

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

Macerata, Quodlibet, 2022, 123 pp.

È noto come Andrea Zanzotto oscillasse, rispetto al mezzo cinematografico, tra lo scetticismo sdegnoso, persino l'apprensione vera e propria suscitata dal suo effetto deleterio, e il riconoscimento di forze arcane all'opera sul grande schermo e, di conseguenza, nell'anima dello spettatore. In merito a *Gli sguardi i fatti e senhal*, aveva messo in guardia contro il «fascino sinistro che vien fuori dalla celluloide», «quella poltiglia che viene dal mondo cine-televisivo», accusando quest'ultimo di non essere altro che una «industria del produrre sogni fasulli», plastica non degradabile che inquina la mente, non diversamente dai rifiuti industriali che guastano il paesaggio, e causa di «una vera infezione psichica di tutta l'umanità» (Zanzotto 1999: 1534). Ma lo stesso poeta dovette alla collaborazione con Fellini per il *Casanova*, e in particolare all'immagine altamente archetipica e suggestiva con cui si apre il film, l'abbrivio per superare la rimozione del suo *vecio parlar*. Non è l'unico 'mito' che dal cinema passa sulla carta di Zanzotto, né il suo è un caso isolato, come dimostrano i tre saggi di Riccardo Donati pubblicati ne *Il vampiro, la diva, il clown*, dedicati ad alcuni fortunati incontri tra la settima arte e la poesia italiana del secondo Novecento.

Certo il rapporto tra cinema e poesia è complesso e si nutre di condanne, facili entusiasmi, diffidenze, reticenze, palinodie, ibridazioni. Il che, più che della poesia in sé, parla del cinema e testimonia la sua natura ambivalente e la sua vocazione al *Gesamtkunstwerk*. Il cinema, come emerge da queste pagine, è a tutti gli effetti una «prodigiosa macchina di ossessioni, proiezioni e identificative, personali e comunitarie, trans-storiche ed epocali» (7). Lo abitano stereotipi in cui non di rado si celano archetipi; è, in questo senso, tanto un fenomeno squisitamente moderno quanto lo spazio ideale per fossili, fantasmi e sopravvivenze dell'antico. E parimenti, se è retto da una logica industriale e commerciale (i suoi miti sono in fondo, come diceva Leo Löwenthal, «idoli del consumo»), possiede anche un suo valore quasi magico, una sua sacralità. Il cinema, come qualunque frequentatore

della sala buia sa, è un rito, una liturgia insostituibile, capace, in questo senso, di offuscare la sua stessa natura mercificata.

A partire da considerazioni come queste, non deve stupire che sia proprio dalla fucina di sogni e visioni del cinema che numerosissimi poeti abbiano riempito la loro «*bag of tricks*» (per usare impropriamente un'espressione dell'Ezra Pound degli *Ur-Cantos*). E talvolta ad attirarli verso il cinema sembrerebbe proprio, stando al libro, la sua natura pressoché sacrale, dopotutto:

Per il soggetto (spesso suo malgrado) irreligioso, inurbato e meccanicizzato del Ventesimo secolo, cui le rappresentazioni di santi e martiri non parlano più o dicono altro, i simulacri di nitrato che si agitano sullo schermo, gli spettri oscuri o celesti che pur non esistendo riescono a spaventare, sedurre, far piangere o strappare fragorose risate, sono le ultime beatitudini (o tormenti) possibili.
(11)

Ciascuno dei tre saggi de *Il vampiro, la diva, il clown* è dedicato a una diversa figura, a suo modo esemplare della mitologia cinematografica, che a sua volta riconduce a mitologemi più antichi e a motivi universali. Il vampiro, erede del fascino macabro dell'immaginario prima gotico e poi espressionista, la diva Marilyn Monroe e il personaggio pagliaccesco interpretato da Charlie Chaplin mettono in atto meccanismi essenziali quali la morte, la fuga, il desiderio, l'abbassamento, l'elevazione, la perdita, l'esuberanza e l'ossessione, di cui i loro corpi notevoli si fanno simbolo sullo schermo. Non solo personaggi, dunque, ma veri e propri «nuclei simbolici» (10) che con acume Donati rintraccia come modello, fonte, oggetto o metafora nei versi della tradizione italiana del secondo Novecento.

