

Chiara Portesine

Riccardo Donati

Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici

Macerata

Quodlibet

2022

ISBN 9788822908018

Il discorso di Riccardo Donati prende avvio dalla nozione di immaginario come sistema «nato per proiezione» e costituitosi entro «un universo spettrale», formalizzata da Edgar Morin nello *Spirito del tempo* (1962). Il paradigma fantasmatico serve a evocare, in lucidissima seduta spiritica, quell'apparato di «ossessioni personali e comunitarie» proiettate dalla macchina cinematografica sul telone bianco del nostro Novecento (p. 7). Il critico diventa, così, proiezionista di una teoria in movimento: quella delle contaminazioni tra cinema e letteratura – o meglio, come recita il sottotitolo, delle loro «incarnazioni» effettuali. I film, per Donati, sono fattori attivi di un contagio che si esercita tra corporeità immateriali: gli attori-segno (il vampiro, Marilyn Monroe, Charlot) e il corpo letterario dei testi. L'epidemia cinematica si trasmette attraverso due 'varianti' sincroniche: un'influenza di ordine stilistico-formale e un'infezione che agisce sul piano prettamente tematico. Nel primo caso, si assiste soprattutto all'acquisizione di una tecnica (il montaggio) destinata a divenire la «figura retorica» più dirompente del Novecento. I quattro capitoli del libro di Donati sono attraversati dall'urgenza implicita di individuare un grande vocabolario di traduzione dal cinematografico al letterario. Ma che cosa caratterizza concretamente uno 'stile filmico'? E di quali espedienti formali può servirsi la letteratura per replicarne le strutture costitutive? A tratti, suggerisce Donati, è la sintassi a «emulare i movimenti della macchina» da presa (p. 23), con un'ipotesi che arriva a piegarsi «snodandosi in spirali paratattiche» per imitare sovrapposizioni e moltiplicazioni della scena di partenza (p. 36). Per inseguire verbalmente la sagoma scattante di Charlot, ad esempio, la poesia deve «giocare sul conflitto tra metro e sintassi, sui perturbamenti dell'ordine logico, le figure di posizione, le inarcature, le variazioni dei timbri sillabici» (p. 71), in un mimetismo che, provando ad acciuffare i fantasmi disciplinari, inventa una nuova solidità dinamica della scrittura.

Di fronte al proprio campionario di esempi, Donati si comporta, alternativamente, come un raffinato esegeta di testi e come un provocatore socratico di figure-chiave, in uno *zapping* produttivo tra microanalisi locale e prospettiva aerea della teoresi. Per usare una metafora mediale, potremmo dire che Donati si muove tra i due estremi del 'macro' fotografico e del drone, tentando di sottoporre a una verifica incrociata i risultati delle rispettive perlustrazioni.

Ci si potrebbe domandare, intanto, quali siano i criteri di selezione adottati per censire gli scrittori da far posare di fronte all'obiettivo-mirino della critica. Donati opta, in primo luogo, per una genealogia di autori accomunati dall'aver «fatto un uso poetico dell'emozione mediale cinematografica» (p. 8), ossia un'appropriazione della specificità filmica che non sia esclusivamente cerebrale ma di ordine «intuitivo» e «spirituale». Per Donati, il cinema è un fenomeno di incantamento visuale che costringe anche i poeti più militanti a mettere da parte le polemiche saggistiche sull'industria cinematografica per guardare al cinema come a una fabbrica (più burtoniana che fordista) di archetipi.

