografico» (Vaccari 2011, p. 11), allora la catena delle cause risale dalla foto alla macchina fotografica, dall'inconscio ottico all'inconscio collettivo. Per il teorico dell'inconscio tecnologico, l'incompatibilità strutturale fra la fotografia e il potere risiede proprio nell'impossibilità d'imporre una regia alle informazioni involontarie: anche sotto il nazismo – e un caso famoso è quello del "bambino di Varsavia" – «è accaduto che il *medium* è andato oltre le intenzioni di chi aveva creduto di servirsene e ha decongestionato e liberato lo sguardo appannato dall'ideologia costringendolo a vedere più di quanto voleva e sapeva» (*ivi*, p. 36). Invece lo psicanalista, rilevando come l'immagine del 1943 (che contiene il bambino del ghetto ebraico come parte di un'inquadratura più ricca) sia diventata iconica solo quarant'anni dopo, ipotizza che «l'inconscio ottico dominante potrebbe aver avvertito il fascino

complesso, estetico ed etico insieme, della foto» (Zoja 2018, p. 84); col che lascia intendere che l'inconscio dominante è quello dei vincitori.

Pur essendo interessato alla figura del bambino-vittima come nuova icona del mondo post-eroico, ben espresso da fotografie celebri come la *Napalm Girl* (Vietnam 1972) di Nick Út (di cui si dice che fece perdere agli USA la guerra del Vietnam), Luigi Zoja si ferma davanti a "l'immagine estrema" del corpo morto, evitando di pubblicare (e di discutere) la foto – anzi "le" foto – di Alan Kurdi, il bambino siriano annegato nel 2015 durante una delle tante ondate migratorie nel Mediterraneo. Invece proprio queste immagini sono pubblicate e discusse da Fausto Colombo, direttore del dipartimento di Scienze della comunicazione e dello spettacolo presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, nella sua *Indagine su fotografia e compassione* che è una sorta di diario sul *punctum* (nel senso di Barthes) che una determinata immagine mediatizzata provoca sulla sensibilità di un teorico della comunicazione. Colombo ricostruisce il viaggio della famiglia Kurdi (cioè restituisce una "storia vera" ad un'immagine tendenzialmente intransitiva e maieutica) ma soprattutto il viaggio di una foto – quella della professionista turca Nilüfer Demir dell'agenzia DHA – che attraverso i rilanci della rete telematica globale (l'inconscio collettivo è Twitter?) finisce col diventare «un'icona universale» (Colombo 2018, p. 18), «un simbolo» (*ivi*, p. 22) ma anche un "motivo" che viene rielaborato dalla creatività internettistica.

In ogni caso, la viralizzazione delle immagini di Alan contiene in sé gli elementi di un'urgenza morale: la forza simbolica che esse ospitano non permette la loro semplice trasmissione, né le facili ironie dei social, ma stimola la pietà e il giudizio. E questo giudizio morale trasformerà presto tali fotografie in qualcosa di più di semplici immagini, e amplificherà la loro energia fino a renderle disponibili per l'ingresso profondo nella memoria collettiva, l'ultimo passaggio che trasforma un semplice oggetto in parte di una cultura (Colombo 2018, p. 36).

La memorizzazione pubblica è dunque la causa della trasformazione di "ricordi condivisi" in "simboli universali", ma forse è anche vero il contrario: il potere di penetrazione di un'immagine nella memoria collettiva è direttamente proporzionale al grado di empatia che essa suscita risuonando nell'inconscio collettivo. Senonché tutta questa "fermezza" si scontra col carattere fluido delle immagini nella modernità liquida tenuta insieme dai sistemi di comunicazione: basta che uno tsunami di nuove immagini sommerga la pretesa icona, basta che parole d'ordine nuovo riconfigurino la distanza empatica, ed ecco – la pacchia è finita.

Resta l'archivio, vero inconscio ottico collettivo, dove non fa differenza tra fotogiornalismo e finzione artistica, e il corpicino riverso del piccolo Alan dalla maglietta rossa fa il paio con il perturbante Pinocchio in calzoncini rossi che, nell'opera di Maurizio Cattelan *Daddy Daddy* (del 2008), affoga nell'acqua con le braccia aperte a croce. Eternamente morto, forever Jung.

Riferimenti bibliografici

F. Colombo, *Imago pietatis*, Vita e Pensiero, Milano 2018.
F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino 2011.

Luigi Zoja, Vedere il vero e il falso, Einaudi, Torino 2018.

Monolite

Vent'anni senza (ma anche con) Stanley Kubrick.



Che cos'ha fatto Stanley Kubrick in questi venti anni successivi alla sua morte? Ha continuato ad influenzare, con i problemi artistici posti e le soluzioni estetiche trovate, tanto i nuovi teorici del cinema quanto i giovani autori dell'industria culturale col mito della settima arte (per non parlare delle altre categorie: si ascolti solo il disco dei Soulsavers *Kubrick*, datato 2015). Un esempio italiano recente della prima categoria è costituito dal volume che Michele Guerra (già autore nel 2007 di *Il meccanismo indifferente*, sulla concezione della Storia nel cinema di SK) e il fisiologo Vittorio Gallese (uno degli scopritori dei neuroni-specchio) hanno dedicato ai rapporti tra cinema e neuroscienze: il capitolo su movimenti di macchina e cognizione motoria contiene un "intermezzo kubrickiano" che prende alla lettera l'indicazione di Gilles Deleuze secondo cui quello di SK è un "cinema del cervello" sia per il suo carattere intellettuale sia perché mette in scena mondi-cervello variamente metaforici (dal monolite di *2001* all'Overlook Hotel di *Shining*). Il metodo Kubrick, per i teorici della simulazione incarnata, consiste nella volontà di far corrispondere al nucleo tematico del film (la violenza, il potere, Deleuze aggiungerebbe la morte) una sfida tecnica – d'avanguardia quando serve – che regoli l'interazione tra lo spettatore e lo schermo:

Arancia meccanica (1971) è il film in cui il grandangolo problematizza la tenuta dei movimenti di macchina, della camera fissa o del rallenti; *Barry Lyndon* (1975) è il film dello zoom; *Shining* (1980) della Steadicam; *Full Metal Jacket* (1987) della dialettica tra il carrello e la macchina a mano (Gallese, Guerra 2015, p. 149).

Un esempio italiano recente della seconda categoria è Paolo Sorrentino, il quale – ben cosciente (come il protagonista di *The Young Pope*,

una serie che inizia con un Cristo rovesciato degno del drugo Alex) che la categoria di regista “più bravo” (che un’esperta di marketing assegna a Spielberg) è meno interessante del titolo di “regista più importante del mondo” (che spetta al carismatico Kubrick, resosi invisibile come Salinger o Banksy) – nella prima parte di *Loro* mostra le sue ascendenze miscelando Kubrick con Antonioni: il passaggio Roma/Sardegna avviene con un passaggio notte/giorno che inverte quello del celebre stacco dall’osso all’astronave; salvo che a saltare in aria (in un’esplosione che rimanda al finale di *Zabriskie Point*) è della spazzatura e ciò che ricade sono pasticche di droga.

Ovviamente, dal 2001 ognuno s’è divertito a parodizzare, citare, omaggiare, copiare e insomma postmodernizzare il maestro. Il regista di *L’ultima parola* (Roach, 2016), con la scusa di avere a che fare con Dalton Trumbo sceneggiatore di *Spartacus* (1960), rifà la scena in cui il gladiatore lancia il tridente in direzione macchina da presa (cioè contro gli spettatori): non un remake, ma un vero e proprio falso come l’omaggio di Van Sant a *Psycho* di Hitchcock. Yorgos Lanthimos, che in *La favorita* (2018) gioca a “modernizzare” ovvero “hollywoodizzare” (si può dire “oscarizzare”?) *Barry Lyndon* (il film dello zoom, che pone la Storia alle distanze glaciali consentite dall’*understatement* pittorico e dalla voce fuori campo), sembra impegnarsi nell’uccisione del mostro sacro: e infatti un titolo come *The Killing of a Sacred Deer* (2017) rimanda al titolo originale di *Rapina a mano armata* (appunto *The Killing*: che il cervo sacro sia Stanley?) per una storia che ricicla la Nicole Kidman di *Eyes Wide Shut* (1999).

Steven Spielberg, in una scena di *Ready Player One* (2018) in cui si va a cercare l’inventore del mondo virtuale Oasis dentro il suo ricordo di un incontro sentimentale al cinema in cui danno *Shining* (presentato come opera che non è piaciuta al suo autore, cioè Stephen King), fa entrare i suoi personaggi dentro l’Overlook Hotel con la stessa *nonchalance* con cui Zbig Rybczynski faceva entrare i turisti di *Steps* (1987) dentro *La corazzata Potemkin*. Ma questo *divertissement* può essere perdonato all’esecutore testamentario scelto per portare a termine il progetto A.I.: il film scritto e diretto da Spielberg nel fatidico 2001 si presenta come una Amblin/Stanley Kubrick production, con Jan Harlan (fratello della vedova Kubrick, nonché autore nel fatidico 2001 del documentario *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*) come co-produttore esecutivo.

Naturalmente A.I. è un film spielberghiano, eppure si capisce che il regista “più bravo” ha provato ad entrare nella logica del “regista più importante del mondo”: se l’immagine del monolite circondato dalle scimmie è una riflessione sul tema dell’accoppiata King Kong/Empire State Building, il finale nella New York ghiacciata e de-umanizzata (con uno *skyline* in cui ancora si riconoscono le Twin Towers) ripropone quel cerchio fantascientifico mettendo il mecha David al centro e gli

extraterrestri tutt'attorno; a indicare, questa volta, la sopravvivenza del cinema come automa spirituale, segnale di civiltà per intelligenze aliene.

Uno dei tasselli più importanti del dopo-Kubrick è merito dell'università di Monaco: il professore emerito Rainer Crone (1943-2016), un esperto di Warhol che lavora spesso negli Stati Uniti, spinge i suoi studenti a scoprire dove si trovano i negativi originali della rivista fotografica *Look* (attiva dal 1937 al 1971) e finisce col mettere le mani sul pezzo mancante agli Stanley Kubrick Archives, cioè il lavoro svolto dall'intraprendente teenager del Bronx nel lustro 1945/50; ne viene fuori una mostra itinerante (a Milano e Venezia nel 2010) con relativo catalogo non esaustivo.

Il Kubrick fotografo si rivela una miniera tanto per gli editi quanto per gli inediti: tra istanti decisivi alla Cartier-Bresson (il creatore della Magnum che avrebbe dovuto fare il fotografo di scena per il western mai realizzato da SK con Marlon Brando), scene urbane alla Weegee (autore del libro da cui Dassin ha tratto il film *La città nuda*, set visitato da SK, che poi ha voluto Weegee come fotografo di scena del *Dottor Stranamore*) e *freaks* alla Diane Arbus (poi omaggiata con le gemelle di *Shining*), quello che viene fuori è un repertorio di composizioni che l'autore utilizzerà nel corso della carriera registica: si confronti solo il nudo di schiena che apre *Eyes Wide Shut* con la modella del cartoonist Peter Arno immortalata nel numero di *Look* del 13 settembre 1949.

Insomma, se si considera il continuo arrivo di nuovo materiale (giusto l'anno scorso la sceneggiatura del 1956 tratta dal racconto di Stefan Zweig *Bruciante segreto*), si può dire che – a vent'anni dalla sua scomparsa – Stanley Kubrick è vivo. Del resto, come sanno i giocatori di scacchi di New York, sono sempre gli altri che muoiono.

Riferimenti bibliografici

E. Carocci, a cura di, *Stanley Kubrick*, Marsilio, Venezia 2019.

F. Crone, *Stanley Kubrick fotografie 1945-1950*, Giunti, Firenze 2010.

V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

Stanley Kubrick, New York 1928 – St Albans 1999.

Esilio dal mainstream

Un omaggio a Robert Frank.



Quelli della mia generazione hanno a casa almeno un'opera di Robert Frank: la copertina del doppio album dei Rolling Stones *Exile on Main St* (1972). Invece nessuno ha visto il film coevo girato da Frank sulla tournée americana della band, con un oscenissimo titolo (*Cocksucker Blues*) che è lo stesso di una canzone scritta da Mick Jagger per fare arrabbiare la casa discografica Decca: le uscite del film, autocensurato dagli stessi Stones, sono state autorizzate solo in presenza del regista, roba da privilegiati.

La cosa curiosa, però, è che la filmografia di Robert Frank comincia già nel 1959 con *Pull My Daisy* (all'epoca lanciato come "un film di Jack Kerouac"), presente nella *Storia del cinema sperimentale* di Jean Mitry, e si estende fino al 2004 (con il fatidico titolo *True Story*) quando l'artista ha ormai ottant'anni. Come chiudere gli occhi sul carattere bifronte di questo Giano svizzero (come il Godard di *Sympathy for the devil*) americano?

La prima svolta nella vita di Robert Frank, classe 1924, è quando a 23 anni si trasferisce a New York avendo come portfolio un libro di 40 foto senza didascalie. Il suo primo mentore è Brodovič, l'influente direttore artistico della rivista "Harper's Bazaar", che gli assegna lavori ben pagati; ma il mondo della moda non è fatto per il taciturno ragazzo, che se ne scappa sulle Ande alla ricerca di realtà visiva non filtrata dalla mediazione linguistica (ma l'impaginato di *Peru* risente di quello pensato da Brodovič per *Day of Paris* di Kertész).

Il secondo mentore è Walker Evans, l'uomo che su committenza della Farm Security Administration ha inventato lo "stile documentario" e prodotto l'epocale libro *Sia lode ora a uomini di fama* (in collaborazione con lo sceneggiatore cinematografico James Agee); è Evans che fa ottenere a Frank una borsa di studio della Fondazione Guggenheim per un progetto fotografico sugli USA, segnando il secondo punto di svolta.

9 mesi, 10.000 miglia, 80 stati, 767 rullini, 27.000 scatti fra cui scegliere 300 provini da cui estrarre 83 foto: questi sono i numeri del viaggio lungo gli USA che, intrapreso nell'autunno del 1955 assieme alla moglie Mary e ai

figli piccoli caricati su una Ford, conduce Robert Frank a un lavoro che viene editato proprio mentre esce il capolavoro di Jack Kerouac *On The Road*. Le foto vengono rifiutate sia da "Life" che dal "New York Times": finisce che *Les Américains* vede la luce a Parigi nel 1958, anno in cui l'editore talent scout Robert Delpire compie il trentesimo compleanno. Altro incontro del destino è quello con Kerouac, che decide di scrivere l'introduzione che mancava: nel 1959 *The Americans* esce per la giovane Grove Press; Frank ha 35 anni, Kerouac 37.

L'immagine d'apertura, scattata durante una parata nel New Jersey, inquadra due spettatori a due finestre di una casa di mattoni: lo sguardo della casalinga sciatta è coperto da uno scuro, ma la testa dell'uomo col cappotto è tagliata dalle strisce della bandiera americana appesa all'esterno; il simbolo della patria copre l'identità (il volto) dell'individuo, che rientra così nell'anonima maggioranza silenziosa voluta dal maccartismo. L'immagine di chiusura è il muso della Ford ferma sul ciglio di una strada del Texas, fari accesi per il tramonto, col vetro del parabrezza che incornicia Mary Frank col figlio; un'altra concezione di casa e di famiglia on the road, che aggiorna la fuga in Egitto (non scordiamo le origini ebraiche del fotografo) all'epoca dell'automobile "sposa meccanica" (il libro d'esordio di McLuhan è datato 1951).

In mezzo, un vertiginoso avvicinarsi di classi alte e classi basse, bianchi e negri (gli anni cinquanta erano ancora segregazionisti, come ci ha ricordato *Green Book*), feste e funerali, uffici pubblici e negozi, sale cinematografiche e studi televisivi, e sempre e dappertutto bandiere a stelle e strisce e mezzi di locomozione (lo scatto di copertina, il tram di New Orleans, è poi stato battuto da Christie's per 550.000 dollari). Ma ciò che colpisce è questo bianco e nero da notiziario della Movietone, con inquadrature che all'epoca apparvero sbagliate, gente vista di spalle, sguardi in macchina, sgranature, sfocature in primo piano, il "mosso" come conseguenza della velocità (la catena di montaggio di Detroit). Peggio di così s'era visto solo con *New York* di William Klein (1956), non a caso un altro outsider che ha un'epifania della Grande Mela dopo un ritorno da otto anni parigini; non a caso un altro libro sull'America pubblicato prima in Europa, a Parigi da Seuil e a Milano da Feltrinelli.

L'introduzione di Jack Kerouac mette in risalto le doti d'improvvisazione dello *street photographer*: la foto di alcuni pensionati della Florida che siedono su due panchine dandosi le spalle, e in cui spicca una vecchia seminole che fuma corrucciata, gli sembra «un'immagine pura come il più bell'assolo jazz di sax tenore»; e per capire appieno il complimento si tenga conto che nel 1959 esce anche il 33 giri *Blues and Haikus*, dove Kerouac fa un reading accompagnato dai sassofonisti Al Cohn e Zoot Sims.

Ma il carattere di flagranza di queste istantanee (per Frank la foto è una reazione istantanea a sé stessi) emerge nella frase finale

dell'introduzione, in cui Kerouac chiede: «Quella ragazzina ascensorista tutta sola che guarda in su e sospira in un ascensore pieno di demoni confusi, come si chiama? Dove abita?». Robert Frank risponde molti anni dopo, nel documentario di Laura Israel *Don't Blink* (2015): Eva Cunningham. Davvero?, chiede l'intervistatrice sorpresa della rivelazione. E l'intervistato sornione: «Me lo sono inventato in questo istante».

