

DISPENSE STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA 2018-19

1- SAUL STEINBERG

- TESTO DI APPROFONDIMENTO SU INGE MORATH, LA FOTOGRAFA DI MASQUERADE

Inge Morath, la prima donna dell'agenzia Magnum, racconta com'è diventata

grande

di L. Leonelli

Anche quella mattina, "Dorothy" si era vestita per la processione su Madison Avenue. Dal guardaroba, come ogni buon sacerdote dello shopping, aveva tirato fuori la pelliccia di leopardo, la borsetta nera, chiusa come una ferita di guerra, e infine la faccia, sì, la sua faccia migliore, quell'espressione ben pettinata, quel sorriso appena sottolineato dal trucco, quegli occhietti puntiformi, immobili, che tanto più dei prezzi non dovevano leggere. Quindi era uscita, impettita sulle scarpe a mezzo tacco, stringendo, tra le manine bianche e a presa molle, le illusioni e le certezze di una vita mascherata. Non che lei avesse coscienza della sua condizione di prodotto di lusso: dopotutto Dorothy era solo un'idea, il nome che l'intelligenza newyorkese degli anni '50 aveva affibbiato alla tipica borghese agiata, conservatrice, dalla vita un po' vuota. Solo un simbolo, finché un giorno Inge Morath, straordinaria fotografa, e Saul Steinberg, straordinario disegnatore del New Yorker, non decisero di darle un volto e un corpo (e giustamente, per equità delle parti, anche un marito, Fred, in cravatta e camicia inamidata, il suo alter ego maschile). Un gioco, di quelli un po' intellettuali che da sempre animano i circoli newyorkesi e i film di Woody Allen. O forse qualcosa di più. "Sì, quelle maschere che Saul aveva disegnato", ricorda Inge Morath, 74 anni, fotografa Magnum, uno dei grandi obiettivi del secolo, che solo oggi, finalmente, ha raccolto questi splendidi ritratti nel volume Saul Steinberg Masquerade (ed. Penguin-Viking, pagg. 80, \$19.95), "erano nate un po' così, per

divertimento. Ma poi la sceneggiatura ha preso corpo. E soli, a coppia, a gruppi, amici o famiglie, ognuno ha indossato un'altra identità e ha posato per me. Uno scherzo anche doloroso, perché sotto la faccia di Dorothy si nasconde la sensibilità sofferta e tragica di Inge Sah, un'artista tedesca che ha dovuto combattere molto nella vita". Di maschere in realtà, Inge Morath, accento austriaco ancora fortissimo, nonostante sia naturalizzata americana dal 1966, ne ha viste indossare e togliere tante nel corso della sua vita lungo i meridiani del mondo. Lei stessa, interprete, scrittrice, responsabile della redazione Magnum nel 1953, membro ufficiale della storica agenzia nel 1954, e infine moglie di Arthur Miller nel 1963, di maschere, con delicatezza, ne ha strappate molte. Alle donne, perché storicamente le più velate e nascoste. Ma anche agli uomini, che ostentavano un eccesso di sicurezza e fiducia nel loro ruolo. "Forse è per questo che so riconoscere al volo l'autenticità di chi ho di fronte. Da Marilyn Monroe alle contadine cinesi. Non che io non abbia mai indossato una maschera, ma ho lottato per poter camminare a viso aperto. A indicarmi la via è stata mia madre, scienziato come mio padre, una donna dolcissima che adorava i suoi figli, ma anche e soprattutto uno spirito libero, indipendente, una pioniera che ha avuto un'enorme influenza anche su di me e anche su mia figlia, Rebecca Miller". La prima maschera? "A scuola, a Berlino, durante

la seconda guerra mondiale. Era pericolosissimo esprimere le proprie idee, quindi era meglio nasconderle". Con la liberazione, l'apertura al mondo e alla sua ritrovata varietà linguistica. "Ho scelto di diventare interprete perché non volevo più nessuna barriera tra me e gli altri". Dal 1946 al 1949 Inge Morath traduce le notizie del Servizio Informazione degli Stati Uniti in Austria. Un viaggio a Londra, un matrimonio finito presto, il ritorno a Parigi e l'ingresso, quasi incredula, nell'agenzia mito, già allora: la Magnum di Henri Cartier Bresson e di Robert Capa. Donne ce n'erano pochissime, solo segretarie, fotografe nessuna. "La struttura della Magnum aveva la rigidità fluida del carisma. Nel senso che a dettare legge era solo la forza del talento, delle personalità. All'inizio mi occupavo del corredo giornalistico dei servizi fotografici, didascalie, introduzione, ricerche. Poi un giorno Capa ha visto alcune mie fotografie, fatte per caso: "Tecnicamente sei un disastro, ma hai occhio". Ho passato mesi in camera oscura. E col tempo la qualità

migliorava e io sentivo crescere in me una nuova sicurezza. Se mi sono tolta una maschera? Forse quella delicata, che prevedeva eccessi di organizzazione quotidiana, che è concessa così volentieri alle donne. Per sopravvivere tra quelle esplosioni di narcisismo competitivo che sono i fotografi ho dovuto irrobustirmi, sforzandomi di credere di più in me stessa. Spalle larghe, potevo farcela anch'io, insomma. E forse a questo punto anche Robert Capa, si è tolto la sua maschera di duro, ed è stato di una umanità caldissima con me. Un vero maestro, un compagno di strada ineguagliabile". È lui, dopo le esperienze di Inge assistente di Cartier Bresson, in Europa e in America ("un uomo meraviglioso, un intellettuale puro, che non parlava mai di fotografia, ma di tutto quello che nutre la fotografia, quindi la letteratura, la pittura, la politica, la nostra vita"), a spingerla al suo primo reportage "d'autore" in Spagna. Tema profetico: le donne. "Gli anni '50 sono stati un periodo straordinario per le donne. Perché da una parte, le convenzioni a cui si costringeva il mondo femminile, compiacente senza dubbio, erano ancora fortissime. Dall'altra però intervenivano nella lotta per la nuova libertà donne straordinarie, che ho avuto la fortuna di conoscere, come Simone de Beauvoir, Simone Veil, Mary McCarthy. Per questo Capa voleva che nella Spagna più tradizionale trovassi una figura, in questo senso simbolo dei tempi nuovi. E la trovai, un'aristocratica di Siviglia, viso splendido, avvocato, che si batteva per le ingiustizie del suo paese. Giornate indimenticabili". Come indimenticabili, nei viaggi di una fotogiornalista che ha sempre privilegiato le inchieste su territori ampi come la Spagna, l'Iran, la Russia, la Cina, sono altre figure femminili, "che nascono dai contrasti all'interno dei loro paesi o della loro stessa personalità. Penso alle donne dell'alta società persiana, alla fine degli anni '50, sofisticate, elegantissime con i guardaroba confezionati a Parigi, e penso alle donne, appena fuori dalla capitale, che lavoravano i campi, quasi in schiavitù. Penso alle dirigenti del partito comunista, a Mosca nel 1965, forti, responsabili, ma ancora così vogliose di essere femminili, con quelle sopracciglia che si alzavano con l'ingenuità e la pesantezza della malizia sovietica. E penso anche a Marilyn, vittima della sua camminata a tacchi a spillo, che altri le avevano cucito addosso, così lontano dalla sua anima d'artista sempre alla ricerca della vera identità". Queste le regole del successo americano, ma nel mondo liberal, che ne è delle donne? "Premessa, l'America è liberal solo a New

York, nell'ambiente degli artisti, da cui infatti non mi sono mai mossa. Nel resto del paese, nel 1958 quando sono

arrivata per la prima volta, le donne della middle class più dorata, anche quella di Madison Avenue, mi guardavano con ostilità. "Una fotografa? Che strano animale è questo? Che cosa vuole da noi?". Reazioni? "Falsi sorrisi, porte chiuse, maschere che si alzano a custodire i baluardi della felicità domestica e dell'eterna giovinezza. Basta guardarle, allineate davanti allo specchio di una costosissima beauty farm, la faccia ricoperta di crema, in attesa che rughe e dispiaceri scompaiano d'incanto. E pensare che ci credono veramente". (Le foto sono dell'agenzia Magnum/Contrasto)

Ernst.H.Gombrich

"Arte e illusione"

"I Saggi" Giulio Einaudi editore (1965)

titolo originale:"Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation" (1959)

capitolo settimo:

Le condizioni dell'illusione (parte quinta)

È bene però tener presente che questo dare e prendere non avviene solo nei sacri recinti dell'arte.

Dovunque l'immagine sia usata a fini di comunicazione, è possibile vedere questa valutazione di una probabile intenzione e le prove di coerenza che portano all'interpretazione e all'illusione. Non è necessario pensare a nulla di solenne: bastano i normali fumetti, che presentano un buon numero di difficoltà a chi non abbia familiari le loro convenzioni.

Il pubblico impara a conoscere i personaggi che ricorrono di solito e a ravvisarli al minimo segno. Analogamente i cartellonisti ci hanno abituato a comprendere ed assimilare le immagini più astruse.

Grazie alla loro audacia e alla loro inventiva, abbiamo imparato che i limiti della nostra comprensione delle immagini possono estendersi ben oltre la semplice indicazione delle apparenze naturali.

Rientra tra le funzioni del cartellone di attrarre l'attenzione del pubblico con l'improbabile e di trattenerla prolungando il processo di decifrazione. Pertanto uno studio dei cartelli che incontriamo andando in ufficio o del materiale pubblicitario ci insegnerà

parecchie cose intorno ai processi interpretativi che siamo venuti analizzando in questo capitolo.

Se infatti terremo d'occhio le nostre reazioni ci troveremo di fronte a una sorta di ripresa al rallentatore del meccanismo che entra in azione ogni volta che cerchiamo il significato di un'immagine.

Pochi indizi, presentati con sufficiente vivacità e chiarezza, ci permetteranno di trovare la soluzione dell'indovinello che l'immagine ci sottopone. Senza esitazioni noi trasformiamo le file di sigarette del cartellone di Abram Games (alto, sinistra) in due visi ammiccanti.

Accettiamo la ciminiera che finisce in un cappello come un industriale che legge il " Financial Times " (destra).

Dov'è il viso? Non appena ce lo chiediamo ci accorgiamo di star esaminando il cartellone in cerca di indicazioni cui ancorare la nostra proiezione. La

piazziamo in qualche punto e un'immagine fantomatica tenuissima si

sovrappone alla ciminiera e ne trasforma la natura figurativa.

Indubbiamente

resta una ciminiera, ma è anche un viso, a seconda del modo in cui la

guardiamo.

La natura dell'illusione è difficile a descriversi e può variare da persona a

persona. Ma se non esistesse, per divertirci e intrigarci, cartelli di questo

genere non avrebbero la popolarità che hanno.

La migliore occasione per studiare questo processo di allegra trasformazione,

che si compie attraverso l'azione del contesto e dell'attesa, ci è fornita dalla

pratica pubblicitaria di impiegare degli stereotipi, dei simboli sempre uguali

che dobbiamo riconoscere in montaggi diversi.

Per qualche decennio la London Passenger Transport Board ha fornito al

pubblico un esperimento del genere sui processi della visione.

La compagnia ha adottato come suo simbolo il cosiddetto " occhio

di bue " che all'inizio era semplicemente lo schema grafico fisso usato per mettere in evidenza i nomi delle stazioni. In uno dei cartelloni della compagnia, disegnato da E. C. Tatum, il simbolo molto discretamente funge da bottone sulla manica dello sposo (destra). In un altro appare (sotto, sinistra) sul pendio remoto della collina, enorme e misterioso come una di quelle immagini preistoriche di cavalli scavate nel terreno che meravigliano chi percorre l'Inghilterra. Ma i più istruttivi, anche se artisticamente non sono forse i migliori, sono i cartelli in cui l'emblema ricorre in un contesto di palese rappresentazione. L'occhio di bue, per esempio, funge da testa. Quando la figura guarda verso di noi, la sbarra trasversale diventa un ghigno allegro e le due sporgenze laterali diventano gli orecchi (basso, sinistra). Dove il contesto porta ad attenderci un profilo il ghigno scompare e la sporgenza anteriore risulta un naso (basso, centro). È abbastanza istruttivo osservare quel che accade nei disegni meno riusciti, nei quali il contesto è un tantino più difficile da afferrare. Forse ci vuole una frazione di secondo per rendersi conto di come si suppone il bambino stia, e solo quando abbiamo capito la sua posizione gli spunta un naso convincente, mentre la sporgenza opposta della sbarra si sottrae alla nostra attenzione (basso, destra). Abbiamo proiettato un viso nella forma e ci vuole qualche sforzo per separarla di nuovo e recuperare l'interpretazione frontale.

I simboli si comportano alla lettura come i caratteri a stampa, che cambiano significato a seconda della situazione d'insieme. Anche a questo proposito la London Transport ci fornisce un esempio. Su una

copertina di libro l'occhio di bue si trasforma in una " O " essendo noi già

orientati a classificarlo come una lettera anziché una forma che rappresenti qualcosa.

Ciò che importa in questa esperienza non è tanto la flessibilità delle nostre interpretazioni quanto il loro carattere esclusivo.

È facile vedere l'occhio di bue come una testa vista di fronte, come un bottone o una lettera dell'alfabeto;; quel che è difficile (in realtà impossibile) è vedervi tutte queste cose insieme.

Non siamo consapevoli dell'ambiguità in sé, ma solo delle varie interpretazioni: è nel passare dall'una all'altra che scopriamo come forme diverse possano essere proiettate entro lo stesso contorno.

Possiamo

imparare a cambiare la marcia più rapidamente, possiamo, in pratica, oscillare tra diverse interpretazioni, ma non possiamo dare contemporaneamente interpretazioni contrastanti.

VIII.

L'ambiguità (coniglio o papero, sinistra) è evidentemente la chiave dell'intero problema della lettura dell'immagine.

Come abbiamo visto, essa ci consente infatti di trovar conferma all'idea che una tale interpretazione presuppone una proiezione sperimentale, un tiro di prova che se risulta centrato trasforma l'immagine.

Proprio perché siamo così ben esercitati in questo tiro a segno e di rado manchiamo la mira, non abbiamo coscienza, di solito, di questo atto d'interpretazione. Sono pochi quelli che si rendono conto che un disegno a puro contorno di una mano è ambiguo.

È impossibile dire se si tratta di una mano destra vista dall'alto o di una sinistra vista di sotto. Pure, di fronte a disegni del genere, la scoperta di questa inattesa deficienza d'informazione ci stupisce. Mani ambigue come queste escono dalla nostra sfera d'esperienza e molto probabilmente dovremo ricorrere alle nostre stesse mani per avere un termine di confronto, cercando di farle combaciare con l'immagine e di proiettare le diverse soluzioni fino a che non saremo convinti dell'ambiguità. Solo allora ci renderemo conto che è stato

per puro caso che si sia adottata per prima una soluzione piuttosto che un'altra.

Per isolare la proiezione, una volta che è avvenuta, dall'immagine dobbiamo ritornare all'alternativa anteriore. Non c'è altro modo per noi di renderci conto dell'ambiguità.

L'esempio illustra, credo, ciò che intendo per "prova della coerenza": cioè se esista o meno la possibilità di classificare il complesso di un'immagine in una possibile categoria d'esperienza. Questo può suonare astratto;; vediamo allora in concreto ciò che accade quando l'artista ha escluso una tale interpretazione.

C'è un delizioso disegno di Saul Steinberg, in cui si vede una mano in atto di disegnare che disegna un'altra mano anch'essa in atto di disegnare, e quest'ultima disegna per l'appunto la prima. Non abbiamo alcun indizio per stabilire quale delle due è stata intesa come reale e quale come immagine;; ogni interpretazione è ugualmente probabile, ma, proprio per questo, nessuna è probante. Se ci fosse bisogno di una prova della similarità che intercorre tra il linguaggio figurativo e quello della parola, questo disegno potrebbe fornirla.

In realtà l'effetto ambiguo di questo circolo senza uscita è assai simile a quello dei paradossi cari ai filosofi, sul genere di quello del cretese che afferma che tutti i cretesi sono mendaci, o della semplice lavagna con l'unica frase: "La frase che è su questa lavagna è non vera". Se è vera, essa è non vera e se è non vera è vera.

C'è un limite all'informazione che il linguaggio può convogliare senza bisogno di ricorrere a espedienti come i segni di citazione che distinguono tra ciò che i logici chiamano "linguaggio" e ciò che chiamano "metalinguaggio".

C'è un limite a ciò che le immagini possono rappresentare senza giungere a creare una distinzione tra ciò che è proprio dell'immagine e ciò che è proprio della realtà cui si riferisce.

Non è un caso che questo esempio sofisticato ci venga da Saul Steinberg. Tra gli artisti viventi nessuno forse, meglio di questo umorista, ha penetrato la filosofia della rappresentazione. Egli sa che la prova della coerenza può indurci a trasformare ogni linea a seconda del contesto. In un suo recente disegno egli fa in modo

che una linea retta cambi funzione e significato in una serie di successive situazioni, trasformandosi da pelo dell'acqua in corda del bucato, da marciapiede a deserto, da binario della ferrovia in soffitto del salotto.

Oppure si vedano i suoi gatti in gabbia in *The Passport*.

Di solito siamo portati a ignorare il fondo quadrettato di un foglio da disegno, ma, una volta intesa la posizione dei gatti, ci rendiamo conto che l'unica ipotesi che faccia al caso è quella che essi stiano arrampicandosi lungo le pareti di una gabbia di filo di ferro e immediatamente la quadrettatura si trasforma per noi nell'immagine di una gabbia.

Ma un tipo analogo di carta, del genere di quello che si usa abitualmente negli studi degli architetti, si trasforma nell'immagine di un grosso grattacielo attraverso la semplice aggiunta di pochi suggerimenti elementari che ci informano del suo significato e ne trasformano il carattere visivo.

Dopo i molti e ponderosi volumi che sono stati scritti sulla resa dello spazio nell'arte, le trovate dei disegni di Steinberg vengono opportunamente a ricordarci che non si rappresenta mai lo spazio, ma le cose consuete in date situazioni.

Questa formulazione richiede tuttavia una rettifica, che ci viene fornita anch'essa da Steinberg. Fra cose familiari che possiamo riconoscere nelle figure nessuna può essere più importante di altre figure. Quella che costituisce il tema del *Passport* è un'impronta digitale.

Noi non la interpretiamo come un viso, ma piuttosto come la fotografia di un viso;; non la classifichiamo in termini di realtà, ma come un tipo di rappresentazione già esistente.

In un altro disegno l'impronta digitale sembra immensamente ingrandita grazie alla presenza di qualche indicazione di rapporti. Ancora una volta essa appare come una figura che l'omino sta dipingendo. E, se guardiamo più da vicino, docilmente intervenendo con la nostra facoltà proiettiva, scopriamo che l'impronta digitale può essere interpretata come un paesaggio reale con un albero all'orizzonte e un campo arato che s'allontana in profondità, mentre una siepe scura si disegna lugubre contro un ciclo a magiche spirali.

La rispondenza è così stretta che non sono possibili dubbi: l'impronta del pollice è inequivocabilmente un van Gogh.

È un po' sacrilego riprodurla accanto all'originale in quanto proprio il processo insueto della proiezione può portarci a vedere van Gogh in termini steinberghiani, che è poi l'intento e il risultato di ogni parodia. Tuttavia il confronto non è così futile come potrebbe sembrare. Steinberg scopre qui che si può vedere l'impronta di un pollice come un'impronta di pollice, oppure come un van Gogh. La scoperta di van Gogh è stata beninteso, infinitamente maggiore. Ha scoperto che si può percepire il mondo visibile come un vortice di linee. A

molti di noi è accaduto che i campi di stoppie e i cipressi richiamassero van Gogh.