Dal repertorio dei possibili mitologemi occidentali, Donati isolerà poi il vampiro, la diva e il clown per motivi, al contempo, quantitativi e qualitativi. Statisticamente, si tratta dei prototipi diegetici più frequentati dai letterati, per ragioni legate alla storia letteraria e alle mode generazionali – le stesse che implicheranno, in due casi, l'assimilazione unanime tra archetipo e «personificazione»

nominale (diva = Marilyn Monroe; clown = Charlot). A questa conturbante triade, Donati assegna tre distinte «tipologie culturali» (il romanzesco, il tragico e il comico), nonché tre forme di «latenza» psichica: «onirica» per il vampiro, «erotico-luttuosa» per la *silhouette* funestamente desiderabile di Marilyn e «sociale» per la frattura tra massa e saltimbanco emarginato (p. 10). Quell'«ecfrasi del corpo cinematografico» annunciata nel primo capitolo si trasforma, così, in un'autopsia categoriale, la dissezione di tre anatomie figurali (il «corpo vampirizzato», il «corpo fatale» di Marilyn e il «corpo in fuga» di Charlot).

I capitoli centrali ospiteranno un'indagine monografica sui rispettivi 'eroi' di questo travaso cine-narrativo, sempre più lontani dall'assomigliare a semplici personaggi (tondi o piatti, bidimensionali o espansi) ma vicini, piuttosto, a «nuclei simbolici» irradianti (p. 10). La prima sezione si concentra prevalentemente sulla ricezione di *Vampyr* di Carl Theodor Dreyer (1932), destinato ad attirare l'attenzione ecfrastico-paranoide di diversi scrittori. *Vampyr* funziona come *pattern* letterario perché è in grado di combinare alcuni requisiti fissi del genere fantastico con le «più sottili inquietudini della soggettività moderna» (p. 14). Per questo effetto di anacronistica prossimità, la scena più citata dagli scrittori è quella in cui «il protagonista vive un'esperienza di sdoppiamento, o triplicazione, onirico-metafisica» (p. 14). Del resto, la proiezione moltiplicativa della coscienza rappresentava una costante delle riflessioni novecentesche sulla frammentazione dell'identità. Il terzo *Doppelgänger* fabbricato da Dreyer, però, è un io-morto, un «terzo sé lungo disteso all'interno di una bara» (*ibidem*). Questo cadavere squisitamente vivo assiste in presa diretta al rituale della propria sepoltura, in un recupero del *topos* ottocentesco del 'sepolto vivo' trattato, però, con tutte le ambiguità e le inquietudini della sensibilità moderna. La finestrella della bara si trasfigura, così, in uno spioncino aperto sul reale e sulla «condizione di claustrofobico spossamento» esperita dall'uomo contemporaneo (p. 17). La paura non è soltanto e tanto quella di finire sotto terra da vivi, ma di vivere un'esistenza *da morti*, spettralmente alienante.

Persino i due nemici più amorevolmente 'congiunti' del secondo Novecento italiano, Zanzotto e Sanguineti, si mettono a bottega da Dreyer, seppure da barricate ideologiche opposte. Per Zanzotto (autentico protagonista, nonché spettro più vivacemente infestante del libro di Donati), il centro di questa intertestualità vampiresca è occupato dall'«esistenzialismo a fondo tragico» di Dreyer (p. 18). All'interno di *Vocativo*, i versi di *Impossibilità della parola* vengono introdotti da una reminiscenza della sequenza di *Vampyr*, che consente al poeta di «affrontare poeticamente il trauma di un lutto mai elaborato» (p. 19). In un gioco di specchi e di bobine rovesciate, Sanguineti viene calamitato, invece, dal versante tecnico-registico di *Vampyr*. Nel cap. XXXIX del *Giuoco dell'Oca*, il film di Dreyer opera come un canovaccio tipografico, in cui la pagina corrisponde allo «spazio circoscritto dalla finestrella della bara» e la casella diventa un «dispositivo di *cadrage*, di *framing*» (p. 34). Anche per Sanguineti, tuttavia, il fattore-Dreyer agisce come pretesto esorcistico per «inscenare lo strappo, la ferita, la lacerazione identitaria di una soggettività [...] presa al laccio di una fortissima, esibita *libido videndi*» (p. 40). Nel recinto ritualistico di un lutto, Zanzotto e Sanguineti si incontrano, dunque, per celebrare lo stesso sabba lustrale di vampiri.