La folle strada solitaria di Kerouac, che spinge gli uomini ad andare avanti e li fa uscire di testa, è una metafora dell'arte che si confonde con la vita. La filosofia di Frank è il continuo imbocco di strade nuove: *Gli Americani* potrebbe aprire un'epoca e invece la chiude, gli anni sessanta saranno quelli del cinema. Il punto di giunzione dei due mestieri è la direzione di fotografia: Robert Frank si aggiudica quella per lo psichedelico *Chappaqua* di Conrad Rooks, film sperimentale famoso per le musiche di Ravi Shankar e la presenza attoriale di Burroughs e Ginsberg, e che nel 1966 vince il Leone d'argento al festival di Venezia.

I film successivi, diretti e prodotti autarchicamente a budget zero, sembrano rispondere da un lato all'imperativo categorico di tenersi occupati (il titolo del 1975 *Keep Busy* è uno slogan per la vita degli artisti) e dall'altro a una pulsione diaristica che curiosamente ha poi investito il mondo della fotografia d'arte (Nan Goldin, per intenderci): *Conversations in Vermont* (1969) mette in gioco la relazione padre/figli; alla memoria della figlia Andrea è dedicato *Life Dances On* (1980), alla memoria del figlio Pablo è dedicato *The Present* (1996).

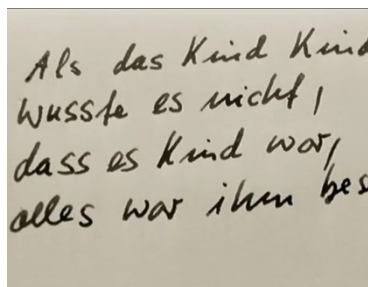
Se la morte circonda l'artista da tutti i lati, l'artista sa che l'opera può essere ricordo privato o monumento pubblico: per Frank il limite della foto è di essere un ricordo che si mette da parte ("Laissez tomber les mémoires"), mentre il film può restituire la vita proprio in quanto "morte al lavoro". E dunque non si filma ciò che è importante, ma si fa diventare importante ciò che si filma, cioè tutta l'umanità che si ha sottomano, dall'amico artista diventato famoso dopo morto (*Sanyu*, 2000) al tipo che fa il giro della Nova Scotia per portare i giornali (*Paper Route*, 2002).

C'è insomma una sorta di bulimia delle immagini che è un tutt'uno con la mobilità perpetua di questo vagabondo del Dharma che, senza essere parte di alcun movimento (e tanto meno di un *establishment*), è stato beat nel senso religioso che Kerouac dava al termine. Famoso, sì, ma come un perfetto sconosciuto – *like a rolling stone*.

Robert Frank, Zurigo 1924 – Inverness 2019.

Quando il bambino era bambino

Il cinema di Peter Handke, premio Nobel 2019 per la letteratura.



Gli angeli del dopoguerra – quelli con i capelli lunghi, rockettari, che non finiscono l'università – Dio li fa e poi li accoppia. L'angelo austriaco si chiama Peter Handke (da pronunciare alla tedesca) ed è nato nel 1942, anno in cui il premio Nobel non viene assegnato: il mondo è impegnato nel conflitto scatenato dall'austriaco Hitler. L'angelo tedesco si chiama Wim Wenders (da non pronunciare all'americana, o magari sì) ed è nato nel 1945, l'anno della caduta di Berlino e del suicidio di Hitler.

Nessuno saprà mai come si ottengono le ali. Fatto sta che Peter, tra i ventiquattro e i ventinove anni (lo stesso arco in cui Lennon e McCartney hanno espresso il meglio dei Beatles), esplode in una produzione poligrafica che comprende opere teatrali (fra cui *Profezia*, *Autodiffamazione*, *Insulti al pubblico*, *Kaspar* e *La cavalcata sul lago di Costanza*), racconti (*Storie del dormiveglia*), romanzi (*I calabroni*, *L'ambulante*, *Prima del calcio di rigore*), poesie (*Il mondo interno dell'esterno dell'interno*) e drammi radiofonici. Nel 1966 Wim ha ventuno anni, non è ancora stato a Parigi, non si è ancora iscritto alla scuola di cinema di Monaco (che nascerà solo l'anno successivo, sull'onda del movimento di rinnovamento determinato nel '62 dal manifesto di Oberhausen) ma si ritrova in mezzo al pubblico di *Insulti al pubblico*: scocca la scintilla, i due angeli cominciano a volare assieme.

Nel 1969 Peter Handke e Wim Wenders cofirmano il cortometraggio a colori *3 amerikanische LP's*, in cui l'utilizzo di tre brani (Van Morrison, Creedence Clearwater Revival, Harvey Mandel) serve a trasformare tre paesaggi della Germania contemporanea (una periferia dominata da due palazzoni, un percorso che conduce ad un drive-in vuoto, un'anonima strada serale vista dall'interno di un'auto) in una metafora o metonimia dell'americanizzazione; anche se il parlato fuori campo preferisce notare il carattere profondamente cinematografico dei brani scelti. Nel 1971 viene annunciato "il primo film di Peter Handke": si tratta del tv movie *Chronik der laufenden Ereignisse* (95 minuti); il produttore è Wenders.

Nel 1972 Peter compie trent'anni: escono *Infelicità senza desideri* (dedicato al suicidio della madre, avvenuto l'anno prima) e *Breve lettera del lungo addio*. Ma esce anche il film basato sul romanzo *Prima del calcio di rigore*, sceneggiatura confermata Wenders/Handke, fotografia di Robby Müller, montaggio di Peter Przygodda, musiche di Jürgen Knieper. Si tratta di un road movie in cui la pratica neorealista dell'erranza e della veggenza viene unita al gusto pop di certa Nouvelle Vague per descrivere una Germania che si modernizza senza progettualità etica: le immagini di Wenders sembrano un tentativo di girare ambienti hitchcockiani con durate alla Antonioni; i dialoghi di Handke oscillano fra piccole notazioni d'attualità (l'uccisione della cassiera del cinema è pinzata da una frase sull'assassinio di Sharon Tate) e rimandi ad atmosfere d'altri tempi (il bambino sparito come all'inizio di *M* di Fritz Lang).

Nel 1975 Wim compie trent'anni: esce *Falso movimento*, fotografia di Robby Müller, montaggio di Peter Przygodda, musiche di Jürgen Knieper, sceneggiatura di Peter Handke questa volta basata nientemeno che su *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (1795) di Goethe, capostipite del Bildungsroman. Evidentemente il Nuovo cinema tedesco è pronto per effettuare il ricambio generazionale (qui gli attori sono Rüdiger Vogler, coetaneo di Handke, reduce da *Alice nelle città*; Hanna Schygulla, classe 1943, reduce dal successo del fassbinderiano *Effi Briest*; nonché la figlia quattordicenne dell'herzogiano Klaus Kinski) e lo fa con un "film di formazione" dal titolo altamente emblematico.

Se esiste un'unità del Nuovo cinema tedesco, Wenders, Fassbinder, Schmid, Schröter o Schlöndorff, essa, come portato della guerra, sta proprio nel legame sempre variabile fra questi elementi: gli spazi ridotti alle proprie descrizioni (città-deserti o luoghi che continuano a essere distrutti); le presentazioni dirette di un tempo pesante, inutile e inevitabile, che ossessionano i personaggi; e, da un polo all'altro, le potenze del falso che tessono una narrazione, per quanto si svolgano in «falsi-movimenti» (Deleuze 2017, p. 159).

La metafora è talmente potente che Alain Badiou, ancora nel 1993, intitolerà una conferenza *Il cinema come falso movimento*. Ma il film non è soltanto una riflessione teorica sui rapporti fra letteratura e cinema (il protagonista è un aspirante scrittore che si ritrova in un mondo di immagini tecniche) o sui rapporti fra realtà e arte (il film inizia con un pugno contro il vetro di una finestra, quasi a infrangere la separazione fra corpo e visione, ma il viaggio si conclude in cima allo Zugspitze, con un'inquadratura che è la variante piccolo-borghese del romantico *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich). È anche un viaggio in cui s'incontrano i

rappresentanti delle varie generazioni tedesche, quella del futuro (la ragazzina muta), quella del presente (compreso un industriale del nuovo boom economico) ma anche quella del passato (l'ex nazista, che il protagonista quasi uccide, poi pentendosi di non avergli chiesto la sua storia).

È sotto il manifesto di *Falsche Bewegung* che lo scrittore fa colazione nel documentario *Peter Handke in Paris* (Troller 1975), un filmato che ci dice due cose: la cinematografia tedesca è arrivata al suo acme (ancora qualche mese e "Newsweek" dedicherà una copertina al *German Film Boom*); gli angeli stanno volando via, anche se i percorsi di Handke dentro Parigi (per fare la spesa, accompagnare la figlia Amina a scuola ecc.) non lasciano distinguere nessuna specificità architettonica della Ville Lumière (c'è il quartiere della Défense, certo, ma sembra la prima inquadratura di 3 *amerikanische LP's*).

È nell'area metropolitana di Parigi che (a differenza del romanzo da cui è tratto) è ambientato *La donna mancina* (il titolo omaggia *Left-handed woman*, canzone del bluesman Jimmy Reed morto nel 1976), il film – sceneggiato e diretto da Peter, prodotto da Wim che lo fa fotografare a Robby Müller e montare da Przygodda, interpretato da Edith Clever e Bruno Ganz ma con il cameo di vecchie glorie come Bernhard Wicki e Bernhard Minetti – che partecipa al festival di Cannes 1978. Ed è ad un'autrice francese e cosmopolita (o apolide come lui e Wim?), la Marguerite Duras in quel momento reduce dal premio Goncourt per *L'amante*, che Peter Handke ricorre per il testo della sua opera video *La maladie de la mort* aka *Das Mal des Todes* (1985); il corpo è quello dell'attrice/scrittrice austriaca Marie Colbin, il cui sex appeal è accentuato da qualche posa alla Balthus.

Il video si apre con l'inquadratura (poi ripetuta) di un foglio di carta e di una mano (forse proprio quella dell'autore di *La storia della matita*) che verga frasi in tedesco: è dunque da Peter che Wim copia l'inizio (e non solo) di *Il cielo sopra Berlino*, capolavoro della coppia Wenders/Handke (chissà se "postmodernista" come vuole David Harvey) e forse canto del cigno del cinema d'autore di cassetta: chi non c'era può guardare il film *Mia madre*, dove Moretti ha ricostruito la fila davanti al cinema Capranichetta nel 1987. Dopodiché, i due angeli si separano proprio come quelli del film: il nomade Wim va fino alla fine del mondo a girare titoli che contengono nomi di città (Tokyo, Lisbona, Palermo...), lo stanziale Peter se ne va assieme alla nuova moglie Sophie Semin (interprete nel 1992 del film che Handke ricava dal suo romanzo *L'assenza*, e che viene candidato al leone d'oro a Venezia) a Chaville, la tenuta in cui Corinna Betz gira il documentario *Peter Handke: Bin im Wald* (2016).

Si ritrovano a Chaville per girare (in un 3D forse inutile) *I bei giorni di Aranjuez*, destinato al festival di Venezia 2016: c'è un attore truccato da Peter Handke giovane, c'è Sophie Semin che recita il non-ruolo assegnatole dal marito, c'è l'amico Nick Cave che esegue una canzone al piano e c'è anche

l'autore del *Saggio sul raccoglitore di funghi* che fa un cameo nel ruolo di giardiniere. Ma qualcosa non funziona, l'antico carisma si è consumato – e nessuno saprà mai come si perdono le ali: l'appartato Handke è in realtà al centro di polemiche politiche fin dall'uscita del suo reportage *Un viaggio d'inverno ovvero Giustizia per la Serbia* (1996). Il premio Nobel 2019 per la letteratura viene assegnato a un angelo caduto, nato in un anno in cui il Nobel non venne assegnato.

Riferimenti bibliografici

- M. Brady, J. Leal, *Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaptation, Recomposition*, Rodopi, Amsterdam 2011.
G Deleuze, *L'immagine-tempo*, Einaudi, Torino 2017.
P. Handke, *La donna mancina*, Garzanti, Milano 1999.
Id., *Falso movimento*, Guanda, Milano 2008.
Id., *I bei giorni di Aranjuez*, Quodlibet, Macerata 2016.
Id., *Prima del calcio di rigore*, Guanda, Milano 2016.

L'amore ai tempi dell'epidemia

Morte a Venezia di Luchino Visconti.



Poi irrompe l'Evento – quello (in)atteso dai tempi di Heidegger e di Badiou – e tutte le opere d'arte si prestano all'improvviso ad un'ermeneutica dettata dalla contingenza.

Non ho mai amato Visconti, anche se riconosco la genialità dell'incipit di *Ossessione*, e non ho amato *Morte a Venezia* quando l'ho visto al cinema alla fine del liceo. Ma adesso che siamo in piena pandemia da Coronavirus, questo film buono per le lezioni di cineturismo, questo film sostanzialmente muto dove non c'è niente da guardare se non il voyeurismo del protagonista, dove non succede niente se non la *flânerie* di un dandy che incontra la passante di Baudelaire nel vestito da marinaio di Corto Maltese (il personaggio di Hugo Pratt è associabile alla prima scritta che compare nel film: il nome Esmeralda), – adesso questo film sembra parlare ad un'epoca in cui anche l'andare a zonzo è sostituito da un obbligo alla visione a distanza.

Erranza e veggenza: ma non è Neorealismo, è Grand Tour. L'immagine-percezione si scontra e s'incontra con l'immagine-affezione, il volto che rimanda al corpo come oscuro oggetto del desiderio, e invano aspira a farsi immagine-azione: il turismo è sì sessuale, come si conviene all'immaginario di massa sull'Italia e su Venezia (si riveda *Tempo d'estate*, targato David Lean 1955, dove la protagonista è un'attempata signorina americana alla ricerca del latin lover destinato a produrre l'esperienza indimenticabile), ma la pulsione non diventa strategia di seduzione, e i palpiti del cuore finiranno con un infarto.

L'atmosfera ovattata del Grand Hotel Des Bains – un luogo iconico quanto la Fenice di *Senso* – fin dall'inizio s'impregna di elementi non filmabili: il caldo dello scirocco come vento della pazzia; e soprattutto il puzzo del medicinale versato dagli inservienti del comune (i manifesti firmati dal sindaco alludono al colera ma non lo nominano, come invece succederà per quelli che legge Leopardi nella parte napoletana

di *Il giovane favoloso* di Martone). E all'improvviso diventa congrua quella scenetta iniziale con i bersaglieri a passo di marcia: il territorio è già militarizzato, il dorato isolamento al Lido è già una quarantena.

Esmeralda: il nome della nave che porta Ascenbach a Venezia (nella luce impressionista di un Monet) si rivela poi il nome della bella prostituta del bordello, che peraltro suona al piano *Für Elise*, magicamente proseguendo una precedente esecuzione di Tadzio. Siamo in piena metafisica della puttana, per dirla con Laurent de Sutter, poiché l'efebico Tadzio non è il semplice complemento oggetto del desiderio del protagonista: troppo spesso, mentre va via di spalle, si gira e guarda («Caratteristica della civetteria è il guardare con la coda dell'occhio insieme al volgere il capo a metà» aveva scritto Georg Simmel nel 1909, in un saggio sulla civetteria che Thomas Mann potrebbe aver letto); dunque risponde, lasciando ad Ascenbach (e allo spettatore) l'onere dell'interpretazione di questa coazione a ripetere.

La lunga sequenza dei pedinamenti geolocalizzati dalle targhe (Fondamenta de la Malvasia Vecchia, Rio Menuo o de la Verona) è strutturata in un preciso gioco della relazione amore/morte, desiderio/rischio: in un'inquadratura, a metà strada fra Tadzio (su un ponte) e Ascenbach (su un altro ponte, come un'altra nota in uno spartito architettonico) si colloca il disinfestatore con il suo liquido biancastro e maleodorante (candeggina?); in un'altra, i due sono separati dal fumo nero di un fuoco crematorio; in un'altra ancora, Tadzio si mette in posa scultorea in mezzo a due manifesti di segnalazione pericolo, a confermare che è proprio lui l'agente della pestilenza.

Alla fine, Aschenbach crepa di mal di cuore/amore e Tadzio rimane eterno in posa davanti al treppiede di una macchina fotografica: il cinema è la morte al lavoro, ma anche il desiderio in vacanza. Come aveva spergiurato il direttore del Des Bains: "Non c'è nessuna epidemia".

Morte a Venezia. Regia: Luchino Visconti; soggetto: Thomas Mann (romanzo); sceneggiatura: Nicola Badalucco e Luchino Visconti; fotografia: Pasquale De Santis; montaggio: Ruggero Mastroianni; musiche: Gustav Mahler, Franz Lehár, Modest Petrovič Musorgskij, Ludwig van Beethoven; interpreti: Dirk Bogarde, Romolo Valli, Marisa Berenson, Carole André, Björn Andrésen, Silvana Mangano; produzione: Warner Bros.; distribuzione: Dear International; origine: Italia, Francia, Stati Uniti d'America; durata: 130'; anno: 1971.

Il virus è il messaggio

La viralità mediatica da Orson Welles all'attuale pandemia.



