

Gabriella Maleti,
Mariella Bettarini, Graziano Dei, Alessandro Franci,
Paolo Pettinari, Giovanni R. Ricci, Liliana Ugolini

IL FOTOGRAFO

Per i "Quaderni di Gazebo"

Apriamo questa terza Collana Gazebo (la più semplice graficamente: "quaderni", appunto) per disporre d'uno strumento d'uso più diretto, d'un "canale" più duttile (a metà strada, quasi, tra il dattiloscritto e il libro) mediante il quale pubblicare testi ancora "aperti", *in fieri*, materiali di lavoro che documentino un laboratorio ed una magari non definitiva ricerca.

A distanza di dieci anni dal primo, grezzo volumetto della Collana Gazebo (che aveva per titolo *Etrusca/mente* e che conteneva anch'esso versi e prose di vari autori), questa è la volta di una *plaque* che testimonia d'un medesimo lavoro di gruppo: attorno ad un video di Gabriella Maleti, ora, ad un nuovo mezzo espressivo (visivo, linguistico) che, oltre ad avere prodotto un'opera filmica della durata di quasi un'ora, ha "partorito" i testi che qua si presentano: prose e poesie di chi ha direttamente (o più indirettamente) partecipato, condiviso l'avventura di un bellissimo lavorare insieme.

Mariella Bettarini

Gabriella Maletti

IL FOTOGRAFO

Alles vergänglichliches
ist nur ein Gleichnis
[Tutto ciò che passa
non è che immagine]
J.W. Goethe

Il fotografo, da un rilievo del terreno di nobile altezza, vide nella piana la casa diroccata e decise di raggiungerla per fotografarla, poiché una casa diroccata era per lui motivo di grande interesse. Da un'avanguardia di olivi giovani e da una retrovia di cespugli disordinati che non identificò, il fotografo s'incamminò decisamente. Gli olivi ispiravano quella positività che i cespugli negavano, così disordinati, anonimi, traversati i più da un'erba infestante che malignamente si celava, ora, dietro al verde vivo delle sue foglie, ma che in inverno avrebbe mostrato apertamente i suoi tentacoli secchi, in tutto il suo manifesto reticolato, raggrinzito come le dita della morte, presa ferrea. Una rete cospirante altra rete, sopra al respiro basso degli arbusti, oltre i rami, più su, fino alle cime - a volte - di alberi d'alto fusto, così che in ogni controluce invernale, la vitalba carnale avrebbe mostrato la membrana reticolata dei propri intestini avviluppanti, soffocanti, mutati con il freddo in ramaglia secca munita della crisalide dei suoi frutti larghi e tondi, simili ad un colino invernale, ad una stasi moritura ma inflessibile, ma presente. Immortale. Il fotografo evitò i cespugli coperti dall'infestante (e se quella l'avesse ghermito, immobilizzato con i suoi tentacoli, ne avesse fatto un involto, lì, in quella tarda primavera?) e tenendo strette al petto le due macchine fotografiche che gli pendevano dal collo, continuò a percorrere la scorciatoia che lo avrebbe portato al piano, alla casa diroccata. Sempre s'aggrappava alle sue macchine fotografiche che teneva presso di sé come un libro aperto.

A qualcuno che gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche, lui disse: "Sempre m'aggrappo alle mie macchine, le tengo presso di me, sulla mia spalla, attorno al mio collo come un libro aperto, un libro da svolgere che però ho già svolto e di cui conosco per intero il

contenuto. Le mie macchine sono consunte agli angoli, vede?, e sul dorso, hanno lavorato moltissimo, tuttavia non mi stanco di svolgere lo stesso libro che si ripropone da anni e in centinaia di fotogrammi, e le mie macchine sono gli esperti muli di quel libro, sono muli che girano ruote e ruote attorno a pozzi conosciuti, sconosciuti, attorno alle imponenti verità e anche a quelle vacue come le ripetizioni, le rivisitazioni. A volte non so più come girare la macchina fotografica, in verticale? in orizzontale? Sono un rivisitatore, prendo l'anima immacolata del mio mulo e la punto. Scatto. Rivisito. Rifotografo la stessa immagine per anni, ripeto lo scatto, sono un *ripetitore*. Ogni cosa, del resto, è ripetibile e ripetuta. Le mie macchine mi ubbidiscono e ripetono. Mangiano fotogramma dopo fotogramma. Alcune volte è la macchina che mi dice di scattare, io so perfettamente che è qualcosa di ripetuto, ma lo stesso pigio il pulsante di scatto. Ora l'albero sarà leggermente più a sinistra, prima era leggermente più a destra, ora quel viso occuperà i tre quarti del fotogramma, prima ne occupava due. Ma è lo stesso viso. E' lo stesso albero. E' la mente che crede il contrario, ma quel viso era là, è sempre stato là, io credo di scoprirlo ma non è che una ripetizione, la volontà di eludere l'immobilismo, anche se tutto è immobile. Vede - disse il fotografo a chi gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche - io scatto fotografie per rivisitare il ripetuto e per non morire. La ripetizione è morte e non è morte. Se non ripetessi morirei d'inedia, quando ripeto è come una morte. Una morte fotografica. Una rinascita fotografica. Quale superficie più sorprendente del fotogramma? il fotogramma fa il fotogramma e registra. Io scatto siedo e aspetto. Il fotogramma - disse il fotografo a chi aveva chiesto delle sue macchine fotografiche - è la *mistura* più sorprendente d'ogni sorprendente mistura. E' la visualizzazione del detto, del vociferato. Si sente dire, spesso, che il tale è solo, o è zoppo. Che dopo la morte della moglie o della madre è diventato solo, e anche - a volte - zoppo. Lei - disse il fotografo a chi gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche - avrebbe avuto davanti agli occhi la reale entità di quella solitudine? Lei avrebbe sentito vociferare che quell'uomo era solo e zoppo, le sarebbe rimasta negli orecchi una frase e basta; il fotogramma invece le può rivelare *come* quell'uomo è solo, *come* quell'uomo è zoppo. Lei avrà negli occhi, e non solo nelle orecchie, *come* quell'uomo è solo e zoppo. Il fotogramma ha un potere decisivo, estremamente più grande di ogni po-