Il secondo capitolo indaga la cronistoria di certo «petrarchismo divistico» che, nel corso di tutto il Novecento, «ha fatto di alcune *star* hollywoodiane altrettante Laure da celebrare» (p. 43). Questa mitografia del cine-femminile porterà a una descrizione inedita del corpo della donna, smembrato in una serie di «primi piani ipersignificanti» (p. 44) (le gambe-Dietrich, il viso-Garbo). La riattivazione di certi stilemi trecenteschi è favorita dal ripristino di una «distanza incommensurabile» tra il poeta-innamorato e l'oggetto ologrammatico del desiderio: l'attrice-Laura è, simultaneamente, trascendente e vulnerabilissima, un essere-per-la-morte «cinedivizzato». Il film si tramuta, così, nel *Canzoniere* «in vita e in morte» di un corpo che è già, e sempre, un immaginario ferito (p. 45). Ancora una volta, la pellicola finisce per somigliare inquietantemente al sudario. A poeti come Luzi, Pasolini e Sanguineti, Marilyn interessa soprattutto come una «figura sacrificale assoluta» e la loro preferenza viene accordata, coerentemente, alla scena del suicidio,

gestita perlopiù come un *tableau* medializzato, un'allegoria filmica della condizione universale. A ri-mediare l'evento traumatico sarà, per Luzi e Pasolini, il ritratto fotografico, come se si rendesse necessaria un'ulteriore negoziazione per elaborare il lutto di un'immagine. Nell'esempio sanguinetiano, invece, la figura di Marilyn viene spogliata di qualsiasi abito vittimario, conservando soltanto il suo nudo valore di «mitologema epocale» (p. 58). Nel *Giuoco*, lo sguardo romanzesco su Marilyn, rifrangendosi in una casa degli specchi intermediali (dal film di Cukor alla *Piscina* di Valerio Adami), non mostra alcuna pietà per la «sorellina» pasoliniana. Il corpo della diva è un corpo espropriato, la conseguenza di una «somatica storica» che non lascia spazio al lieto fine del martirio (p. 59).

Di mitologema in mitologema, Donati arriverà ad affrontare, infine, il clown-Charlot, che disvela un'imprevista «ricchezza di esiti» tipologici. Alla comicità connaturata al *physique du rôle* si accompagna il lato dickensiano dello Charlot-vagabondo. Il personaggio di Chaplin riesce a riassumere nella propria fisicità-sintomo «le urgenze del corpo e i roveli dell'interiorità», muovendosi scompostamente «sullo scivoloso crinale tra denuncia e commozione, tra risata e pianto» (p. 69). Al pari dei propri colleghi simbolici, Charlot si guadagna le attenzioni incrociate di intellettuali diversissimi ma, a differenza di Marilyn (diva di tutti i Media), Chaplin incarna *à la Benjamin* «un genio spettacolare *specificamente* cinematografico, inscindibile dal supporto su cui agisce» (p. 70). L'acrobata emoziona soprattutto perché è portatore di una visceralità tutta visuale e cinetica.

I poeti contemporanei di Chaplin (Saba e Govoni) si concentrano sulla sua «maschera solitaria» e «crepuscolare», facendo combaciare la figura del clown-pitocco con quella dell'artista espulso dalla società dei 'sani'. Più politicizzato sarà, invece, il profilo tratteggiato da alcuni poeti nati nei primi decenni del Novecento, che insisteranno sul suo statuto proletario di umiliato e offeso. Per poeti *engagés* come Fortini e Sanguineti, il clown si preciserà in uno Charlot brechtiano «pre o proto-rivoluzionario» (p. 86), un ingranaggio spersonalizzato della «follia dell'organizzazione taylorista-fordista» (p. 84). L'inchiesta ideologica promossa parallelamente da Pasolini, Fortini e Sanguineti, tuttavia, non comporterà alcuna ricaduta in sede poetica. Varcata la soglia della versificazione, Charlot perderà la propria tridimensionalità 'civica' per ritornare un'«ossessione personale», come avverrà, ad esempio, nel *Motivo di Charlot* di Pasolini (p. 87), in cui l'uomo con la bombetta diviene il collettore di istanze marcatamente autoriali, tra la «narcisistica proiezione» del sensualismo dei «“selvaggi” fanciulli di borgata» e la connotazione straccionesca che «incarna l'ebbra, sacra, vitale e insieme mortifera energia del popolo» (p. 89).