Tutta colpa del ventitreenne Orson Welles. Se il 30 ottobre 1938 non ci fosse stata quella trasmissione radiofonica che ha trasformato l'ennesima puntata del ciclo CBS *The Mercury Theatre on the Air* (una sceneggiatura di Howard Koch che attualizza un vecchio libro di Herbert George Wells sull'invasione della Terra da parte dei marziani) in uno scherzo di Halloween fin troppo riuscito, non avremmo avuto il primo caso di isterismo di massa causato da un mass medium (cittadini statunitensi che reagiscono ad una fiction come se si trattasse di informazione giornalistica) e dunque neanche la nascita della moderna psicologia delle comunicazioni di massa (libro di riferimento, datato 1940: Hadley Cantril, *The Invasion from Mars*, sottotitolo *A Study in the Psychology of Panic*).

Wells, Welles: è bastata una vocale di troppo per segnare il passaggio epocale dal romanzo *La guerra dei mondi* (uscito nel 1898, quando ancora Méliès è fermo a *La lune à un mètre*) alla finta diretta di *The War of the Worlds* (prodotta nel clima prebellico creato dall'invasione nazista dell'Austria, la cosiddetta *Anschluss* del 12 marzo 1938), madre di tutte le *fake news* dell'epoca mediatica (mentre già Marc Bloch aveva studiato le "fausses nouvelles", classico esempio di oralità alla deriva, attraverso la sua esperienza nelle trincee della Grande Guerra). Ma certo, questo fenomeno di trasmissione veloce "di bocca in bocca" – così veloce da generare la metafora delle "voci che corrono" – conferma la base comune delle false notizie nel circuito delle trincee con la diffusione del panico dall'etere alle arterie della nazione: il primo mezzo di comunicazione di massa è la massa.

La radiofonia aguzza la vista: il "tam-tam tribale", che McLuhan associava ai deliri di Hitler, trasforma quello che nel programma di Welles è chiamato "la cosa" (*the thing*) in un oggetto volante non identificato ma con una forma specifica, quella del "disco", icona che si diffonde negli anni cinquanta (del 1956 è il film intitolato *Earth vs. the Flying Saucers*). Il

carattere “mitico” dell’audionarrazione si risolve nell’improvvisa visibilità della cosa dell’altro mondo: nel 1947 c’è il primo avvistamento ufficiale di un disco volante, ovviamente negli Stati Uniti; nel 1952 viene introdotto l’acronimo UFO, dopodiché l’ufologia assurge a rango di pseudoscienza popolare seconda solo all’oroscopia odiata da Adorno. Il fenomeno degli avvistamenti è talmente diffuso che Carl Gustav Jung, lo stesso anno del suo saggio sulla schizofrenia (1958), pubblica *Un mito moderno* (sottotitolo *Le cose che si vedono in cielo*) in cui conia l’espressione “diceria visiva”: le false notizie di Bloch non sono più voci che corrono ma dischi che volano, allucinazioni capaci d’impressionare pellicole fotografiche e cinematografiche.

È la viralità prima della virologia: anche se la scoperta di agenti infettivi più piccoli dei batteri risale al 1898 (curiosamente l’anno d’uscita del romanzo di H.G. Wells, che si apre con la celebre immagine del microscopio poi ripresa da Spielberg nella sua versione di *La guerra dei mondi*), ci vuole il 1940 per avere una visione diretta attraverso un microscopio elettronico; di progresso in progresso, nel 1976 il virus Ebola è visibile al mondo grazie alla microfotografia a scansione elettronica (SEM). Nel villaggio globale vaticinato da McLuhan, in cui fattore costitutivo è la velocità di trasmissione (l’intuizione è del filosofo Matteo Vegetti, che sposta all’epoca dell’aria – che vuol dire spazio, etere, cosmo – le considerazioni di Carl Schmitt sul rapporto terra/mare), era inevitabile che la semiotica del virus s’incrociasse con la biologia dell’informatica; è così che nel 1984, anno orwelliano, l’espressione “computer viruses” compare per la prima volta in un saggio accademico – anche se Wikipedia ci avvisa che essa si trova già nel film del ’73 *Il mondo dei robot* (esordio alla regia del romanziere Michael Crichton, quello di *Jurassic Park*).

Il terzo millennio, ormai votato alla velocità dei collegamenti in rete, si apre con la paura infondata del *millennium bug* e il pericolo reale dello *script virus* “I love you” (ah, l’umorismo degli hackers!) e va avanti fino al *worm* più rapido della storia: nel 2004 Slammer impiega quindici minuti warholiani per infettare metà dei server che tengono in piedi Internet, spegnendo il numero d’emergenza 911 a Seattle, incasinando i servizi telematici di alcune compagnie aeree e soprattutto mettendo fuori uso i bancomat Bank of America. Il *malware* è il male: come si arriva ad un’accezione positiva della viralità trasmissiva e comunicativa?

Nel 1998 l’espressione “viral marketing”, attribuita alla società californiana Draper Fisher Jurvetson, opera la svolta: che una campagna di comunicazione non convenzionale possa sfruttare la capacità comunicativa di pochi soggetti iniziali per trasmettere un messaggio a un numero elevatissimo di utenti finali, seguendo una modalità di diffusione con andamento esponenziale, è visto come il massimo sviluppo possibile dell’antica arte del passaparola “di bocca in bocca”. Un esempio è il caso del

film *Cloverfield* (Reeves 2008) supportato dal sito www.1-18-08.com e dalla piattaforma Myspace, così come esempi di “guerrilla marketing” sono la campagna Sky a supporto della serie *Romanzo criminale* (2008) e un decennio prima la leggenda metropolitana diventata il blockbuster *The Blair Witch Project* (1999).

La viralità – cioè la capacità di propagazione che una volta era espressa da metafore risalenti alla cultura contadina, come la parola latina *propaganda* e la parola inglese *broadcasting* – è l’effetto da ottenere nel mercato postmoderno, dominato dallo *storytelling* e dalla *gamification*: le storie virali, definite dal sociologo Joseph Sassoone come i racconti di marca capaci di diffondersi in modo esplosivo nel web, sono la nuova frontiera della creatività pubblicitaria e forse della creatività *tout court* (si pensi al caso di Maurizio Cattelan).

Diventare virale: questo è il destino di ogni “immagine condivisa” (lo specifico della fotografia digitale secondo il sociologo André Gunthert), di ogni parola buona o cattiva lanciata “nello sciame” (Byung-Chul Han); questo è il desiderio di ogni apprendista stregone alla Orson Welles – a cui sfugge che l’effetto invasione fu non voluto, non pianificato, non previsto e misterioso come un contagio psichico. Diventare *influencer*: questo è il sogno di ogni ragazza che intuisce il potere economico dell’immagine (anche la parola “immagine” ha un suo senso specifico per gli scienziati del marketing) all’interno dell’universo sovrannumerario e rizomatico del web.

Ma forse adesso il meccanismo si è inceppato: con il protagonismo del Coronavirus, la non-metafora che si diffonde “di bocca in bocca” (il primo mezzo del contagio di massa è la massa) con la premoderna potenza di un agente patogeno microscopico (ma è dai tempi di Chernobyl che l’essenziale è invisibile agli occhi), la denotazione epidemiologica prende il sopravvento sulle metafore comunicazionali, togliendo fascino a tutto un lessico che va da “trasmissione” (adesso associata ai *droplets* più che al tasto condividi) a “influenza” (adesso associata alla spagnola e all’asiatica piuttosto che a Chiara Ferragni). Contrordine, compagni di social: la viralità non è più una virtù.

Riferimenti bibliografici

- A. Bazin, *Orson Welles*, Edizioni il Formichiere, Milano 1980.
- C. Bellini, C. Carriero, *Influencer marketing*, Hoepli, Milano 2019.
- A. Camera, M. Pagani, *Viral Marketing*, Hoepli, Milano 2019.
- J. Sassoone, *Storie virali*, Lupetti, Milano 2012.
- M. Vegetti, *L’invenzione del globo*, Einaudi, Torino 2017.

Il vitellone e il drugo

L'influenza di Fellini su Kubrick.



«La storia della poesia», scrive Harold Bloom nel 1973, «dev'essere considerata indistinguibile dall'influenza poetica, poiché i poeti forti costruiscono tale storia travisandosi l'un l'altro, in modo da liberare un nuovo spazio alla propria immaginazione» (Bloom 2014, p. 15). Anche la storia dell'arte cinematografica – che evidentemente è solo una sottoparte specifica, e sempre da definire e ridefinire, della storia dell'industria audiovisiva mondiale – dovrebbe corrispondere ad una genealogia delle forme (e delle formule, in senso warburghiano) il cui albero è spesso un rizoma di difficile ricostruzione. La successione delle scuole nazionali, o la filiazione bergsoniana dei generi in azione nella ricostruzione di Deleuze, deve lasciare il campo alla dialettica complessa che collega fra loro i “registi forti”, non sempre (data la giovane età del cinema rispetto al teatro e alla poesia) attraverso relazioni di stampo edipico.

Sappiamo dei buoni rapporti personali fra Stanley Kubrick e Federico Fellini, fatti di telefonate (come raccontato da Emilio D'Alessandro, l'autista italiano del regista stabilitosi in Inghilterra) e telegrammi (come quello spedito dopo la prima di *2001*, in cui Fellini scrive senza virgole: «I need to tell you my emotion my enthusiasm»); ma come ricostruire un'eventuale “influenza poetica” eventualmente reciproca? Partiamo da una piccola nota biografica:

Nel 1963, quando la rivista «Cinema» gli chiese di nominare i suoi dieci film preferiti, Kubrick – che ancora rispondeva a richieste così triviali – restò prudentemente nel campo dei film d'autore. Le sue scelte furono: “I vitelloni” di Federico Fellini, “Il posto delle fragole” di Ingmar Bergman, “Quarto potere” di Orson Welles, “Il tesoro della Sierra Madre” di John Huston, “Luci della città” di Charlie Chaplin, “Enrico V” di Laurence Olivier, “La notte” di Michelangelo Antonioni [ecc.] (Baxter 1999, p. 27).

1963 significa che il quarantatreenne Fellini ha già vinto due oscar per il migliore film straniero, con *La strada* (1954) e *Le notti di Cabiria* (1957), e sta per vincerne un altro con *8½*; mentre il trentacinquenne Kubrick è riuscito a passare da un filmetto indipendente come *Fear and Desire* (1953, giustappunto l'anno dei *Vitelloni*) ad un kolossal come *Spartacus* (1960, l'anno della *Dolce vita*), permettendo ad Orson Welles di dichiarare ad André Bazin nel 1958: «Tra i giovani registi americani non vedo altri che Kubrick».

Proviamo allora a rivedere *I vitelloni* – o magari *The Young and the Passionate*, titolo con cui ha circolato a New York a partire dal 1956 – guardandolo con gli occhi di un aspirante *auteur*: cosa ci troviamo? Intanto, un inizio in cui la voce fuori campo di Riccardo Cucciolla introduce i personaggi presenti in un locale notturno genericamente chiamato Kursaal: “Naturalmente ci siamo anche noi, i vitelloni: questo è Alberto; questo è Leopoldo l'intellettuale; ed ecco Moraldo che è il più giovane della nostra compagnia; e il tenore che sta cantando è Riccardino [...] Ed ecco Fausto, il nostro capo e la nostra guida spirituale”. Il che non può non ricordarvi l'inizio di *Arancia meccanica*, in cui i personaggi che fanno gruppo all'interno del bar Korova vengono presentati dalla voce narrante del protagonista: “Eccomi là, cioè Alex, e i miei tre drughi: cioè Pete, Georgie e Tim”. Nomi e qualifiche, con il gusto del termine slang destinato a straripare fuori dallo schermo: in fondo i vitelloni sono una banda giovanile di provincia, in fondo i drughi sono dei pulcinella (costume disegnato dall'esordiente italiana Milena Canonero, che è stata presentata a Kubrick dal comune amico Riccardo Aragno, già amico di gioventù di Fellini) che però bevono latte addizionato con droghe.

Ma non c'è bisogno di questo salto nel futuro – anche se è il futuro il tempo dell'influenza – perché in *Lolita* (1962) troviamo un'interessante scena ambientata in un drive-in: seduto in mezzo fra la signora Haze e la figlia teenager, entrambe spaventate dal film horror che stanno guardando, le mani del professor Humbert Humbert trascurano la prima a favore della seconda. Si tratta di una scena veloce e significativa, che ha una caratteristica che non ci deve sfuggire: è un episodio che non si trova nel romanzo e nemmeno nella sceneggiatura consegnata da Vladimir Nabokov alla Metro Goldwyn-Mayer nel 1961 (consultabile in traduzione italiana nell'edizione Bompiani 1997); si tratta dunque di un inserimento di Kubrick, ma da dove arriva? Ebbene, questa scena di un tradimento al cinema – lui seduto fra la moglie e una signora sola, nel buio galeotto di una sala – è nei *Vitelloni*, dove dura molto più a lungo e dove ha un seguito al di fuori della sala, poiché il latin lover Fausto abbandona la povera moglie con una scusa (se ne ricorderà Cuarón in *Roma*, un film ambientato nel Messico del 1971 che ha lo stesso titolo del film girato da Fellini nel 1971).

Quando Fellini esprime emozione ed entusiasmo di fronte a *2001: Odissea nello spazio*, non è che il suo inconscio sta riconoscendo – in questo che è un film di fantascienza, come quello che avrebbe dovuto girare l'alter ego Guido Anselmi – qualcosa di familiare? Esempio: l'inquadratura finale, in cui il feto astrale subisce una torsione che porta i suoi occhi a fermarsi esattamente in asse rispetto allo sguardo spettatoriale, è il rifacimento dell'inquadratura finale di *La dolce vita*, dove la giovane Valeria Ciangottini guarda prima verso il fuori campo di destra (in lontananza si presume ci sia Marcello che si allontana raggiungendo il gruppo) ma poi ruota lentamente fino ad avere lo sguardo in macchina.

Lo sguardo in macchina, l'attivazione del fuori-spazio, l'enunciazione enunciata, la chiamata in causa dello spettatore all'interno del ciberspazio della finzione, il cortocircuito fra lo schermo e la realtà: qualcosa che forse viene da lontano, ma che nella modernità cinematografica trova una significazione ben diversa dal futuro abuso televisivo. Fellini e Kubrick lanciano uno stilema destinato ad essere ripreso da tutti gli aspiranti autori (un esempio recente è nel finale di *Revenant*).

Ma anche l'inizio di *La dolce vita* – con la sua commistione fra sacro e tecnologico, Cristo che vola grazie ad un elicottero – è il punto di partenza per una permutazione all'interno di *2001* (un numero che a sua volta è una permutazione delle cifre che compongono il numero $8\frac{1}{2}$): quando Bowman va a recuperare il corpo dell'astronauta perso nello spazio (staccato dal suo cordone ombelicale come il protagonista all'inizio di $8\frac{1}{2}$), la deposizione di quel corpo sulle braccia meccaniche dello shuttle configura una Pietà che non ha nulla di parodico.

Soluzioni: questo è ciò che cerca qualunque autore cinematografico che intenda la regia come *problem solving*. Quello che Kubrick cerca e trova in Fellini non sono problemi – ogni autore ha i suoi problemi, anche se non sfuggirà che l'ultimo film di Kubrick è la riproposizione del primo film di Fellini (il rapporto fra matrimonio e immaginario, casa ed erranza, intimità e messa in scena) – ma soluzioni: le soluzioni possono cambiare di mano, come gli ossi e le astronavi.

Alle volte si tratta di dettagli come la forma di un oggetto: il bicchiere di latte che appare al protagonista di *Le tentazioni del dottor Antonio* è identico a quello che il drugo Alex stringe nella prima inquadratura di *Arancia meccanica*; e certo non è un caso che si tratti di bianco senza innocenza, vista la connessione metonimica da una parte con il corpo provocante di Anita Ekberg e dall'altra con l'arredo erotico del Korova Milk Bar. A volte si tratta del *découpage* di una scena: circola in rete un montaggio che accosta giustamente la corsa notturna della decappottabile di Alex e i drughi (fari a illuminare stradine di campagna fuori Londra) con il forsennato giro notturno in Ferrari, lungo sentieri di campagna romana perturbati da Poe, di Toby Dammit (*Tre passi nel delirio*, 1968). A volte si tratta di atmosfere: Asa Nisi Masa, redruM...

Tutto questo è detto nel centenario di Fellini (e di Rohmer!) non per glorificare la supremazia del genio italico, ma al contrario per ribadire che la *politique des auteurs* è da subito e per sempre un clima intellettuale che si vuole internazionale e non competitivo. E se la modernità cinematografica esiste ancora, bisogna che gli studiosi apprestino ciò che ancora manca: una storia influenzale dei film.

Riferimenti bibliografici

J. Baxter, *Stanley Kubrick la biografia*, Lindau, Torino 1999.
H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, Abscondita, Milano 2014.

Federico Fellini, Rimini 1920 – Roma 1993.

Il populismo estetico

Letizia Battaglia per la campagna *With Italy, For Italy*.



Dalle stelle alle stalle, in epoca di populismo estetico e di critica social, è un attimo. E fu così che Letizia Battaglia, 85 anni e capelli rosa, passò da monumento della fotografia impegnata siciliana e nazionale (omaggiata da Wim Wenders in *Palermo Shooting* nel 2008 e da Franco Maresco in *La mafia non è più quella di una volta* nel 2019) ad autrice di foto pubblicitarie che sono state – a furor di popolo, cioè a livor di Facebook – fatte scomparire dalla rete.