La rappresentazione è sempre una cosa a doppio esito. Crea un legame insegnandoci come passare da una interpretazione all'altra. (fine)

Ci vuole NASOdi Marco Belpoliti 16 febbraio 2004

Saul Steinberg era solito intrattenere i visitatori con la sua «teoria del naso». Il disegnatore romeno, emigrato in America, prendeva un grande foglio bianco di carta e con una serie di pieghe lo riduceva a un piccolo rettangolo;; poi vi disegnava occhi, occhiali e bocca;; infine con le forbici realizzava un piccolo foro al centro: lì infilava il naso. Era il suo autoritratto. Poi spiegava: il naso è la parte più primitiva, la parte più originale e privata di un individuo;; mentre la faccia è la parte politica, il naso è invece la parte meno evoluta. «E' il naso che ci rende complici di noi stessi», diceva a conclusione della sua piccola performance.

Steinberg probabilmente era al corrente delle teorie evolutive sul naso, o forse no. Fatto sta che, come ci spiegano i neurologi, è proprio dal naso che comincia a svilupparsi nel feto l'individuo. Ma non solo. Il nostro naso è collegato con la parte più antica del nostro cervello, quella che regola le emozioni. Forse è per questo che sentire un odore - gradito o sgradito che sia - scatena immediatamente reazioni istintive. Il naso è connesso con il sistema libico, con il tronco dell'encefalo e con l'ipofisi. Quando noi percepiamo un odore, invece di elaborare lo stimolo e di cercare di definirlo, ci formiamo subito un'opinione al riguardo e reagiamo di conseguenza. Mentre un messaggio visivo, o linguistico, viene «tradotto» dal cervello, l'odore agisce immediatamente.

Queste, come altre informazioni sul nostro sistema olfattivo, sono contenute in un interessante libro di Piet Vroon, uno psicologo sperimentale olandese, scomparso da poco, che lo ha redatto in collaborazione con un biologo e un collega: *Il seduttore segreto. Psicologia dell'olfatto* (Editori Riuniti, pp. 255, e14). Il naso è sì un senso rudimentale, ma in ogni caso molto complicato. A causa della struttura delle narici, è difficile dosare gli odori. Nel naso si formano correnti d'aria turbolenti;; forse per questo nessuno annusa solo una volta, ma per aspirazioni successive. E non è solo il naso a sentire gli odori;; anche la bocca ha la sua parte: mentre mangiamo percepiamo gli odori (e i sapori) e una piccola parte delle sostanze olfattive ci arrivano persino per le vie circolatorie.

Le pagine dedicate da Vroon alla anatomia e fisiologia del naso sono affascinanti. Gli odori si sentono meglio in ambiente umido, per questo abbiamo il naso umido. Il muco, con cui combattiamo quando siamo raffreddati, non ha solo la funzione di umidificare la nostra cavità superiore, ma anche di trattenere le molecole dell'aria più a lungo per consentirci di odorare. Sono parecchi gli animali a naso umido;; ad esempio, i mammiferi. Ma hanno un ottimo olfatto anche i serpenti, i pesci, e alcuni anfibi;; inoltre, i piccioni che popolano le piazze delle nostre città, pare siano in grado di elaborare mappe olfattive della zona in cui vivono;; mentre la gran parte degli

uccelli non sentono bene gli odori, dato che volano in zone dell'aria dove questi non arrivano o non restano a lungo.

Nonostante la rilevanza del naso, l'uomo non ha un grande senso dell'odorato, bensì uno modesto. La superficie del nostro organo di senso è ridottissima: un centimetro quadrato per narice (al confronto l'occhio è molto più grande). Ci sono circa 30.000 neuroni per millimetro quadrato, per un totale di 3 o 5 milioni di cellule sensoriali complessive;; mentre il cane ne ha tra i 150 e i 220 milioni e il coniglio 50 milioni. Per fare un confronto con l'occhio: sulla retina umana non ci sono più di 200 milioni di bastoncelli e coni per intercettare la luce e i colori. L'occhio e il naso: senza dubbio la cultura umana ha sempre dato più importanza alla vista che all'olfatto considerato alla stregua del gusto un senso inferiore.

I filosofi hanno gettato un grande discredito sulle facoltà del nostro naso. Kant, a cui dobbiamo molte delle convinzioni riguardo al mondo sensibile, sosteneva che l'olfatto procura più nausea che

piaceri. Il visivo ha dominato in modo incontrastato in Occidente, relegando gli altri sensi in posizione secondaria, come hanno dimostrato due storici della civilizzazione: Alain Corbin, autore della Storia sociale degli odori (Mondadori) e Piero Camporesi, che al tema degli odori ha dedicato pagine dell'Officina dei sensi (Garzanti). Vroon riabilita l'olfatto e ci fa capire la capacità che possiede di cogliere ciò che è volubile e variabile, di esplorare quel grande spazio in cui viviamo immersi senza che ne accorgiamo: l'aria.

Una delle cose che colpiscono maggiormente è l'associazione tra l'olfatto, inteso come senso dell'inafferrabile, e il linguaggio, lo strumento privilegiato della nostra comunicazione. Quello della classificazione degli odori è infatti uno dei capitoli più affascinanti della tassonomia umana. Non è un caso che sia stato proprio Linneo, il grande classificatore di piante e animali, che alla metà del Settecento notò le impressioni olfattive in sette classi, decidendo anche un ordine discendente di piacevolezza: aromatico, fragrante, ambrato o muschiato, agliaceo, fetido o caprino (sudore), velenoso e nauseabondo.

La sua classificazione deriva dalla conoscenza del mondo vegetale, o meglio, dagli odori delle piante. Nella visione del mondo naturale elaborata da Linneo, gli odori si legano sia ai vegetali che agli organi genitali e alle loro secrezioni: il biancospino odora come la regione genitale femminile;; mentre i fiori di sambuco, tiglio e castagno hanno un odore dolce, leggermente sgradevole, che ricorda lo sperma.

Nelle sue considerazioni finali, Piet Vroon ribadisce come l'impressione di un odore dipenda strettamente dalla concentrazione della sostanza: sostanze maleodoranti, a bassa concentrazione posso avere persino un buon odore;; così come si percepiscono odori diversi a seconda della narice che inala. Tuttavia il problema fondamentale resta quello dell'orientamento olfattivo imposto dalle differenti culture: l'attrazione o il ribrezzo, la passione o la repulsione, sono sovente determinati dall'ambiente culturale o sociale in cui si è cresciuti. Ogni civiltà ha il suo naso: i giapponesi, ad esempio, non sopportano l'odore del formaggio. Alessandro Gusman, un giovane antropologo che studia le culture africane, ha affrontato questa questione in un volume, Antropologia

dell'olfatto (Laterza, pp. 184, e18). Per farlo ha dovuto abbattere un tabù della stessa antropologia: la prevalenza del visivo

sul sonoro e l'olfattivo nella conoscenza e descrizione delle singole culture, invitando a smettere di considerare le culture testi da studiare.

Naturalmente per descrivere in termini antropologici gli odori delle differenti civiltà occorre superare l'idea che l'odore sia legato alle caratteristiche fisiche e morali di una persona. Il che non vale solo per le culture non-occidentali. In Africa, presso alcune popolazioni, è diffusa l'idea che i bianchi «puzzino di cadavere», data la loro tendenza ad eliminare gli odori fisici, associati alla vita: l'assenza di odore richiama la morte fisica. I giapponesi possiedono un termine, *bata kusai*, con cui indicano quelli che «puzzano di burro», ovvero gli Occidentali, dediti ad una alimentazione troppo ricca di grassi, ma che sudano anche troppo e si lavano poco.

Che esista un legame culturale molto forte tra società e odorato, lo rilevava all'inizio del XX secolo il sociologo Georg Simmel: «La questione sociale non è solamente una questione morale, ma anche una questione di odorato». Nel corso del Settecento e dell'Ottocento in Europa, mentre s'andava definendo il confine netto tra pubblico e privato, mentre le case diventavano sempre più spazi privati, chiusi alla presenza degli altri, mentre diminuiva la promiscuità dei corpi, cresceva in parallelo l'impulso alla pulizia. Come ha scritto l'antropologa Mary Douglas in *Purezza e pericolo* (il Mulino), «lo sporco è incompatibile con l'ordine». Che il nostro destino sia quello di rendere sempre più asettiche o profumate le nostre case e i nostri corpi? E fino a che punto potremo spingerci, senza rinnegare le nostre origini animali? Il nostro naso, per evolversi, ha impiegato milioni di anni e resta, come sosteneva Saul Steinberg, nonostante tutto la parte più originale di noi stessi. Abolirlo, anche per un problema di identità, non è davvero facile.

www.britishgraphology.org/analyses/figure-3.jpg 300x264 pixel - 23k

Saul Steinberg and the Symbolism of Space

One of the founding fathers of graphology was the Swiss graphologist Max Pulver (1890-1953). In the opening pages of *The Symbolism of Handwriting*, he describes children he knew who

started collecting samples of handwriting from the age of 4 years old, as other children might have collected “flowers, stones or pictures”¹. He ascribes their fascination with script to their perception of handwriting not as a logical need to communicate but as a gesture. “It isn't the meaning of the text that speaks but the graphic ribbons ... the symbolic signification brought to our perception by the interplay of movements in the graphic picture”².

The movements, forms and spaces in a page of handwriting speak to our intuition. They form part of a universal language, one which Pulver identified and developed in script to bring us the ‘symbolism of space’. His theories, together with empirical findings of other graphologists, are the foundations of graphological interpretation. He speaks of the top and bottom and the left and right of the page as symbolic areas which parallel our experience of ourselves and of the world. “In itself every symbol has multiple meanings due to its stratified nature”³. Thus the top of the page, as we look skywards, represents aspirations, goals, self-image, philosophical or religious orientations. The

bottom of the page, looking down below the earth, indicates dark matter, the unknown, unconscious, material needs or aspirations and instinctive forces. The left of the page, as the starting point of the writing movement, represents our origins, the self, the past and the mother. The right is the future, others and the father. In graphology, movements such as slant, size, proportion of the zones, connectedness, currency, etc reflect the writer's relationship to the symbolism of space - i.e. can be used to interpret aspects of character such as goals, aspirations, fears and inclinations.

Saul Steinberg (1914-1999) was an American illustrator. Amongst many other illustrations and art works, he drew pictures of people communicating. The symbolism he uses to illustrate their communication is made up of carefully orchestrated squiggles. They are not words or letters, yet they give a clear sense of what the people are saying, their tone and their manner. Wonderfully original, descriptive and humorous, Steinberg is speaking to our universal knowledge or intuition of signs. As graphologist, it is fun to analyse his graphic signs and parallel them to graphological movements. Faced with no words or letters, it is a good test of our ability to interpret the symbolism of space.

In Fig 1, the picture is of a little girl talking to her father. Her speech pattern is full of large rounded shapes like the writing of children. It has loops which show imagination and the forms are flowing with a fine line - like that of someone who is non-aggressive but lives in a sensitive world of her own childish fantasies. The forms sometimes tend towards the left, sometimes towards the right which is reminiscent of slant and parallels the way children can veer from total happiness to the 'end of the world' type of mood. The dominance of left tendencies also speaks of her still tending mostly towards home and the mother - which is only natural at her age. Interpreting the pictorial element of her speech line we gather that she is asking her father for a dog, which she would of course walk everyday! His line is thicker and more angular. It ends downwards whereas hers ends upwards. He crosses out her dreams and aspirations in an aggressive, emphatic and more practical, earthbound way. The torn edges of his stroke denote a possibly hoarse voice, fed up with repeating the same answer over and over again. The triangular forms and the final large hook at the base denote an uncompromising, unfeeling and straightforward reply to her joyful demands. Out of his mouth comes a long straight thick line and large, dominating forms. Out of her mouth comes a shaky, curvy, worriedly trying to please form. Will her niceties ever win over his downright refusal?

In Fig 2 we see a suave man talking to a beautiful lady. His speech line is reminiscent of the dynamic but tangled signature of someone who loves an entrance. The proportion of the zones shows extended lower and upper zones with a relatively smaller middle zone. We gather from this, especially the overly extended upper zone which shows more flourish and greater pressure, pride and exaltation being expressed in compensation for a less confident, though somewhat self-centred (enrolled form in the MZ) sense of self. Two middle zone forms point to the right which indicates that he is interested in the lady and makes overtures in her direction. The overall graphism however is

vertical, indicating that he remains controlled and in charge of his emotions. The thickness of the line changes at random, whether it is going up or down. This shows that he puts different inflections into his speech but the mixed pressure pattern on mobile and stable axes gives away his uneasiness and lack of naturalness. This is

emphasised by sudden changes in direction in the flow of the line and coverstrokes which mask some of his feelings or intentions. The final ends left with a rounded hook and a resting dot. He is ultimately concerned with getting what he wants. The leftward ending also indicates that for all the elaboration he has not really gone anywhere. Her reply is a rose, short and curt in comparison - a sweet something with hidden thorns. Is there a touch of sarcasm to her gracious reply?

Fig 3 is of two women gossiping and laughing. The lady with the hat is telling a convoluted tale at which the other lady is laughing. The initial forms that come out of the storyteller's mouth are small, right slanted angles. She feels restless to tell her friend. The small angles indicate a slightly unkind or uncaring attitude as though the story she is about to reveal is naughty and she is fighting her conscience. The tale itself is made up of elaborate forms, garlands, arcades, tangling lines and shark's teeth. The arcades indicate a rebellious nature hiding behind formality, the garlands an ingratiating of herself to her friend. The shark's teeth show that she profits from the misfortune of the subjects of her tale. The confused, elaborated and irregular forms demonstrate her lack of perspective over the situation and exaggerations included in the account of events told. The whole returns to her in an arc ultimately she is concerned to bring attention to herself. Her friend's laughter is made up of linear/angular shapes, resting dots and confused complicated forms. The lines and angles indicate that she is laughing without emotion, a little nastily. The resting dots give away her savouring of every point and the tangled lines, like her friend, her lack of perspective. They are caught up in their world of gossip and laughter. The laughter lines dominate the diagram as the laughter dominates the conversation, adding to the uneasy feeling that an unfortunate situation is being mocked.

Steinberg had an acute perception of people and situations with a highly original and evocative way of illustrating his observations. His cynicism shines through, at least these are my interpretations, yours may be different. Part of the pleasure of these illustrations is to discuss what the subjects could possibly be saying. It is worth noting that in graphology the handwriting movements, when combined and analysed according to the rules of graphology are

precise and not open to various interpretations. They lead to a definite conclusion about the sample of writing.

Quotations: 1, 2 and 3: *Le Symbolisme de l'écriture*, Max Pulver. Publisher: Stock, France.

2-COPI

di Massimo Consoli

Edito originariamente in *Killer Aids*, Kaos ed., Milano 1993

Copi (Raul Damonte Taborda)

 Nascita: Morte: Nazionalità: Professione:

20/11/1939

14/12/1987

Argentina

Disegnatore di fumetti, Scrittore, Drammaturgo

Condividi

Commenta questa biografia

di Massimo Consoli

Edito originariamente in *Killer Aids*, Kaos ed., Milano 1993

Spesso giocava sull'interpretazione da assegnare al nomignolo che si era dato, "Copi", all'occa allora la sua identificazione con il pollo-stupido-eterno sconfitto-interlocutore della donna sedut diventa più comprensibile.

Altre volte raccontava che "vuol dire uno che copia e io sono un plagiatore, come tutti".

Il suo vero nome era Raul Damonte Taborda, e ci teneva a ricordare che "D'Amonte è un no Imperia), dove c'è ancora oggi un parrucchiere che si chiama D'Amonte e c'è della gente che padre era italiano. Ma ho tre bisnonne indiane e una ebrea. Sono nato a Buenos Aires nel perché i miei erano esiliati politici".

Una di queste antenate scriveva anche lei commedie di un certo successo che venivano rappr dei nonni era stato proprietario del più grande giornale di Baires, mentre il padre, dapprima anar

Dopo la caduta di Frondizi, nel 1962, Copi tornerà nuovamente a Parigi, per stabilirvisi. Aveva riempire di disegni e di testi teatrali. La fortuna arriva quasi subito, nel '65, quando la rivista americana "Twenty", gli compra un di glielo pubblica. A 28 anni avrà il suo primo successo teatrale con *La journée d'une rêveuse*

Nel giugno del '67 anche gli italiani cominciano a conoscerlo grazie a "Linus", e ad amare "guinness dei primati", ed il nevrotico pollastro con il quale si perdeva in dialoghi da Teatro dell di attese e/o minacce.

La donna (la società?) e il pollo (lo stesso Copi?) rappresentano gli sconfitti che, come tutti i intenzioni che parlano di solidarietà e di comunanza di ideali, si odiano profondamente e cercan

Copi faceva parte del gruppo "Tse" di artisti argentini emigrati a Parigi negli anni '60 e '70, m bisogna avvicinarlo, ed agli altrettanto feroci graffitisti del "Canard Enchainé", di "Harakiri", di "

s a

m 1 e

2 s l

o

a C

Jonesco, Adamov e Beckett, soprattutto per l'incomunicabilità che lui, comunque, faceva risa tempo teatrale di silenzi".

Tra i suoi primi scritti non bisogna dimenticare le "biografie" di Santa Genoveffa (1966) e di Ev dove lui stesso recitò nel ruolo travestito della protagonista), e poi *L'homosexuel ou la diffic esprimersi*", (1971), *Les quatre jumelles* (1973), *Frigo*, *Les escalier du Sacré-Coeur*; *La femme a* Quest'ultima commedia, ovviamente ispirata dalla stessa "donna seduta" delle sue strisce, viv per quanto è

piccola, ed una vasca da bagno da dove gestisce la propria esistenza dialogando e topi (visto che “gli animali non tradiscono mai”), e con bambini e suorine uscite da chissà dov

Aveva pubblicato anche dei libri. *Il ballo delle checche* è la sua opera più “allucinante”, mentre *I fumetti*, scritto proprio mentre il sarcoma di Kàposi lo stava divorando.

Recitava volentieri nei suoi stessi spettacoli, travestendosi in maniera altamente improbabile suo *Loretta Strong*, storia di una donna che vive su uno dei tre anelli di Saturno ed alla quale partorisce da una lattuga e che all’inizio non riconosce, ma che poi si rassegna ad allevare e ripagare dei sacrifici fatti.

Aveva recitato anche nelle *Serve* di Genet, nel ruolo di *Madame*, sotto la regia di Missiroli.

Nel 1985 torna ancora in Italia, a Venezia, per presentare *La nuit de Madame Lucienne*, co nella commedia che lui, ovviamente, risolve in maniera brillante, pirandelliana, con esplosioni di abbastanza complicato e surreale, dove, come sempre, le donne sono tutte castratrici, e gli uo

La sua ultima opera è *Una visita inopportuna*, presentata postuma al “Théâtre de la Colline” Jorge Lavelli.

La visita inopportuna, è quella dell’aids che, insalutato ospite, si presenta a sconvolgere la vit appassionata ammiratrice, la cantante lirica italiana Regina Morti.

Cyrille, questo è il nome dell’attore, è finanziariamente disastroso ma mantiene intatta la sua di costretto a mantenere con un amico, Hubert, che preferirebbe non vedere, e poi con Madame omicide che continuamente s’intromette nella sua vita privata, lo tiranneggia e lo offende: “*Spe dover pulire la camera dopo i suoi picnic mondani. Lei è la Sarah Bernhardt della mutua!*”. L’infermiera risponde: “*Mi domando se non sarebbe stato meglio nascere omosessuale. Lei se I Hubert gli ha già preparato un monumento al cimitero del Père Lachaise, di fronte alla tom Montherlant, prima ancora di vederlo defunto, tanta è l’ammirazione che prova per il suo “maest Ma il più grande dolore di Cyrille-Copi non è tanto di doversene andare, quanto di non fare in te teneva in modo particolare. La morte, infatti, vince sempre ed impone la sua*

volontà. La stessa di ballerina delle Folies-Bergère con la didascalia: “La star c’est moi!” e che oggi ripropone com

Nell’ottobre precedente, a Parigi, aveva esposto una cinquantina dei suoi ultimi disegni per “Le ore.

