

Reclussions and rewritings.
From X. de Maistre's *Vooyage
Autour de ma Chambre* to
G. Simenon's *La Cage de Verre*

Valerio Magrelli

Abstract

This essay focuses on the theme of closed spaces in literature and art through nine points, dedicated to as many forms of confinement within the precise positioning offered by the extension of the room. Therefore, nine rooms, chambers or small rooms accommodating writers and artists over a span of about seven centuries.

Keywords

Literature; Literary criticism; Art; History; Society

Reclusioni e scrittura.
Dal *Viaggio intorno alla mia stanza*
di X. de Maistre,
alla *Gabbia di vetro* di G. Simenon

Valerio Magrelli

Premessa

Prigioni, manicomi, confinamenti, eremitaggi, stanze: a differenza degli ambiti così specificamente indicati, quello degli spazi chiusi si rivela, in maniera alquanto paradossale, un tema che spalanca orizzonti pressoché sterminati. E questo non solo alla luce delle tante diverse prospettive possibili (antropologia, storia dell'arte, cinema, musica, filosofia, geografia, sociologia, televisione, architettura, graphic novel), ma anche limitatamente alla sola letteratura. Partendo dal soggetto stabilito, e defalcando sia le carceri, sia i manicomi, vorrei pertanto circoscrivere il mio percorso limitando drasticamente un territorio così ampio. Parafrasando Gaston Bachelard, accennerò insomma qualcosa sulla 'poetica degli spazi chiusi'.

Per farlo, esporrò le mie considerazioni attraverso nove punti, dedicati ad altrettante forme di confinamento ed eremitaggio realizzate all'interno di quel preciso posizionamento offerto dallo spazio della stanza (a parte l'eccezione 'gerosolimitana' del passaggio numero 7). Nove stanze, dunque, camere o camerette che accolgono gli scrittori e le scrittrici nell'arco di circa sette secoli – senza ovviamente neanche pensare di affrontare il problema di quanto, in un simile lasso di tempo, siano cambiate le nozioni stesse di 'scrittore' e di 'stanza'... Piuttosto che stabilire riferimenti metodologici o tematici, attingendo alla ricchissima bibliografia sull'argomento, ho preferito inanellare una serie di riferimenti letterari (e artistici) su un arco temporale estremamente ampio, nella speranza di abbozzare un possibile tracciato figurativo.

Data la mia materia di insegnamento, ho quindi convocato cinque autori dalla Francia (Montaigne, de Maistre, Proust, Bousquet, Simenon)

e uno rispettivamente da Italia, Gran Bretagna, Italia (Petrarca, Woolf, Malerba), riservando la nona casella a due artisti contemporanei (il cinese Tehching Hsieh e lo svedese Dahlberg). Proprio la disparità dei materiali trattati è responsabile dell'andamento forzatamente stenografico di un testo che, altrimenti, avrebbe richiesto, è davvero il caso di dire, uno spazio ben più vasto di quello disponibile.

I.

Per cominciare questo rapido excursus, sono partito naturalmente e prevedibilmente dalla nozione di cameretta in Petrarca:

O cameretta che già fosti un porto
a le gravi tempeste mie diürne,
fonte se' or di lagrime nocturne,
che 'l dí celate per vergogna porto.

O letticiuol che requie eri et conforto
in tanti affanni, di che dogliose urne
ti bagna Amor, con quelle mani eburne,
solo ver 'me crudeli a sí gran torto!

Né pur il mio secreto e 'l mio riposo
fuggo, ma più me stesso e 'l mio pensiero,
che, seguendol, talor levommi a volo;

e 'l vulgo a me nemico et odioso
(chi 'l pensò mai?) per mio refugio chero:
tal pàura ò di ritrovarmi solo. (*Canzoniere*, p. 295)

Non mi soffermerò sul commento del testo, per il quale rimando, tra gli altri, ai lavori di Marco Santagata e Sabina Stroppa, *Mi piace invece segnalare un contributo di Fabio Rosa (2005) intitolato "Cameretta con vista. Un ritratto di Petrarca"*, con evidente allusione al romanzo di E. M. Forster. Nel corso delle sue indagini, Rosa osserva la trasformazione della cameretta in studiolo rinascimentale, e si spinge fino a parlare della *Tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert, per alludere alla metamorfosi dal chierico all'asceta descritti nei rispettivi spazi di meditazione.