Tutto inizia quando la celebre casa automobilistica Lamborghini, sede a Sant'Agata Bolognese ma di proprietà del gruppo tedesco Audi (la nipote del fondatore, Elettra Miura Lamborghini, si è riciclata come cantante), progetta la campagna *With Italy, For Italy* (i titoli in inglese sono ormai un obbligo, si veda la miniserie *Ouverture Of Something That Never Ended* diretta da Gus Van Sant per Gucci, che la sta distribuendo su varie piattaforme compreso il sito dedicato GucciFest.com). La pubblicità Lamborghini prevede che gli ultimi modelli (l'ibrida Sian Roadster, il SUV Urus, ecc.), unitamente ad alcune vetture storiche (Miura, Countach, Diablo), vengano fotografati da un gruppo scelto di professionisti nel contesto di venti città italiane, rappresentative delle rispettive regioni. La veterana Letizia Battaglia, firma internazionale (nel 1985 fu la prima donna europea a ricevere il Premio Eugene Smith a New York), è la ciliegina artistica sulla torta del marketing.

Battaglia sceglie alcune location della sua Palermo (piazza Pretoria, piazza San Domenico, un pezzo di porto) e vi colloca non solo la prevista Aventador Svj gialla (dopo una vita di bianco e nero, come nella grande tradizione dei Koudelka e dei Cartier-Bresson, stavolta gli scatti sono a colori e in digitale) ma anche tre ragazze minorenni (bambine, dicono gli scandalizzati, che magari non hanno mai visto l'immagine universalmente nota della bambina del quartiere Cala, immortalata in quel 1980 in cui

Battaglia fondava il centro di documentazione dedicato a Peppino Impastato).

Siccome la campagna va in rete, scatta inevitabilmente la critica social in cui chiunque è esperto (già Truffaut diceva che nella vita tutti fanno due mestieri, il proprio e quello di critico cinematografico); e siccome un tratto caratteristico di quella che Giacomo Marramao chiama la “sindrome populista” è la narrativa del discredito (in cui Trump non è l’unico ad eccellere), le critiche si abbattono su tutti i fronti, da quello tecnico (lì il cielo è sovraesposto, là il prodotto da pubblicizzare è fuori fuoco) a quello morale, che comprende lo scandalo dell’accoppiata donne/motori peggiorato dal fatto che l’auto è di superlusso e le adolescenti vengono percepite come ammiccanti (ma l’ammiccanza, come la bellezza, è nell’occhio di chi guarda) e soprattutto la delusione di non vedere adeguatamente potenziata l’immagine di Palermo. Ecco allora intervenire il sindaco Leoluca Orlando in persona, che prima intima alla Lamborghini di far sparire “ogni immagine di Palermo” dalla campagna in corso e poi scrive alla vecchia compagna della “primavera di Palermo” (Battaglia è stata assessore nella giunta Orlando) per ribadire ammirazione e gratitudine: la richiesta di sospensione della promozione Lamborghini, motivata con “il rispetto dei diritti dei bambini”, è opportunamente datata 20 novembre, Giornata mondiale dell’Infanzia.

Come si vede, la velocità della comunicazione digitale crea una “critica” che salta il passaggio della lettura dell’opera (tutte le foto vanno interpretate, figuriamoci quelle “autoriali”) e passa direttamente al giudizio e al pre-giudizio; e certo *de gustibus est disputandum*, ma la censura è un’altra cosa. Se i cittadini-consumatori trovano brutta una pubblicità commerciale, possono punire l’azienda con il semplice evitare l’acquisto (ma chi è il target Lamborghini? Perché la Audi ha deciso di rivolgersi ad un’audience indifferenziata?); se qualche benpensante ravvisa in un’opera d’arte un crimine previsto dalle leggi vigenti, può rivolgersi alla magistratura per un eventuale processo agli autori (per *Ultimo tango a Parigi*, 1972, la sentenza di condanna prevedeva la distruzione del negativo); ma con quale autorità un sindaco chiede l’eliminazione di immagini non gradite al popolo di Internet scambiato per opinione pubblica o per base elettorale?

La ragione è qui la “ragione populista” di Laclau, per cui una pretesa identità (campanilista, regionalista, nazionalista) ha un effetto sulle decisioni pretese autonome delle istituzioni politiche: alla fine del primo grande sondaggio della storia, vinse Barabba; alla fine di uno pseudo-dibattito nella cybersfera pubblica riguardante più l’immagine della Sicilia che non le immagini della fotografa, Orlando ha deciso che Palermo val bene una Battaglia persa.

Una simile battaglia identitaria era già avvenuta il mese scorso, quando lo spot commissionato a Gabriele Muccino dalla Regione Calabria (otto minuti intitolati *Calabria terra mia* quasi fosse un film, costo più di un

milione e mezzo degli undici totali previsti dal Piano esecutivo annuale d'immagine e promozione turistica 2020 nell'ambito del Programma Azione Coesione) era circolato in rete prima ancora della presentazione ufficiale alla Festa del cinema di Roma. I "calabresi" – categoria in cui non si sa se far entrare l'attore Raoul Bova, protagonista dello spot assieme alla moglie spagnola – avevano già mostrato la capacità della rete di creare parodie, recriminazioni, rivendicazioni (ma non c'era in Calabria un regista più bravo di Muccino?) a partire dall'assioma ontologico secondo cui i "calabresi" (quelli nati? Quelli residenti? Quelli domiciliati?) conoscono "la" Calabria piuttosto che "una" Calabria. Il tutto, ancora una volta, senza affrontare né l'analisi della narrazione audiovisiva né la questione delle strategie promozionali (bisognava chiedere agli amministratori quale sarebbe il target di riferimento, anche da un punto di vista geo-economico, e dunque il relativo *media planning*). E non potendo prevedere la catastrofe identitaria evidenziata dal caso Battaglia: la fotografa "palermitana" per eccellenza disconosciuta dal suo amico "primo cittadino"!

C'è qualcosa di peggio del populismo estetico a base identitaria localistica? Sì, il populismo estetico a base identitaria razziale, almeno quando si confonde la decodifica aberrante con la correttezza politica. Nel 2019 una studentessa di colore di Bristol (la città in cui è stata abbattuta la statua di Edward Colston da simpatizzanti del movimento Black Lives Matter) riceve in regalo dal padre la ristampa 2017 (pubblicata dall'editore bolognese Damiani e curata da Martin Parr, all'epoca direttore del Bristol Photo Festival) del libro fotografico del 1969 *London by Gian Butturini*; la diciottenne Mercedes Baptiste Halliday inorridisce di fronte a un impaginato che accosta una bigliettaia rinchiusa nel suo gabbietto dell'*underground* ad un animale rinchiuso dietro le sbarre dello zoo di Londra: la donna è nera! l'animale è una scimmia! Dunque il "montaggio delle attrazioni" forma una metafora razzista!

Il bresciano Gian Butturini (classe 1935, come Battaglia, ma scomparso nel 2006) è stato fotografo dalla vita avventurosa (a Belfast ai tempi dell'IRA, a Cuba all'epoca di Castro, in Cile con Allende un pelo prima del golpe di Pinochet, con Basaglia per il libro *Tu interni... Io libero*, 1977, e così via militando) e anche regista di documentari politicamente impegnati (citiamo solo *Il mondo degli ultimi*, premiato al Festival di S. Sebastian 1980): un curriculum difficilmente attribuibile ad un razzista. Ma la studentessa di antropologia ha deciso di andare all'attacco non tanto del defunto Butturini, ma della vecchia gloria Martin Parr (fotografo "promiscuo", come lo definisce il critico Quentin Bajac, ma anche curatore di una storia del fotolibro in cui ha inserito *London by Gian Butturini*) ovviamente metaforizzato come "la statua di Colston della fotografia". Alla fine di un'aggressione condotta con la formidabile arma Twitter, Halliday ottiene la capitolazione di Parr, che non solo scrive una lettera di scuse ma nel luglio 2020 si dimette da tutti i suoi incarichi istituzionali (compresa l'università)

e chiede all'editore Damiani di distruggere tutte le copie del libro ristampato.

Ma se la battaglia d'Inghilterra si è conclusa con la disfatta degli artisti e degli intellettuali, una reazione al rogo dei libri *politically correct* viene dall'Italia, e precisamente dall'Associazione Gian Butturini: dal 10 al 23 dicembre sarà allestita a Milano, allo Spazio d'arte Scoglio di Quarto, la mostra *Save The Book*, che presenterà trenta opere del fotografo censurato (chissà se ci sarà l'accoppiata incriminata). E siccome siamo tutti nello sciame, chi è bloccato in zona rossa può vedere lo *slide show* che andrà online ventiquattr'ore su ventiquattro.

Riferimenti bibliografici

L. Battaglia, *Fotografia come scelta di vita*, Marsilio, Venezia 2019.

L. Battaglia, S. Pisu, *Mi prendo il mondo ovunque sia. Una vita da fotografa tra impegno civile e bellezza*, Einaudi, Torino 2020.

E. Laclau, *La ragione populista*, Laterza, Bari-Roma 2019.

G. Marramao, *Sulla sindrome populista*, Castelvecchi, Roma 2020.

Il beat italiano

Un omaggio a Lawrence Ferlinghetti.



Nel film di Rob Epstein *Urlo* (2010) il personaggio di Lawrence Ferlinghetti è interpretato dall'attore Andrew Rogers: la storia del famoso poema di Allen Ginsberg (che in Italia arrivò nel 1965 nel volume Mondadori *Jukebox all'idrogeno*) è anche la storia del libraio/editore innamorato di Chaplin (*Luci della città* che diventa il "City Lights Bookstore", ormai meta turistica di San Francisco) che nel 1957 viene processato per pubblicazioni oscene e poi assolto, con una sentenza che darà l'avvio a tutta un'epoca di trasformazioni culturali che ruotano attorno alla cosiddetta (da Kerouac) *beat generation*. A quell'epoca Ferlinghetti ha 38 anni e ha già pubblicato la raccolta poetica *Pictures of the Gone World*, dove – tra bozzetti di paesaggi urbani e citazioni colte (Parigi, Brooklyn, Char, Cocteau...) – fa capolino una filosofia di vita ironica e saggia: «Il mondo è un bellissimo posto / per nascere / se non vi scoccia che la felicità / non sia sempre / questo gran divertimento».

Il clamore del processo ad *Urlo* funziona come lo scherzo di Halloween per Orson Welles: il libro del 1958, intitolato *A Coney Island of the Mind* e dunque dedicato alla sua città di nascita New York, resterà la sua opera più celebre e più venduta (oltre un milione di copie, cifra notevole per il genere poesia): si parla di Goya e di Chagall, si parla di un Gesù anti-consumistico («Cristo è sceso / dal Suo Albero spoglio / quest'anno / ed è scappato dove / non c'erano alberi di Natale senza radici / decorati con bastoncini di zucchero e fragili stelle»); e si parla del poeta che «come un acrobata / si arrampica sui versi» perché «lui è il super-realista / che deve giocoforza intuire / la tesa verità» (e chissà che non c'entri qualcosa una possibile visione del matto Richard Basehart che cammina sulla fune nel felliniano *La strada*, premio Oscar 1957).

Se il rapporto col mondo felliniano è solo una congettura, non lo è quello con l'Italia, surdeterminato dalla scoperta – fatta solo al momento dell'arruolamento in marina durante la Seconda guerra mondiale – che il defunto Charles Ferling (il padre morto prima della sua nascita) si chiamava originariamente Carlo Ferlinghetti, nato a Brescia nel 1872. Il poeta si appropria di queste origini, ripristina il cognome integrale e – dopo

un'infanzia vissuta in Francia al seguito di zia Emily (quella della poesia *La foto di Emily* «capelli finissimi / taglio alla Garbo / o alla Louise Brooks») e un dopoguerra a Parigi per un dottorato alla Sorbona – inizia questo legame che traspare nelle opere: nella prosa poetica *Pound a Spoleto* (1973) lo troviamo al Teatro Melisso durante il Festival dei Due Mondi, ad ascoltare piangendo l'ormai morente autore dei *Canti pisani*; *The Old Italians Dying* (1980) è un montaggio di scene davanti alla Church of Peter & Paul nella Washington Square di San Francisco («the grappa drinkers with teeth like corn / the Piemontesi the Genovesi the Siciliani / smelling of garlic & pepperoni») da far invidia a Coppola e Scorsese; *Mattinata romana* (1993) è una panoramica cinematografica ottenuta per assemblaggio di haiku (tipo «Stanno aprendo le persiane / sul retro / di palazzo Farnese»).

Da non dimenticare che Ferlinghetti ha tradotto Pasolini (*Roman Poems*, *City Lights* 1986) e che si è cimentato nell'italiano letterario parodizzando Cecco Angiolieri: «S'i' fosse foco, non fumerei / S'i' fosse vento, suonerei soltanto i flauti lirici / S'i' fosse acqua, non berrei altro che vino [...] S'i' fosse cieco, troverei un cane / S'i' fosse un cane, troverei un cieco / che vuole fare molte passeggiate ai bordelli»). Aver chiamato suo figlio Lorenzo sarà stato come rinascere nella terra del padre, nella lingua del padre (che però conobbe la madre multietnica «quando lui arrivò dalla Lombardia / parlando solo lombardo»).

Nel 1978 l'italoamericano Lawrence Ferlinghetti compare nel film dell'italoamericano Martin Scorsese *L'ultimo valzer*, documentazione del concerto d'addio di The Band: dopo l'uscita di Van Morrison e prima dell'entrata del *forever young* Bob Dylan (a cui è dedicata la poesia *Jack of Hearts* e che a sua volta gli aveva dedicato nel 1964 una *Letter to Larry*), il guru di Big Sur sale sul palcoscenico – barba bianca e bombetta – e legge una specie di versione anarchica del padrenostro che si conclude con “Oh man” anziché “Amen”: se il fraseggio di Kerouac era legato al bebop, Ferlinghetti è ormai a suo agio in un contesto in cui molti poeti (da Jim Morrison a Leonard Cohen a Patti Smith) sono diventati rockstar. Nessuna meraviglia che poi l'amico William Burroughs “canti” nel film-concerto di Laurie Anderson *Home of the Brave* (1986) o che un recitato di Larry finisca nel brano degl'italianissimi (di Brescia!) Timoria inequivocabilmente intitolato *Ferlinghetti Blues* (nell'album *El Topo Grand Hotel*, 2001). Quanto al cinema, bisogna ricordare che Christopher Felper – il fotografo che col nostro ha cofirmato il volume *Seven Days in Nicaragua Libre* (City Lights Books 1984) per poi editare un *Ferlinghetti Portrait* nel 1998 – ha messo in piedi un documentario di un'ora (uscito nel 2013 ma girato nel 2009, epoca del novantesimo compleanno) intitolato *Ferlinghetti: A Rebirth of Wonder* (dal refrain della poesia *I Am Waiting* «sono in eterna attesa / di una rinascita dello stupore») in cui compaiono Ginsberg e Dylan ma anche Dennis Hopper e Gary Snyder.

I poeti moderni invecchiando diventano postmoderni, ovvero portati alla riflessione autoreferenziale e metaletteraria. Ecco allora gli haiku alla Kerouac di *Cos'è la poesia* (2000): «Poesia è una voce di dissenso / contro lo spreco di parole / e la pletora folle della stampa»; «È ciò che sta / fra le righe»; «È voce / della Quarta Persona Singolare». Ecco le *Sfide per giovani poeti*: «Inventate un nuovo linguaggio che tutti possano capire»; «Evitate la provincia, mirate all'universo»; «Frequentate poeti che pensano. Sono difficili da trovare»; e soprattutto «Resistete molto, obbedite meno». Questa dedizione alla poesia come arte che insorge è forse l'unico vero lato beat di questo poeta raffinatamente semplice, che vede se stesso come un omino chapliniano, «a little charleychaplin man», uno Charlot come quello sulla copertina del *City Lights Journal* numero 4, inquadrato di spalle mentre si prepara ad affrontare la strada finale un attimo prima della chiusura dell'iride.

Riferimenti bibliografici

- L. Ferlinghetti, *Il senso segreto delle cose*, Minimum Fax, Roma 2000.
 Id., *Un luna park del cuore*, Mondadori, Milano 2000.
 Id., *Cos'è la poesia. Sfide per giovani poeti*, Mondadori, Milano 2002.
 Id., *Poesie. Questi sono i miei fiumi. Antologia personale (1955 – 1993)*, Newton Compton, Roma 2002.
 Id., *Blind poet / Poeta cieco*, Giunti, Firenze 2003.
 Id., *Creazione del verbo fluxare*, Zero Gravità 2005.
 Id., *Pianti degli animali che muoiono*, Nicolodi, Rovereto 2005.
 Id., *Poesie*, Guanda, Milano 2005.
 Id., *Il lume non spento*, Interlinea, Novara 2006.
 Id., *Storia dell'aeroplano (e altre poesie scritte dopo l'11 settembre)*, L'obliquo, Brescia 2008.
 Id., *Americus*, Interlinea, Novara 2009.
 Id., *Poesia come arte che insorge*, Giunti, Firenze 2009.
 Id., *Il mare dentro noi*, Aletti, Villanova di Guidonia 2012.
 Id., *Scrivendo sulla strada*, il Saggiatore, Milano 2017.
 Id., *Greatest poems*, Mondadori, Milano 2018.
 Id., *Little boy*, Clichy, Firenze 2019.
 Id., *Scoppi urla risate*, Big Sur, Roma 2019.

Lawrence Ferlinghetti, Yonkers 1919 – San Francisco 2021.

Nuovo Canone Paradiso

Il cinema 700 anni dopo Dante.