Tre giorni prima di morire aveva ricevuto il “Gran Premio di Letteratura Drammatica 1987 della immobilizzato a letto, ma aveva gradito molto questo riconoscimento della sua attività teatrale. beffarda, di pochi mesi prima, quando era andato in ambulanza a festeggiare il suo com nell’ospedale.

Saggio inserito il 26/09/2004. La riproduzione di questo testo è vietata senza la previa approvaz

l i

u

e e

c s

o

m m

d

a

g B r E ’

b r m

e

C

i

Stare seduti è più comodo che stare in piedi Paola Bristot

dal libro:

Stefano Casi (a cura di), Il teatro inopportuno di Copi, Titivillus ed., 2008

Cominciamo questo saggio sulla scrittura disegnata di Copi andando a riscoprire le radici di uno humor sottile e sarcastico insieme, in due figure atipiche nella storia del fumetto: James Thurber (1) e Saul Steinberg.

James Thurber (Columbus 1894-1961) è uno dei più importanti umoristi americani, forse secondo fra i suoi contemporanei a Mark Twain, poco conosciuto in Italia, dallo stile grafico interessante che colpisce senz'altro il giovane Copi. Copi coglierà di lui soprattutto gli aspetti più sagaci dei suoi disegni umoristici, realizzati con una linea molto leggera, quasi elementare. Le figure che rappresenta nelle vignette hanno dialoghi e battute surreali spesso con animali intrusi e in pose sedute, come il personaggio più noto di Copi, la Donna seduta. Quindi ritroviamo nelle sue produzioni una vena tematica che rimanda all'idea di bestiario, con interlocutori dall'identità piuttosto bizzarra, come la celebre foca nella camera da letto, che troveremo in qualche modo ripresi nelle tavole a fumetti di Copi, seppure in una rilettura più complessa.

L'altro maestro ideale dell'autore argentino, è Saul Steinberg (Ramnicu Sarat, 1914 - New York 1999), uno dei più grandi disegnatori del Novecento. Steinberg collabora come James Thurber al New Yorker, il periodico sul quale pubblicano i più grandi illustratori e umoristi americani. Nasce in Romania, di famiglia ebrea, si forma al Politecnico di Milano, a causa delle leggi razziali durante il periodo fascista è costretto ad emigrare negli Stati Uniti. La condizione di emigrato la segnaliamo perché è comune a Copi, anche se diversa per motivi e modalità è significativa per il tipo di interesse verso un certo tipo di elaborazione grafica, in cui le forme visive si sostituiscono alle parole, il linguaggio grafico è propriamente una scrittura che si sostituisce alla "lingua madre". Questa attenzione al linguaggio visivo spesso gioca sull'idea anche metalinguistica dell'ambiguità referenziale del segno. Mi riferisco alle cancellature, alle inquadrature irregolari, agli sdoppiamenti dei personaggi, alla difficoltà di una loro precisa attribuzione: pollo, anatra, pavone?

In alcuni disegni di Steinberg la riflessione linguistica è scoperta, l'autore costruisce dialoghi usando alfabeti immaginari, il lettering è composto da lettere che compongono parole e frasi che non appartengono a nessuna lingua nota, ma ne inventano una universale. Il senso si capisce perfettamente, il dialogo fra la

bambina che chiede supplichevole di prendere un cagnolino e il padre che chiude ogni possibilità di discussione è comprensibilissimo nonostante si esprima con un linguaggio fatto di linee, forme, figure, un lessico visivo. Il segno grafico è scrittura. Tra i disegni di Steinberg uno in particolare ci riporta a Copi, si tratta di una donna seduta, ma la donna seduta è la sedia stessa. Nel disegno il tratto che descrive la

donna e la sedia si sovrappongono, entrano in simbiosi, per cui non si capisce dove finisce l'una e dove comincia l'altra. Come si vede ritorniamo anche all'equivoco rapporto di verità e verosimiglianza. La sedia a dondolo può permettersi di sognare di essere un cavallo a dondolo. "Ceci n'est pas une pipe" è il titolo del celebre quadro di Magritte. Se un uomo può diventare una sedia e una sedia un uomo anche una sedia può avere dei pensieri.

Un altro elemento comune ai due autori è la tendenza all'auto-rappresentazione che in Steinberg sottintende sempre l'impossibilità di rappresentarsi adeguatamente, e quindi nei suoi disegni come nelle foto emerge l'idea della negazione della rappresentazione del sé. Per Copi il riconoscimento dell'ambiguità del segno si caricherà invece del gusto per il travestitismo e per i camuffamenti. In entrambi, anche se espressa diversamente, è presente la medesima difficoltà di approccio con la propria identità sia nei confronti di se stessi sia nel rapporto con gli altri.

Osservando con attenzione una delle più note fotografie di Copi, immortalato da Marc Enguerand nel 1984, l'artista si presenta frontalmente all'obbiettivo, ma allo stesso tempo uno specchio alle sue spalle ne ribalta la prospettiva dall'esterno verso l'interno e per di più una finestra a lato, raddoppiata a sua volta nello specchio, amplifica le direzioni della profondità, e complica il rapporto dentro-fuori dello spazio. Copi sceglie volutamente di mostrare se stesso e contemporaneamente l'altro se stesso, quello che di solito non si non appare, il suo lato nascosto, svelato dallo specchio. Svelato, nel senso di s-velato, senza veli, anche se non è il termine esatto;; infatti lo specchio è uno degli espedienti più classici usati dal ritrattista e la rappresentazione attraverso questo strumento resta ambigua, a cavallo tra la verità e la sua simulazione. Il suo ritratto, filtrato da un'immagine specchiata è preso da diversi punti di vista mette in forse la presentazione apparentemente realistica di se stesso attraverso la fotografia che, nel sistema ottico reflex ha un

meccanismo a sua volta specchiante. Proseguendo per forza di logica distorta sull'idea delle immagini doppie e immagini ribaltate dagli specchi, ricordiamo che anche il cristallino del nostro occhio, lo strumento primo del vedere, è una lente infedele!

Anche Steinberg gioca con l'ambiguità del fotoritratto. In quello immortalato dalla fotografa austriaca Inge Morath, che lo ritrae con una "maschera da naso" (2), Steinberg si fa fotografare con una maschera semplicissima, un foglietto in cui disegna i tratti primari del volto, occhi cerchiati dagli occhiali e bocca, dove ritaglia un foro al posto del naso. Indossa la maschera direttamente applicandola al naso. Anche in questo caso siamo di fronte a due facce una disegnata e una "vera", ma per Steinberg è più vera la maschera disegnata che quella fotografica. Per lui la maschera è la proiezione esatta di se stesso e la dimostrazione lampante dell'ambiguità della rappresentazione. Ecco semplicemente messo in dubbio il concetto d'identità e soprattutto l'impossibilità di comunicare e di documentare la propria identità attraverso gli stessi documenti burocratici: tessere, certificati, passaporti, etc., documenti che socialmente vorrebbero attestare la nostra identità appunto. Steinberg farà un lavoro molto complesso su questo tema che lo porterà autorappresentarsi in un celebre ritratto in cui faccia è sostituita

dall'impronta digitale. Questa divagazione su Steinberg è utile anche se indirettamente perché le allusioni e le sottigliezze del segno come scrittura sono molto affini a quelle di Copi. Così se indagassimo ancora rispetto all'idea della maschera da naso, come ci aiuta Marco Belpoliti (3), scopriremmo che il naso è la parte anatomica legata al senso più primordiale, l'olfatto. L'olfatto è collegato direttamente al cervello, senza connessioni più complesse come quelle nei casi della vista o dell'udito. Nel ritratto di Steinberg il naso è l'unica parte della faccia che mantiene scoperta, proprio non casualmente quella parte che invece spesso sentiamo conflittuale, il nostro naso. Non è un segreto che Copi stesso avvertisse il proprio naso esagerato, "fuori luogo" e nei disegni ne accentua visibilmente la forma caricaturale. I suoi personaggi e la Donna seduta in particolare, esplicitano il "problema" del naso che è invece proprio uno dei suoi segni identificativi! In una delle prime vignette apparse nella raccolta Copi, del 1971 (4), la Donna Seduta ha di fronte un suo doppio e si autoriproduce, scherzando con l'altra

se stessa, fintantoché l'altra da sé prende in mano la matita e la cancella senza parole. Un auto da fé. E quando in una vignetta lei stessa si chiede: "Ma perché l'autore mi ha disegnato con un naso così grande?". Ecco che Copi l'ha ridisegna con un naso ancora più grande. Il rapporto con il disegno e il disegnare è reso esplicito, e ci vengono in mente disegnatori come Osvaldo Cavandoli (1920-2007) che farà di questa idea de La Linea (5) una cifra stilistica inconfondibile. Come altri personaggi disegnati da Copi anche la Donna Seduta vede ridotti al minimo gli elementi della sua riconoscibilità, perché è la riconoscibilità stessa ad essere messa in discussione.

La linea caricaturale in Copi si concentra su particolari ingigantiti, come il naso appunto, tracciato da una linea sottile, estremamente grafica. Copi gioca con i doppi sensi anche grafici per cui accosta al profilo della donna seduta, iguana, lumache, uccelli che le somigliano.

Uno dei personaggi classici che la Donna Seduta incontra è un pollo o anatra o pavone, perché anche in questo caso l'identità di questo personaggio è resa ambigua sia dalla forma con cui Copi la disegna, sia dalle affermazioni che questo animale fa durante i dialoghi. È un confronto e un rapporto che tende e vuole essere equivoco: "Lei cos'è, un pollo o un'aquila?" Silenzio. Ancora silenzio. Non lo sa;; non sa che cos'è. E quando Oreste del Buono lo chiede direttamente a Copi (6): "Allora, è un pollo, un'anatra o un pavone?" - "E perché non un cigno?", sorride sornione Copi. E infatti questa risposta spinge Oreste del Buono a una digressione semiotica sull'interpretazione di cigno- signe-segno, che prende una strada ancora diversa.

La figura della Donna Seduta nasce inizialmente in piedi e ha un nome: Claudine. Viene disegnata da Copi sulle pagine della rivista *Twenty*, poi su *Bizarre*, e infine agli inizi degli anni '60 su *Le Nouvel Observateur*. Copi stesso precisa in una conversazione con Oreste del Buono pubblicata nel libro pocket *L'Enciclopedia del fumetto* (7). "La donna seduta? Oh, subito, quando si dice la coerenza... Solo che non era seduta. Era in piedi. Si è seduta dopo tre o quattro numeri. Forse si era stancata, non so..." Da qui il titolo. Probabilmente Copi non pensava di riscuotere così tanto successo;; solo dopo il susseguirsi delle richieste di pubblicazione

ha ritenuto opportuno metterla comoda. Anche il suo nome sparisce, per entrare in uno stranissimo

anonimato dove l'appellativo e la sua condizione di Femme Assise diventano per sempre il suo nome e cognome. Mentre la donna si siede, il resto del mondo le gira attorno.

Per ribadire i controversi rapporti tra le parti che investono i personaggi leggiamo questo susseguirsi di battute molto vicine a quelle che si trovano nella versione teatrale della Femme Assise: alla constatazione della Donna Seduta: "Non me n'è andata bene una", in una storia difficile che si può riassumere con la frase: "il mio fidanzato è scappato con mia nonna", segue una pausa, impercettibili movimenti degli occhi, arriva imperturbabile e sconcertante la conclusione: "Ma le resto sempre io. Un pollo".

La linea del disegno resta minimalissima come nel caso del suo citato antesignano maestro James Thurber;; ritroviamo in alcune vignette allucinati dialoghi tra donne sedute e strani pinguini. E' notevole se si pensa che è stato pubblicato nei primi anni del Novecento, ed è facile stupirsi di questo umorismo così "patafisico" nel contesto americano dell'epoca. Non è solo la vicinanza nello stile del disegno che lo accomuna a Copi, ma anche le modalità di costruzione dei soggetti sia nelle vignette che nei romanzi. In *The Unicorn in the Garden* (8) un uomo vede un unicorno nel giardino, corre a avvertire la moglie che non ci crede, ma telefona alla polizia, ai pompieri e allo psichiatra dicendo che suo marito afferma di aver visto un unicorno nel giardino. Arrivano i pompieri, la polizia e lo psichiatra e arrestano la donna perché dice che il marito afferma di aver visto un unicorno nel giardino. Anche in questo caso c'è un gioco tra le parti, resta incerta l'attestazione e la convalida della verità. La trasposizione di molte battute delle sue vignette di *Thurber Carnival* (1945), nel varietà omonimo messo in scena nel 1960 nel ANTA Theater, anche concettualmente ci riporta a una pratica di costruzione drammaturgica vicina alla modalità di lavoro di Copi (9).

La sua sensibilità teatrale si può percepire già dall'impaginazione, che resta per esempio abbastanza fissa nell'inquadratura, nella rappresentazione del personaggio e dei suoi comprimari, senza una definizione per esempio di scansione in vignette, abituale nei fumetti. Per Copi la tavola è con una successione di sequenze

aperte. La Donna seduta è posta sempre sulla destra, come se attendesse l'entrata in scena degli altri personaggi, che puntualmente si presentano, arrivando di volta in volta. "di scena in scena". Siamo dunque in un "non luogo" di cui i personaggi - prima fra tutti la protagonista - sono coscienti. In una sequenza lampante la Donna seduta dice a una lumaca: "Proprio a me doveva capitare un disegnatore intellettuale, le altre eroine dei fumetti vivono in palazzi sontuosi", e continua "Solo io non so dove andare";; la lumaca le risponde: "Ma voi siete il simbolo dell'umano ingegno, avete un pubblico progressista che vi venera. Siete un'eroina molto più grande delle altre". Silenzio. Dico silenzio perché nella sequenza c'è un momento sospeso in cui i due personaggi restano muti e spesso le tavolette di Copi sono intervallate da momenti di sospensione, pause misurate caratteristiche della scrittura a fumetti, ma anche di quella teatrale. Sono i vuoti, o meglio la calibrazione tra i pieni e i vuoti;; i silenzi, gli stacchi, momenti che precedono le gag. E infatti puntualmente arriva: "Toh, è vero, sono la più grande". Ancora silenzio. "Sono la Sarah Bernhardt dei fumetti". Una momentanea sicurezza che nell'episodio successivo di nuovo si incrina di fronte alla banale domanda della lumaca: "Come vi chiamate?", risposta dopo

due pause: "Non ho nome". E' una storia che non ha un fine, quasi ricominciasse sempre da capo, come se si strutturasse in una vignetta e poi si destrutturasse nella vignetta successiva. E nel caso delle storie a fumetti di Copi si parla impropriamente di vignetta, perché le varie scene non sono delimitate da una cornice, si spostano in una successione dentro il medesimo spazio, o meglio nell'assenza di spazio.

Sia la figura della Donna Seduta che dei suoi comprimari creano una forma narrativa che per certi versi cerca e sperimenta un tipo di gioco sequenziale e narrativo molto vicino al fumetto d'autore che si sviluppa compiutamente negli anni Settanta e Ottanta.

Per Copi il disegno e la scrittura sono passioni che procedono parallele. Inizia giovanissimo a scrivere commedie teatrali, *El General Poder* e *Un Angel para la Senora Lisca* e così pubblica disegni satirici, ispirati alla situazione politica argentina nel giornale *Resistencia Popular*, e nella rivista *Tia Vicenta*. Per quest'ultima crea un personaggio singolare, come del resto tutti quelli usciti dalla sua penna, *Carula*, una ragazzina bruttissima che riesce a far

accadere delle disgrazie fissando intensamente la gente. Quando, arrivato nel 1962 a Parigi, deve trovare un modo per vivere, gli viene naturale proporre i suoi disegni a Saint-Germain-des-Prés e a Montparnasse, lì viene notato dal critico d'arte Jean Bouret che lo presenta ai direttori delle riviste *Twenty* e *Bizarre*, Jacques Sternberg e Jean-Jacques Pauvert, dove comincia subito a pubblicare le vignette de la Donna Seduta. I suoi disegni dall'umorismo sarcastico e finemente intellettuale piacciono ai lettori francesi e il passaggio a riviste più popolari, come il settimanale *Le Nouvel Observateur* e a quelle dedicate agli appassionati di fumetto, come *Hara-Kiri*, *Charlie Mensuel*, *Charlie Hebdo*, è quasi immediato. In Italia si presenta a Oreste del Buono nel 1965. Ed è proprio in una conversazione con il direttore di *Linus* pubblicata nel 1967 (10) che Copi si lascia sfuggire: "Insomma, credo di aver fatto sempre la stessa cosa. Ho disegnato teatro, sono convinto che ci sia teatro nei miei disegni".

La destrutturazione e il conseguente sgretolamento del senso corrente delle regole sociali di una comunicazione logorata, che ritroviamo fortemente espresso nelle sue tavole a fumetti, come nelle sue pièces teatrali, risultano abbastanza vicini alle ricerche iniziate nelle avanguardie storiche, a partire dal Surrealismo fino alla patafisica in cui ritroviamo coinvolto lo stesso Copi.

In *Le dernier salon où l'on cause*, libro pubblicato nel 1973 dall'editore Square in Francia, le donne sedute di Copi sono addirittura due. Lo sdoppiamento acuisce la difficoltà di trovare un senso univoco persino rispetto alla protagonista. Questo effetto è evidente anche nella copertina di *Charlie* (11) in cui si fronteggiano Madame Roux e Madame Pignoux a colpi di ferri e maglie, solo un rumore rieccheggia il "Tic! Tic! Tic!" delle battute delle maglie legate ad un unico gomito. Le due donne si guardano feroci, il rumore sembra una specie di mitragliatrice in sordina. Il punto di vista diventa sempre più opinabile, un mascheramento e uno sberleffo sono l'unico gesto che può chiarire per un attimo la situazione. Ma la risata lascia l'amaro in bocca, il teatro dell'assurdo non sana uno stato delle cose delirante e impermeabilizzato di perbenismo, un coup de théâtre resta in fin dei conti la sola verità.