Per la prima figura, la pellicola di riferimento è *Vampyr* (1932) del danese Carl Theodor Dreyer, che rivitalizza una serie di *topoi* della tradizione fantastica ottocentesca, dal doppio alla sepoltura da vivi fino, ovviamente, alla miscela di eros e thanatos come gemelli inscindibili, che il vampiro, letale non morto dall'insaziabile libido, incarna perfettamente. I due poeti in esame sono Zanzotto e Edoardo Sanguineti, entrambi attratti dall'antimimetismo del film di Dreyer. Il primo riflette sull'esistenzialismo tragico espresso dal vampiro, inteso come possibilità di discorso sull'oltranza (e l'oltraggio) della vita, ma anche come «paradigma della condizione massificata, alienata, reificata» odierna (28), mentre il secondo, ne *Il Giuoco dell'Oca*, sperimenta proprio a partire dalle strategie di montaggio impiegate da Dreyer.

Sulla scia della diva Marilyn, la quale, come prova il recente film di Andrew Dominik presentato a Venezia, non ha smesso di sedurre il

presente, l'autore delinea i tratti di un vero e proprio petrarchismo novecentesco (pur giustamente ricordando casi analoghi rivolti ad altre star, per esempio Katharine Hepburn per Piero Bigongiari, Hanna Schygulla per Angelo Maria Ripellino e Audrey Hepburn per Milo De Angelis – e come non pensare alle labbra di Brigitte Bardot per Buzzati). Carlo Scarpa, per dirne uno, raccontava di possedere una foto di Marilyn Monroe di cui andava particolarmente orgoglioso, vedendovi niente meno che «la rappresentazione della nascita di Venere» (43). Si tratta, com'è ovvio, di un mito eminentemente maschile (Donati parla di «uomini che proiettano su di lei i propri fantasmi, assegnandole il ruolo di supporto, e non di produttrice, di significati»): la donna è, in quest'ottica, solo «immagine» per l'uomo «portatore di sguardo» (46). E ciononostante, l'immagine di Marilyn (e delle altre) riporta il poeta adoratore al «proprio millenario statuto di amante platonico», alla «propria donchisciottesca devozione» (44). Più di tutte, Marilyn è degna di pietà e di tributi, è al tempo stesso umana sofferente e stella distante nel firmamento del desiderio, consumata in vita da un mondo spietato e resa poi prodotto con la sua morte.

I due autori su cui si sofferma l'indagine di Donati in questo caso sono Mario Luzi (*Al fuoco della controversia*, 1978), il quale dipinge una Marilyn auratica, «figura sacrificale assoluta» (51), eternata, suo malgrado, nella propria effigie riprodotta *ad infinitum*, e il Pier Paolo Pasolini de *La rabbia* (1963), che la chiamò «sorellina», scorgendo in lei una martire della società dei consumi. Sembra un paradosso ma non lo è affatto: come l'autore ci invita a pensare a partire dalla puntuale lettura dei testi in questione, la diva, apparentemente prima fra i primi, condivide la sorte degli ultimi. È una *coincidentia oppositorum* che ne fa un'icona sacra, a tratti addirittura un'*imago Christi* (sono dopotutto gli anni del *Vangelo secondo Matteo*).

Infine, il clown. Lo Charlot di Charlie Chaplin è il «mitologema della modernità» (65). Che sia l'operaio sfruttato o il lumpenproletario alla Dickens, esso mette in atto la trasfigurazione parodica e lacerante – né del tutto astratta né del tutto figurativa – della realtà contemporanea, e non a caso diventa l'*idée fixe* di buona parte del suo secolo, da Walter Benjamin a Roland Barthes fino alle numerosissime figure discusse o accennate in questo saggio, che dei tre è il più ricco, anche in virtù dell'ubiquità di questa figura nel nostro canone letterario. Donati ci invita a pensare allo Charlot dei poeti come incarnazione della purezza, incorrotta, innocente, prelapsaria, una figura delle origini calata in un mondo al crepuscolo, e dunque un facile *alter ego* dell'io poetico. Che il vagabondo stesso fosse il doppio ideale anche del dandy, del più *raffiné* tra coloro in cui lo spirito è qualcosa, come osservava già Adolf Loos, è scontato (fa scuola *Despair* di Vladimir Nabokov, portato sul grande

schermo da Rainer Werner Fassbinder), ma non finisce di stupire la ricchezza di questo connubio.