Per essere Dante bisogna inventare una lingua oppure viaggiare nell'aldilà: come può un regista essere all'altezza di quello che Harold Bloom ha definito "il secondo centro del Canone occidentale" (primo Shakespeare)? Non basta ambientare un film a Firenze e imbottirlo di atmosfere da "città dolente", come succede in *Hannibal* (Scott, 2001) – dove la sceneggiatura di Mamet e Zaillian si spinge fino a concepire un "fiero pasto" che fa pensare al conte Ugolino – e in *Inferno* (Howard 2016, dal best seller di Dan Brown), in cui un complicato complotto a base di virus (!) ha come chiave di lettura il XXV canto del *Paradiso*. Anche se bisogna riconoscere che proprio queste pellicole di stampo cineturistico ribadiscono l'identità italiana come "dantità" non tanto linguistica quanto culturale: un intreccio di politica e religione, di storia e metafisica, di crudeltà e forma. Ma questa "dantità" caratterizza anche il cinema italiano?

Ovviamente, la commedia dantesca non è per niente "all'italiana": mentre il declino del Neorealismo rientra nella mutazione antropologica che conduce l'Italia dalla civiltà contadina (cattolica) alla modernità capitalista, giusta la lettura di Pasolini, la commedia metafisica si oppone alla tragedia pagana nel segno della buona novella (Cristo come *happy end*, la resurrezione per tutti). Il lato *volgare* di Pasolini sta dentro il suo tentativo di riflettere la nuova questione della lingua (che nel Neorealismo e poi nella commedia all'italiana è evidente nel plurilinguismo modellato sulla sopravvivenza dei dialetti), tentativo che attraversa tutta una produzione che va dal saggio *La volontà di Dante a essere poeta* (1965) – molto criticato dagli accademici a cui Pasolini allude nella scena del "primo convegno internazionale dei dentisti dantisti" in *Uccellacci e uccellini* (1966) – al postumo *La Divina Mimesis*, un progetto del 1963 che si propone di fustigare i peccatori dell'epoca neocapitalista (i conformisti, i cinici, i piccoli benpensanti, i servili ecc.).

Finisce che il Pasolini della "trilogia della vita" si mette a epitomizzare il *Decameron* di Boccaccio, mentre il comico toscanaccio Roberto Benigni – che si era truccato da sommo poeta per uno sketch del programma

televisivo *L'altra domenica* (1976) – termina virtualmente la sua carriera con una tournée *Tutto Dante* (2006-2013) in cui mischia il *volgare* umorismo sull'attualità con la recitazione di un volgare talmente lontano dall'attuale italiano popolare (quello calato dall'alto della televisione, come ha spiegato Tullio De Mauro nella sua *Storia linguistica dell'Italia unita* datata anch'essa 1963) da aver bisogno di spiegazioni.

Se il letterato Pier Paolo Pasolini – ma dopo il suo esordio cinematografico con un film (*Accattone*, 1961) che inizia con i versi del canto V del *Purgatorio* «l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno / gridava: O tu del Ciel, perché mi privi? / Tu te ne porti di costui l'eterno / per una lacrimetta che'l mi toglie» – tenta senza riuscirci un remake contemporaneo della *Divina Commedia* (“Intorno ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita”), Federico Fellini nel 1991 (dopo *Ginger & Fred*, il film anti-berlusconiano dove fra i tanti spot neotelevisivi ce n'è uno con Dante che pubblicizza un orologio Beatrix) progetta direttamente una versione televisiva ad alta definizione (con l'assistenza della Sony), basata su una sceneggiatura di Dino Buzzati (poi autore di un *Poema a fumetti* che aggiorna il mito di Orfeo con immagini mutate da Man Ray, Dalí e lo stesso Fellini) e articolata in vari episodi da affidare anche ad altri registi (Nagisa Oshima e Peter Brook ma anche Annaud, Wenders, Coppola).

Nonostante Fellini sia “il più rappresentativo apostolo del verbo dantesco sullo schermo” (la qualifica è di Gian Piero Brunetta), il progetto *Inferno* non va in porto; curiosamente, però, nel 1990 sono già andati in onda sull'emittente inglese Channel 4 i primi quattro episodi (da 22 minuti l'uno) della miniserie sperimentale *A TV Dante*, firmata da Peter Greenaway e dal pittore Tom Phillips (già autore nel 1983 di un libro a tiratura limitata, *Dante's Inferno*, da lui tradotto e illustrato), ciclo che ha poi un seguito firmato da Raul Ruiz (canti IX – XIV dell'*Inferno*).

Evidentemente, la frontiera sperimentale aperta dall'HDTV (salto evolutivo dell'elettronica prima della fase digitale) genera il desiderio di usare i nuovi media per trattare i classici, o forse di ancorarsi ai classici per affrontare la selva oscura delle tecnologie post-cinematografiche, dei linguaggi videoartistici: cosa meglio di Dante per dare senso agli effetti speciali elettronici? (O anche solo all'antica tecnica di dipingere a mano direttamente sulla pellicola come succede nel cortometraggio di Stan Brakhage *The Dante Quartet*, del 1987, otto minuti che hanno richiesto sei anni di lavoro).

La visita all'aldilà Fellini l'aveva già tentata col *Viaggio di G. Mastorna*, il film mai realizzato (anche su consiglio del sensitivo Gustavo Rol) che iniziava con un aereo che fa un atterraggio di fortuna in una piazza dominata da una cattedrale gotica e poi proseguiva in un albergo in cui il protagonista vede un telegiornale in cui si dà notizia di un aereo precipitato: insomma, G. Mastorna detto Fernet è morto e non lo sa, come poi succederà

in una serie di film fra cui *Una pura formalità* (Tornatore, 1994) che si apre con la soggettiva di una corsa in una selva oscura (più prosaicamente un bosco notturno, che però si rivelerà chiave di lettura per le vicende del protagonista, dall'emblematico nome Onoff). Ma forse nel *Mastorna* il Virgilio di Fellini non è più Dante ma piuttosto Edgar Allan Poe, non lo stilnovista inventore della donna Beatrice ma piuttosto il gotico inventore del bestemmiatore Toby Dammitt (protagonista del racconto *Non scommettete la testa col diavolo* che diventa l'inquietante episodio felliniano di *Tre passi nel delirio*). O forse no, visto che il grande aggettivatore Harold Bloom – che continuamente ci trasferisce Dante come uno spirito indomito, energico, esuberante, polemico, sfacciato, aggressivo, altero, audace, impaziente, agguerrito, egocentrico – alla fine ce lo consegna come “una sorta di sciamano”.

Nell'arco dei decenni abbiamo avuto molte versioni di Dante, da quello antifascista di Carmelo Bene (la *Lectura Dantis* fatta in cima alla Torre degli Asinelli per il primo anniversario della strage alla stazione di Bologna) a quello einsteiniano di Carlo Rovelli (che in *La realtà non è come ci appare* interpreta il canto XXVII del *Paradiso* come una descrizione della tresfera, soluzione del problema antico di eliminare i bordi dell'Universo); mai però un biopic su Dante. Ci penserà quest'anno, con spirito rosselliniano, Pupi Avati; anche se, parlando di televisione, va ricordato che per i 700 anni dalla nascita (1965) la Rai mise in onda in tre puntate *Vita di Dante* “di” Giorgio Prosperi (regia Vittorio Cottafavi), protagonista Giorgio Albertazzi con la quattordicenne Loretta Goggi nella parte di Beatrice Portinari.

In attesa, celebriamo i 700 anni della morte di Dante Alighieri ritrovandoci in una selva oscura mondiale, uniti nei gironi infernali del Covid-19 (dai colori delle fiamme: giallo, arancione, rosso), vedendo nelle vaccinazioni una specie di purgatorio, desiderosi di arrivare a dire: “E quindi uscimmo a riveder le stelle”.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Fellini & Dante: l'aldilà della visione*, Sagep, Genova 2016.
 G. Casadei, *Dante nel cinema*, Longo, Ravenna 1996.
 A.A. Iannucci, a cura di, *Dante, Cinema and Television*, University of Toronto Press, Toronto 2004.
 E. Patti, *Pasolini after Dante*, Routledge, Londra 2016.
 J. Risset, *Fellini e Dante in Id., L'incantatore. Scritti su Fellini*, Scheiwiller, Milano 1994.
 D. Zanelli, *L'inferno immaginario di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini 1995.

*L'immagine di anteprima dell'articolo è un'opera di Emilio Isgrò appartenente al progetto “Maledetti toscani, benedetti italiani”, cancellazione in tre tempi (2014).

Dante Alighieri, Firenze 1265 – Ravenna 132.

Il selfie della rivoluzione tradita

Misericordia e tradimento di Tano D'Amico.



I fotografi sanno scrivere. E non ci riferiamo ai poeti e romanzieri che – da Lewis Carroll e Victor Hugo, Zola, Capuana, Verga fino al Cees Nooteboom di *Tumbas* – si sono dilettrati a scattare immagini. Ci riferiamo proprio ai fotografi professionisti di cui si continuano a ripubblicare e vendere gli scritti, diciamo i libri-libri distinti dai foto-libri, utili per capire la loro arte ma anche intere epoche: da Nadar (*Quando ero fotografo*, Abscondita), Gisèle Freund (*Fotografia e società*, Einaudi), Laszlo Moholy-Nagy (*Pittura Fotografia Film*, Einaudi), Robert Adams (*La bellezza in fotografia*, Bollati Boringhieri) fino a Luigi Ghirri (*Niente di antico sotto il sole*, Quodlibet) e i viventi (Jeff Wall, Scianna, Toscani, Fontcuberta...). Una fotografia vale più di mille parole, eppure i fotografi quelle mille parole le scrivono lo stesso.

Tano D'Amico, il “fotografo dei movimenti”, ci ha abituato negli ultimi anni a veloci volumetti dai titoli lapidari (*Anime e memoria*, Postcart 2013; *Fotografia e destino*, Mimesis 2020) concepiti secondo una struttura apparentemente classica: foto sulla pagina destra, la prima su cui ci si sofferma; scrittura sulla pagina di sinistra. L’impaginazione al potere: quello che potrebbe apparire un commento (qualcosa di più di una didascalia, qualcosa di meno di un’analisi critica) si rivela un dispositivo retorico ben diverso. Ogni pagina di scrittura, lungi dall’essere correlata alla foto che l’affianca, ha una sua autonomia tematica, una sua valenza di riflessione (non estetica ma politica, o meglio estetica in quanto politica – senza citare Rancière o Badiou) e di tassello di un mosaico che si vede bene solo mettendosi a una certa distanza.

Il punto di partenza dell’ultimo libro/foto-libro è un appunto a matita di mezzo secolo fa, che al fotografo (che parlerà di sé in terza persona, come fosse il personaggio di un’*autofiction*) appare retrospettivamente come la profezia della sua vita: «L’immagine nuova, diversa, irrompe dagli strappi della storia quando c’è conflitto. Quando si mette in discussione un regime, quello che cambia per primo è il modo di guardare» (D’Amico 2021, p. 10).

Dall'appunto di partenza agli appunti d'arrivo, la sensazione è quella di un'esplosione concettuale e narrativa (perché qui è in gioco l'intera vita di un fotografo all'interno della storia d'Italia post-'68) che – procedendo per parti non gerarchizzate ma individuate da titoli come di paragrafi – finisce col ruotare attorno ai concetti messi in copertina come titolo (misericordia, tradimento, parole che non fanno parte del lessico della fotografia e della critica fotografica) e come sottotitolo (fotografia, bellezza, verità fortunatamente con la minuscola, ma non per questo meno sospettabili di aura metafisica).

Misericordia è termine religioso, con una sua lunga bibliografia che va da Erasmo da Rotterdam (*La misericordia di Dio*) a papa Francesco (*Misericordia et misera*, lettera apostolica a conclusione del Giubileo straordinario della misericordia, anno santo 2015/16) passando per Leonard Cohen (*Libro della misericordia*). Per il fotografo «è la misericordia il sentimento che l'universo cerca di più [...]. Anche le immagini la cercano, ne hanno sete, la mostrano [...]. Le immagini in grado di mostrarla sono poche e bellissime [...]. La vera bellezza è fatta di misericordia» (*ivi*, pp. 38-39). Fotografare i movimenti significa fotografare la misericordia che unisce; le immagini di misericordia, anche quando i movimenti vengono sconfitti, restano come testimonianza di un'alternativa radicale al potere.

Movimenti cioè persone cioè sentimenti. Cos'è che massimamente deve trovare misericordia nei nostri occhi borghesi se non il corpo sociale, i corpi stessi dei lavoratori, i volti degli zingari, l'aspetto quotidiano della gente comune? Il cinema – anche quello neorealista! – i corpi deve cercarli, anche solo “prendendoli dalla strada” (pensiamo all'operazione *Nomadland*); e, quando li cerca (dunque prima di trovarli), li vuole fotogenici, già pronti all'esibizionismo, alla pulizia pubblicitaria (o allo stereotipo). Ma il fotografo dei movimenti i corpi non li cerca, li trova, anche se a volte li coglie feriti, anche se a volte li coglie morti (Carlo Giuliani e, fuori campo, la bambina zingara uccisa dalla polizia): l'immagine di misericordia è quella che ferma i momenti del dolore (seguendo la tradizione iconografica della Pietà) ma anche tutti i momenti di gioia non pubblicitaria, compresi gli eventi di lotta colti come rituali di festa collettiva.

Anche tradimento è termine religioso, particolarmente pregnante per i cristiani (cito solo *Giuda il tradimento fedele* di Zagrebelsky e *Il vangelo del traditore* di Ehrman), ma ovviamente anche termine politico (con una bibliografia che va dal classico di Julien Benda *Il tradimento dei chierici*, datato 1927, a *Il tradimento* di Giulio Giorello; e siccome pochi giorni fa è scomparso l'editore Arturo Schwarz, ricordiamo che fu lui a pubblicare in italiano nel 1956 *La rivoluzione tradita* di Leone Trotsky). Quello che frettolosamente abbiamo chiamato riflusso, come se si trattasse di un fisiologico passaggio dalla sistole della contestazione alla diastole della restaurazione, nella visione di Tano D'Amico – non un racconto preciso ma una serie di allusioni che chi deve capire capirà – diventa il crollo di nervi

di una parte della sinistra italiana: il tradimento dei chierici è innanzitutto quello di alcuni “giornalisti di movimento” che decidono di far carriera nella grande editoria padronale o partitica; e poi quello degli stessi giornali che pubblicavano le “immagini di misericordia” prodotte dai fotografi di movimento, immagini votate alla distruzione (che è sempre distruzione della memoria, *damnatio memoriae*) mediante “svecchiamento degli archivi”. Infine, «per cancellare le immagini di movimento già entrate nella memoria si incoraggiò il lavoro di fotografi senza scrupoli e privi di consapevolezza. Dovevano produrre immagini in cui i giovani dei movimenti, le donne in lotta, sembrassero mostri assetati di sangue e di violenza» (*ivi*, p. 23).

Il fotoreporter è sempre *embedded*, sembra dire il guardiano dell’archivio, il custode della memoria collettiva *altra*: se non sono immagini di misericordia, sono immagini di tradimento; se non sono per una diversa (auto)rappresentazione dei “miseri”, sono per l’insulto iconografico spacciato per documento oggettivo. E se in questo c’è del manicheismo, o quello che una volta si chiamava catto-marxismo (il libro di Augusto Del Noce *Il cattolico comunista* è del 1981), è perché «chi non rinnega la misericordia vissuta da bambino» non può avere dubbi alla soglia degli ottanta anni: il fotografo di movimenti è una professione di fede.

Tano D’Amico, *Misericordia e tradimento*, Mimesis, Milano 2021.

Il ritorno degli Squali

West Side Story di Steven Spielberg.



Nella filmografia di Spielberg, gli accenni di musical – dai balletti in louta crane di *1941* alle danze in CGI di *Ready Player One* passando per *E.T.* e l'incipit coleporteriano di *Indiana Jones e il tempio maledetto* – sono sempre stati sintomo di una nostalgia che ha trovato un altro versante espressivo nella pratica postmoderna del remake diretto (*Always da Joe il pilota*) o indiretto (*Jurassic Park* clone di *King Kong*). *West Side Story* sembrerebbe voler prendere due piccioncini con una fava: da un lato entrare ufficialmente nel genere musical (mancante all'appello nonostante il carattere eminentemente "coreografico" della regia spielberghiana), dall'altro restare nell'alveo di quegli "eterni anni Sessanta" che Fredric Jameson vedeva come un tipico tema postmodernista.

A quale originale fa riferimento un remake? *La guerra dei mondi* di Spielberg (2005, lo stesso anno di *Munich* e non a caso, trattandosi del clima post-11 settembre) sarebbe un adattamento del romanzo di Herbert George Wells (in verità un seriale pubblicato a puntate nel 1897 sul *Pearson's Magazine*) se non si desse la versione cinematografica di Byron Haskin (premio Oscar 1953 per gli effetti speciali); ma è chiaro che il confronto che Spielberg sta cercando è piuttosto con la mitica versione radiofonica del 1938 firmata da Orson Welles (ne fa fede la cura degli effetti sonori, premiati agli Oscar). Analogamente, *West Side Story* si presenta come un omaggio per i 60 anni del film di Robert Wise (dieci Oscar su undici nomination, restò fuori solo la sceneggiatura firmata dall'ebreo newyorkese Ernest Lehman, che non aveva vinto neppure con *Intrigo internazionale*) piuttosto che come versione cinematografica dell'opera teatrale – libretto dell'ebreo newyorkese (blacklisted) Arthur Laurents, una carriera di sceneggiatore che va da *Nodo alla gola* a *Come eravamo*; testi delle canzoni di Stephen Sondheim; musiche di Leonard Bernstein – che nel 1957 aveva debuttato a Broadway (con la regia del coreografo newyorkese Jerome Robbins) mettendo in scena proprio il quartiere che contiene Broadway (l'Upper West Side si chiama così perché è nella parte alta di Manhattan e a sinistra di Central Park).