Abbandonando la Tebaide dei deserti orientali, e senza nulla dire di cellule, celle, prigioni e monasteri studiati da Victor Brombert nel suo capolavoro critico (1975), vorrei soltanto precisare come nella poesia di Petrarca

sia possibile rintracciare il sentimento di *acedia* diffusamente analizzato da Giorgio Agamben in *Stanze*¹ (1977). Si tratta di quella passione che, all'alba della nostra cultura, caratterizza l'immagine del letterato con i diversi nomi di *tristitia*, *desidia* o *aegritudo* (così nel *Secretum*). Il saggio di Agamben, peraltro, si carica di un'ulteriore accezione se si pensa che uno tra gli ultimi lavori dello stesso autore, dedicato al commento di una serie d'opere d'arte, si intitola *Studiolo*, e viene appunto consacrato a un luogo che si rivolge «prima di tutto allo sguardo» (Agamben. 2019: ix). Su questa connessione tra stanza e dipinto (che sarà ripresa più oltre) si vedano anche le ricerche di Lina Bolzoni nel suo *La stanza della memoria*, in cui si approfondisce il problema dei «luoghi» nella mnemotecnica (1995: 195-198).

Concludo queste prime osservazioni sugli autori 'stanziali', riportando un brano in cui Rosa suggerisce l'equivalenza tra il «*thalamus inter libros*» e la cameretta con finestra della canzone 326. Con una bella apertura, lo studioso propone di alzare lo sguardo verso l'Ottocento italiano e francese, giungendo fino al Novecento 'plurale' di Pessoa:

Diverso ma non opposto al palazzo dei signori, fatto per le mistiche nozze con il nulla, questo *thalamus* è il vero luogo ispiratore della seconda parte del *Canzoniere*. In questo *secretum* Petrarca imparò a spiare il mondo dalla finestra, con malinconia, riservandosi il ruolo dell'osservatore distaccato e inaugurando, con ciò stesso, un comportamento che ha segnato profondamente la storia degli intellettuali europei: dai primi umanisti a Tasso a Leopardi a Flaubert fino a quell'inquieto osservatore dalla finestra che è Bernardo Soares, un eteronimo di F. Pessoa. (Rosa 2005: 86)

II.

Passo così al mio secondo spunto, rifacendomi alla lettura di Montaigne proposta da Jean Starobinski (1984). Per farlo, mi affiderò, in forma di *téléscope*, a uno studio di Eduardo Caruso, *Starobinski lettore di Rousseau e Montaigne* (Caruso 2017). Come è noto, a soli trentasette anni (sentendosi ormai vecchio, come osservava), l'autore si ritira nella sua torre. Tale scelta risulta emblematica, poiché Caruso fa notare come nasconda un doppio elemento: quello temporale, relativo all'età, al tempo che sta divorando il soggetto e da

¹ Da notare che nel volume Petrarca viene però citato in un'unica occasione.

cui questi tenta di salvarsi, e quello spaziale, rappresentato dalla torre con i libri, formidabile arsenale con cui tentare di respingere gli attacchi della morte: «È la miglior provvista che abbia trovato in questo umano viaggio» (Montaigne 2021: 1531). Proprio sulle sue travi, Montaigne trascriverà (in maniera peraltro molto inventiva sotto il profilo filologico) i passi dei testi greci e latini a lui più cari. Da qui le memorabili analisi di Starobinski.

Spiega Caruso:

Quanto alla propria vita, assicurandole riposo, libertà, ozio, Montaigne intende liberarla prima di tutto dalla mutazione, dalla cerimonia a cui la vita pubblica condanna chi le è asservito. Vuole vivere nel dialogo con se stesso senza più perdersi, fedele alla propria natura, alla grande natura. Nel saggio intitolato *Della solitudine* apprendiamo che quello che Montaigne cerca è un luogo che sia veramente suo. (Caruso 2017: 12)

e ancora:

Si tratta di decidere tra essere e apparire, tra qui e altrove, tra me e gli altri, tra il naturale e l'artificiale. Occorre ritornare a sé, non avere mire su un altrove; ci vogliono autonomia e autarchia. (*Ibid.*)

Potremmo dire dunque che Montaigne riprenda quello stesso desiderio di separazione e escissione che caratterizza la cameretta di Petrarca, realizzando così un distacco analogo dalla vita mondana – e da un modello di vita, potremmo chiosare, che fu almeno altrettanto mondano di quello petrarchesco.