Soffermiamoci ora su *Un libro bianco*, pubblicato nel 1970 per la Milano Libri e tradotto solo nel 2002 dall'editore francese Buchet-

Castel. Un libro bianco doveva essere un libro per ragazzi, e già questa è una cosa eccezionale sia nel corpus dei lavori di Copi sia per il format del libro, molto diverso da

prodotti editoriali dedicati. Un caso eccezionale perché, pur essendoci senz'altro le sperimentazioni grafiche in atto, cito uno per tutti il lavoro di Bruno Munari rispetto allo studio grafico dei libri per ragazzi, nel caso di Un libro bianco si amplifica all'eccesso, fino all'azzeramento totale, il rapporto tra i pieni e i vuoti, dove i vuoti che prima erano delle cadenze tipiche di una struttura drammaturgica nella struttura sequenziale delle vignette, qui diventano dei vuoti veri e propri, cioè delle pagine bianche. Il libro è costruito intercalando a testo e disegni a fumetti, pagine bianche, che rappresentano le pause. E il vuoto, non è mancanza di senso, è necessario. Un Libro bianco, dedicato a Giovanni Gandini (12) e alla sua compagna Annamaria, inizia con una pagina bianca, a fianco nella seguente, a piè di pagina solo queste due righe tracciate con un caratter corsivo, infantile: "Un giorno un bambino che non esiste ancora". Segue una pagina dove al centro c'è un piccolo disegno, un libro e un calamaio con un pennino e, ancora in basso, due righe: "Trova un pennino e un libro bianco.", segue una pagina dove si vede un bambino che ha in mano il pennino e sembra finire di disegnarsi i capelli, sul fondo la scritta: "E lui si disegna". Poi ci troviamo davanti a una pagina bianca che sostiene l'idea del vuoto come peso-pausa e non come assenza. Il ritmo, così scandito e così lento, ci spiazzava, mentre noi siamo abituati a vedere fogli sempre fitti di immagini e/o parole. Nel libro la storia continua con uno stile tutt'altro che ingenuo, il bambino disegna un letto e dorme, il mattino dopo, ben riposato, disegna una tazza di cioccolato caldo e un crossaint, poi cancella il letto, la tazza, la tavola e le briciole. E' sempre il bambino che disegna un fiore per fargli compagnia, lo guarda per molti giorni, ma il fiore non dice niente;; allora prende a calci il fiore e poi un giorno si cancella e seguono tre pagine bianche. E poi si ridisegna, però non si sta ancora divertendo, è triste. Il racconto prosegue con una narrazione così sospesa difficile da descrivere a parole, proprio perché la forza del segno nel disegno ha una sua comunicazione che non si può "tradurre a parole". In ogni caso la narrazione ci sorprende, arrivato a un certa "punto" il bambino si accorge che c'è qualcuno che lo sta guardando: siamo noi! e... ci sorride!?

Siamo proprio noi il deuteragonista di questa storia: siamo proprio noi, è come se noi diventassimo la donna seduta che guarda il bambino che sta arrivando. Anche la posizione dello stare seduti che di solito assumiamo per stare comodi, non è da escludere dal contesto della storia, è una posizione che privilegiamo quando siamo in un atteggiamento di ascolto, di ricezione, quando siamo immersi nella lettura o quando siamo a teatro davanti ad uno spettacolo. Quindi noi siamo in una posizione abbiamo anche la libertà di oziare, di guardare le cose da un punto di vista che di solito è diverso da quello di chi sta in piedi e cammina, oppure di chi sta in piedi e ha qualcuno che è seduto di fronte a lui, pensiamo a Fracchia (13) e al suo capoufficio per esempio. Quindi, Lo stare seduti è un preciso assetto corporeo che ci predispone alla libertà di immaginare, di guardare le cose e la gente che passa e cammina affaccendata da un punto di vista privilegiato. Di conseguenza sottintende anche un atteggiamento filosofico privilegiato, che nel libro viene così dichiarato chiarito: noi siamo la Donna Seduta e siamo di fronte a un omino che ci sta dicendo delle cose. Adesso è così contento che saltella, si muove, si mette la cravatta, si presenta, così come fa il pollo in una delle vignette classiche di Copi della Donna Seduta, quando arriva con la

cravatta, che vorrebbe togliere, ma la Donna seduta glielo impedisce, perché è una donna cattiva, non è buona anche se sembrerebbe esserlo.

Anche noi nel Un Livre Blanc seguiamo questo bambino-omino che nelle ultime pagine corre letteralmente verso la fine del libro, e non vuole che la storia finisca, non vuole uscire dal libro, non vuole che si arrivi all'ultima pagina, che cali il sipario, tanto che ne intravediamo in chiusura solo una gamba... Poi voltiamo la pagina con un gesto "inesorabile" lasciando il bambino-omino al suo destino.

Abbiamo citato dei maestri della storia del disegno contemporaneo che hanno sicuramente influenzato lo stile di Copi, concludiamo provando a segnalare almeno un artista che gli è stato indubbiamente vicino per un certo tipo di sguardo. Per la copertina de L'Uruguayen la scelta cade sul grande disegnatore francese Roland Topor (1938-1997). Copi e Topor sono coetanei, entrambi uniscono passioni diverse, il disegno, la scrittura... Grande sperimentatore di linguaggi visivi, Topor è stato anche attore,

comparendo tra gli altri in *Nosferatu* di Werner Herzog nel 1977, in *Un amore di Swann* di Volker Schlöndorff, nel 1984, in *Tre vite una sola morte* di Raul Ruiz nel 1995. Come Copi, anche Topor pubblica su *Linus* le sue sferzanti illustrazioni, lo sguardo, appunto, è lo stesso, medesimo il gusto per una caustica visione della vita tutta controtendenza. Nella copertina del romanzo di Copi, Roland Topor sceglie la visione di spalle con una figura coperta da una maschera alla rovescia. La descrizione si fa difficile e tortuosa come assurda e non lineare anche questa realtà che ci appare. Una realtà che come dice Topor "gli fa venire l'asma". Guardate qua o là cosa ci faccio, ci piscio sopra (o ci costruisco sopra qualcosa)... Sempre a seconda dei punti di vista.

Note

1- James Thurber, scrittore, illustratore, vignettista e autore inoltre di un testo teatrale *A Thurber Carnival* (1940). A sei anni perse l'occhio sinistro a causa di un gioco a *Guglielmo Tell*, con il fratello. L'incidente compromise nel tempo anche l'occhio destro che subì un'operazione delicata. Ciononostante non interruppe la sua attività e la sua collaborazione con testate prestigiose come *The New Yorker*, trovando escamotage diversi, quali l'uso di penne a inchiostro fluorescente, o disegnando in negativo, bianco su fondo nero. Rifiutò di imparare il Braille proprio per non allontanare la sua espressività artistica dal sistema visivo. Sviluppò uno stile ricco di humor anche verso se stesso e nelle sue storie il non-sense come spesso accade si nutre di paradossi

2 - Le foto realizzate in più riprese tra il 1959 e il 1963 dalla fotografa austriaca Inge Morath, sono state pubblicate nel volume *La Masque*, che contiene testi di Michel Butor e Harold Rosenberg, a Parigi, Maeght editore, nel 1966.

3 - AA.VV., *Saul Steinberg, Riga 24, Marcos y Marcos*, Milano 2005

4 - Oreste Del Buono (a cura di), *Enciclopedia del Fumetto*, Milano Libri Edizioni, 1969, p.171

5 - Nel 1968 Cavandoli crea *La Linea*, il suo personaggio più famoso, che nel 1969 viene scelto come testimonial per la pubblicità delle pentole dell'ingegner Emilio Lagostina: produce 37

filmati in sei anni, vincendo il premio della critica ad Annecy nel 1972 ed a Zagabria nel 1973.

6 - Copi, couverture de Pierre Bernard, dessin de Copi, 10/18

7 - Oreste Del Buono (a cura di), Enciclopedia del Fumetto, cit., p. 173, "Non è proprio detto che abbia detto cigno. Ha risposto sempre dolcemente, ma anche frettolosamente, come tenendo ora a risultare inesatto, almeno ambiguo. Cygne, cigno suona allo stesso modo di signe, segno. Copi gioca con la lingua d'adozione con l'entusiasmo della novità. E, d'altra parte, anche poulet può voler dire, oltre che pollo, bambino adorato, biglietto galante o poliziotto specie in borghese. E canard, oltre che anatra, frottola assurda, stecca musicale o zuccherino imbevuto. E paon, oltre che pavone, vanitoso senza sostanza, millantatore sfrenato o, comunque immodesto, usurpatore".

8 - The Unicorn in the Garden è una storia pubblicata in The New Yorker il 29 aprile 1939, in seguito raccolta nel libro Fables for Our Time, 1940, della storia è stata realizzata anche un'animazione da Classic Columbia Pictures UPA cartoon nel 1953 per la regia di William T. Hurtz. La storia si conclude con: "Morale: Don't count your boobies until they are hatched". dove booby in questo contesto sta per crazy person (probabilmente è il nome di un uccello estinto poco intelligente). La morale comunque significherebbe: "Don't count on things to turn out exactly as you planned them".

9 - A James Thurber Carnival è un varietà in 2 atti, 15 scene con testi, poesie, sketch, diretto da Burgess Meredith, con le musiche di Don Elliott. Presentato il 26 febbraio 1960 al ANTA Theater, con 223 repliche.

10 - Enciclopedia del Fumetto, (cit.).

11 - Charlie deve il suo nome anche ai Peanuts: Delfeil de Ton fu il redattore capo per un anno del Charlie Mensuel e pubblicò, introducendoli in Francia, i Peanuts di Charles M. Schulz. C'è un riferimento a Charlie Brown come quel mensile « pieno di humour e di fumetti », e venne perciò nominato Charlie (alla stregua di Linus che darà il nome ad una rivista italiana). Charlie Hebdo continuerà le pubblicazioni con lo stesso titolo e non riprenderà mai i suoi appellativi iniziali (Hara-kiri hebdo o l'hebdo Hara-kiri).

12 - Scrittore, giornalista ed editore Giovanni Gandini è stato fondatore della rivista "Linus" nel 1965 e della casa editrice Milano Libri. Morto a Milano all'età di 77 anni. Era nato nel 1929.

13 - Personaggio creato da Paolo Villaggio per la trasmissione televisiva, esordio in TV di Villaggio, "Quelli della domenica" nel 1968, Giandomenico Fracchia rappresenta l'impiegato sottomesso al sistema (interpretato da Gianni Agus), molto simile al personaggio che renderà celebre l'attore genovese, ovvero il ragioniere Ugo Fantozzi. Nella serie andata in onda negli anni '70 è un ragioniere alle dipendenze di una grande azienda, che mentre con i colleghi si mostra sicuro e spaccone, in presenza della Signorina Ruini, suo grande amore inconfessato, diventa timido e insicuro e quando si trova in presenza del suo capufficio, il Cav. Dott. Ulisse Acetti, è messo in soggezione e comincia a balbettare e a parlare con una voce "sfiatata". Quando è convocato nell'ufficio di Acetti, inoltre, Fracchia deve fare i conti con una terribile poltrona sacco, sulla quale non riesce mai a sedersi per bene (da Wikipedia).

3-CHARLOTTE SALOMON

Online Gallery Joods Historisch Museum Jewish Historical Museum, Amsterdam

earned no wages: daber Lohn, without pay. earned no wages: daber Lohn, without pay.

16 april 1917 1926 1927-1933 1930 1933 1934 1935/36 9
november 1938 10 november 1938

1939

1940

1942

1943

17 juni 1943 24 september 1943 7 oktober 1943 10 oktober 1943 1
januari 1944

Charlotte Salomon is born.

Her mother Franziska commits suicide.

Charlotte attends the Fürstin Bismarck Gymnasium.

Her father Albert Salomon marries the singer Paula Lindberg.
The Nazi's take over power in Germany.
Grandparents Grünwald settle in the South of France. Charlotte has
privat Charlotte attends the Vereinigte Staatschule für Freie und
Angewandte Kunst
Kristallnacht: Jewish properties destroyed all over
Germany.
Albert Salomon is arrested and brought to Sachsenhausen
concentration wife Paula gets him out again.
Charlotte leaves for the South of France, to live with her
grandparents. Gr life after the outbreak of World War II.
France at war with Germany.
Alexander Nagler enters Charlotte's life.
Grandfather Grünwald dies
Charlotte marries Alexander Nagler.
Both are arrested by the Gestapo.
Transport to Auschwitz.
Charlotte Salomon is killed.
Alexander Nagler is killed.

e

c a

Charlotte Salomon (Berlino, 16 aprile 1917 – Auschwitz, 10 ottobre 1943) è stata una pittrice tedesca di origini ebraiche.

Nata in una famiglia benestante, il padre Albert era un medico-chirurgo, trascorse la sua infanzia felicemente fino a nove anni, quando sua madre improvvisamente si tolse la vita gettandosi da una finestra. Il fatto fu tenuto nascosto a Charlotte per molti anni. Fu il nonno a rivelarglielo, svelando quello che era stato l'epilogo di altre quattro donne della famiglia. La stessa Charlotte soffrì di gravi crisi depressive, dalle quali però seppe riemergere sempre con grande forza, grazie al suo lavoro artistico. Muore a 26 anni nel campo di concentramento di Auschwitz.

Tutta la sua produzione è contenuta in 1325 fogli realizzati tra il 1940 ed il 1942 con la tecnica del "guazzo" nei quali racconta tutta la sua vita: l'infanzia felice, gli studi accademici, la rielaborazione del suicidio della madre, la fuga dal nazismo fino ai giorni prima dell'arresto. Un percorso interiore che già dal titolo appare significativo: *Vita? O Teatro?*. La sua opera, completa anche di testi

e musiche, è cadenzata come un vero e proprio copione teatrale. Nel racconto della tragedia Charlotte riscatta la sua personalità di donna, una donna che per mezzo della propria arte, fuggendo ogni vittimismo, si scrolla di dosso gli orrori che la circondano.

L'intera sua opera si trova allo Joods Historisch Museum ("Museo storico ebraico") di Amsterdam.

to Auschwitz on 7 October 1943 and was probably gassed on the same day that she arrived there (October 10).[3]

[edit]

Life? or Theater? (*Leben? oder Theater?*)

This series of gouaches is an extraordinary and unique document. In great detail it tells the story of Salomon's family and friends, her own internal life, the political background, and her obsessive love affair. Salomon had artistic training and her household was highly cultured. The way she tells her story is full of tragedy, but the telling also reveals Salomon's sly humour and wit. The series starts out with highly detailed and multi-layered images of the life and relationship between her mother and father. As the story unfolds the style gets broader and more expressionistic. The last 'chapters' are almost violent in their expression, as if Salomon is aware of her impending fate and can hardly wait to write and paint the details of her story as the Gestapo close in on her life.

A large part of *Life? or Theater?* is about her obsession with 'Amadeus Daberlohn', a voice teacher she met through her stepmother 'Paulinka Bimbam' (Salomon gives all her characters humorous, often punning, pseudonyms). These sections are honest and compelling accounts of her passionate relationship with Alfred Wolfsohn - the one person who took her artistic work seriously. It is not possible to know if Salomon's version of her relationship with Wolfsohn corresponds with reality, but he was undoubtedly

her first love.[4]

In 1943, when she was 26, Charlotte Salomon gave her collection of paintings to Dr. Moridis, a trusted friend who had treated her grandmother's depression.[5]

Life? or Theater? is intended as a Gesamtkunstwerk, a Wagnerian 'total work of art' within the tradition of the ambitious nineteenth century German idea to fuse poetry, music and the visual arts. Yet Salomon's work is a reversal of that tradition which was intended to be the ultimate manifestation of Germanic culture - instead it is a deeply moving and personal masterpiece, created by a 'young woman who belonged to a supposedly alien race and who was therefore held not to even have a right to exist, let alone a place in society.' [6]

[edit] Singespiel [*sic*]

Salomon entitled her work, *Leben? oder Theater?: Ein Singespiel*. Singespiel is a German music form resembling "operetta" in some respects, although actors' parts are often spoken over, rather than sung with the music. Music provides the backdrop for the play-form which is most often comical in nature, tragedy being a less-frequent motif. Romantic interest nearly always plays a prominent part. Singespiel was considered less elevated than opera proper, often being written in the vernacular (German or French).[7] Note that Salomon's spelling, "Singespiel", is off by an 'e', but whether this was intentional or not is unclear. While celebrated composers such as Bach and Hiller are known to have worked in the form, Singespiel often introduced folksongs, marches and narrative songs into its repertoire. The plays were usually performed by traveling troupes and not necessarily by established companies within metropolitan centers. By the early twentieth century, at the time of Salomon's appropriation of the form into her work, the Singespiel had ceased to be an active category of musical performance anywhere.[8] Thus, *Life? or Theater?* is not only a series of paintings. It includes a script in the form of words that are either themselves in the form of paintings, written into the paintings, or presented as overlays to the images. It also has a 'soundtrack' - music chosen by Salomon that reinforces her stories. These range from Nazi marching songs to Schubert lieder and extracts from the music of Mozart and Mahler. The work is operatic in scale, highly modern in execution, unique in its form, and has an enduring power.

[edit] Reputation

The paintings that make up *Life? or Theater?* began to be exhibited in the 1960s only, the first book with 80 reproductions was published in 1963, and drew comparisons with the story of Anne Frank.[9] Marc Chagall was shown the paintings and was impressed. In 1971 the collection was placed in the care of the Joods Historisch Museum, Amsterdam. In 1981 the Museum presented 250 scenes in narrative sequence, and critics began to comment on the work.[10] An exhibition at the London Royal Academy in 1998 was an unexpected sensation, helped by the publication of a complete catalogue. The work is still relatively little known, in part because Salomon's work doesn't appear on the international art market, as the whole archive belongs to the

protective *Charlotte Salomon Foundation* based at the Joods Historisch Museum. The art historian Griselda Pollock dedicated to Charlotte Salomon a chapter in her *Virtual Feminist Museum*, analysing her work in terms of contemporary art, Jewish history and cultural theory.[11]

There have been several other exhibitions of parts of *Life? or Theater?*, and a number of films and plays made about Charlotte Salomon's life, notably *Company of Angels* by the UK theatre company Horse and Bamboo Theatre.

Lotte's Journey, a play by Candida Cave was performed at New End Theatre Hampstead in October/November 2007.

[edit] Bibliography

Charlotte Salomon: Life or Theater. The Viking Press, New York, 1981. ISBN 0-670-21283-0.

Mary Lowenthal Felstiner, *To Paint Her Life*. Harper Collins 1994. ISBN 0-06-017105-7.

Ernst van Alphen, "Charlotte salomon: Autobiography as a Resistance to History" in: *Inside the Visible*", edited by C. de Zegher, MIT Press, 1996. Griselda Pollock, "Jewish space/Women's Time" in: *Encounters in the*

Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive. Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-41374-9.

[edit]

External links

Online Gallery Joods Historisch Museum Jewish Historical Museum, Amsterdam

LEBEN? ODER THEATER?

Vita? O teatro? Questo il titolo dato da Charlotte alla sua opera, alla sua vita. Il 21 settembre 1943, pochi mesi dopo aver terminato il suo lavoro Charlotte lo sposo Alexander Nagler vengono arrestati dalla Gestapo e tradotti prima al quatrien generale di Nizza e poi attraverso il campo di transito di Drancy verso Auschwitz.

Il 10 ottobre 1943 Charlotte giunge ad Auschwitz. Muore il giorno stesso, ventiseienne, incinta al quarto mese.

La sua opera non è andata persa. Un'amica americana, **Otilie Moore**, la raccolse e dopo la guerra, restituì i disegni al padre di Charlotte che nel 1959 li donò al **Rijksmuseum di Amsterdam**, sino a quando l'opera passò al **Jood Historisch Museum** della stessa città, dove è tuttora conservata.

Antonio Polito, giornalista di "La Repubblica" in occasione della mostra che si è tenuta alla Royal Academy di Londra nel Dicembre del 1998:

« Ogni "guache" ha un fumetto, un testo scritto che accompagna le immagini, narrativo e poetico, denso di riferimenti letterari. Spesso sullo sfondo c'è una sequenza di eventi, come in uno sketch per un soggetto cinematografico oppure - che è la stessa cosa - come in un manoscritto miniato medioevale. La lezione del cinema, che in quegli stessi anni diventava a colori, è evidente nell'uso di primi piani, campi lunghi,

riprese dall'alto, angoli visuali, che portano lo spettatore dentro la storia, facendolo palpitare, gioire e piangere proprio come davanti a una pellicola. L'uso di teste parlanti, così simile alla tecnica di autori di fumetto come Jules Feiffer, consente l'espressione di complesse idee filosofiche e morali. Quasi ogni "guache" , ha un riferimento musicale, ha un'aria d'opera, un lieder, un tema popolare, una musica da film, che Charlotte

mormorava mentre dipingeva, trovandoli i più adatti ad accompagnare ogni singolo passo della sua autobiografia ».