Ma perché Spielberg dovrebbe omaggiare questo Robert Wise (1914-2005) che iniziò come montatore di Orson Welles (*Quarto potere*, *L'orgoglio degli Amberson*) e finì col portare sul grande schermo il popolare seriale televisivo *Star Trek*? Non tutti quelli che hanno visto *Ultimatum alla Terra* (l'originale del 1951, non il remake del 2008) – e che volentieri citano la frase dell'alieno Klaatu “Klaatu barada nikto”, più famosa di “E.T. home phone” – ricordano il nome del regista, che pure anticipa molte soluzioni “spielberghiane” (si riguardi l'inquadratura in cui il profilo di Klaatu/Carpenter è messo in rima visiva con il profilo statuario di Lincoln). Però i manuali di cineturismo citano con ammirazione il caso incredibile del musical *Tutti insieme appassionatamente* (premio Oscar 1966) che dopo oltre mezzo secolo porta frotte di turisti (americani, giapponesi e non solo) nella mozartiana Salisburgo. Wise sarebbe dunque un esempio della perfetta corrispondenza fra successo popolare e qualità artistica, fra cultura vernacolare ed empireo della critica?

La canonizzazione – ce lo ha spiegato Harold Bloom – non è nel potere dei critici bensì in quello degli artisti, che la usano come forma di auto-canonizzazione. Vale per la letteratura (Dante che sceglie come guida Virgilio, *l'Ulisse* di Joyce che è modellato sull'Odissea) e vale per il cinema, soprattutto quello moderno e contemporaneo: Coppola fa *Apocalypse Now* per sostituirsi a Welles nel compimento del progetto *Cuore di tenebra*; per restare ai giorni nostri, il felliniano Sorrentino in *È stata la mano di Dio* inserisce come personaggio (interpretato dall'attore Ciro Capano) il regista Antonio Capuano, suo mentore ai tempi di *Polvere di Napoli*. Il remake di *West Side Story* è una forma di canonizzazione: il carattere di sovradeterminazione simbolica dell'operazione – l'ebreo-gentile Spielberg che rimonumentalizza il monumento simbolico degli ebreo-gentili Bernstein, Laurents e Sondheim – non sfuggirebbe all'occhio dell'ebreo-gentile Edgar Morin, che non a caso cita Spielberg (confondendolo con Lucas) nel saggio *Il mondo moderno e la questione ebraica*. Un documento sugli scontri razziali di New York è un monumento contro tutti i razzismi, una preghiera per i diritti di tutte le minoranze: gli omosessuali (allusi nel personaggio di Chino) e i queer (il personaggio di Scarafaggio), i comunisti, gli ebrei, i negri (Rita Moreno che inizia una frase con le parole “Life matters” echeggia il movimento Black Lives Matter). Ma se l'estremo della canonizzazione è un'operazione di ricalco, come il *Don Chisciotte* di Pierre Menard o lo *Psycho* di Gus Van Sant, le altre varianti si aprono alla comparazione, madre di tutti i giudizi critici. Guerrieri, vogliamo giocare alla guerra?

La versione Wise (WSS61) parte dall'alto, con una panoramica aerea della Grande Mela che – andando dai quartieri ricchi alle zone proletarie per finire su un campo da gioco perimetrato come un ring (il “controllo del territorio” si riduce a un fazzoletto di terra) – permette di vivere la story come un'opera *site-specific*, insufflando un po' di neorealismo modello *La*

città nuda (fotolibro di Weegee prima che film di Dassin) nelle scenografie stilizzate del musical. La versione Spielberg (WSS21) parte dal basso, dal ground zero di macerie urbane che si rivelano i resti degli *slums* rasi al suolo per lasciar posto al Lincoln Center for the Performing Arts voluto da Rockefeller (che comprende la David Geffen Hall sede di quella New York Philharmonic diretta da Leonard Bernstein nel periodo 1958/69): la *gentrification* è già in atto, *West Side Story* ne fa parte in quanto fotografia di un mondo che scompare (come le immagini di Atget per Parigi, o di Curtis per i pellerossa) e persino i poliziotti sono coscienti del fatto che la pretesa lotta per il controllo avviene su un territorio che è proprietà dei grandi gruppi immobiliari tipo Elizabeth Trump & Son; queste bande che pretendono di arrivare dal cielo (i Jets, gli aerei) o dall'oceano (gli Sharks, gli squali) sono solo immigrati col mito dell'America (mito più femminile che maschile: sono le ragazze a cantare "Skyscrapers bloom in America / Cadillacs zoom in America / industry boom in America") destinati a farsi guerra fra poveri.

Il colpo di fulmine fra Maria e Tony al ballo è risolto diversamente, ma sempre cercando di superare il problema della prossemica teatrale: Wise opta per un effetto sfocatura, che cancella il resto dei pezzi per lasciare solo il re e la regina visibili ai lati opposti della scacchiera; Spielberg immobilizza i due come fissandoli su una foto, primi piani statici (estatici) su uno sfondo/contesto in movimento. Quanto alla scena del matrimonio simbolico, che in WSS61 si svolge in sartoria (luogo profano che viene sacralizzato dall'apparizione subliminale di una croce come elemento dell'interior design), la sceneggiatura di WSS21 (firmata da Tony Kushner, quello di *Munich* e *Lincoln*) sposta l'intero evento all'interno di una chiesa: eccesso di didascalismo, come fare di Bernardo un pugile (per ribadire l'idea del ring) o come riempire di specchi la scena in cui Maria canta *I feel pretty*.

La questione portoricana, non riducibile a una metafora della *jewishness*, poneva un problema specifico di *casting politically correct*: in WSS61 Maria era la californiana di origini ucraine Natalie Wood, candidata all'Oscar 1956 per *Gioventù bruciata*; Bernardo era George Chakiris, poi diventato l'italianissimo Bube nel film di Comencini del '63; l'unica portoricana era Rita Moreno, che viene recuperata da Spielberg nella duplice funzione di anello di congiunzione fra WSS61 e WSS21 e di rappresentante della comunità ispanica di Hollywood (premio Hispanic Heritage 2010 alla carriera), il che dà uno spessore particolare all'interpretazione del brano *Somewhere*. Siccome Rachel Zegler (Maria) e Ariana DeBose (Anita) non possono rappresentare l'identità nazionale, il regista decide (o è il suo consulente musicale John Williams?) d'inserire la versione Sharks della *Borinqueña*, l'inno di Porto Rico, utilizzando non il testo edulcorato adottato dal governo bensì la versione rivoluzionaria

originale risalente al 1868: “Nosotros queremos la libertad / y nuestros machetes nos la darán”. E anche il postcolonialismo è servito.

Si potrebbe continuare fino ai titoli di coda, che Spielberg co-firma per far sentire la necessità di confrontarsi con la grafica di Saul Bass che già presagiva i graffiti di New York. Ma forse anche il metodo comparativo è una guerra fra bande, una volontà di gerarchia che si spaccia per confronto ludico. Forse bisogna decidere che i due *West Side Story* possono stare tranquillamente a fianco alla pari, come torri gemelle nello skyline canonico del musical hollywoodiano.

Riferimenti bibliografici

E. Acevedo-Muñoz, *West Side Story as cinema: the making and impact of an american masterpiece*, University Press of Kansas, Lawrence 2013.

R. Barrios, *West Side Story: the Jets, the Sharks and the making of a classic*, Running Press, New York 2020.

***West Side Story*. Regia: Steven Spielberg; sceneggiatura: Tony Kushner dal musical di Leonard Bernstein, Stephen Sondheim e Arthur Laurents; fotografia: Janusz Kamiński; montaggio: Michael Kahn, Sarah Broshar; scenografia: Adam Stockhausen; costumi: Paul Tazewell; musiche: Leonard Bernstein (adattate e arrangiate da David Newman); interpreti: Ansel Elgort, Rachel Zegler, Ariana DeBose, David Alvarez, Mike Faist, Josh Andrés Rivera, Ana Isabelle, Corey Stoll, Brian d'Arcy James, Rita Moreno; produzione: Amblin Entertainment, 20th Century Studios; origine: Usa; durata: 104'; anno: 2021.**

Scrivere fotografie

In ricordo di Gianni Celati.



Gianni Celati era nato a Sondrio (nel 1937) ed è morto a Brighton, eppure aveva trovato Dublino in Emilia-Romagna. Si era laureato a Bologna con una tesi su Joyce, autore caro anche al giovane Umberto Eco (*Le poetiche di Joyce* è del '65), e – dopo un'attività di traduttore che lo ha portato a cimentarsi sia con i classici letterari di tutte le lingue (*Bartleby lo scrivano*, *La Certosa di Parma*, *I viaggi di Gulliver*, *La linea d'ombra*, ecc.; senza dimenticare *L'Orlando innamorato* raccontato in prosa, anch'esso un esercizio su quello che Eco chiama “dire quasi la stessa cosa”) sia con la saggistica di moda nell'epoca semiotica (*Barthes* di Roland Barthes ma anche il libro di E. T. Hall sulla prossemica) – ha finito col produrre la sua personale versione dell'*Ulysses* (che potete regalarvi il 2/2/22, centenario della pubblicazione dell'originale): anche la traduzione è un'attività di canonizzazione e di autocanonizzazione, un apprendistato che mira al magistero. Al corso di laurea in Dams (discipline delle arti, della musica e dello spettacolo) inventato a Bologna da Eco nel 1971, quello in cui si muoveva gente come Giuliano Scabia e Ugo Volli, Celati insegnò Letteratura angloamericana a studenti che si chiamavano Andrea Pazienza (il fumettista creatore di Zanardi e Pentothal), Roberto Freak Antoni (il fondatore degli Skiantos), Enrico Palandri (che in quel clima ha prodotto il suo primo romanzo *Boccalone*, per poi emigrare anche lui a Londra); un frutto di quelle attività collettive è il volume intitolato *Alice disambientata*, firmato Gruppo A/Dams e pubblicato dalle edizioni L'Erba Voglio dello psicanalista Elvio Fachinelli, uscito nel 1978 (contemporaneamente a *Lunario del paradiso*, il romanzo autobiografico ambientato in Germania) quando ormai s'era chiusa la stagione del Settantasette bolognese, con i suoi indiani metropolitani sintonizzati su Radio Alice.

Le amicizie segnano un prima e un dopo. Fondamentale e fondante quella con Italo Calvino, pendolare fra Parigi e Torino (sede della Einaudi), che nel 1971 gli pubblica il primo romanzo *Comiche* (un titolo che sembra un omaggio all'autore delle *Cosmicomiche*) introducendolo nell'elitario mondo del catalogo Einaudi, in cui escono tutte le opere degli anni Settanta: *Le*

avventure di Guizzardi, *La banda dei sospiri* (scritto durante un soggiorno a New York, dove insegna alla Cornell University), *Finzioni occidentali* (saggi su fabulazione, comicità e scrittura). Ma il big bang creativo passa anche per altre vie. Negli anni '70 il docente del Dams si apre all'esperienza del fototesto (strada tentata all'epoca anche da Pasolini e Lalla Romano, rispettivamente con *La Divina Mimesis* e *Lettura di un'immagine*) cofirmando col pittore/fotografo padano Carlo Gajani (1929-2009) due opere editate dalla piccola casa editrice La Nuova Foglio: *Il chiodo in testa* (1974), un romanzo epistolare in cui il mittente Z. racconta alla destinataria Giovannina i suoi deliri psicotici, visualizzati da Gajani con immagini di ascendenza surrealista; e *La bottega dei mimi* (1977), documentazione di una sorta di "teatro domestico" in cui si fa una ricerca sul corpo avendo come modello il "mimo energumeno" di Harpo Marx.

Poi, come un colpo di scena, nel 1981 Celati riceve la chiamata del geometra Luigi Ghirri, che ha fatto il suo lungo apprendistato da fotografo concettuale nella natia Emilia-Romagna (come il modenese Franco Vaccari, classe 1936, il cui famoso saggio *Fotografia e inconscio tecnologico* esce come ultimo volume della casa editrice Punto & Virgola, costituita da Ghirri nel 1977) ma che ora ha deciso di innovare la fotografia di paesaggio con un progetto che coinvolge altri fotografi (fra cui Gabriele Basilico e Mimmo Jodice) e due scrittori, il critico Arturo Carlo Quintavalle e giustappunto Gianni Celati, che collabora scrivendo il racconto *Verso la foce* (sottotitolo *Reportage, per un amico fotografo*). La collaborazione fotografi/scrittori ha una storia illustre che risale a *Uomini del ventesimo secolo* di Sander e Döblin e comprende classici come *Sia lode ora a uomini di fama* (poche foto di Walker Evans modello FSA e lungo reportage dello sceneggiatore James Agee) e *Un paese* (l'incontro fra l'iniziatore della *straight photography* Paul Strand e l'iniziatore del neorealismo Cesare Zavattini, nativo di Luzzara in provincia di Reggio Emilia); il seminale *Viaggio in Italia* (1984) è un moltiplicatore di questi inneschi relazionali, e certo un punto di svolta tanto per Ghirri che per Celati, i due nuovi amici accomunati dall'ammirazione per le fotografie di Walker Evans ("carezze fatte al mondo") e per le canzoni di Bob Dylan (un modello di vita, quello del *never ending tour*).

Sia lode ora a uomini di fiume: appena dopo *Viaggio in Italia* Celati pubblica *Narratori delle pianure*, "un libro che ha al suo centro la rappresentazione del mondo visibile" (Calvino), in cui il racconto *Come un fotografo è sbarcato nel Nuovo Mondo* (che non c'entra con l'America ma con la frazione del comune di Baricella in cui termina l'itinerario di Celati nel documentario di Davide Ferrario *Mondonuovo*) si apre in zona delta del Po, con l'anonimo protagonista che si trova lì "come inviato d'un settimanale ad alta diffusione. Le sue foto dovevano apparire a commento d'un testo che un celebre scrittore avrebbe scritto, a proposito della umile gente alle foci del Po". Succede che il responsabile dell'ufficio marketing della Riello

(azienda con sede a Legnago, nella pianura veronese lungo il fiume Adige) legge il racconto, contatta scrittore e fotografo, e finisce col commissionare a Ghirri e Celati una campagna fotografica che dopo un anno di lavoro produce il volume *Il profilo delle nuvole* (l'edizione Feltrinelli 1989 è tirata in tremila copie in brossura più 1.600 copie in cofanetto – numerate, cartonate e con sovraccoperta – destinate allo sponsor e ora gioia dei collezionisti).

Il fotografo muore nel 1992 a soli 49 anni, ma il suo amico scrittore ha fatto in tempo a diventare regista e a immortalarlo in due documentari girati in elettronico: *Strada provinciale delle anime* (trasmesso dalla RAI nel 1991), cronaca di un viaggio in pullman da Ferrara alle valli di Comacchio; e *Il mondo di Luigi Ghirri*, presentato al Torino Film Festival nel 1999. Nel terzo millennio, come ci fosse stato un passaggio del testimone per la prosecuzione dello sguardo, Celati oltre a scrivere (*Cinema naturale* è premio Chiara, *Fata Morgana* è premio Napoli e premio Selezione Campiello, *Vite di pascolanti* premio Viareggio) continua a girare il suo "cinema all'aperto", passando dalla valle del Po guardata con occhio ghirriano (*Case sparse* aka *Visioni di case che crollano*, 2002) al Senegal (*Diol Kadd*, 2010). Bisogna decidere se è morto uno scrittore, un traduttore, un critico, un curatore, un docente o piuttosto un regista? Avrei preferenza di no.

Riferimenti bibliografici

G. Gimmelli, *Un cineasta delle riserve: Gianni Celati e il cinema*, Quodlibet, Macerata 2021.

M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004.

Gianni Celati, Sondrio 1937 – Brighton 2022.

La colonna sonora della nostra vita

Ennio di Giuseppe Tornatore.



Dan Savio, chi era costui? L'ennesimo Carneade della musica applicata, destinato a non comparire nelle storie della musica occidentale, né tantomeno in un monumento cinematografico. Ma figurarsi: in Italia i documentari dedicati ai musicisti (classici o pop) sono in genere fatti postumi da registi poco noti; mentre in America un autore come Martin Scorsese realizza *No direction home* nel 2005, quando Bob Dylan è ancora in piena attività. Ci sono state delle miniserie su Modugno e su De André, ma il carattere di fiction televisiva non sembra monumentalizzare i personaggi, semmai ridurli a una dimensione "biopica" che minimizza e provincializza i meriti artistici e la dimensione sovralocale. L'unico italiano di valore internazionale sembra essere stato Pavarotti, non a caso protagonista di un film americano diretto da Ron Howard; eppure, quel Dan Savio...

Se a Mahmood, con la sua trovata di battere le mani nel brano *Soldi*, è riuscito di far cantare la sua canzone a Nanni Moretti, allo sconosciuto Dan Savio riesce qualcosa di più clamoroso nel 1964: far fischiettare la sua colonna sonora a tutti gli spettatori del western di Bob Robertson *Per un pugno di dollari*. Il 45 giri viene pubblicato dalla RCA a furor di popolo, che però leggendo la *cover* scopre la sconcertante verità: l'americano Dan Savio è in realtà il romanissimo Ennio Morricone (diplomato al conservatorio di Santa Cecilia), l'americano Bob Robertson è il suo compagno delle elementari Sergio Leone, e solo Clint Eastwood si chiama davvero Clint Eastwood. E siccome questo Morricone (classe 1928) è anche l'arrangiatore ufficiale della RCA, l'Italia gli deve il *sound* degli anni Sessanta: *Sapore di sale* (sempre nel fatidico '64), *Il mondo*, *Pinne fucile ed occhiali* imprimono il suo marchio di fabbrica nella memoria collettiva, nel sentimento di un'epoca. Quando Bong Joon-ho inserisce dentro *Parasite* la canzone di Gianni Morandi *In ginocchio da te*, sta omaggiando non solo l'interprete ma anche l'autore della musica, che è poi l'autore della colonna sonora del relativo film (sempre nel fatidico 1964). Insomma, Morricone ha inventato contemporaneamente lo *spaghetti western* e il musicarello: generi a basso costo, eppure prodotti da esportazione, alfieri vernacolari del *made in Italy*.