III.

Questo ci porta al terzo nome della nostra carrellata sugli spazi chiusi. Dopo Petrarca e Montaigne (a dire il vero scendendo un po' più in basso), è ora la volta di Xavier de Maistre. Al riguardo, vorrei notare che le edizioni italiane del libro registrano una notevole sequenza di oscillazioni traduttorie, prevedendo 'stanza' e 'camera', 'viaggio' e 'giro'². Di questo testo, ispirato al *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, riporterò due brani. Il primo

² In ordine cronologico: *Viaggio intorno alla mia stanza*, a cura di Rosa Maria Losito, prefazione di Mariantonia Liborio, Guida, Napoli 1987; *Viaggio intorno*

recita: «Dopo la poltrona, cammino verso il nord ed ecco il mio letto, laggiù in fondo alla stanza, con la vista più gradevole» (de Maistre 2019: 23), mentre nel secondo leggiamo: «Se volessi descrivere anche solo la millesima parte degli strani avvenimenti che mi capitano quando mi aggiro nei pressi della mia biblioteca, non finirei più. I viaggi di Cook e le osservazioni dei suoi compagni di viaggio, i dottori Banks e Solander, non sono niente in confronto alle mie avventure in questo fazzoletto così limitato» (de Maistre 2019: 96).

Quanto all'opera, basti notare come essa registri paradigmaticamente un salto di scala destinato ad essere ripreso e sviluppato in molti modi e da molti autori. È sufficiente ricordare che il breve testo attirò l'attenzione di Manzoni e Stendhal, su su fino ad Adorno, Bachelard e Benjamin, che volle collegarlo a uno scritto di Kierkegaard.

Prima di passare al quarto punto, relativo nientemeno che a Proust, devo però almeno menzionare un curioso corrispettivo artistico. Sotto alcuni aspetti, infatti, l'itinerario miniaturizzato di de Maistre si collega, *ex contrario*, alla serie pittorica di Giorgio de Chirico, *I mobili nella valle* (1926): se nello scrittore francese la stanza si trasforma in paesaggio, nel pittore italiano è invece il paesaggio ad accogliere un arredamento domestico reso alieno dalla sua nuova collocazione in seno alla natura. Non per niente, analizzando queste composizioni, Barbara Ricci ha rilevato che «vedere un mobile all'esterno provoca un senso di spaesamento e di estraneità» (Ricci 2018). Il motivo di una simile reazione risiede nel fatto che le immagini di De Chirico mettono esplicitamente in contrasto le dimensioni antagoniste, contrapposte, speculari del Piccolo e del Grande, e soprattutto del Dentro e del Fuori, come farà più tardi la figura, benjaminiana per eccellenza, del *Passage* parigino (Benjamin 1986).

Vedere un mobile all'esterno provoca un senso di spaesamento e di estraneità.

alla mia camera, introduzione, traduzione e note di Nicola Muschitiello, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1991; *Viaggio intorno alla mia camera*, prefazione di Anatole France, postfazione di Charles Augustin de Sainte-Beuve, traduzione, introduzione e note di Gennaro Auletta, A. Mondadori, Milano 1997; *Viaggio intorno alla mia camera (Spedizione notturna intorno alla mia camera)*, presentazione di Emilio Isgrò, introduzione, traduzione e note di Carmelo Geraci, illustrazioni di Francesco De Francesco, Moretti & Vitali, Bergamo 1999; *Viaggio intorno alla mia camera*, a cura di Pier Angelo Sanna, Keltia, Aosta 2012; *Il giro della stanza*, traduzione di Flavio Santi, La Grande Illusion, Pavia 2019; *Viaggio intorno alla mia camera*, prefazione di Anatole France, traduzione di Gianluigi Saraceni, Tarka, Mulazzo 2020.

IV.

Su Proust, logicamente, non è certo possibile soffermarsi. Ci si atterrà a un unico riferimento, relativo alla famosa camera foderata di sughero in cui il romanziere trascorse l'ultima parte della sua vita. Siamo di fronte alla costruzione di un vero carapace, ideato come strumento di difesa contro l'aggressione sonora della metropoli. Paragonabile alla camera anecoica di cui ha parlato John Cage, la stanza insonorizzata, oggi visitabile presso il museo Carnevalet di Parigi, costituì di fatto la fodera abitativa e insieme mentale al cui interno venne completata la *Recherche*.