« Ma ciò che veramente commuove e attanaglia lo spettatore, fino a tenerlo per tre ore inchiodato alla lettura di ogni singola pagina di questa straordinaria opera, è la storia di Charlotte. Comincia col suicidio della zia, che si affoga in un fiume. Prosegue con la morte della madre, raccontata a Charlotte ancora bambina come l'esito letale di un'influenza, e invece scientemente cercata lanciandosi da una finestra del terzo piano. Charlotte conosce il dolore, e poi di nuovo la felicità, quando il padre si risposa con un'affascinante e famosa cantante d'opera berlinese, stella di un ambiente culturale orgoglioso delle sue origini giudaiche. Il rapporto con la matrigna è insieme di adorazione e di gelosia, ma l'accompagna nell'età adulta, e la segna.

Quando la Notte dei Cristalli nazista schiude definitivamente l'uovo del serpente e porta alla retata di 30 mila ebrei, il padre Albert perde il lavoro di stimato chirurgo, e finisce temporaneamente in un centro di prigionia. Charlotte deve lasciare i suoi studi di arte e pittura, peraltro seguiti senza dar prova di particolare talento, e l'anno dopo lascia la Germania per raggiungere i nonni in Francia. Dove l'attende l'epilogo della sua tragedia. Quella personale e familiare che porterà anche la nonna ad uccidersi davanti ai suoi occhi e spingerà il nonno a raccontarle il male oscuro della sua famiglia, segnata da sette suicidi nel giro di tre generazioni. E quella collettiva, che l'aspetta ad Auschwitz. In mezzo, i viaggi, i piaceri, le scoperte a Roma dell'arte di Michelangelo o in Svizzera della maestà delle Alpi. E l'amore per un giovane musicista e filosofo reduce della esperienza distruttiva delle trincee della Grande Guerra, capace di affascinarla, suborarla, amarla, abbandonarla. La "guache" che mostra il corpo innaturalmente accartocciato della madre dopo la caduta, o quella in cui Charlotte si rifugia in pantofole e in pigiama nella sua stanzetta da letto dopo la cocente delusione d'amore, sono paradossalmente più toccanti e dolorosi della sfilata nazista del 30 gennaio 1933, uno dei pochi riferimenti visivi alla tragedia tedesca. La persecuzione razziale è quasi un'eco nel lavoro di Charlotte, non il tema conduttore.

Essa è già iscritta nella sua vita, come un destino irreversibile, forse lo stesso che portò Primo Levi dai campi di concentramento alla morte suicida. E' per questo che quest'opera è capace di parlare al nostro cuore come raramente accade. Charlotte è la bambina a colori nella lunga fila di bambini in bianco e nero del Ghetto di Varsavia raccontato da Spielberg in " Schindler's List". E' l'albero in mezzo alla foresta, la storia individuale nella sorte collettiva. E' straordinario che il film della sua vita le sia sopravvissuto, affidato nelle amorevoli mani di un'amica americana e dopo la guerra riconsegnato ai genitori, che lo donarono negli anni '70 al Museo di storia ebraica di Amsterdam, dove è ancora

conservato e dove fu esposto per la prima volta nel 1961. Il nome di Charlotte Salomon ricorre in poche storie dell'arte e della cultura del secolo che si sta per chiudere. E invece ne è una delle testimoniarize più vere e genuine. Perché la sua storia fugge persino all'estremo pericolo segnalato da grandi critici della cultura moderna come Theodor W. Adorno e George Steiner, che avvertivano dell'immoralità di descriverne la catastrofe concentrazionaria in termini che fossero in qualsiasi modo estetici. Charlotte è al di sotto - e forse al di sopra - di ogni retorica. La sua pittura-scrittura-musica è l'Olocausto senza rappresentarlo mai.

E' Auschwitz prima di vederlo. E' una ragazza dai capelli lunghi che dipinge in ginocchio davanti al mare azzurro del Mediterraneo ' l'ultima "guache" della sua opera ' portando iscritto sulle spalle ricurve la definitiva domanda esisastenziale del secolo: Leben? oder Theater? Vita o Teatro? ».

|| Return to Women Writing the Holocaust || 5. Charlotte Salomon: "Life? or Theater?"

It is Mary Lowenthal Felstiner's research into the extraordinary autobiographical operetta of Charlotte Salomon which begins to provide a direction and a satisfying answer to my questions. Salomon, a German Jew, fled Berlin for the still--unoccupied French Riviera in 1939, and lived there for three years as a refugee until her deportation. She died in Auschwitz. But between 1940 and 1942, she painted 1,325 notebook-sized gouaches, accompanied by

textual narration and musical cues, the words first carefully painted onto transparent overlays which fit over each picture, then onto the paintings themselves. Of these, she selected 769 paintings, arranged them into acts and scenes, and titled the final work *Leben? oder Theater? (Life? or Theater?)*, with the subtitle *Ein Singespiel (A Play with Music/An Operetta)*. The heroine of this singular work is named Charlotte Kann, which translates from the German into Charlotte Able, and indeed, the life she painted was her own, in more than one sense. She indicated the significance of her work, not only as a visual record of the Nazi era, but as the key to her own existence, when she said to a friend as she packed it away, "Keep this safe. It is my whole life."¹⁰¹ In 1947, Charlotte's father and stepmother returned to the Riviera to look for their daughter, and found her paintings, still safe on the estate where Charlotte had lived. The work melds in astonishing fashion the encroaching terror of Nazism and Salomon's own trauma...one connected, in her case, directly and intimately with female self-articulation and subjectivity.

Felstiner discovered the work of Salomon in Amsterdam in the seventies, and recalls that her initial impression was one of rapture and of astonishment: "Why had I never heard of this?"¹⁰² In the articles which followed, and in her 1994 biography *To Paint her Life: Charlotte Salomon in the Nazi Era*, Felstiner became as occupied with answering that question as with decoding and describing the transformation of Salomon's life through, and into, art.

The answer to Felstiner's query has to do with the overwhelming complexity of Salomon's invented oeuvre and with the failure of early efforts to do it justice; with the reluctance to let another, undeniably adult figure tamper with Anne Frankesque messages of uplift and portrayals of a victim's consciousness, and with Felstiner's growing suspicion that the issue of gender is much more than a mere coda to the study of the *Shoah*, that it is central to piercing realizations concerning the first truly modern genocide, and that the reluctance to study it stems from more than mere sexism: it is an expression of dread.

But before returning to these points it is necessary to examine Salomon, and Felstiner's study of Salomon in depth. What makes

Felstiner's own work as provocative as that other subject is her shift from analyzing and describing *Life? or Theater?* as an autobiography in art, to the realization that it is, on the contrary, an artwork, the medium of which is autobiography.¹⁰³ As Judith C.E. Belinfante succinctly remarks in a 1992 catalogue of Salomon's work published jointly by the Joods Historisch Museum in Amsterdam and the Charlotte Salomon Foundation, "Charlotte Salomon used her life story to create a unique work of art."¹⁰⁴

The vivid nature of *To Paint her Life*--a work which permits Felstiner's immense love for Salomon and her rage at her murder to flow freely, which combines artistic analysis with historical recapitulation of events and social theory--is in the realization of this: besides paint and paper, Charlotte Salomon manipulated character portrayal, self-awareness, self-composition, identification, and a life, in order to create a theatrical spectacle, a "soul-piercing work" (in Salomon's own words) which demanded an audience at a historical moment when audience was inconceivable. The title of the work is *Life? or Theater?*, and to the end, the author/artist refuses to resolve the question. That is precisely the point which Felstiner brings out, and does not betray.

Charlotte Salomon was born in Berlin on April 16, 1917, the only daughter of a prominent surgeon, Albert Salomon, and his wife, Franziska Grunwald. In 1913, Franziska's beloved younger sister Charlotte had drowned herself. In the papers and among family and friends, the death was not spoken of as a suicide. In her grief, Franziska turned to a nursing career (and intriguingly, the word for nurse in German--*Schwester*--is the same as that for sister), and so met Salomon. When the couple had their first and only child, Franze named her Charlotte.

In the winter of 1925-1926, Franziska threw herself out the window of the Salomon's fourth-floor apartment. Again, no mention of suicide appeared in the obituary, and Charlotte was told that her mother had died of influenza. It took thirteen years before anyone would tell her the truth. Dr. Salomon met and married a well-known opera singer, Paula Lindberg, in 1930, and by all reports (including Charlotte's own) the lovely Paula soon won over her quiet young stepdaughter.

When Germany turned Nazi, when Hitler was named chancellor in January 1933, the effect was devastatingly felt by the Salomons. Charlotte's identity as a "full Jew," (all four grandparents, as defined by Nazi race science), increased her vulnerability to anti-Semitic hostility in her school. But the Salomons, like so many other German Jews, adjusted: Albert continued as a surgeon for the Jewish Hospital;; Paula began to sing with the all-Jewish Kulturbund, a cultural organization founded by her colleague Kurt Singer, who had recently been dismissed from his position as the director of the Berlin City Opera.

More remarkably, in the winter of 1935-1936 Charlotte Salomon was admitted to the State Art Academy in Berlin, as the only student of "100% Jewish blood."**105** At the Academy, Charlotte learned the Nazi-approved anti-modern techniques, but was probably, to judge from her work, much more inspired by the modern art books miraculously still available in the Academy's library and by the infamous 1938 "Degenerate Art" show put on by the government and featuring some of the most provocative works of German expressionism, cubism, and the other artistic "isms" which flourished so luxuriously in the first part of the twentieth century.**106** But by November 8, 1938, Kristallnacht, she had left the Academy;; a prize for which she had been nominated had been diverted to another student, for fear of calling attention to Charlotte's Jewishness. It was clear that her continued enrollment would place her in too much jeopardy.

In January 1939, after the "Night of the Broken Glass," after Albert Salomon had been temporarily interned in Sachsenhausen (and released only through the untiring efforts of Paula, who called up all her dramatic presence and considerable charm to plead his case), Charlotte Salomon was abruptly packed off to the coast of southern France to stay with her mother's parents, the Grunwalds.**107**

In September 1939, Charlotte's grandmother stole into the bathroom and put her neck in a noose. Charlotte found her there, near death. As Grossmama Grunwald lay recuperating in the next room, Charlotte's grandfather told her the truth about her ghastly legacy. This was the moment when Charlotte Salomon began to paint her life.

In 1988, Felstiner wrote, by way of introduction to Charlotte Salomon:

Charlotte was 23 and a refugee when she learned that the women in her family--her mother's sister, her mother's aunt, her mother's cousin, and her mother--had killed themselves. From 1926, when Charlotte's mother took her life, till 1939, when her mother's mother tried to take hers too, the family kept its suicides secret for fear of perpetuating them. Chances were that whatever struck her relatives would take Charlotte too, and unawares. So the recovery of a silenced past became her project, her protection. **108**

In 1994, her description, gleaned from years of study of the pages devoted to this incident in Charlotte's work, is far more expressive of the young woman's pain and horror:

Soon after Grossmama's suicide attempt, Grosspapa spilled the secret kept for thirteen years, not caring how it hurt. In this family of yours, he tells Charlotte in the scenes, every single person commits suicide...

As he delivers the shock of Charlotte's life, the grandfather's words snake around him, till *deine Mutter*, "your mother," stops just over his head. His face-- then six of them, twelve, twenty--turn to gray slabs, show up tragic, then malevolent, then drain blank. While his lament goes on, Grossmama veers, disjointed, off the bed, and Charlottesheds all identity of her own, down to two colors and an outline, as deprived of features as she had been of facts. In this unguarded state, like a blank surface waiting to be etched, she has to absorb the family legacy.

"I knew nothing of all that."

Now she knew. The traumatic revelation out at last. **109**

There is no way to decipher the truth except by examining the story left by Charlotte;; until now, the facts of her life are a matter of public record, or easily confirmed by Berlin acquaintances or by her still surviving stepmother. After September 1939, all we know is what Charlotte Salomon painted. But what she painted kept her alive and sane, at least for a time, in a poisonous and insane world.

Life? or Theater? is divided into three parts--a Prelude, a Main Part, and an Epilogue. The Prelude is devoted primarily to exquisitely detailed scenes from Charlotte's childhood, the Main Part to Alfred

Wolfsohn, Paula's voice teacher (and, apparently, Charlotte's first lover) and Charlotte's discovery of his ideas about art and the soul, and the Epilogue to Charlotte's life on the Cote d'Azur. The style varies considerably: the earlier paintings are delightfully colorful and bear witness to Charlotte's extraordinary memory for the places of her childhood. Gradually the paintings become more and more abstract as her focus shifts from material memories to psychological complexities.¹¹⁰ The difference between the paintings of her mother's suicide (imagined) and those of her grandmother's (witnessed) is of that between a child's misty sense of loss and an adult's searing pain. The former are sad, but still delicately drawn and tinted, and despite the story they tell, beautiful. [See plates 1 and 2.] The paintings of Charlotte's grandmother's suicide are almost too painful to look at: outlines and washes of raw color kept barely under control. [See plates 3--5.]

Much of the work deals specifically with the experiences of female consciousness: with that of her mother, whose life she now had to re-imagine entirely, and with that of her grandmother, whom she tried (and failed) to save. She juxtaposes memories of her own childhood with her newly informed perception of her mother's burden, both as a woman and as the heir to a mysteriously seductive and ghastly legacy. She imagines the pain of her grandmother at the loss of both her daughters, and now of the order and comprehensibility of her world. Yet the narrative is delicately but firmly disassociated from Salomon: the autobiographical "I," in the text accompanying the paintings, becomes a fictional "she"--a principal character named Charlotte Kann, interpreted by an unseen narrator named The Author.¹¹¹

What appears most remarkable, however, is that this thematic focus on

gender occurred precisely in a situation where gender had become hardly the sole determinant of Salomon's future:

Otherness (to use Simone de Beauvoir's term for the female condition) certainly determined the lot of Charlotte Salomon, but more because she was Jewish and exiled than female. Relative to those conditions, a female identity-- usually considered the least variable of features--was not forced upon her. To some extent, she

could choose female affiliations;; she could try out variants of female behavior through her characters. So female identity surfaces in *Life? or Theater?* not because Charlotte Salomon was born woman but because woman was one part she could still play. **112**

According to the authorities of Salomon's day, suicide--female suicide in particular--was attributed to madness, and madness to weakness and inferiority. Charlotte rejected that definition outright, and chose to see her grandmother as an atrophied spirit, wasting away for lack of love and engagement with the world. In the paintings, Charlotte attempts to save her grandmother through a recourse to art and to beauty, spending time crooning to the old woman about the loveliness of the sun and the flowers, trying to cultivate within her a will to live, but does not succeed. **113** As with her mother, Charlotte loses her grandmother to despair and to an open window, and realizes with astonishing clarity the depth of the world's cruelty towards women. **114**

Seeing the bloodied body on the ground, Charlotte knows at once how her mother was torn apart;; in one vision she grasps two fatal falls...

From that moment Charlotte starts muttering through her days and nights, "I hate them all!" and she is not referring to the fascists. No one in her family has ever trusted her... They [Albert and Paula Salomon] urged her... not to worry about the family legacy. Her maternal line had "degenerated," as her father would show her in medical books one day, but she should remember she inherited vigorous stock from him... Anxiously [Albert and Paula] showed her letters to psychiatrists in Amsterdam who told them to send supplies so she could paint. In a letter just before invasion cut them off in May 1940, Lotte answered for herself: "I will create a story so as not to lose my mind."

That story put its stress on women's grief and wartime dread, never on genetic flaws. **115**

For Charlotte, suicide was a double threat--not only a maternal legacy, but an ever--present question in the mind of the exile community: "As destructive forces radiated outward, exiles could not escape their choice: You may kill yourself or you may watch yourself (your nation, your people) be killed. Her own view added

female defenselessness and family disorder to the 'world...filled with pain' that had crushed her grandmother."116

The question was, as Charlotte declares, "whether to take her life or undertake something wildly eccentric."117 She chose the latter, and retreated into herself, writing that "The war raged on and I sat by the sea and saw deep into the heart of humankind. I was my mother my grandmother indeed I was all the characters in my play. I learned to walk all paths and became

myself."118 Exhaustively, she attempted to detail the cruel female world. In order to fight the charge of madness, she must identify with her suicidal ancestry, even though doing so means to take the risk of receiving their inheritance. "Her autobiography," exulted Felstiner in 1988, "embraced the female condition when historical circumstances recapitulated it."119

But that this artist came very close to losing her struggle is clear in her paintings, and in Felstiner's later assessments. "In torpor, rage, and grief," she writes, "CS slowly let her character exit from the center of the scenes:" Halfway through the Main Part, the painter lost any focus on Charlotte's face, rotated the angle to show others instead of her, cropped her three-quarters out of the frame, portrayed her body without a head, and only twice delivered her words around repeated faces [note: a favorite technique of Salomon]--and these faces in profile with one ear, no hair, one eye. By the Epilogue, the central character fuses with her grandmother and loses most features of her own... Though an author's voice asserts itself awhile on the overlays, even the narrator slips out toward the end, leaving disembodied words filling the space.120 The condition of exile is one of the utmost isolation. Countless manuscripts were produced by the exiles on the French Riviera in these years, and, as we have seen, even those already trapped in the camps who were not too starved or too crazed continued to write, to create poetry, to draw pictures. All of these activities imply an audience, maybe not now, but someday... The theatrics of Salomon's technique, Felstiner has suggested, speak as well to the "stage-like ambiance,"121 to the eerie unreality of an unofficial existence. "The movement of memoir toward operetta--surely a unique turn--draws our attention to a phenomenon not uncommon in Holocaust diaries and self--portraits: the invention of a captive

audience and of rhetorical devices to keep it there."**122** On a painting which Charlotte edited out of her final version (but which is still part of the collection in the Joods Historisch Museum), her address to this audience mimics the overdetermined and alienating narration of Bertolt Brecht's epic theater: "You are hereby informed that you are located in an exclusively Jewish milieu which--for the honor of Germany--was assaulted at that time by one party...Hitler was the name of the founder and creator of this party. In common parlance the party's supporters were simply called Nazis. Their symbol was the swastika."**123** As Felstiner notes, "No European needed to be told this: such writing presents an ineluctable fact as the prologue to a show...It is on this metaphorical level that a work of art encodes its ethos. As *Life or Theater?* placed a theatrical cast over historical facts, it attested to a quality of the Cote d'Azur that more objective documents fail to express: the place itself seemed staged."**124**

Many of the dramatic devices of Charlotte's work were not there from the beginning, but were invented when she was already deep into the process. In the frontispiece to the work (surely painted once the work itself had been completely edited and assembled), Charlotte writes that "Even I needed a year to figure out the meaning of this singular work, for many of its texts and melodies, especially in the first sheets, have slipped my mind,"**125** and Felstiner explains:

On the backs of those first sheets she had often penciled musical and textual

comments. But a year or so later, she expanded these notations, transferred them onto transparent sheets, and taped them over the paintings. The transparencies introduce the characters, direct the dialogues, order the action with numbers and arrows, mark out acts and scenes. It would be hard to imagine a more graphic invention for staging a story while keeping its director on the set. In other words, as "the meaning of this singular work" came to the artist, she moved the dramatic signifiers from the back of the paintings right out front. She apparently decided to unwrap a private memoir, to render transparent to others what would otherwise remain opaque.**126**

Or to turn what had been, despite its unusual medium, an autobiography, into a work of art, and to discover a fitting title: "*Life? or Theater?*"

It was this move which rescued Charlotte from despair and which permitted her to complete her project. Surely, it is linked to a terrible, yet strangely touching episode which occurred in the summer of 1942, when Charlotte came out of hiding and willingly presented herself to the authorities as a Jew. Madame Pecher, in whose hotel Charlotte was living at the time, remembers the incident:

A law at the time obliged foreign Jews and I think French ones too, to present themselves to the authorities... So she went to Nice to say she was Jewish. I asked her, 'Why go and present yourself?' She told me, 'Because there is a law, and since I'm Jewish, I thought it was correct to present myself.' So that was her conviction. That's how I learned she was a Jew. **127**

This story nearly ended in horror--Charlotte was being placed on a bus to an unknown destination when a gendarme, for whatever reason, looked at her and told her to get off and go back, quickly. The final destination of that bus, of course, was Poland, but the Jews in France did not yet understand that. It is possible that this episode was merely a reflection of Charlotte's deep depression and *anomie*. But it fits neatly, this decision to "present herself," with the outward, boldly declarative turn her work had now taken. Charlotte was not naive. Perhaps she could not resist this opportunity to do in real life what she endeavored to do in her work: to demand the acknowledgment of her existence.