Giuseppe Tornatore è dunque il primo a riempire un vuoto filmografico tutto italiano; e se a Peter Jackson servono otto ore per mostrarci l'ultima *session* dei Beatles, a lui ne bastano meno di tre per riassumere 92 anni di una vita in cui stanno dentro non solo un centinaio di composizioni di musica colta ma anche più di 500 colonne sonore tra film e serie tv, fra cui una sessantina di film vincitori di premi, e un totale approssimativo di settanta milioni di dischi venduti nel mondo. Una consacrazione che è anche un'autoconsacrazione, visto che molti film di Tornatore hanno le musiche di Morricone, a cominciare dal premio Oscar *Nuovo Cinema Paradiso*. In un documentario così veloce molti argomenti sono solo accennati, ad esempio la religiosità (c'è una collana della Piemme dedicata ai libri della Bibbia in cui compaiono i *Salmi* «scelti e letti da Ennio Morricone») e la passione per gli scacchi (una cosa in comune con Kubrick, che lo voleva per *Arancia meccanica*); alcuni argomenti non diventano domande esplicite, ad esempio l'orientamento politico (una curiosità legittima, visto che Morricone ha composto la marcia rivoluzionaria di *Allonsanfàn*, quella di *Queimada* ripresa da *I Cannibali*, nonché i brani di *Sacco e Vanzetti* cantati da Joan Baez); e aleggiano nomi che sembrano provenire da un universo musicale parallelo, tipo Petrassi e Cage.

Nel 1959 il compositore americano John Cage, un allievo di Schönberg già noto (in un ambito specialistico ma internazionale) per le sue composizioni al "piano preparato" e per la partitura vuota di 4'33", si presenta al quiz di Mike Bongiorno *Lascia o raddoppia?* come esperto di funghi: i telespettatori italiani assistono allibiti a una performance musicale d'avanguardia, priva di strumenti tradizionali e priva di melodie. Ma nel 1958 Ennio – assieme all'amico Franco Evangelisti, che poi lo tirerà dentro al gruppo Nuova Consonanza – era stato a Darmstadt, la città tedesca sede dal 1946 dei "Corsi estivi di composizione per la Nuova Musica" (in quel periodo molto influenzati da Pierre Boulez), e aveva assistito ad una performance di Cage; l'immediata reazione ironica si trasforma inconsciamente in una riflessione sul valore del silenzio e dei rumori, sicché dopo abbiamo la sirena della polizia di Marsiglia che si trasforma nella linea musicale di *Se telefonando* (canzone per Mina su testo di Maurizio Costanzo), il rumore di latta che rotola nell'arrangiamento del brano di Gianni Meccia *Il barattolo*, e anche l'incipit rumoristico di *C'era una volta il West*. L'avanguardia viene metabolizzata e restituita a nuova fruibilità, un po' nello stesso periodo degli ultimi Beatles e dei primi Pink Floyd (quelli di *Pow R. Toc H.*, da leggere "Power to Cage").

Goffredo Petrassi (1904-2003), maestro di Morricone e anche di Boris Porena (che è uno degli intervistati del film di Tornatore), era un fondamentalista della musica colta ma non disdegnò il teatro musicale e neppure la musica da film (sebbene scritta con la mano sinistra, ovvero per far soldi): le sue colonne sonore vanno da *Riso amaro* (De Santis 1949) a *Cronaca familiare* (Zurlini 1962, storia di un complicato legame tra due

fratelli); ma questa prostituzione all'industria culturale finisce con l'esperienza mortificante di *La Bibbia*, il kolossal di De Laurentiis per il quale Petrassi scrive una partitura che viene rifiutata dal regista John Huston. Morricone rivela a Tornatore che De Laurentiis contattò poi lui, ma anche la sua proposta viene scartata; maestro e allievo uniti nell'umiliazione della bocciatura, ma con reazioni opposte (Petrassi smette sdegnosamente, Morricone prosegue come un vero professionista *free lance*, fra l'altro lavorando con Zurlini per *Il deserto dei Tartari*). Ecco spiegato il mistero Dan Savio: a Morricone serve uno pseudonimo per non far sapere al suo maestro di essersi prostituito alla musica "applicata" o "funzionale", di non aver mantenuto la fedeltà alla musica "pura" o "assoluta".

Morricone fa rima con Leone e tutti e due fanno rima con "citazione". Da Bruce Springsteen ai Metallica, il mondo del rock si appropria dei passaggi famosi e li utilizza come segnali d'intesa con un pubblico transgenerazionale e transmediale. Nanni Moretti, nell'episodio cinetistico di *Caro diario*, infila un sindaco che immagina di rivitalizzare le isole Eolie affidando il *soundscape* al maestro Morricone: "Sciòn sciòn" canta il sindaco, citando il brano di *Giù la testa* costruito sul nome Sean. Ma poi, in fondo, molti dei registi hollywoodiani che si dichiarano fan - nel documentario ascoltiamo Oliver Stone ma si riferisce anche di Brian De Palma e altri - quello che chiedono è una ripetizione del noto, è un Morricone che faccia il Morricone, ovvero rifaccia se stesso trasformandosi in *cliché*; e il loro idolo puntualmente li delude, pretendendo da se stesso più di quello che pretendono i registi. Se citazione c'è, è citazione colta: il compositore svela qua e là i suoi riferimenti, uno spettro sonoro che si estende da Palestrina a Bach fino a Stravinskij e alla musica atonale e concreta. E, svelando, si svela - attraverso il suo corpo, attraverso il suo volto, la grana della voce (che a volte si arresta sulla soglia del pianto).

Ennio Morricone è un uomo di polso: la musica è una sostanza che esce dalla mano che impugna una matita, dalla mano che impugna la bacchetta; per questo il film si apre con gli esercizi ginnici del vecchio maestro sul tappeto, dove quello che più conta è l'allenamento delle mani e delle braccia, l'agilità delle dita che servono a scrivere note e a dirigere. Ma prima ancora il film si apre con l'inquadratura di un metronomo, simbolo del ritmo, del tempo: perché la vita di un artista ha una sua metrica, un suo sviluppo e anche una conclusione che va oltre la morte. La vita del nostro è una storia a lieto fine ma anche una storia non ancora a lieto fine, visto che la posta in gioco è né più né meno che l'immortalità: Petrassi è già entrato nel canone occidentale, Dan Savio non ci entrerà mai; e Morricone? Forse l'eternità è un ritornello: sciòn sciòn sciòn...

Riferimenti bibliografici

- L. Di Nino, *Ennio Morricone. Un ritratto*, Arcana, Roma 2021.
M. Dragone, *Pura musica, pura visione. Ennio Morricone & Giuseppe Tornatore*, Pellegrini, Cosenza 2013.
E. Morricone, A. De Rosa, *Inseguendo quel suono*, Mondadori, Milano 2016.
Id., S. Miceli, *Composing for the cinema*, Scarecrow Press, Maryland 2013.
Id., G. Tornatore, *Ennio un maestro*, Harper Collins, Milano 2018.

Ennio. Regia: Giuseppe Tornatore; sceneggiatura: Giuseppe Tornatore; fotografia: Giancarlo Leggeri, Fabio Zamarion; musiche: Ennio Morricone; interpreti: Giuseppe Tornatore, Ennio Morricone, Carlo Verdone, Clint Eastwood, Quentin Tarantino, Oliver Stone, Bruce Springsteen, Hans Zimmer, Barry Levinson, Dario Argento, Bernardo Bertolucci, Quincy Jones, Lina Wertmüller, Marco Bellocchio, Vittorio Taviani, Zuccherò Fornaciari, Laura Pausini, John Williams, Enzo G. Castellari; produzione: Piano B Produzioni; distribuzione: Lucky Red; origine: Italia, Belgio, Paesi Bassi, Giappone; durata: 152'; anno: 2021.

La propaganda è di moda

Zelensky sulla copertina di *Vanity Fair*.



Quando la guerra è di moda, le riviste di moda vanno alla guerra. Il numero di *Vanity Fair* datato 9 marzo 2022 (ma in edicola dal 2 marzo al prezzo politico di “solo € 1”) ha in copertina il ritratto fotografico in bianco e nero di Volodymyr Zelensky, il Presidente dell’Ucraina attualmente invasa dall’esercito russo, con il titolo “Il volto della resistenza”. Il b/n fa risaltare i colori della testata: l’azzurro di “Vanity” e il giallo di “Fair” sono quelli della bandiera dell’Ucraina; ricordiamo che “Time”, che il 25 febbraio era uscito con la foto di un carro armato russo sotto il titolo “The return of History” (seppellimento definitivo di Fukuyama e Baudrillard), il 3 marzo ha messo in copertina gli stessi colori spennellati su sfondo nero e sovrastati da una scritta in cirillico (una frase dal discorso di Zelensky al Parlamento europeo: “La vita vincerà sulla morte e la luce vincerà le tenebre”) e che gli stessi colori – nell’esatta collocazione spaziale e del preciso numero Pantone – hanno caratterizzato nella stessa data “Corriere della sera” (opera firmata Mimmo Palladino) e “The Economist”.

All’interno di questo numero di *Vanity Fair*, i servizi fotografici riguardano come al solito i personaggi del mondo dello spettacolo: l’attrice Penélope Cruz “ci racconta la sua vera priorità”; il cantautore Dargen D’Amico “si toglie gli occhiali da sole (la sua cifra stilistica)”; l’attore Gian Marco Tognazzi “si sente libero” e così via gossipando. Giusto un paio di rubriche sono focalizzate sull’attualità politica: la giornalista freelance Anna Zafesova, autrice del recente *Navalny contro Putin* (Paesi Edizioni), prevede “l’inizio della fine di Putin”; Daria Bignardi (che qualcuno ricorda come conduttrice della prima edizione del *Grande Fratello*) riposta la copertina di un libro della scrittrice ucraina/bielorussa Svetlana Aleksievič, premio Nobel 2015 per la letteratura, intitolato *La guerra non ha un volto di donna*. L’editoriale di Simone Marchetti rivela: “Avevamo in serbo un’altra copertina, quella con Penélope Cruz: abbiamo deciso di tenerla comunque, come seconda cover, dopo l’immagine di Zelensky”. Insomma, volendo, la

copertina con l'attore-politico si può togliere per ripristinare quella con l'attrice almodovariana, che fra l'altro esibisce un logo Chanel che stava anche sul berretto indossato dall'attore Zelensky quando interpretava un farsesco Bonaparte nella produzione *Kvartal 95 Rzhevsky versus Napoleon* (Vaysberg 2012). In tal caso la quarta di copertina diventa la poesia di Gianni Rodari sulla luna di Kiev (versi finali: "I miei raggi viaggiano / senza passaporto") già da tempo virale sui social.

Moda e politica sembrano in contrapposizione come il fatuo e il serio, ma non è così: l'essere di moda è un problema che riguarda le vendite del settore abbigliamento ma anche i risultati del marketing elettorale. *Vanity Fair* aveva dedicato una copertina a Matteo Renzi "il salva-Italia" (ma posa alla Justin Bieber) nel novembre 2013, in tempo per le primarie del PD; in seguito si va da Maria Elena Boschi ("Il sogno del ministro", 20 aprile 2014) al presidente Mattarella ("Cara Italia ti scrivo", 9 giugno 2021). Ovviamente ogni edizione nazionale ha le sue preferenze nell'arco degli anni; ma certo sarebbe interessante avere un'indagine sul capostipite americano o ancor meglio sull'impero Condé Nast, che controlla anche "Vogue" e "The New Yorker".

Moda e guerra sembrano in contrapposizione come l'euforia e la disforia, ma non è così: l'orrore dei campi di sterminio nazisti fu impattante proprio sulle pagine patinate di "Vogue", che pubblicò i servizi fotografici di Lee Miller da Dachau e di Margaret Bourke-White da Buchenwald; shock maggiorato per quelli che ricordavano la bella Lee Miller come modella di "Vogue" (compresa la foto-scandalo di Edward Steichen per una pubblicità di assorbenti). D'altro canto, un'azienda di moda come Benetton innovò la propria comunicazione pubblicitaria - su consiglio del fotografo Oliviero Toscani, oggi ottantenne - eliminando l'immagine di prodotto e sostituendola con immagini fotogiornalistiche anche di guerra: un'uniforme insanguinata, un cimitero di guerra, un soldato che maneggia un osso servono forse a vendere più capi d'abbigliamento? No, ma l'associazione col marchio United Colors of Benetton (che si riduce ad un lettering bianco dentro un rettangolo verde) fa sì che qualunque altra immagine fotogiornalistica a colori possa far scattare la memoria di quel brand. Il circuito pavloviano stimolo/risposta può fare a meno del rinforzo positivo: la guerra vende. E dunque forse il ruolo propagandistico s'inverte: se *Vanity Fair* consacra il Presidente dell'Ucraina come "volto della Resistenza" (in un bianco e nero che all'improvviso rimanda ai primi film del Neorealismo), nello stesso tempo Zelensky fa da testimonial per una rivista di moda che vuole coinvolgere nuovi potenziali lettori nell'ennesima partecipazione sul tema pace ("Abbiamo bisogno di tutti voi: mandateci un messaggio, un video, una foto, una lettera, una mail, un vocale, quello che volete").

Torniamo alla copertina. Il ritratto è accreditato a Paolo Pellegrin, fotografo Magnum vincitore fra l'altro di undici premi World Press Photo

tra il 1995 e il 2018; questo primo piano è probabilmente la versione desaturata di uno scatto che fa parte di un servizio a colori pubblicato su "Time" (copertina del 16 dicembre 2019: "The Man in the Middle" cioè Zelensky che si sente preso in mezzo tra Putin e Trump). Trattandosi della foto del Presidente dell'Ucraina, il Roland Barthes dei vecchi *Miti d'oggi* l'avrebbe rubricata alla voce "Fotogenia elettorale": nel santino elettorale, ci avvisava il semiologo, "Il candidato non dà a giudicare solo un programma, propone un clima fisico, un insieme di scelte quotidiane espresse in una morfologia, un modo di vestire, una posa". Ma il ragionamento di Barthes sul potere di conversione della fotografia – sulla capacità d'indurre nello spettatore il riconoscimento di una profondità – è di portata più ampia: «Nella misura in cui la fotografia è ellissi del linguaggio e condensazione di tutta una «ineffabilità» sociale, essa costituisce un'arma anti-intellettuale, tende a schivare la «politica» (cioè un corpo di problemi e di soluzioni) a vantaggio di un «modo di essere», di uno statuto socio-morale» (Barthes 1994, p. 157).

Ma siccome questa immagine-affezione è anche quella del popolare comico televisivo, forse si può tornare sul saggio "L'attore di Harcourt" (lo Studio Harcourt, fondato nel 1933, divenne celebre per i ritratti dei divi dello spettacolo, primi piani in bianco e nero illuminati con lo stile creato da Henri Alekan): le foto firmate Harcourt forniscono «l'immagine olimpica di un attore che, deposta la pelle del mostro agitato, troppo umano, ritrova finalmente la sua essenza atemporale»; insomma un uomo di spettacolo che, apparentemente lontano dalle scene e dalla recitazione, appare «idealmente silenzioso, cioè misterioso, pieno del segreto profondo attribuito a ogni presenza che non parla» (*ivi*, p. 15). Ormai non c'è più un Barthes che c'insegni una "mito-logia", una scienza del *mythos* ovvero dello *storytelling*; eppure ce ne sarebbe bisogno in epoca di guerra semiologica, quando nessuno sa spiegare perché i carri armati russi esibiscono una lettera Z (evidentemente di segno opposto a quella che compariva nel film di Costa-Gavras *Z*, dove la lettera proibita dalla dittatura dei militari greci significava "Panagulis vive") prima o dopo che ragazze pacifiste arrestate si riprendono col cellulare (dentro il cellulare della polizia?!) mentre cantano *Zombie* dei Cranberries.

La testata *Vanity Fair* deriva dal romanzo che William Thackeray pubblicò nel 1848, dopo l'altrettanto celebre *Barry Lyndon*; solo che nel 1848 (anno del *Manifesto del Partito Comunista*) l'espressione "fiera delle vanità" denuncia la società borghese e il suo preteso fascino discreto, mentre nel 1983 (data di nascita del magazine newyorkese ma anche anno della crisi Usa/Urss descritta nel libro di Taylor Downing 1983: *Reagan, Andropov, and a World on the Brink*) l'edonismo reaganiano consente di utilizzare il termine in modo sfacciatamente positivo (come poi accadrà al "Grande Fratello" nel passaggio da Orwell al reality). Adesso che siamo di nuovo *in the middle*, nel mezzo di una crisi Russia/America, speriamo che la fiera delle vanità non

diventi – come nel gioco di parole inventato da Tom Wolfe per il suo romanzo del 1987 (poi film di De Palma) – *The Bonfire of the Vanities*, il falò delle vanità.

Riferimenti bibliografici

R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994.