I poeti, scrive Donati, vedono in lui «un simile, un fratello, al pari loro incompreso e marginalizzato» (72). Charlot è al tempo stesso elegante e derelitto, saggio e primitivo, leggerissimo e goffo, fiero e sconfitto. È l'albatro di Baudelaire nel Novecento, un individuo eroico in un mondo che di eroi non sa che farsene (Walter Benjamin scriveva che il dandy è a tutti gli effetti l'eroe che la modernità costringe all'ozio, all'inattività), ma è altresì la riuscitissima «demistificazione dell'*homo technologicus*» (84) e dei suoi falsi dèi. Muovendosi con destrezza da Saba a Carlo Levi, da Govoni ai citati Sanguineti, Zanzotto e Pasolini, l'autore descrive la nutrita storia della fortuna poetica di un'immagine modernissima e al tempo stesso molto antica (è facile scorgere in Charlot la traccia dell'ebreo errante e del saltimbanco), la quale trova forse nello Zanzotto di *Sarlòt e Jijeto* la sua più memorabile ipostasi come *trickster*, che dallo schermo prende vita nell'ambientazione di Pieve di Soligo, centro ombelicale dell'universo intero.

Gli stessi 'casi studio' scelti da Donati servono in realtà – si ha quasi l'impressione – a elaborare un'affascinante esposizione del potere estatico del cinema, questa macchina generatrice di prodigi capace nei casi peggiori di portare all'alienazione totale, quel sentirsi «più spettatore che attore» della propria vita lamentato da Zanzotto (1999: 1208) – e vengono in mente anche certi memorabili passaggi da *Das Treibhaus* di Wolfgang Koeppen. Nei casi più luminosi, invece, il cinema sa far uscire da sé chi guarda e, consapevolmente o meno, si proietta nel sogno di un altro, facendone a propria volta uno specchio puntato su di sé. Così, le tre *lectiones* di Donati accennano a una galassia potenzialmente sconfinata, effetto della potenza dell'immaginario cinematografico a contatto con l'immaginazione poetica. Come scriveva Kafka, citato in esergo: «Le corde della lira dei poeti moderni sono strisce senza fine di celluloidi» (7). Quello studiato da Donati con argomentazione convincente e dovizia di riferimenti intertestuali è un processo transmediale tanto complesso quanto intuitivo e spontaneo – quel 'tradurre' il potere dell'immagine dalla pellicola fino al testo scritto, che si tratti di *ekphrasis*, di completamento, di *parergon*, di commento o di fantasmagoria a parole.

Per chiudere sull'ambiguità zanzottiana cui già si accennava, e sulla quale anche l'autore termina il discorso, il cinema è sì «un rito figlio dell'ingorda modernità americana che divora l'anima di chi vi partecipa», ma è anche «una favolosa macchina di visioni capace di rendere limpido lo sguardo, alimentare desideri, espandere le coscienze, prospettare un oltre» (112) – e in questo senso costituisce un interlocutore ideale della letteratura, come queste pagine confermano.

Riccardo Donati, *Il vampiro, la diva, il clown* (Emanuele Zoppellari)

L'autore

Emanuele Zoppellari

Emanuele Zoppellari è dottorando in Lettere presso l'Università di Torino. Si è formato precedentemente a Ca' Foscari, Venezia, e all'University College London. Per l'Istituto Treccani, si è occupato di pubblicazioni di arte contemporanea.

Email: emanuele.zoppellari@unito.it

La recensione

Data invio: 15/09/2022

Data accettazione: 30/10/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

Come citare questa recensione

Zoppellari, Emanuele, "Riccardo Donati, *Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici*", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 711-716, <http://www.betweenjournal.it/>