After this event, however, Charlotte made haste to finish her play. It was quite clear that there was no longer any time to waste. She turned from painting pictures to filling her paper with words alone. She added a bitter signature to her introduction, her playbill:

The author
St Jean August 1941/1942
Or between heaven
and earth outside
our era in the year
1 of the
New Salvation. **128**

And yet, despite the reality outside Charlotte's ability to create or modify, she had achieved two things of great worth: she had completed a monumental

work of art, and she had managed to transform it from what would have been, at best, "a temporary reprieve," into "a script for perpetual recurrence."**129** *Life? or Theater?* ends with these words:

She knew: she must disappear for a time out of the surface of life and make every sacrifice to bring forth her world anew out of the depths.

And from there came LIFE OR THEATER? **130**

Salomon closes, in other words, at the moment at which she commences her work and the exploration of her matrilineage. Salomon herself was gassed at Auschwitz, probably within an hour after she had stepped off the train. But before she died, she managed to transform her life, and herself, into art.

The play's final word-crammed pages send the character on ahead. Let Charlotte decide to paint the past and become the "living model" for Daberlohn's axiom, quoted four different times: "You must first go into yourself--into your childhood--to be able to get out of yourself." Let her discover what "suddenly she knew... She did not need to do away with herself like her ancestors, since a person could and should rise up after having died, to love life even more." Let her take her life history instead of her life.

This ending made sure she'd go on living her story at least. **131**

Felstiner's analysis of Charlotte Salomon and her work is a profoundly feminist one. At all times, she stresses the autonomy of her subject; that Salomon strove to be the author, quite literally, of her own fate, despite the Nazis, despite the atmosphere of despair among the exile community, despite the seduction of suicide. Charlotte was able to take the suicides of the women in her family and analyze them, not as evidence of women's hysteria or innate weakness, as the authorities of the day were wont to do, but as evidence of a deep need for affinity, for recognition of the difficulty of being a woman in that world. Charlotte's family had erased these suicides--so many of them--from their collective memory, had refused to acknowledge them as such. It would have been easy for Charlotte to do the same, easy and almost fitting for her to

killherself. She painted as a strategy to save her life and as a means to restore a sort of life to her mother and grandmother--at least to portray the how and why of their deaths. As she painted, she became aware of the decisions she made in painting her life--what to paint, how to paint it, which self was spoke and which looked out from the pages--and chose, in the end, to bring these issues out to the forefront, to highlight their manipulation and make them identifiable elements of her work, and so to transform autobiography into art.

High on a cliff grow peppertrees--softly the wind stirs the small silvery leaves. Far below, foam eddies and melts in the infinite span of the sea. Foam, dreams--my dreams on a blue background. What makes you shape and reshape yourself so brightly from so much pain and suffering? Who gave you the right?

Dream, speak to me--whose lackey are you? Why are you rescuing me? High up on a cliff grow pepper trees. Softly the wind stirs the small silvery leaves. **132**

These are not the points which the reviewers of *Life? or Theater?* have chosen

to make. The first English-language edition of Charlotte's work came out in 1963, under the title *Charlotte: A Diary in Pictures*, and containing eighty reproductions, 133 with brief captions culled from the original lengthy narration. Felstiner's comments on this book are revealing:

Charlotte: A Diary in Pictures...was welcomed to confirm the lesson of Anne Frank: humane spirits outlast monstrous ones. In the righteous mood after the Nuremberg trials, Anne Frank's "I still believe that people are really good at heart" became the victims' most quoted phrase. Her accusations went unnoticed, like CS's irony. The 1963 book omitted the skeptical title *Life? or Theater?*, ignored the irreverent captions, and closed with a picture exulting, "God my God oh is that beautiful" in place of CS's somber finale--"She knew: for a while she had to disappear from the surface of life." **134**

The preface to this book, by Paul Tillich, indeed strikes the note familiar to the readers of Anne Frank: it is a testimonial to the simplicity, the youth, the sensitivity of Charlotte Salomon, and like

the initial reviews of *Diary of a Young Girl*, insists that the primary nature of Charlotte's work is personal, not political:

I was drawn into a human life that began and ended far away, but in which nothing was strange to me. For in these pictures and notes there is something universally human, something that bridges the distance between man and man. But what makes this life a true symbol is something more than its universality. It is specifically the life of a very gifted and sensitive young woman, lived in one of the most terrible periods of European history, that speaks in the almost primitive simplicity of these pictures. One reason why they are so expressive is that instead of concentrating on the horrors of the end, they tell a life story that is close to our own experience. Against the background of this story, Charlotte's fate--known to us from others--moves us all the more deeply. **135**

Tillich suggests here that the depiction of Charlotte's life serves primarily as a foil to the historical events unfolding around her. The supposed familiarity of her life--as reflected in what Tillich sees as the "primitive simplicity" of her really very complex and multi-layered paintings--permits the work to transcend its own particularity and Charlotte to come to represent, like Anne Frank, all the victims of the Holocaust. Moreover, once more, the ultimate value of Charlotte Salomon's own unique voice is its ability to submit to a "higher purpose"--universality, here all too revealingly defined as bridging "the distance between man and man." Charlotte's painstaking attempt to depict, as vividly as she could, the specifically female affiliations of her life, her clever theatrics, her irony and wit, are lost here.

In 1981, the Joods Historisch Museum in Amsterdam (to which Albert and Paula Salomon had made a gift of the paintings in 1971) put together a magnificent book, containing 769 color plates and full translations of Charlotte's narration and dialogue, entitled *Charlotte: Life or Theater? An Autobiographical Play by Charlotte Salomon*. Whereas *A Diary in Pictures* had attempted to summarize, and in the process had butchered, Charlotte's work, the 1981 book simply reproduced all the paintings Charlotte herself had selected as the final edition, along with full translations of the accompanying texts.

With the appearance of this book came critical reception, and reviews in many of the most important forums, including *The New York Times* and the *London Review of Books*. The reviews, as with *Diary of A Young Girl*, were unanimously laudatory;; as with the *Diary*, however, some tended to belittle Charlotte's ambition and sought to narrow her scope:

It's unlikely that she wanted to produce a wholly new kind of performance art, or that her opposition of life and theatre is as deeply pondered as that of *Dichtung und Wahrheit* in Goethe's autobiography. A simpler explanation of the confused fictionality and reality of her book is just that Charlotte Salomon, with her range of talents, was naive enough to employ them all in trying to record her life. **136**

None of the reviews, moreover, make significant reference to Charlotte's gender, and certainly none use the word "feminist" to describe her work. Had Felstiner not seen her work one day and found herself enraptured by its strength and scope, Charlotte Salomon might have remained merely a coda to Anne Frank, another example of the sensitivity and delicacy of "a young girl." .

Go to the Top of the Page || Return to Women Writing the Holocaust

During World War II, while living in exile in France, the young German-Jewish artist Charlotte Salomon (1917–1943) created *Life? or Theatre?: A Play With Music*, comprising almost eight hundred small gouache paintings. In this work, Salomon combined painting with text and musical cues to tell a compelling and autobiographical coming-of-age story set amid increasing Nazi oppression and a family history of suicide. Although the artist died in Auschwitz — a fact that deeply affects our view of the work — *Life? or Theatre?* survived and stands as a testament to Salomon's life and singular artistic vision.

Structured like a play, *Life? or Theatre?* is divided into a prelude, a main section, and an epilogue, which are further divided into scenes and sections. The prelude focuses on Charlotte's youth in Weimar and Nazi Berlin;; the main section on her artistic inspiration and lover, Amadeus Daberlohn;; and the epilogue on her life in exile. The images, painted with only primary colors and white, range from

expressionist portraiture to montages of time and space that combine multiple moments within the same page. Through-out Salomon's work are echoes of modern artists such as George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, and Amedeo Modigliani — labeled “degenerate” by the Nazis — as well as direct references to Michelangelo and other old masters.

This exhibition of nearly four hundred paintings from *Life? or Theatre?* marks the first time such a large number of Salomon's works have been on display at one time, offering a rare opportunity to see the depth of her amazing but little-known masterpiece.

CAST OF CHARACTERS

Subtitled *A Play With Music* by its creator, *Life? or Theatre?* has a narrator and a cast of more than twenty characters closely based on their real-life counterparts. A comparison of these photographs with Salomon's portraits reveals the acuity of her visual memory and her perceptive grasp of character.

The names in *Life? or Theatre?* are fictionalized and often resonate with significance. Charlotte Salomon, for example, becomes Charlotte Kann, which translates from the German as Charlotte “can” or “is able.” Her maternal grandparents, Ludwig and Marianne Grunwald, become Dr. and Mrs. Knarre, a jarring sound which also, in translation, suggests the verb “to fool,” reflecting Salomon's difficult relationship with them. The charismatic Alfred Wolfsohn, Salomon's artistic inspiration, is called Amadeus Daberlohn, invoking Amadeus Mozart, a revered figure in the Salomon household. “Daberlohn,” on the other hand, suggests “starveling,” a fair summary of Wolfsohn's economic state when Salomon first met him, in 1937. Salomon's stepmother, contralto Paula Lindberg, was the daughter of a rabbi. Her last name becomes Bimbam, a word from a song sung on the Jewish Sabbath. Doctor and musician Kurt Singer, the founder of the Cultural League of German Jews, becomes Dr. Singsong. And Siegfried Ochs, who did much to train Paula's voice and promote her career, is renamed Professor Klingklang.

Main Characters in *Life? or Theatre?*

Life or Theatre? is constructed as a musical play. It is divided into acts and scenes. The main parts in this play are the people who most affected Charlotte's life. She changes their own names for

fictional ones. Charlotte tries to penetrate the essence of each of her main figures.

Charlotte was a reserved person whose work reflects her experiences from babyhood through to young adulthood. What she had kept concealed in her public life, she presented without disguise and without indulgence in her painting, such as her relationship with her stepmother Paulinka Bimbam. She also covers her relationship with Amadeus Daberlohn extensively, as well as her vexation with her Knarre (Grünwald) grandparents. In the final part of the work she is alone and works uninterrupted, humming as she painted.

Albert Kann, Charlotte's father, is a surgeon. In 1915 he marries Franziska Knarre. In 1927 he is appointed professor. After 1933, no longer allowed to teach at the university, he became surgeon at a Jewish hospital. Shortly after the Kristallnacht - 9 November 1938 - he is taken to the concentration camp of Sachsenhausen. His second wife, Paulinka, managed to gain his release. After Charlotte had escaped to France, Albert and Paulinka fled to Holland.

Charlotte's grandparents went to live in the south of France in 1933. They partly brought up Charlotte. After Berlin, Charlotte enjoyed being with her grandparents. They found life in exile difficult as they had to live ever more frugally, using up their money. In 1939 grandmother committed suicide and after this grandfather grew irritable and disillusioned. He did not understand Charlotte. In her play, Charlotte calls him Knarre, which means something like 'gnashing' and refers to the difficult relationship she had with him. She loved her grandmother very much, as appears from the last pages of her book.

In 1929, Charlotte's father marries the singer Paulinka Bimbam, a strong and extrovert personality, surrounded by admirers. Charlotte both adored her and felt jealous. The two women developed a profound though ambivalent relationship. After 1933, Paulinka, being Jewish could no longer perform in public. She went on with her work in the Jewish Cultural Association. She helped other out-of-work performers. The singing teacher Amadeus Daberlohn became acquainted with the Kann family through the Jewish

Cultural Association as well. Charlotte gave Paula a musical name: Bimbam. Her closest friends were called professors Singsang and Klingklang. Charlotte's great love was Amadeus Daberlohn,

although he himself never realised this. He was sent to the front in the Great War at age 17. After being seriously wounded, he hovered on the verge of death for a while. Since then he devised several theories about life and death. One of those theories addresses the function of the human voice and led him to become Paulinka Bimbam's singing teacher.

He was also convinced that the only way to free people from fear and destruction was to let them delve into the deepest possible feelings, into death. Charlotte adopted this idea and made it the cornerstone of *Life? or Theatre?*.

Wolfsohn's stage name, Amadeus Daberlohn, derived partly from that of the composer, Wolfgang Amadeus Mozart, partly from the fact that he

by Mary Lowenthal Felstiner

“The war raged on and I sat by the sea and saw deep into the heart of humankind.”

(Charlotte Salomon, 1942)

Charlotte Salomon was twenty-three years old in 1940 when she made a painting of her face—a nameless, stateless, Jewish face. At the time, she was living as a refugee from Nazism in Villefranche on the French Riviera, and she had just made a startling discovery: that eight members of her family, one by one, over the years, had committed suicide. With this traumatic revelation in mind, she arrived at what she called “The question: whether to take her own life or to undertake something eccentric and mad.” Something “eccentric and mad” turned out to be an artwork in over seven hundred scenes, painted during one year (1941–1942), enriched by dialogues, soliloquies and musical references, arranged into acts and scenes, and titled “*Life? Or Theater? An Operetta.*” This massive artwork recounted the story of her Berlin Jewish family from World War I up to the day in 1941 when she decided to paint her life rather than to take it, then sat down by the Mediterranean “and saw deep into the heart of humankind.”

The story she recounted (a true one but in fictionalized form) started with the 1913 suicide of Charlotte Grunwald, daughter of Ludwig and Marianne Grunwald, highly cultured residents of Berlin, and

sister of Fränze Grunwald, whose shocked reaction drove her to save others by becoming a nurse. In the hospitals of World War I she fell in love with a young surgeon named Albert Salomon. Their marriage resulted in the birth, on April 16, 1917, of a daughter Charlotte, named after the sister who had taken her life.

In the tense atmosphere of interwar Berlin, little Lotte Salomon watched her father overwork to become a professor at the Berlin University Medical School, and her mother turn to lonely despair. In 1926, when she was nine, Lotte was told her mother had died of influenza. In fact, she had thrown herself out of a window. This and other suicides in the maternal family were kept secret from Lotte for the next thirteen years, for the startling increase in suicides, most dramatically among educated, middle-class German Jewish women, was considered dangerous and shameful. The effect of loss and silence was to make Lotte Salomon both solitary and profoundly observant.

In 1930 Albert Salomon remarried, a dramatic opera singer named Paula Salomon-Lindberg, who brought into Lotte's life many acquaintances from the musical world of Berlin, a strong Jewish practice that resulted in Lotte's confirmation at a synagogue, and a profound relationship of love. In fact, the first paintings made by Lotte around the age of thirteen were prompted by the need to set down her stepmother's face.

After the Nazis came to power in 1933, Lotte's father lost his job and began practicing at the Jewish Hospital in Berlin, Paula Salomon lost her opera career and began singing for the newly formed Jewish Cultural Association (the Kulturbund), while Lotte, at around age sixteen, dropped out of school and began drawing on her own. In 1936 she was admitted to the famous State Art Academy in Berlin which allowed only 1.5 percent of the school to be Jewish. There she received conventional but excellent training and probably observed modern art at the Nazis' famous Degenerate Art Show in 1938. She also attended the Kulturbund's many outstanding performances for Jewish audiences, where she learned to see art as a source of morale and a means of self-expression when little was allowed. During those years she also began a passionate love affair with a Jewish musician twice her age, Alfred

Wolfson, who came into her household as an accompanist for Paula. He alone saw Lotte's depth and skill, and encouraged her to search for her soul in painting, like Orpheus entering the underworld.

With the pogrom of November 9 and 10, 1938 ("Kristallnacht"), everything changed for the Salomon family. Albert Salomon was tortured in the concentration camp of Sachsenhausen and after his release Lotte was sent for safety to her maternal grandparents in southern France. Arriving in Villefranche in January 1939, she found her grandmother deeply depressed, tried to rescue her, but failed. In spring 1940, she witnessed her grandmother's suicide, learned from her grandfather of seven other family suicides, including her own mother's, and saw herself as designated heir to this terrible legacy. "Dear God," Charlotte cries out in the paintings, "just let me not go mad." To her parents, now refugees in Amsterdam, she wrote: "I will create a story so as not to lose my mind."

In May 1940 France's Vichy government imprisoned German nationals as France's enemies, sending Lotte and her grandfather to the concentration camp of Gurs in the Pyrenees, where she watched many artists produce works amid wretched conditions. Released in summer 1940, they returned to the Villefranche home of Otilie Moore, a generous American to whom Charlotte Salomon dedicated the artwork she was about to begin. Supporting herself by painting greeting cards and portraits for Otilie Moore, she eventually moved away from her grandfather in 1941 and began creating her autobiographical masterpiece in St. Jean Cap Ferrat, where an innkeeper remembered her humming tunes while painting. Her technique was to paint scenes from her life, attach tracing-paper overlays with words and melodies, create a playbill introducing the characters, add a narrator, summon an

invented audience, and announce "This play is set in the period from 1913 to 1940 in Germany, later in Nice." The notebook-size paintings were done in gouache, with bright exquisite colors in the early scenes, darkening as the story proceeded, while the dialogues and narrations ranged from witty and sardonic to grave and desperate. Using all the devices of drama, the artist created something unique in the history of art and of autobiography. Yet at

the same time, the idea of creating profiles and remembrances occurred to persecuted Jewish artists and writers all over Europe.

Essential to Lotte Salomon's own safety, the Riviera was occupied by Italy in 1942, and Italians were not deporting Jews. Returning to Villefranche, she moved in with another German-speaking Jewish refugee, Alexander Nagler, and after she became pregnant, they felt safe enough to register their marriage, on June 17, 1943, at the Nice town hall. Although local antisemitism ran high, the Italian zone of France remained a kind of sanctuary. This anomaly so infuriated the Germans that when they occupied the Riviera in September 1943, Adolf Eichmann sent his best agent, SS Captain Alois Brunner, to carry out roundup operations there. Meanwhile, a large-scale rescue plan by an Italian Jewish banker and a Capuchin monk persuaded many Jews, probably Lotte and Alexander Nagler among them, to remain near Nice. Brunner, however, moved quickly, and on September 24, 1943 arrested both of them in Villefranche, shipping them by train to the transit camp of Drancy outside Paris. In this camp, also run by Brunner, inmates had no idea where the deportation trains were going. Asked her occupation for a transport list, Charlotte Salomon said truthfully "graphic artist." On October 7, 1943, Transport No. 60 left France and arrived three days later at an unknown destination. As with most transports from France and other places, the first selection beside the train was the crucial one, separating men from women and children. At this last station on the long road toward extinction, men like Alexander Nagler were sometimes sent into slavery. Women usually, pregnant women always, were killed on arrival. And so, in her very first hour at Auschwitz, Charlotte Salomon lost her life.