Dove eravamo rimasti?

La restanza di Vito Teti.



Vito Teti ha molto viaggiato ed è molto tornato. Lo si capisce dal libro fotografico *Homeland* – titolo preso dal nome della nave che nel 1952, quando Vito ha i 18 mesi previsti da Lacan per la “fase dello specchio” in cui si forma l’io come altro, porta il padre Stefano in Canada dove resterà sei anni – in cui le immagini si dipanano fra Toronto e altre località dell’Ontario, visitate al ritmo di un viaggio ogni decennio. Nel 1982 Teti, allora programmatista-regista della sede regionale Rai della Calabria, giovane fan di Bruce Springsteen born in the Magna Grecia, fotografa gli esterni di Toronto e gl’interni dei negozi italo-canadesi come fossero set di Martin Scorsese (ma è lui il regista del documentario Rai *America dove*, 1983-1984).

Nel 1990 a fotografare è il fraterno amico Salvatore Piermarini, recentemente scomparso (appena dopo la pubblicazione del libro-testamento *Il perduto incanto*, Rubbettino 2019): in mezzo a “paesani” colti in attività (per esempio, Ciccio Bellissimo, un nome che sembra un soprannome, guida il suo truck lungo la Highway 401) Vito Teti, che nel frattempo è diventato docente di antropologia all’Università della Calabria, è un personaggio che compare in contesti accademici (alla Carleton University assieme al poeta Antonino Mazza, le cui traduzioni di Pasolini hanno vinto nel 1992 l’Italo Calvino Prize della Columbia University) ma anche in una foto di gruppo del Club Sannicolesse di Toronto (i “paesani” sono quelli originari di San Nicola da Crissa, nelle serre di Vibo Valentia: l’indagine scientifica modello *diaspora studies* sconfina nella visita ai lontani parenti lontani).

Chissà perché gli antropologi prediligono ancora il bianco e nero: in fondo è almeno dal 1984, cioè dal *Viaggio in Italia* organizzato da Luigi Ghirri, che il colore si è imposto anche da noi per il suo carattere vernacolare e la capacità di restituzione creativa della realtà; anche se il 1984 è anche l’anno in cui Mario Giacomelli arriva in Calabria (con in tasca *Il canto dei nuovi emigranti* di Franco Costabile, 1983) per fotografare in bianco e nero paesini aggrappati alla roccia come Badolato (che poi Wenders filmerà in 3D) o Pentedattilo. Ma in un libro come *Homeland*, pubblicazione di oggi

che ripropone immagini di ieri, il bianco e nero è figlio di una doppia nostalgia: quella per il tempo passato, come se le immagini tecniche fossero eternamente retrò (ma anche la tv italiana era a colori, ai tempi della Terza rete Rai); e quella per un luogo lontano, sbiadito nel ricordo ma anche reso classico da questa sorta di sobrietà estetica.

Nel viaggio datato 1994 (l'antropologo ha già pubblicato molti libri importanti, fra cui *La razza maledetta. Origini del pregiudizio antimeridionale*, 1993) le foto sono nuovamente firmate Vito Teti: stavolta siamo a Midland, in un Ontario da western classico, ma poi di nuovo a Toronto, dove in un negozio di dischi compare a sorpresa Nilla Pizzi. Infine, nel pacchetto 2004, colpo di scena tecnologico: le fotografie di Vito Teti, fatte con la Hasselblad e non più con la Nikon, si dilatano in un formato panoramico che trasforma ogni ambiente interno o esterno nell'inquadratura di un film in cinemascope; come mai per fotografare l'entrata di una villetta a Lisgar Street (Little Italy di Toronto), sicuramente ricca di dettagli (compresa una bicicletta alla Spielberg), bisogna avere un obiettivo così spettacolare? La risposta psicanalitica (nel senso del "complesso di Telemaco" teorizzato da Recalcati) è nascosta in un libro del 2011 (*Pietre di pane. Un'antropologia del restare*, Quodlibet): la "casa dei 33 pani" – così chiamata perché all'epoca il panettiere a domicilio lasciava davanti alla porta un pane per ciascun abitante – era quella in cui abitava il padre emigrato. Il cinemascope è il formato della memoria di un bambino.

Le quasi cinquecento pagine del volume fotografico *Homeland* (patria, certo, ma letteralmente "terra-casa", che è più e meno di paese natìo) stanno alle cinquecento paginette iconoclaste di *La restanza* ("autobiografia di un antropologo") come le due parti – la prima fotografica, la seconda scritta – dell'automonografia *Barthes di Roland Barthes* (1975): le immagini in bianco e nero di un Canada che era il futuro ed è già il passato fanno pendant con le riflessioni di un professore andato in pensione e dunque votato a mettere ordine nel proprio archivio intellettuale, per lasciare un'eredità di concetti (almeno un neologismo!) alle nuove generazioni. Nel solco di un pensiero socio-antropologico che è passato dal «folklore come cultura di contestazione» (Lombardi Satriani) al «pensiero meridiano» (Cassano), Teti prova a sintetizzare il suo lato di indagatore dei mood collettivi (titoli come *La melanconia del vampiro*, 1994; *Maledetto Sud*, 2013; *Terra inquieta*, 2015; *Pathos*, 2020; e ovviamente *Nostalgia. Antropologia di un sentimento presente*, 2020) e il suo lato di etnologo che esce dal metrò per vedere cosa c'è fuori dai non-luoghi della surmodernità (*Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*, Donzelli 2014; *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni*, Donzelli 2017). Teti ha dunque scritto *L'anti-Ulisse?*

La restanza è innanzitutto un sentimento individuale, «il sentimento di chi ancora il suo corpo ad un luogo e fa diaspora con la mente» (Teti 2022, p. 5); ma è anche una presa di posizione collettiva, una controtendenza

generazionale, «la nuova dimensione del restare, inteso non solo come accettazione di un destino, ma come volontà, come scelta» (*ibidem*). Alcuni segnali arrivano dalla letteratura: romanzi come *Resto qui* di Marco Balzano (2018) o *Borgo Sud* di Donatella Di Pietrantonio (2020) – così come le poesie di Nicola Grato (*Le cassette di Aznavour*, 2020), Alessandro Cannavale (*Il sarto dei piccoli strappi*, 2020), Mario Bellizzi (*La crisalide e la forma dei silenzi*, 2021), Emiliano Cribari (*Errante*, 2022) piuttosto che la “paesologia” di Franco Arminio – sembrano aver acquisito i valori della restanza. Il termine intanto circola in varie opere, dall’album di Battista Lena *La Restanza. Fantasia for winds and percussions* (2020) al libro di Savino Monterisi *Cronache della restanza* (2020) al documentario di Alessandra Coppola *La Restanza* (2021). Potenza di un neologismo carico di suggestioni profonde, capace di ispirare.

Se la modernità del cinema è legata al connubio fra erranza e veggenza (il neorealismo caro a Deleuze arriva fino al premio Oscar *Nomadland*, Zhao 2020, non a caso musicato dall’italiano Ludovico Einaudi), esiste un cinema della restanza? Nel film che fece innamorare Lidia Ravera, *Domani* (1974), Mimmo Rafele metteva in scena a Badolato un padre che attende per anni il ritorno dall’America di un figlio mitizzato dalla distanza spaziotemporale; quando il bel giovane un giorno si presenta, il genitore lo disconosce, ormai abituato a vivere nell’attesa e nella perdita. Il bello di questa storia è che Rafele la trae dal racconto di Joseph Conrad *Domani* (1903): Badolato è il luogo-interprete di un luogo-personaggio che in origine era un posto di mare in un’altra nazione, o forse solo un luogo della mente, atipico e acronico. Non è questo il rischio di tutte le rivisitazioni del Sud, comprese quelle di Michelangelo Frammartino (che però con *Il buco*, 2021, opta per una forma paradossale di fiction, in cui il Pollino di oggi recita il Pollino degli anni Sessanta grazie a una copertina con la foto di Kennedy) se non quelle di Jonas Carpignano?

In un’epoca in cui tutte le film commission regionali hanno come mission (impossibile?) quella di trasformare anche le aree interne in “terre promosse” per il cineturismo – apripista è stato *Basilicata coast to coast* (2010) programmaticamente nato dopo l’exploit di Matera (dovuto a *La passione di Cristo* di Gibson, 2004) proprio per pubblicizzare i luoghi legati a Carlo Levi e Francesco Rosi –, Vito Teti ha paura che la trasformazione dei luoghi in *location* finisca con il distruggere o snaturare definitivamente quel che rimane del Meridione caro a Pasolini. Se i dubbi sulla globalizzazione giungono fino a progetti di decrescita, se i movimenti anti-turismo arrivano a contestare la “dromomania”, “l’imperativo della mobilità”, “il mobilismo come motore ausiliario del capitalismo” (tutti capitoli del libro di Rodolphe Christin *Turismo di massa e usura del mondo*, 2019), allora la parola restanza esiste per ricordarci che chi rimane non rimane solo per vendersi al miglior offerente. Per il restante, vale il proverbio “Lu jire e lu venire Deu lu fece”: l’arrivare e l’andare via, come il nascere e il morire, dipende da Dio.

Riferimenti bibliografici

V. Teti, *Homeland*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2021.

Vito Teti, *La restanza*, Einaudi, Torino 2022.

La camera oscura dell'anima

Presenza e assenza di Giovanni Gastel.



Fu il solito Roland Barthes, nel classico *La camera chiara* (1980), a porre l'equazione tra fotografia e poesia, più precisamente tra istantanea e haiku giapponese (componimento in tre versi: un quinario, un settenario, un quinario): stessa velocità d'esecuzione, stessa mistica adesione all'oggettività del mondo, stesso carattere "insviluppabile" (cioè chiuso al racconto, al desiderio di un prima e di un dopo). Data questa affinità, ci si aspetterebbe una maggiore permeabilità reciproca, invece i casi risultano abbastanza rari: certo, ci sono i poeti che riflettono sulle conseguenze delle immagini tecniche sulla modernità (si legga il saggio di Yves Bonnefoy *Poesia e fotografia*) e quelli che scattano immagini da circondare con la scrittura autografa (Allen Ginsberg).

Ci sono poesie imperniate su foto, da quella famosa di Wisława Szymborska *La prima fotografia di Hitler* (saggio sull'impossibilità di leggere il destino negli album di famiglia - e forse neanche le predestinazioni nei ritratti del gruppo *The people I like*, firmato Gastel) a quella che compare sulla copertina di *Exfanzia* di Valerio Magrelli («Che sorrisone faccio, nella foto! / Sta per iniziare la gita / e scherzo con gli amici. / Tra mezz'ora, cadendo, / mi romperò una spalla / e poi sarò operato per due volte. / Ma che sorriso faccio, nella foto!»); ci sono addirittura collaborazioni professionali, come quella di Mariangela Gualtieri con Guido Guidi per l'opera *A Seneghe*; ma sembra che gli artigiani della parola non siano ancora giunti all'alfabetizzazione riprovisiva, alla vernacularità del linguaggio fotografico.

Dall'altro lato, i fotografi hanno spesso una cultura che li spinge al confronto con il testo poetico anche classico (si pensi a Mario Giacomelli, che ha illustrato addirittura due capolavori di Leopardi, *L'infinito* e *A Silvia*) ma non un'ispirazione che si trasformi anche in versificazione: un'eccezione da studiare è Wim Wenders, giunto in vecchiaia alla formula *Scrivo dunque penso* e quindi capace di elaborare poesie su fotografi come Peter Lindbergh o James Nachtwey.

La mia strana forma in versi, che qui vedete, / mi aiuta molto in questo. / Crea motivi o blocchi di pensieri visibili, / comunque una struttura / in cui una sorta di grammatica dell'immagine mi aiuta / a tenere d'occhio la grammatica del pensiero. // Ha poco a che fare con i versi in sé, piuttosto con il desiderio / che i pensieri possano trovare un ritmo / che li metta in movimento.

Un'altra eccezione è costituita dal fotografo di moda Giovanni Gastel (1955-2021), che ha iniziato a scuola (ecco un haiku scritto a 15 anni: «E del mio pianto / sulle colline greche / sorride Venere»), ha proseguito quando ha conosciuto la diciannovenne Anna Radice Fossati (che nella postfazione lo ricorda scrivere con matita o penna «in aereo, in treno, in albergo, a letto svegliandosi in piena notte e naturalmente alla sua scrivania nello studio in campagna a Castellaro, posto che amava moltissimo. Poi la versione definitiva veniva trascritta con la sua adorata Olivetti, in seguito con la prima macchina da scrivere elettronica e infine con il computer e l'iPad. Come con la fotografia, ha sempre amato adeguarsi alle nuove tecnologie»), ha pubblicato libri di versi e romanzi (*Io sono una pianta rampicante*, *Duetto profano*, *Spade*), ha aumentato la produzione sui social e ha proseguito fino alla fine, avvenuta il 13 marzo dello scorso anno per complicità Covid: «Più tardi quella sera / la voce si fa dolce / con tenerezza / le sue mani aggiustano la coperta / giro la testa e chiudo gli occhi / ma la sua mano è nella mia / e il sonno scende dolce / mentre sento il suo sorriso vicino» (Gastel 2022, p. 483).

Non ho letto di Gastel l'autobiografia *Un eterno istante* (Mondadori 2015), titolo forse preso da *L'infinito istante* di Geoff Dyer (Einaudi 2007), ma so del turbinio delle sue attività fotografiche: a vent'anni (1975) per Christie's, negli anni ottanta per *Annabella* e *Vogue Italia*, negli anni novanta campagne pubblicitarie anche in Francia e nel Regno Unito, nel 1997 alla Triennale di Milano con una mostra personale curata da Germano Celant, e così via fino alla mostra di ritratti al museo Maxxi di Roma (2020); senza dimenticare la presidenza dell'Associazione fotografi italiani professionisti e la partecipazione al consiglio di amministrazione dell'Istituto europeo di oncologia. Nel frattempo, le poesie. Nel 1988: «Questa vuota paura che mi prende / nel buio della notte, d'improvviso / passerà domattina. / Quando la sveglia suonerà / e il rumore ricomincerà sulla strada. / E noi sapremo di nuovo di essere vivi, / d'essere immortali, / fino a sera» (*ivi*, p. 67). Nel 2012 (a Filicudi, peraltro patria di Tano D'Amico, un fotografo agli antipodi): «Sono un uomo / che ascolta l'autunno / e fa mute fotografie / per riuscire a vivere / in un mondo chiassoso» (*ivi*, p. 171).

Georges Didi-Huberman (*Quando le immagini prendono posizione*, Mimesis) dice che il montaggio fotografia/poesia operato da Bertolt Brecht in *L'Abicò della guerra* (1955, anno di nascita di Gastel, nonché anno della

mostra di Steichen *The Family of Man*) è il corrispettivo del metodo teatrale dello “straniamento” o “distanziamento”: la pretesa oggettività delle immagini fotogiornalistiche tipo *Life* (e delle relative didascalie in prosa) viene messa tra parentesi dalle quartine in rima ABAB, il metalinguaggio verbale (il cui carattere artificiale è esibito proprio dalla struttura formale del componimento poetico) decostruisce il preteso naturalismo del linguaggio fotografico. Oggi che l’ideologia neocapitalista passa attraverso le pubblicità di moda e più in generale la cultura della doppia bellezza (del soggetto fotografato ma anche della stessa immagine tecnica), quale tipo di poesia potrebbe decostruire l’universo panottico del glamour e del fashion? Gastel sembra essere il Brecht di se stesso, il cantore della morte e depressione contro il rutilante mondo delle merci: «Senza antidepressivi da sei giorni / la morte mi appare / dopo anni di assenza / su un tranquillo volo della Pacific» (*ivi*, p. 184); «Io sono un disperso / controllato da psicofarmaci / che osserva il muovere delle cose / dalla sua chimica finestra» (*ivi*, p. 157); «Ancora un momento / a colloquio con me stesso. / Poi le pastiglie faranno effetto / e non mi sveglierò fino a mattina. / Senza di loro dicono / farei subito ritorno alla caverna buia / dove ho vissuto a lungo / prima di raggiungere questo chimico / armistizio col mondo» (*ivi*, p. 194, con chimico/armistizio a fare da rarissimo enjambement); «Impenetrabile certezza il dolore. / Il rimedio sarebbe essere morti» (*ivi*, p. 121).

Ben si vede allora la differenza con Luchino Visconti, fratello della madre, che nel 1955 è ormai acclamato come uno dei padri del Neorealismo (e uno degli innovatori del teatro italiano, con opere liriche come *La sonnambula* di Bellini e *La traviata* di Verdi e la prosa di Miller e Čechov): quando lo zio muore, nel 1976, Giovanni Gastel inizia la sua attività di fotografo, che lo porterà da «la Milano giovanissima / e immensa dei padroni» al jet-set internazionale. Ma la fotografia, lontana dalla storia e vicina alle merci, finirà col deluderlo: «Questo ti dico oggi / che per guadagnarmi il pane / non ho salvato il mondo / né avrò altre occasioni per farlo» (*ivi*, p. 140). Londra 2013: «Nella trascendenza / non nella casualità / avrei voluto vivere / la mia esistenza» (*ivi*, p. 198). Il cinema, e quella cosa oscura che è il Neorealismo, restano al di fuori della fotografia (o almeno di *quella* fotografia) e forse anche della poesia (o almeno di *quella* poesia); il nome di Luchino finisce ad uno dei figli di Giovanni Gastel, non più regista ma *freelance video content producer*.

Giovanni Gastel, *Presenza e Assenza. Tutte le poesie*, La nave di Teseo, Milano 2022.