Per brevità e comodità, riassumo così la questione. Abbandonato il suo appartamento parigino di rue de Courcelles nel 1909, Proust si trasferì al n. 102 di Boulevard Haussmann. In questa nuova abitazione, alla ricerca di un soddisfacente isolamento, fece rivestire di sughero le pareti della stanza da letto, in modo da ottenere il grado di concentrazione necessario alla stesura conclusiva del suo progetto. Come è noto, Proust dormiva di giorno (e con le imposte chiuse per evitare la luce), scrivendo tutta la notte, disteso sul letto. Tra le sue poche distrazioni, va segnalato uno straordinario ritrovato della tecnica a lui contemporanea.

Ha spiegato George Painter:

Nel febbraio 1911 [...] Proust sentì improvvisamente bisogno di musica. Chi si abbonava a una curiosa invenzione, chiamata teatrofono, poteva chiedere alla società di ascoltare per telefono concerti, opere e commedie. Il 21, standosene coricato con la surreale cornetta all'orecchio, Proust ascoltò *Pelléas et Mélisande* dall'Opéra Comique. (1965: 481)

Il prodigioso mistero acustico del telefono, che egli tanto a lungò esaminò proprio nella *Recherche*, tornava ora a ripetersi sotto una nuova forma. Così, dal cuore della sua stanza, lo scrittore veniva catapultato, come per magia, negli affollati, immensi teatri parigini, in una enigmatica mescolanza di partecipazione e emarginazione, presenza e assenza, mondanità e solitudine.

V.

Il punto cinque di questa scorribanda riguarda invece *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf. L'ideale di uno spazio sottratto sia alle fatiche lavorative, sia alla confusione familiare, accomuna molti scrittori tra Otto

e Novecento. Tra questi, Stéphane Mallarmé, capace di evocare un sogno simile con parole strazianti. Proprio a tale riguardo, va sottolineata la centralità della questione economica, tanto importante per il poeta francese come per la narratrice inglese, Quest'ultima infatti osservava, con un comprensibile risentimento: «Una donna deve avere soldi e una stanza tutta per sé, se vuole scrivere romanzi» (Woolf [1929] 1993: 23), e ancora: «Se dovete scrivere romanzi o poesia vi servono cinquecento sterline l'anno e una stanza con la serratura alla porta» (88).

Si tratta di un nesso nevralgico nei rapporti tra scrittore e società:

La libertà intellettuale dipende da cose materiali. La poesia dipende dalla libertà intellettuale. E le donne sono sempre state povere, non solo in questi ultimi duecento anni, ma dall'inizio dei tempi. Le donne hanno avuto meno libertà intellettuale dei figli degli schiavi ateniesi. Perciò le donne non hanno avuto uno straccio di opportunità di scrivere poesia. Per questo ho insistito tanto sul denaro e su una stanza tutta per sé". (*Ibid.*: 90)

Lo spazio chiuso della cameretta assurge così a una dimensione politica dalla forte valenza identitaria, indispensabile per rivendicare i diritti delle donne in un secolo che le vide, per la prima volta, conquistare, almeno in alcune democrazie occidentali (Turchia inclusa) il diritto di voto.

Come ha rilevato Marisa Bulgheroni,

una stanza tutta per sé e cinquecento sterline annue di rendita sono le condizioni minime necessarie per la donna che scrive. La richiesta materiale ha una forte, occulta carica metaforica: se la donna è stata per secoli assente dalla storia, cassata, rimossa, se ha avuto la funzione, spaziale, di specchio – ingrandimento dell'uomo, raddoppiamento della figura di lui –, se nel suo corpo-nutimento gli ha offerto il dono dell'atemporalità, non potrà nascere a sé stessa, alla propria parola, che conquistando il diritto fisico, economico all'iscrizione nello spazio sociale"(2011: 13).

Ben diversa rispetto a quanto abbiamo scoperto sinora, lo spazio chiuso della stanza diventa adesso luogo di trasformazione sociale oltre che di affrancamento storico, e centro di riscatto, oltre che di raccoglimento.

VI.