But she had packaged and hidden her work, "Life? Or Theater?"—saying to a trusted friend, "Keep this safe. It is my whole life." Her "whole life" was found in Villefranche after the war by Albert and Paula Salomon. Brought to Amsterdam, it was donated to the Jewish Historical Museum there. Albert and Paula Salomon had survived the war by hiding in Holland;; later, Albert resumed his career as a physician and Paula became a distinguished teacher of voice, though never again a singer;; Lotte's lover Alfred Wolfson had fled to England where he trained singers in an unusually liberating method;; Alexander Nagler died of exhaustion in Auschwitz;; SS Captain Alois Brunner escaped to Syria where he

designed antisemitic propaganda and torture machines for the government;; though tried in absentia in several countries, he was never apprehended. “Life? Or Theater?” went on permanent exhibit at the Jewish Historical Museum of Amsterdam, while the collection also traveled in major exhibits throughout the world.

What remains of Charlotte Salomon herself is the great graphic power and the excruciating struggle to know and record the truth. In the thick of despair she

wrote: “If I can’t find any joy in my life or my work, I am going to kill myself.” But at the end of “Life? Or Theater?” she realized that “she did not have to kill herself like her ancestors, for she could create her world anew, out of the depths.” On one of the late paintings appears a prophetic caption: “I will live for them all.”

4 – Dino Buzzati

Daniele Barbieri – “I fumetti e il poema: un’opera (quasi) in musica”, relazione presentata al convegno internazionale Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni ’60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre,

13-14 settembre 2002

1

Daniele Barbieri

I fumetti e il poema: un’opera (quasi) in musica

Capire perché Dino Buzzati abbia voluto realizzare un’opera a fumetti non appare un compito difficile. La sua passione per i generi “bassi” o contaminati e per il fumetto in particolare potrebbero essere una ragione sufficiente, quando la si aggiunga alla sua passione per il disegno e la pittura, e per la visualizzazione, con questi strumenti, di storie.

Quello a cui vorrei cercare di dare risposta è piuttosto perché, volendo realizzare un’opera a fumetti, Buzzati abbia scelto di raccontare proprio questa storia, o anche, viceversa, perché, volendo raccontare questa storia, Buzzati abbia scelto di farlo per immagini, invece che con le semplici e consuete parole del novelliere. Insomma, c’è forse una qualche relazione più stretta di quanto non appaia a prima vista tra la vicenda de La dolce morte e il modo in cui Buzzati ha scelto di raccontarla?

Inizierò con una risposta generica, per arrivare, poco più avanti, a rileggere nel dettaglio il testo di Buzzati, alla ricerca di ragioni più specifiche. Il titolo definitivo, Poema a fumetti, concordato con l'editore, ci fornisce un indizio che di solito sfugge. La spiegazione intuitiva, più evidente, quella che di solito si dà, è che Poema a fumetti è un poema perché racconta una storia di ispirazione mitologica, come i poemi dell'antichità. Un fatto talmente evidente che non c'è ragione

di negarlo.

Ma questo non esclude che Poema a fumetti possa essere un poema anche per altre ragioni, ragioni in cui i termini "poema" e "fumetti" non si trovano accostati quasi per caso, come accade nella spiegazione più facile. Riflettiamo sul significato del termine poema: un poema è un componimento poetico di carattere narrativo (o didascalico), che può essere di argomento epico, ma anche satirico. Sulla presenza di un racconto qui non ci possono essere dubbi, ma che cosa ha a che fare la poesia con il fumetto?

Neppure il lettore più ingenuo, alla domanda su che cosa distingue la poesia dalla prosa, avrebbe difficoltà a rispondere che la poesia "va a capo di più" e in maniera arbitraria, insomma che la poesia è in versi. Ci vorrebbe poi poco per tirargli fuori che la poesia è spesso in rima;; e con qualche sforzo in più potrebbe anche rendersi conto che il verso non è semplicemente un pezzo di

Daniele Barbieri – "I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica", relazione presentata al convegno internazionale

Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre,

13-14 settembre 2002

2

frase, ma che possiede un metro. I lettori più attenti sanno che di questi sistemi di parallelismi e simmetria la poesia vive, e che se ne possono spesso ritrovare numerosi altri, sia microscopici, come assonanze, allitterazioni, ripetizioni, sia macroscopici, come organizzazioni strofiche o anche di unità testuali maggiori.

Non è che in prosa queste caratterizzazioni non possano esserci, ma la prosa, in quanto tale, ne minimizza la rilevanza, come dichiarandole casuali, non particolarmente importanti per l'effetto complessivo. La poesia, viceversa, esalta le correlazioni non

narrative, fondate sul suono e sulla visione del testo, e costruisce parte della propria efficacia a partire da quelle.

Poema a fumetti – che pure qua e là contiene anche dei versi, versi che sono però significativi solo localmente – fa un uso delle immagini che non è così dissimile dal modo in cui un poeta usa i suoni. Le usa, cioè, per creare un tessuto di ricorrenze e legami interni che è parallelo a quello narrativo e interagisce con quello per costruire l'effetto complessivo. Buzzati, insomma, utilizza la tecnica del fumetto in una maniera che ricorda il modo in cui il poeta usa le parole, individuando,

nella consuetudine del raccontare per immagini, degli aspetti tradizionalmente ancora poco sfruttati in quegli anni¹.

È nota la difficoltà che hanno i lettori di fumetti ad accettare questo testo come un fumetto tout court. Certo il diverso ambito di pubblicazione e il fatto che Buzzati non appartenesse all'ambiente dei fumettisti sono elementi che hanno il loro peso;; come ce l'ha pure una certa rozzezza grafica, che il lettore di fumetti non può non notare. Buzzati era un dilettante, dal punto di vista grafico, e questo è difficile negarlo. Ma proprio perché era un dilettante e non apparteneva all'ambiente, e neppure si era formato nell'ambiente dei fumettisti, Buzzati poteva permettersi di dare del fumetto un'interpretazione estremamente personale, del tutto funzionale ai propri scopi espressivi.

Come non notare, per esempio, la coincidenza quasi costante tra vignetta e pagina, e

l'abbondanza del testo verbale? Ma proprio perché la coincidenza tra vignetta e pagina è un fatto notevole, visto che distingue Poema a fumetti dalla stragrande maggioranza dei testi a fumetti, Buzzati ne fa il caposaldo del proprio sistema di scansione ritmica – un po' come la lunghezza del verso in un poema vero e proprio. E su questo metro costruisce i propri sistemi di ricorrenze visive, di ritorni, di regolarità – o viceversa, di quando in quando, le rotture. Vedremo meglio, tra poco, entrando nel dettaglio della storia, come la scansione visiva definisca l'andamento di diverse sezioni del testo, e come scandisca, a sua volta, la lettura del testo

¹ In seguito, autori come Lorenzo Mattotti ne avrebbero fatto la base della propria tecnica narrativa, ma prima di

Buzzati si fatica a trovare un uso di questo genere della tecnica compositivo del fumetto. Forse, analizzando con

attenzione le strisce di Krazy Kat , di George Herriman, si potrebbe scoprire un precursore (peraltro diversissimo, per

molti altri versi). Negli stessi anni, qualcosa di simile (anche graficamente, tra l'altro) si può piuttosto trovare in Saga de Xam , di Nicolas Devil, che Buzzati sicuramente conosceva. Daniele Barbieri – “I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica”, relazione presentata al convegno internazionale

Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre, 13-14 settembre 2002

3

verbale;; il quale, già per il solo fatto di essere disposto graficamente, acquisisce esso stesso una scansione temporale che ricorda quella della poesia.

Ma allora, perché Buzzati non ha scritto il suo testo direttamente in poesia? Se il ruolo

dell'immagine è quello di costruire un'infrastruttura di tipo poetico, perché non fare ricorso direttamente a quella? Evidentemente l'immagine possiede qualcosa di più;; c'è dell'altro.

L'altro è il sistema dei rimandi culturali che l'immagine mette in moto, questo sì radicalmente diverso da qualsiasi cosa avvenga tanto in prosa quanto in poesia. Diverso per la ragione banale che l'immagine non è la parola;; come diversi da quelli della parola sono i contesti in cui se ne fa uso comunicativo. Nel caso specifico, la storia di un cantante pop è già di per sé più vicina a un immaginario di tipo visivo che non a uno di tipo verbale. L'ambiente della musica di consumo già negli anni Sessanta viveva di immagini – e oggi ancora di più.

Questa adeguazione del mezzo di espressione all'argomento del discorso è visibile anche nell'uso della versificazione in senso stretto. Orfi è un cantautore, uno che produce versi in musica: ed ecco quindi i versi apparire qua e là, sia prodotti da lui, sia a lui esterni – come nella Canzone dell'impiccato, nelle prime pagine, o, spesso, nei discorsi della Giacca, e talvolta persino nella linea del narratore esterno. Versi raggruppati come in strofe dalla stessa scansione grafica delle pagine, la quale, come si è visto poco sopra, concorre al medesimo effetto retorico.

Per avere un'adeguazione piena del mezzo di espressione all'argomento del discorso manca tuttavia ancora un elemento importante, e cioè, evidentemente, la musica. Poema a fumetti è una versione moderna del mito di Orfeo, ovvero di uno dei miti cruciali che riguardano la musica. Se la direzione in cui ha lavorato Buzzati era davvero quella di costruire, con tutti gli strumenti a sua disposizione, una messa in scena completa di tutti gli elementi principali che costituiscono l'oggetto del suo racconto, dov'è allora la musica? Non si tratta, si noti, di un'esigenza di carattere realistico. E come si potrebbe pensare di essere realisti a raccontare un mito? Ma nel momento in cui si abbandona il semplice e riconosciuto uso della parola per raccontare, allora la scelta stessa dello strumento alternativo diventa significativa,

diventa parte importante dell'oggetto del discorso. E dobbiamo quindi domandarci davvero per quale ragione Poema a fumetti sia stato realizzato a

fumetti, invece di essere, per esempio, un melodramma, o una ballata?

Il nostro sospetto è che Poema a fumetti sia, nel suo complesso, strutturato proprio come una ballata, cioè come una canzone che racconta una storia, e talvolta addirittura come un melodramma;; Daniele Barbieri – “I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica”, relazione presentata al convegno internazionale

Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre, 13-14 settembre 2002

4

e che il modo in cui questo testo costruisce e modula le tensioni che induce nel suo lettore, attraverso sviluppi e riprese, abbia a che fare strettamente con certe modalità di costruzione di queste forme ibride di musica e parola.

Per dare fondamento a questa ipotesi, e verificarne le conseguenze, sarà dunque necessario rileggere con attenzione il testo. Lo faremo seguendo due linee principali di analisi: da un lato cercando di seguire l'intreccio tra la storia di Orfi ed Eura e il tema della passione-atarassiaracconto in musica (o della tensione e della sua assenza), un tema che si rivela presto come il motore del racconto principale e l'oggetto di tutti i discorsi contenuti nel testo;; dall'altro lato, invece, parallelamente, proveremo ad analizzare il

testo come se fosse un brano di musica, nell'ipotesi che esso sottostia anche a una logica di sviluppo tematico musicale.

Procederemo (quasi) pagina per pagina, seguendo il filo del testo come l'ascoltatore di una ballata segue il filo della musica e delle parole che l'accompagnano.

Il segreto di via Saterna

Poema a fumetti si apre con un prologo, diviso a sua volta in due parti, rispettivamente di 9 e di 14 pagine, che insieme ne costituiscono 23 delle 54 di questo primo capitolo. La prima parte del prologo ci introduce alla casa di via Saterna e al suo mistero, la seconda al protagonista.

Entrambe le due parti hanno al loro centro una canzone, più breve la prima, la canzone dell'impiccato, assai più sviluppata la seconda, Le streghe della città, con un titolo vero e proprio e cantata da Orfi stesso.

Questi due prologhi hanno, nella loro giustapposizione, un'evidente funzione contrastiva, contrapponendo il luogo del mistero, di cui nulla si sa bene e molto si mormora, con l'uomo della chiarezza, di successo, ben conosciuto da tutti proprio per questo, e chiaramente innamorato di una donna, Eura. Luogo e uomo intrecciano tuttavia sin da principio una relazione, visto che Orfi, per ascendenze familiari, abita un antico palazzo posto proprio di fronte al luogo del mistero.

Questo attacco rapido, tipico esso stesso dei racconti contenuti nelle ballate, e che ricorda quindi la lode della rapidità che Italo Calvino avrebbe intessuto qualche anno più tardi², definisce con pochissimi elementi il quadro di una situazione che è destinata, inevitabilmente, per logica narrativa, a fare incrociare l'uomo della chiarezza con il luogo del mistero. E le canzoni, ed Eura stessa, è già evidente da qui che ricopriranno un ruolo in questo. Notiamo che il luogo del mistero è caratterizzato, appunto, dall'incertezza. Sono i "si dice", i "si favoleggia", i "si racconta", a dominare. Persino la canzone dell'impiccato non ha un autore:

² Cfr. Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.

Daniele Barbieri – "I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica", relazione presentata al convegno internazionale

Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre,

13-14 settembre 2002

5

“Hanno fatto anche una canzone”. È un luogo raccontato assai più di quanto sia esperito direttamente. E il mistero della villa di via Saterna ha una precisa connotazione erotica: la canzone parla di qualcuno suicida per amore, i “si dice” riguardano pratiche sessuali innominabili.

D'altra parte, pure l'uomo della chiarezza viene connotato in maniera parallelamente erotica. Attorno a lui si vedono solo presenze femminili, la sua canzone, Le streghe della città, parla della

seduzione erotica, e lui stesso, al di là del fatto che canta, viene raffigurato attraverso un'unica altra determinazione, ovvero il suo amore per Eura. Come il luogo del mistero è il luogo raccontato per eccellenza, Orfi è per eccellenza il narratore, colui che racconta.

Notiamo anche che Eura, per come ci viene presentata, non è realmente un personaggio. Non solo compare solamente nell'ultima pagina del prologo, ma ci viene presentata in una conturbante raffigurazione con due coppie di occhi, impossibile da fissare davvero. Una figura, cioè, che oscilla costantemente tra diverse rappresentazioni mentali possibili, senza poterne fermare nessuna. Un oggetto del desiderio, presumibilmente, che non si riesce a definire con certezza. Dopo la canzone

appena cantata da Orfi sulle streghe, ovvero le donne che fanno impazzire gli uomini restando comunque imprevedibili, questa immagine di Eura raffigura davvero la sua strega personale – astratta in tutto, salvo che nel suo, peraltro inafferrabile, aspetto seducente.

All'inizio della ventiquattresima pagina viene annunciato, con suono di campane, l'inizio della storia. Sin qui si era trattato di un preludio, di un'introduzione, qualcosa che ci aveva presentato i temi (il mistero, la canzone, l'eros) in forma di accenno, di anticipazione. È soltanto con questo improvviso cambio di registro che ci viene fatto capire che si sta iniziando davvero: sin qui tutto è stato statico e descrittivo, raccontato al presente. E ancora al presente viene detto “in questo preciso

momento la storia comincia”. Ma subito dopo i tempi verbali virano, prima incertamente, poi decisamente, verso i passati: “una sera che lui stanco una sera che anche la città era stanca”, “guardando per caso giù nella strada, era una fredda notte di marzo, vide un

tassi...". Si passa dunque dai tempi del commento ai tempi del racconto³, e il racconto inizia davvero.

Nelle pagine che vanno dalla 24 alla 37, Orfi, il Soggetto narrativo⁴, perde il proprio Oggetto, Eura, e incontra un soggetto Destinante, l'uomo verde, che inizia a fornirgli quegli elementi che poco più avanti lo indurranno ad agire. L'uomo verde ricompare ancora appena Orfi ha preso la decisione di

3 Cfr. Harald Weinrich, *Tempus*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1964.

4 Le nozioni di attanti narrativi (Soggetto, Oggetto, Antisoggetto, Destinante) e di fasi narrative (Manipolazione, Acquisizione di competenza, Performance, Sanzione) di cui faremo uso in queste pagine sono quelle della semiotica

generativa di A.J. Greimas. Vedi al proposito A.J. Greimas, *Del senso II. Narratività, modalità, passioni*, Milano

Bompiani, 1985, o Francesco Marciani, Alessandro Zinna, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio, 1991.

Daniele Barbieri – "I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica", relazione presentata al convegno internazionale

Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre,

13-14 settembre 2002

6

andare a cercare la propria amata, per completare la propria funzione di Destinante, e concludere la fase della Manipolazione. Così nelle pagine che vanno dalla 38 alla 50, il Soggetto inizia la propria Acquisizione di Competenza, imparando prima di tutto che Eura è davvero lì, e scoprendo che le sue canzoni gli possono aprire molte porte. Le canzoni sono quindi la sua arma principale, la capacità di raccontare storie in musica, ovvero la capacità di trasfigurare la realtà in poesia musicata;; o, in altre parole, la capacità di racchiudere la realtà in forme umane, date, comprensibili. Lo stiamo sperimentando qui, come lettori, per la prima volta nel corso del racconto, e ancora non sappiamo per quale ragione quella porta si apra alle parole della canzone – se non per generico riferimento, attraverso il mito di Orfeo, al potere seduttivo della musica;; ma non abbiamo ancora, a questo punto della lettura, gli elementi per comprendere quale forma questo tema antico abbia preso in questa versione moderna.

Si noti come, con l'iniziare della canzone, si ripresentino le condizioni testuali che caratterizzano il prologo di Poema a fumetti. I tempi verbali, per esempio, ritornano al presente, e iniziano a farlo addirittura prima che la canzone inizi davvero: "si mise a cantare una canzone che comincia con toc toc". La sospensione temporale, che nel prologo era dovuta all'assenza del racconto, qui ritorna, sottolineata dalle immagini, narrativamente irrelate, della città con le case storte e del grande monolito di pietra, che accompagnano i versi della canzone. Abbiamo dunque, nel bel mezzo del racconto, tre pagine con immagini lontane dalla situazione narrativa del momento, delle quali la terza è piena di testo verbale. Quando il lettore gira ancora una volta pagina, finita la canzone, il superamento di questa prima prova da parte del Soggetto si trova sottolineato dall'improvviso cambiamento visivo: l'immagine ritorna narrativa, e il testo verbale è ridotto a una sola riga, del tutto essenziale: "la porta finalmente si aprì. C'era una." La prima manifestazione visiva dell'Antisoggetto rimette in gioco il tema dell'erotismo.

L'Antisoggetto si presenta nella forma di una ragazza vestita in maniera provocante e che parla con atteggiamenti seduttivi e ammiccanti. Ma avverte un'ultima volta Orfi di riflettere bene su quello che vuol fare. E, di nuovo, il passaggio all'evento cruciale viene sottolineato dalla sintesi: le parole "Ma lui si buttò" sulla semplice immagine di lui che inizia a scendere le scale.

Ed ecco che la modalità della canzone, appena evocata attraverso le azioni di Orfi, diventa la modalità con cui il narratore stesso affronta la discesa verso gli inferi. C'è persino un titolo, "La discesa", e poi il discorso prosegue, al presente, in seconda persona, diretto a Orfi stesso.

Pensiamo al ritornello, che in una canzone o ballata, interrompe il flusso del racconto per introdurre una pausa riflessiva, in cui talvolta, appunto, il narratore si rivolge direttamente al
Daniele Barbieri – "I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica", relazione presentata al convegno internazionale

Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre, 13-14 settembre 2002

personaggio – o anche alla figura poetica dell'invocazione, che rompe il flusso narrativo di un poema ("ahi Pisa, vituperio de le genti"). Qui non sarebbe corretto parlare di ritornello, perché non c'è niente che ritorna, eppure il ruolo retorico di questo inciso è esattamente quello, e non ne comprenderemmo il senso se non fossimo abituati a sentire canzoni e ballate (e poemi) che funzionano in questo modo.