L'ultima delle 'cinquanta sfumature di Charlot' su cui si focalizza Donati riguarda, infine, l'«effetto arguzia», la circostanza boccacciana in cui il clown «si fa beffe della morte» (p. 98) nel *Sarlòt e Jijeto*, scritto da Zanzotto in occasione della morte di Chaplin. Attraverso il *medium* dialettale, la fine della vita individuale dell'attore-regista viene messa in relazione con il «tramonto della civiltà contadina veneta» (p. 98). L'«aldelà de ciaro mort e morta celuloide» è lo schermo su cui rimbalzano spezzoni di memorie, private o collettive ma comunque perdute. La sala cinematografica somiglia a una grotta platonica tecnologizzata, benché le ombre proiettate sulle pareti siano sagome di cose morte, che soltanto l'immaginazione dello spettatore-Zanzotto riesce ancora a sognare in movimento, stringendo «in un sol nodo vita, morte, cinema e ancestrale ciclicità paesana» (p. 101). La regressione all'utero (dell'infanzia e del paesello) segna, però, l'istante più dinamico e 'costruttivo' della morte, in cui il clown riconquista la propria felice performatività comica. Nel momento in cui fine e inizio tornano a coincidere, «se non vinta, la *paròna morte* è perlomeno buggerata» (p. 108).

Il capitolo sul clown (e, segnatamente, il paragrafo su *Sarlòt Jijeto*) non sono collocati in sede conclusiva sulla base di un arbitrario allineamento giustappositivo. Lo Charlot di Zanzotto prefigura il gran finale di questa storia letteraria, che consegna al lettore una stupefatta definizione ancipite di cinema: da un lato, bestia capitalistica, un «rito figlio dell'ingorda modernità americana che divora

l'anima di chi vi partecipa», e, dall'altro, una «favolosa macchina di visioni capace di rendere limpido lo sguardo» di qualsiasi spettatore leggente (p. 112). Per Donati, ogni film costruisce un territorio centrifugo-centripeto in cui lo sprofondamento nel sé e la perdita nell'alterità rappresentano due movimenti antagonisti ma sotterraneamente consorziati. Il cinema permette al poeta di sognare (finalmente) un'«evasione dal recinto dell'io» (p. 22). Il soggetto si trasforma così in una «soggettiva libera indiretta» (p. 22) e la cinepresa protegge il poeta dalla tentazione di specchiarsi narcisisticamente nella propria autoreferenzialità. Il telo su cui si proiettano le immagini è un fiume opaco, che riflette fantasmi e non volti.

Per concludere, il cinema è, per Donati, figura di morte o, meglio, transfert di «occorrenze tragiche» (p. 21): lutti, rimozioni, ferite che la letteratura riesce a suturare grazie al filo invisibile dei cinèmi. Gli inserti filmici si attivano quando bisogna «esorcizzare il demone tanatofilo tramite l'esercizio della parola» (p. 27). Nelle riscritture letterarie di *Vampyr*, annota Donati con una potenza lirica del linguaggio piuttosto rara nell'attuale saggistica accademica, «c'è il morso vampiresco di una fabbrica dell'immaginario che eterna esseri-per-la-morte, rinnovando la maledizione di una modernità raggelata, terminale e necroscopica, quando non francamente necrofila» (pp. 40-41). Lo sguardo che proviene dal retro della pellicola-bara è capace di convertire la morte in «fantasia mortuaria» (p. 33). Insomma, l'«ecfrasi del corpo cinematografico» su cui si apriva il primo capitolo è la descrizione del corpo morto del reale, un attimo prima e un attimo dopo che venga sepolto (vivo, vivissimo) nelle pieghe immortal(abil)i della storia letteraria.