Il sesto nome della nostra lista, è quello di Joë Bousquet. Ferito alla colonna vertebrale nella battaglia di Vailly all'età di appena 21 anni, lo scrittore proseguì la sua vita a Carcassonne, isolato in una stanza le cui imposte rimasero sempre chiuse (ancora Proust, ma in un orizzonte atrocemente clinico). Ebbe però fitti contatti con molti scrittori e pittori francesi, tra cui Paul Éluard, Max Ernst, Jean Paulhan, e soprattutto intrattenne un intenso epistolario con Simone Weil. Le lettere tra i due sono state presentate e tradotte in italiano da Adriano Marchetti, che ha ricostruito l'amicizia in cui si ritrovarono un essere martoriato dalla sofferenza fisica e un'anima torturata dalla sventura, un uomo costretto a integrare con l'oppio e la creazione poetica una vita mutilata, e una donna votata all'impossibile progetto di assumere nella propria carne tutto il dolore umano (Weil – Bousquet 1994).

Bousquet è ancora poco noto in Italia. Per attenerci al nostro argomento, riporto qui l'ultima strofa di una sua composizione, tratta da *La Connaissance du soir*, che sotto alcuni aspetti sembra adombrare il tema del suo isolamento esistenziale:

Tout est trop beau pour être vu
Un amour plus grand que l'espace
Ferme les yeux qui ne voient plus
Et l'ombre que sa forme efface
Mendiant son pas mendiant sa place
Au jour mort d'un rêve pareil
Dira des ombres qui la suivent
Ma vie avait des yeux d'eau vive
Passé prête-moi ton sommeil. (Bosquet 2008: 77)

Ebbene, ai fini della nostra analisi, credo sia importante sottolineare l'immagine di un amore «più grande dello spazio», insieme a quella dell'ombra che mendica «il proprio posto». In un autore segnato dall'immobilità, letteralmente inchiodato al suo stesso corpo, accenni del genere acquistano ovviamente una risonanza tutta particolare, e dischiudono una nuova, ancorché dolorosa prospettiva sulla tematica della clausura.

VII.

Dopo quello tra Bousquet e Weil, arriviamo a un altro proficuo legame letterario, stretto tra gli italiani Fabio Carpi e Luigi Malerba. Nel 1984 venne girato per la Rai *I cani di Gerusalemme*, con la regia del primo e la

sceneggiatura del secondo. Lo stesso anno venne allestito un omonimo spettacolo teatrale con la regia di R. Cora e L. Quintavalle. Infine, nel 1988, Carpi e Malerba firmarono a quattro mani un libro dallo stesso titolo per le edizioni Theoria. Affidandoci alle parole di Nico Garrone, la storia delle tre opere (ossia della medesima opera, prima filmata e messa in scena, poi narrata) «si riduce ad un paradossale viaggio immobile, una crociata immaginaria intorno alle mura del castello medioevale del barone Nicomede di Calatrava e del suo scudiero Ramundo» (Garrone 1997).

Per scontare le tasse dovute al Clero, il barone, come d'altronde molti nobili del suo tempo, è costretto a unirsi all'esercito dei Crociati diretto verso la Terra Santa. È qui che scatta la sua trovata da obiettore di coscienza *ante litteram*:

Pigro, per nulla portato alle gesta eroiche dei paladini, anzi refrattario a qualsiasi spargimento di sangue, il barone Calatrava si inventa uno stratagemma, per aggirare, letteralmente l' ostacolo: insieme ad un mulo e al suo scudiero percorrerà la stessa distanza che lo separa da Gerusalemme senza allontanarsi da casa, marciando intorno alle mura del suo castello. (*Ibid.*)

Il raggiungimento della meta richiederà quasi due anni, ossia più di cinquecento giorni, poiché la strada per quella che è stata definita la «Gerusalemme verbale» si rivelerà tutt'altro che facile. Erede spirituale di de Maistre, il protagonista di questo viaggio sedentario vivrà la sua scommessa fino all'allucinazione o all'epifania. Infatti, al termine del lungo itinerario, padrone e servitore sentiranno abbaiare, finalmente, i cani di Gerusalemme.