Notiamo, una volta di più, che è anche l'impostazione grafica (importante in un racconto per immagini, ma molto meno in un racconto a parole), a permettere una transizione così facile dal racconto alla poesia (verrebbe da dire, dal recitativo all'aria). Ed è ugualmente il fatto che Buzzati ci sta raccontando per immagini a dare ulteriore forza all'ultima pagina del primo capitolo, quella in cui, dopo tre pagine di trasporto lirico verbale e visivo, che ci ha condotto lontano, una

prosaicissima ragazza ignuda, di spalle, rivolgendosi verso di noi che la stiamo vedendo da più in alto sulle scale, ci invita cortesemente, con le parole (ancora una volta brevi): "Di qui, prego!".

Ed è stavolta il passaggio dalla dimensione di vortice – che possiamo ipotizzare nella discesa di Orfi e che qui si materializza nella parole della canzone, che parlano di morte e di eternità – a questa ambivalente prosaicità, che coniuga l'invito erotico della nudità all'atteggiamento da segretaria compita e freddina che ci invita a seguirla per le scale di un edificio burocraticamente poco attraente, è questo passaggio di nuovo repentino a concludere il primo capitolo con un classicissimo "stare per".

In quanto lettori arrivati a questo punto, ancora non lo sappiamo;; ma Buzzati non avrebbe potuto trovare modo migliore per introdurre l'eros depassionato che vivono gli abitanti dell'aldilà, e che sarà il tema delle prossime pagine. Dopo averci portato, con la canzone della discesa, attraverso il fascino ambiguo della passione e della morte, ci accoglie qui con questo eros segretariale, con questa nudità incredibilmente deprivata di qualsiasi attrattiva sessuale.

Spiegazione dell'aldilà

Il secondo capitolo, Spiegazione dell'aldilà, è molto più compatto del precedente. Dopo una breve introduzione (4 pagine) è costituito sostanzialmente dal discorso della Giacca (27 pagine) e si conclude con le tentazioni (7 pagine).

Con l'introduzione, Orfi entra nel luogo topico, dove si deve svolgere la sua azione, il luogo dell'Antisoggetto, il luogo della Morte, e gli viene presentato un custode, un diavolo che ha la forma di una giacca. La Giacca appare qui, quindi, sia come figura di Antisoggetto, in quanto delegato della morte, che come figura di Destinante (intermedio, cioè Aiutante). Questa ambiguità, come vedremo proprio in queste pagine, sembra attraversare tutto ciò che

riguarda la morte, luogo

Daniele Barbieri – “I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica”, relazione presentata al convegno internazionale

Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre, 13-14 settembre 2002

8

privato della passione, dove però tutti hanno un'unica tensione, un unico desiderio, quello di ritrovarla. E anche la Giacca cerca di fermare Orfi, senza che questo le impedisca di fornirgli le informazioni per comprendere il luogo in cui si trova, e per proseguire – come se sperasse pure lei di potersi ri- appassionare grazie a lui.

Si noti come anche in queste prime pagine del secondo capitolo la natura grafica di Poema a fumetti permetta di passare di colpo da una modalità narrativa, come quella di pagina 2, a una poetica, come quella di pagina 3, per ritornare, con una scansione ormai nota, di colpo al racconto nella pagina successiva, con poche parole. Un po' come quando, per esempio nel melodrama pucciniano, la linea del recitativo si inarca improvvisamente in un motivo cantabile, un'aria, per poi ritornare al suo andamento narrativo consueto.

Il dialogo tra Orfi e la Giacca diventa rapidamente quasi un monologo, per mezzo del quale la Giacca racconta a Orfi cosa sia l'inferno, questo luogo in cui tutto appare come nel mondo dei vivi, ma dove, non esistendo più la morte, è scomparsa con lei la passione.

Va notato che in alcune di queste pagine il rapporto tra testo verbale e immagine cambia. In esse infatti l'immagine non ha più un ruolo narrativo, come normalmente nel fumetto, bensì un ruolo più vicino a quello classico dell'illustrazione. In queste pagine il discorso della Giacca è concentrato sulla facciata di sinistra, mentre

a destra è presente un'immagine (o talvolta più di una) che illustra uno dei concetti enunciati a fronte, spesso accompagnata da un titolo che, come nelle classiche modalità dell'illustrazione dei libri, riprende alcune parole del testo.

Il cambiamento è presumibilmente dovuto alla necessità di questa lunga spiegazione, che non poteva che essere verbale. Le parole non sono qui del narratore, bensì della Giacca – ed è invece il narratore che le illustra. La diversità del trattamento dell'immagine sottolinea la diversità di questa sezione, che si presenta come una lunga dilazione tensiva – narrativamente giustificata dalla necessità della spiegazione;; e in cui i temi del mistero e dell'erotismo sono centrali.

Anzi, il capitolo si conclude con una serie di tentazioni erotiche, con le quali la Giacca manifesta la propria natura di Antisoggetto, ovvero di Oppositore del Soggetto, cercando di operare una Manipolazione inversa a quella operata appena prima. Ma come potrebbe, Orfi, che è trascinato dalla passione, venire tentato davvero da questo eros che della passione è interamente privo? da questi corpi da rotocalco erotico, senza storia, senza poesia, semplici simulacri, desiderabili

unicamente in mancanza della passione reale?

È scomparsa la musica, in questo capitolo, dei tre grandi temi proposti all'inizio del racconto. Si tratta di una scomparsa lunga, molto lunga per un

tema così importante. Una scomparsa così lunga da farcene aspettare un ritorno altrettanto importante.

Daniele Barbieri – “I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica”, relazione presentata al convegno internazionale

Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre, 13-14 settembre 2002

9

Le canzoni di Orfi

Ecco quindi che il terzo capitolo si chiama proprio Le canzoni di Orfi. La lunga attesa è stata funzionale a sottolineare questo ritorno. Ma ora le canzoni stanno assumendo una qualità ulteriore, che prima non avevano: sono cioè in grado, almeno per un poco, di ridare la passione ai morti.

Ecco dunque perché la porta si era aperta al suono delle parole di Orfi, ed ecco la versione moderna del fascino che aveva la musica di Orfeo nel mito originale! Le canzoni sono in grado di ridestare la passione non solo perché la raccontano, ma perché nella loro stessa struttura la implicano, ci permettono di viverla. Il racconto della passione può essere una componente importante, ma da solo non basta: è la forma stessa della canzone, del raccontare in musica, con il suo ritmo, le sue riprese, le sue attese, a dare vita alla passione.

Il capitolo inizia con il rifiuto di Orfi delle offerte sessuali della Giacca. Con questo rifiuto Orfi si dimostra realmente dotato di passione, perché sceglie una passione vera, per quanto difficile da ottenere, rispetto a delle passioni fittizie, ma certissime. E dunque la prova che la Giacca gli chiede di superare per ottenere l'ingresso è quella di cantare le proprie passioni, per ridare un po' di vita al pubblico sterminato dei morti che si sta intanto radunando per lui. Dal punto di vista dello sviluppo della storia principale, le pagine che vanno dalla 12 alla 77 di questo terzo capitolo costituiscono solo una lunga dilazione, in cui nulla di nuovo accade. Ma sono proprio queste pagine a costituire invece la parte centrale e cruciale di Poema a fumetti, il punto culminante, in cui la tensione raggiunge il valore più alto.

La prima e più lunga canzone è formata da una serie di clausole incoative ciascuna delle quali ha inizio con la congiunzione quando. Ognuna riempie una pagina, insieme con l'immagine che l'accompagna, e la scansione delle clausole e delle pagine è così netta da permettere qua e là delle variazioni che pure non alterano il ritmo complessivo ("ricordi i treni dei diavoli...", "wenn der alte Matematiklehrer..."). Questa serie di inizi si conclude senza aver trovato sviluppo, come un'ossessione incoativa che di colpo smette, lasciandoci appesi a un'inutile attesa di un seguito che non c'è – ma che è implicato ogni volta, senza mai essere espresso davvero. Forse che dopo questo concentrato di tensioni irrisolte il pubblico potrebbe averne abbastanza?

Se prima l'unico desiderio dei morti era trovare passione, ora la canzone li ha trascinati con sé, e non possono essere abbandonati sulla cresta di questa onda che è arrivata a rompersi.

E dunque, ecco le canzoni che seguono, come tante piccole onde ciascuna delle quali trova il proprio compimento. E ogni

compimento è una nuova esaltazione del mistero, e della passione che lo avvolge: dal destino della

piccola Onizia persa a contemplare la nebbia, alla solitudine di chi assiste a un bacio tra altri, al mistero di ciò che sta dietro le proprie spalle, al suicidio per amore, al

Daniele Barbieri – “I fumetti e il poema: un’opera (quasi) in musica”, relazione presentata al convegno internazionale

Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre, 13-14 settembre 2002

10

sogno del casellante e all’incubo della neghittosa, sino alle melusine e ovviamente all’amore, e a Dio.

Questa più lunga sequenza ha inizio, come ciascuna delle voci della prima e a quella

ricollegandosi, con un quando, e rispetto al tema, monolitico, della prima canzone, costituisce una serie di declinazioni. Di nuovo in ciascuna di queste declinazioni, proprio come nella storia stessa di Poema a fumetti, la morte è insieme il Destinante e l’Antisoggetto, cioè colei che dà la passione e colei che cerca di portarla via.

Ciascuna di queste storie è dunque una trasmutazione della storia stessa di Orfi, che si trova ripetuta qui, più in piccolo, innumerevoli volte, come in un gioco di specchi deformanti, in cui i medesimi temi del mistero e della passione sono gli oggetti del cantare.

E alla fine, nelle ultime 5 pagine, Orfi ha superato la prova. La Giacca, ora Destinante, fa passare Orfi e gli fornisce un’ultima indicazione. Il tipico passaggio dal tempo presente al passato sancisce il ritorno all’azione principale della storia, le espressioni si fanno secche e concitate, le immagini pianamente narrative.

Eura ritrovata

Ora Orfi si trova in mezzo ai morti che lui stesso ha dotato (per quanto fugacemente) di passione, scambiandola con il permesso di entrare. E gli resta ancora una competenza da acquisire: sapere dove è Eura.

Le medesime figure femminili che cercano di impedirgli di

raggiungerla, offrendoglisi con la passione che lui ha donato loro, gli forniscono anche le indicazioni per trovarla, confermando l'identificazione, ormai sempre più forte, tra la figura del Destinante e quella dell'Antisoggetto.

Orfi, a pagina 12, arriva nel luogo dove si trova lei, il luogo dei treni che non partono, immagine della tensione de-tesa, dell'incoatività che non ha sviluppo, della passione de-passionata: la figurativizzazione della delusione che si ha quando un'attesa viene frustrata troppo a lungo. Il luogo della non-tensione. E proprio qui, giunto lui, e noi lettori con lui, con grande tensione, la trova e si prepara a superare l'ultima prova, quella cruciale, la Performanza: portare Eura fuori dall'Inferno. Le dodici pagine che seguono sono caratterizzate da un crescendo che contrappone l'angoscia sempre crescente di lui per l'avvicinarsi dello scadere del tempo all'atarassia di lei, già ricolma – nel rivederlo – di tutta la gioia che un'anima può provare e impossibilitata a desiderarne altra.

La voce del narratore tace, in queste pagine, ed è solo il duetto delle voci dei due amanti a caratterizzare lo sviluppo del testo verso il fallimento della prova di Orfi. Si tratta ancora di una

Daniele Barbieri – “I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica”, relazione presentata al convegno internazionale Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre,

13-14 settembre 2002

11

caratterizzazione di tipo musicale (un classico duetto da melodramma), ma anche di una modalità narrativa che non era stata ancora usata nel testo, e che quindi sottolinea fortemente gli eventi, amplificando l'effetto di crescendo. E pure qui nel momento in cui la narrazione ritorna, lo fa con una frase breve, lapidaria: “ma una forza irresistibile lo prese, lo trascinò via”, sottolineata, poco dopo, dall'immagine ripetuta dallo specchio del grido di Orfi, come un vortice, ora assai più breve, speculare a quello della discesa di molte pagine prima.

Siamo, con queste ultime pagine, alla fase della Sanzione, ovvero della valutazione etica dell'operato del Soggetto. Ma qui di Sanzioni ne sono presenti diverse, in realtà.

Orfi ha fallito, e la Sanzione in primo luogo non può che essere

negativa. Eppure, a ben guardare, come poteva andare diversamente una storia in cui il Destinante coincide con l'Antisoggetto, ovvero in cui la ragione che ti spinge ad agire è esattamente la medesima che ti farà fallire?

Un simile fallimento è perciò talmente scontato da lasciar pensare che la missione cui il Destinante aveva destinato il Soggetto fosse in realtà un'altra, ovvero quella di fargli prendere coscienza (un po' come al Dante della Commedia). L'uomo verde, che sancisce il suo fallimento, è facilmente riconosciuto come mendace, smentito nelle sue dichiarazioni dall'esistenza dell'anello che Orfi si ritrova in mano, a dimostrazione che lui non ha sognato – e la presenza dell'anello prova che le parole dell'uomo verde vanno intese al contrario, tant'è vero che quando Orfi prova a chiedergliene giustificazione lui non c'è più. Ciò che distingue la vita dalla morte – non possiamo che concludere – non è l'esserci dal nulla, ma la passione dalla sua assenza, il poter raccontare (magari in musica) dal non saperlo più fare.

Però il testo non si conclude con la fine della storia di Orfi. Ci sono ancora tre pagine, apparentemente del tutto irrelate, che concludono questa ballata così come un giro di note strumentali, su cui la voce ormai tace, conclude molte ballate reali, o come un finale strumentale conclude un melodramma. Il testo si chiude con una divagazione: tre eventi remoti, accomunati dal senso della duratività, che vanno dalla passione all'eternità. Tre pagine che richiedono di essere osservate con attenzione, vista la loro particolarità e imprevedibilità in questa posizione cruciale.

Nel primo, l'immagine sgranata di una tempesta contro la montagna, mentre in alto brillano immobili la luna e le stelle, accompagna le parole "In quel preciso momento sulle creste della Gran Fermeda turbinava la tempesta con le sue solite anime in pena".

Daniele Barbieri – "I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica", relazione presentata al convegno internazionale Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre,

13-14 settembre 2002

12

L'espressione "in quel preciso momento" crea un legame di

contemporaneità, e quindi, implicitamente, di relazione semantica, tra la conclusione della storia di Orfi e questo ulteriore evento. Si tratta di un'espressione puntuale, che dovrebbe identificare un istante nel tempo. Tuttavia, già l'idea delle creste mette in gioco un elemento incostante, irregolare, che può essere percepito solo percorrendolo nel tempo, e quindi un elemento potenzialmente durativo, ma anche in sé dotato di una qualche vitalità. E poi abbiamo un "turbinava la tormenta" chiaramente più vitale e passionale, e al tempo imperfetto, con un effetto di duratività di nuovo più forte;; seguito da un "le sue solite anime in pena" in cui la duratività viene sottolineata dal solito, a sua volta rafforzato dal suo (perché vuol dire che sono sempre le stesse, che ritornano), e la passione entra in gioco con quella pena. Ma tutto questo accade contro un cielo immobile ed eterno, limpido e pieno di romantiche promesse.

Nel secondo evento remoto due strane figure sembrano camminare nel deserto, mentre il testo recita: "Gli ultimi re delle favole si incamminavano all'esilio". E ritroviamo la commistione tra puntualità e duratività, visto che "ultimi" esprime una terminatività, e "incamminavano" è uno strano ossimoro tra un termine che esprime un'azione incoativa e un tempo che la rende durativa;; mentre l'"esilio" è sicuramente qualcosa di durativo, e ancora di più lo è il deserto dell'immagine, che ancora più della durata evoca l'eternità stessa.

Un deserto che nell'ultima pagina ritorna, tematizzato ancora più direttamente: "e sul deserto del Kalahari le turrette nubi dell'eternità passavano lentamente". Passare è un'espressione che comporta duratività, ma implica una conclusione, però qui il suo uso all'imperfetto e l'avverbio lentamente sembrano neutralizzare tale conclusione, lasciando che venga trasmesso soltanto un senso di eterna durata del passaggio. Le nubi sarebbero oggetti evanescenti, e quindi in qualche modo vivi, ma qui sono turrette e dell'eternità, e quindi rappresentano una vita resa eterna, a sua volta de-passionata. Insomma, in queste ultime pagine in cui la parola è ritornata unicamente al narratore, assistiamo alla sua specifica Sanzione della vicenda di Orfi. E sembra che il narratore ci suggerisca, con questa serie di ossimori sul tempo e sulla passione, che nonostante tutta la passione che si può anche riuscire a riportare tra i morti, cioè tra i de-passionati, la vita è destinata a risolversi in eternità senza passione, con vuoti turbinii

delle sempre medesime anime, re favolosi che non ci sono più, e inutili

immobili passaggi di nuvole sul deserto.

Una Sanzione decisamente negativa, dovremmo dire;; ma che nasconde a sua volta un altro effetto di senso, dovuto al fatto stesso che essa viene prodotta dal narratore, ovvero da chi ha raccontato Poema a fumetti. Se consideriamo questo aspetto, dobbiamo infatti osservare che questa

Daniele Barbieri – “I fumetti e il poema: un’opera (quasi) in musica”, relazione presentata al convegno internazionale

Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Belluno e Feltre,

13-14 settembre 2002

13

sconsolata conclusione ci è stata essa stessa raccontata e proprio per questo ha prodotto in noi passione, e quindi vita. Così, la sanzione del narratore finisce per apparire ambivalente: tutto è vano, sicuramente, eppure se la raccontiamo persino la vanità acquista un senso!

Ed è il racconto quindi ciò che ci permette di dare passione alle cose, anche a quelle depassionate, anche alla morte.

Conclusione

Questa esaltazione del raccontare, anzi del raccontare in musica, avrebbe dovuto probabilmente essere raccontata essa stessa in musica, con la realizzazione, più che della ballata, del melodrama che essa costituisce. Ma Buzzati, oltre a essere uno scrittore, non era un musicista, bensì un disegnatore-pittore. Il fumetto, ovvero la possibilità di sequenzializzare le immagini narrative gli si è dunque presentato come il candidato ideale, la metafora visiva della musica, capace di accompagnarsi a un testo ora integrandolo, ora mettendone in evidenza degli aspetti, ora persino trasformandone profondamente il senso, come la musica fa in un melodramma.

In altre parole, la forma-fumetto non è solo, in questo testo di Buzzati, il sostituto delle regolarità e ricorrenze poetiche, ma molto di più. È infatti la musica stessa di Buzzati: qualcosa che funziona sì come le regolarità ritmiche della poesia, ma a un livello molto più potente!

Sappiamo quanto Buzzati amasse la musica, e quanto abbia collaborato con musicisti scrivendo libretti, e suggerendo forme musicali. Ma Poema a fumetti è la sua specifica, interamente sua, opera in musica.

Aggiungiamo che visto che qui il fumetto sta per la musica, ma ovviamente il fumetto in generale non è la musica, questo fertile accostamento diventa l'occasione per una quantità di metafore locali, di cui abbiamo visto alcuni esempi nel corso di queste pagine.

Ma, più di tutto, ci accorgiamo ora che Orfi, musicista, autore dei racconti in musica che gli aprono le porte del Regno dei morti, può essere riconosciuto una volta di più come l'immagine letteraria del proprio autore, il fumettista Dino Buzzati, autore di questo melodramma visivo, capace sì di usare al meglio le parole, ma anche di farle risuonare, insieme alle immagini, come le parole da sole non potrebbero mai risuonare – l'uno e l'altro, l'autore come il suo personaggio, narratori e appassionati, e disposti a sfidare la morte pur di esserlo fino in fondo.