Se nel tema del pellegrinaggio è stato letto un richiamo a un'altra pellicola italiana, *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli (1966), il film-pièce-racconto di Carpi e Malerba è stato altresì interpretato come una metafora per rappresentare l'Italia degli anni Sessanta, sulla via di una profonda mutazione economica e sociale. A rigore, si è già detto, non siamo più nello spazio recluso della stanza. Certo, però, la miniaturizzazione del viaggio, ossia la sua trasformazione in spedizione domestica, spiega bene la vicinanza di questa esperienza a quanto sinora esaminato. Arrivo così alla penultima tappa del mio personale, breve pellegrinaggio nei 'luoghi chiusi' della letteratura.

VIII.

L'ottava stazione di questo intervento corrisponde alla seconda parte del suo titolo, ossia alla leggenda di Georges Simenon nella «gab-

bia di vetro». Del romanziere (che fece ricorso a una ventina di pseudonimi) era celebre sia la prolificità, sia la rapidità. Stiamo parlando di circa quattrocento romanzi redatti nel corso di quarant'anni, oltre a migliaia di racconti e articoli. Si è favoleggiato di capitoli redatti in poche ore, e di romanzi ultimati di una decina di giorni. Ricordiamo tra i suoi più illustri estimatori Walter Benjamin e André Gide, Céline e François Mauriac, Ernest Hemingway e Jean-Luc Godard, senza dimenticare Henry Miller, Alberto Savinio, Leonardo Sciascia e Alberto Arbasino. Tra tanti, va segnalato almeno un detrattore, ancorché di gran pregio: Jean-Paul Sartre.

Ciò premesso, ecco in cosa consiste l'eccezionale vicenda del narratore francese. Secondo alcune fonti (in seguito più o meno smentite), l'autore del commissario Maigret avrebbe accettato la scommessa propostagli per 50.000 franchi da Eugene Merle, editore di successo nella Parigi degli anni '20: scrivere un libro intero in mezzo alla strada, sotto gli occhi di tutti, rinchiuso in una specie di campana di vetro.

Anticipando i protagonisti dei nuovi format televisivi, decisi a vivere sotto il perenne e invasivo sguardo delle telecamere, Simenon avrebbe insomma accettato di esporre la sua stessa attività creativa alla curiosità dei passanti, in un denudamento allo stesso tempo provocatorio e sacrificale. Secondo un'altra versione, Simenon, sulle prime favorevole, si sarebbe in seguito convinto che il progetto rappresentava un'esibizione da circo, senza alcun interesse letterario. Sebbene quasi sicuramente falsa, la notizia di una simile prestazione resta comunque oltremodo significativa, e fa comprendere quanto radicale fosse il senso di sfida insito nell'opera di questo autore. Spazio ridotto e chiuso, sebbene aperto allo sguardo del pubblico, la gabbia di vetro resta una testimonianza preziosa all'interno della nostra minima tipologia della camera.

Devo però integrare le osservazioni su Simenon rifacendomi a un romanzo italiano del secondo dopoguerra, *Donnarumma all'assalto*, di Ottiero Ottieri. Il racconto si svolge nella fabbrica di Pozzuoli commissionata da Adriano Olivetti all'architetto Luigi Cosenza, e realizzata all'inizio degli anni Cinquanta su uno spazio di 15 ettari lungo la via Domiziana. Come rileva Ottieri nel suo libro, lo stabilimento flegreo venne costruito in posizione elevata sulla linea della costa, e articolato come un castello orizzontale di vetro, fluorescente di luci fredde: «C'è il neon dietro i vetri. Gli abitanti della costa, i pescatori possono vederla così irraggiungibile da ogni punto del golfo»(Ottieri 2009: 78).

Morale: siamo di fronte a un'autentica fabbrica in vetro! Non per niente, una prima stesura manoscritta del testo contemplava fra i pos-

sibili titoli anche *Il castello di vetro*. Lo ha mostrato molto bene Cristina Nesi (2017), precisando che Benjamin, in “Esperienza e povertà”, aveva affermato: «Il vetro è soprattutto il nemico del segreto» e il «nemico del possesso» (Benjamin 2012: 367), due qualità della trasparenza che, a suo dire, l'avrebbero reso utile a un'umanità più libera.

IX.

Siamo così arrivati al termine del nostro percorso, che vorrei dedicare a due artisti contemporanei. Riguardo al primo, mi limito a riportare il passo di un recente intervento di Sergio Benvenuto, che spiega: «Tehching Hsieh nella performance *Cage Piece* passò esattamente un anno (settembre 1978-settembre 1979) chiuso in una gabbia di 3,5 metri per 2,7 che comprendeva solo un letto singolo, un lavabo, delle luci, un secchio. In questo anno non lesse, non scrisse, non ascoltò la radio né vide la TV» (Benvenuto 2020).

A partire da queste informazioni, possiamo forse dire che l'artista di Taiwan non abbia *prodotto* nulla?, si chiede Benvenuto. In realtà, proprio come nel caso dell'orinatoio di Duchamp, la foto di Tehching Hsieh 'all'opera' (o meglio, 'alla non-opera') non va ammirata per le sue qualità estetiche: «Il valore di questi oggetti poetici è di essere *tracce* di un evento, reliquie di una *energheia*. Non basta dire quindi “l'arte comunque produce oggetti”, bisogna capire cosa *dia valore* a questi oggetti» (*ibid.*). Da qui, una possibile chiosa alle nostre indagini: la stanza, lo studiolo, si sono gradualmente trasformati nella gabbia di vetro di Simenon, per diventare infine, essi stessi, opera d'arte.

Prima di passare al secondo artista, conviene fare un passo indietro. Nel 1964 Samuel Beckett realizzò il cortometraggio *Film*, interpretato da Buster Keaton e interamente basato su un angoscioso inseguimento. La straordinaria pellicola consisteva nell'applicazione di una legge ottica relativa al cosiddetto 'angolo di immunità', oltrepassato il quale si sarebbe svelata l'identità del cacciatore. Malgrado la sua corta durata, quel saggio cinematografico si collegava a una complessa tradizione filosofica, ampiamente ripresa nel Novecento. Basti pensare da un lato alle ricerche di Merleau-Ponty (riconducibili alla affermazione: «Il mio corpo come un organo per essere visto», Merleau-Ponty 2007: 257) dall'altro al pensiero di Sartre e al suo concetto di «esser-visti-da-altri» («Io sono guardato in un mondo guardato», Sartre 2008: 323).

Queste brevi annotazioni servono da premessa all'esposizione di Jo-

nas Dahlberg intitolata *Safe Zone n. 1* e tenutasi nel 2008 presso la galleria Magazzino d'Arte Moderna di Roma. Ispirandosi ai temi del controllo e della sorveglianza, l'artista svedese si interroga sul monitoraggio degli spazi urbani, e, soprattutto, sulle modificazioni che esso provoca nel comportamento dei soggetti. Il pretesto del lavoro (sorta di complicata planimetria) è di tipo biografico. Nel 1995, trasferendosi in un nuovo appartamento a Malmö, Dahlberg scoprì che il suo dirimpettaio possedeva e ostentava un vero e proprio armeria, con fucili, balestre e pistole appesi al muro come trofei.

Cominciò allora a fotografare di nascosto quelle stanze, studiandole e ricostruendole in una serie di grafici. Nello stesso tempo, a casa propria, svuotò gli ambienti visibili dall'esterno, trasferendosi, come spiega il titolo del progetto, nella 'zona sicura', ossia fuori dalla portata dello sguardo nemico, in ciò che abbiamo appunto indicato come 'angolo di immunità'³.

Quest'opera, scelta per concludere in maniera emblematica la breve panoramica sul tema degli spazi chiusi, nasconde un evidente risvolto simbolico. Tornato da un viaggio, Dahlberg scoprì che il suo bellicoso vicino era scomparso, aveva traslocato. Chissà, probabilmente si era deciso alla fuga pur di sottrarsi allo sguardo dell'artista, tenace e insistente, incumbente e intrusivo quanto quello che passa nel mirino di un'arma da tiro. Ciò mi permette di notare come, alla fine del nostro 'viaggio nella stanza', il suo abitante sia andato trasformandosi dal monaco accidioso di Petrarca, intento alla cura di sé, al cacciatore insidioso di Dahlberg, attirato piuttosto dalla 'stanza dell'altro', il suo vicino.

³ Si veda al proposito anche Dahlberg 2018.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Agamben, Giorgio, *Studiolo*, Torino, Einaudi, 2019.
- Benjamin, Walter, "Esperienza e povertà", *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi 2012.
- Id., *Das Passagen-Werk* (1982), trad. it. di Antonella Moscati, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986.
- Benvenuto, Sergio, "Nell'arte, l'essenziale non è l'essenza", *Antinomie*, 6 ottobre 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/10/06/nellarte-lessenziale-non-e-lessenza/> (ultimo accesso 2021-09-10).
- Bolzoni, Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- Bousquet, Joë, "Quand l'âme eut froid", *La Connaissance du soir* (1947), Paris, Gallimard, 2008.
- Bulgheroni, Marisa, *Le farfalle color di zolfo*, prefazione a Woolf, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- Brombert, Victor, *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, José Corti, Paris, 1975; trad. it. di Aldo Pasquali, *La prigioniera romantica*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Caruso, Eduardo, *Starobinski lettore di Rousseau e Montaigne* (2017), <https://bibliofilosofiamilano.files.wordpress.com/2017/05/12-eduardo-caruso.pdf>
- Dhalberg, John, *An imagined city, Stockholm*, The artist and art and therapy publishing, 2018.
- Garrone, Nico, "Un obiettore alle Crociate", *La Repubblica*, 8 marzo 1997.
- Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), trad. it. di Andrea Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2007.
- de Maistre, Xavier, *Voyage aotour de ma chambre* (1794), trad. it. *Il giro della stanza*, Pavia, La Grande Illusion, 2019.
- de Montaigne, Michel, *Saggi*, trad. it. di Fausta Garavini, a cura di André Tournon, Milano, Bompiani, 2012.
- Nesi, Cristina, "Trasparenza, architettura e industria degli anni Cinquanta raccontate da Ottiero Ottieri", *Notos*, 4 (2017), doi: 10.34745/numerev_084.
- Ottieri, Ottiero, *Donnarumma all'assalto* (1959), in *Opere scelte*, a cura di G. Montesano, M.P. Ottieri, C. Nesi, Milano, Mondadori, 2009.
- Painter, George D., *Marcel Proust: a biography* (1959-1965), trad. it. di Elena Vaccari Spagnol e Vittorio Di Giuro, *Marcel Proust*, Feltrinelli, Milano 1965.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964.

- Ricci, Barbara, “«Questa non è una poltrona». Le indecifrabili cose di casa: Marinetti, De Chirico, Savinio”, *Fillide*, 16, aprile 2018, <https://www.fillide.it/index.php/archivio/19-articoli/407-barbara-ricci-questa-non-e-una-poltrona-le-indecifrabili-cose-di-casa-marinetti-de-chirico-savinio>.
- Rosa, Fabio, “Cameretta con vista. Un ritratto di Petrarca”, *Atti dell’Accademia Roveretana degli Agiati*, a. 255 (2005), ser. VIII, vol. V, A, fasc. I: 69-86.
- Sartre, Jean-Paul, *L’être et le néant* (1943), trad. it. di Giuseppe Del Bo, *L’essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- Starobinski, Jean, *Montaigne en mouvement* (1992), trad. it. di Mario Musacchio, *Montaigne. Il paradosso dell’apparenza*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Weil, Simone – Bousquet, Joë, *Corrispondenza, seguito da Progetto di una formazione di infermiere di prima linea*, a cura di Adriano Marchetti, SE, Milano, 1994.
- Woolf, Virginia, *A Room of One’s Own* (1929), trad. it. di Armanda Guiducci, *Una stanza tutta per sé*, Newton Copton, Roma, 1993.

L’autore

Valerio Magrelli

(Roma 1957) è ordinario di letteratura francese all’Università Roma Tre. Ha pubblicato *Profilo del dada* (Lucarini, 1990, Laterza 2006, 2019), *Introduzione all’opera di Joseph Joubert* (Pacini 1995, 2006), *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell’opera di Paul Valéry* (Einaudi 2002, 2013), *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire* (Laterza 2010) e *La parola braccata. Dimenticanze, anagrammi, traduzioni* (il Mulino, 2018). Ha diretto la serie trilingue “Scrittori tradotti da scrittori” Einaudi.

Email: valerio.magrelli@gmail.com

L’articolo

Data invio: 04/03/2021

Data accettazione: 14/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Magrelli, Valerio, "Reclusioni e scrittura. Dal *Viaggio intorno alla mia stanza* di X. de Maistre, alla *Gabbia di vetro* di G. Simenon", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 139-154, www.betweenjournal.it