tere. Lei non immagina nemmeno - disse il fotografo all'uomo che gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche - quanto il fotogramma può scoprire e rivelare. Noi, in verità, siamo vittime dei fotogrammi. Se un fotogramma non è stato impressionato con una certa moralità d'intenti, noi possiamo essere rovinati da un fotogramma. Nella nostra solitudine, zoppi, spiati dai fotogrammi e possessori di fotogrammi, noi possiamo essere rovinati dai fotogrammi. Siamo letteralmente in balia di un fotogramma. Noi che ripetiamo fotogrammi su fotogrammi, che siamo, in fondo dei *ripetitori*, siamo, nel migliore dei casi, prigionieri di un fotogramma e, nel peggiore, possiamo venire uccisi da un fotogramma. Davanti a un fotogramma *splendido* noi siamo inermi. Il fotogramma *splendido* ci uccide. Lo guardiamo e lo riguardiamo. Inebriati. Vogliamo vedere e non lo vogliamo più vedere. Ci sentiamo invasi. Sono colpi terribili, nefandi. Siamo inermi davanti a un fotogramma. Sopraffatti. Eppure caracolliamo con le macchine fotografiche al petto per tentare di creare fotogrammi *splendidi, disumani*, per tentare - in fondo - di morire di una morte *splendida*. Io - disse il fotografo all'uomo che gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche - caracollo in ogni stagione, ripeto fotografie caracollando sopra al mio innocente mulo, mi faccio mulo insieme al suo innocente mulo fotografico, voglio rivedere il rivisto, ripetere il ripetibile, ben sapendo che tutto è una noia terribile. Vorrei *impipparmene* d'ogni possibilità di ripetizione, d'ogni molla ripetitiva, perché tutto è estremamente noioso, vorrei *impipparmene* d'ogni obiettivo, d'ogni corpo macchina, di ogni fotogramma perché tutto è stato ripetuto alla nausea, ma è impossibile, ed eccomi alla ricerca di case diroccate, di case derelitte - disse il fotografo -, eccomi sulle tracce di una torre medievale, eccomi a fiutare il Romanico, gli archetti ciechi o le absidi in ombra di una chiesa, essa, nella solitudine spacciata del proprio portale strombato".

Il fotografo, messosi di tre quarti, percorreva il quasi ripido dislivello che s'univa al piano e in breve fu in vista della casa diroccata. Da su, prima, s'era già visto lo squarcio di una parte di tetto sfondato, i muri esterni quasi sorgenti da nugoli di ortiche tutt'attorno, e la porta d'ingresso semiaperta. Ora, l'alta porta con borchie arrugginite e tavole di legno corrose, sbiadite dal tempo, era a un passo. Il fotografo, ansante, si fermò. Guardò attentamente la casa, la esaminò a lungo.

Proveniva dalla fessura della porta semiaperta un torpore freddo, una lingua d'umido da seminterrato, poco rassicurante, predisposta alle estreme conseguenze da un buio chiesastico, ma laico per finestre coloniche anche se chiuse su un giardino dismesso. Sulla soglia avrebbe potuto apparire qualsiasi cosa, qualsiasi simulacro primordiale, da una vecchia in cenere ad un enorme occhio venato di rosso, da un ruminante incollerito ad un contadino sospettoso, da una ruvida efferata matrigna ad un altro gigantesco occhio labirintico e dolente nei suoi condotti. L'umido usciva lento ma continuo, come il flusso di una gola oscura ormai raggelata, ormai penitente in quella vocazione d'alito senza più zone di suono, di gargarismi, di raschiori. Solo un alito gonfio di fatti muti ma esperiti, di immagini e relazioni passate ma a forma d'alito, tradizionalmente cattivo, arroccato come un borgo alla sua gola, come un borgo e le sue dita, dai tanti sapori passati, dai cibi che come fragili continenti gravitano ancora in quella gola, con gli odori che si becchettano senza indulgenza. Indulgenza per gli odori ed i sapori passati. Indulgenza per le gole d'alito passato. Vieto. Fumi d'alito umido. Oscurità dall'intestino rutilante nel buio, umido che si fa strada, che si fa odore. Polpa.

Il fotografo, con qualche timore, osservò lo spigolo d'ombra irto che la porta semiaperta produceva e con passi cauti ma decisi s'infilò nella casa, inoltrandosi all'interno di essa. Subito un freddo lo colse, ma pensò di proseguire, di lasciare quel pianterreno in penombra ricco di botti sfasciate, per salire al primo piano dove certamente ci sarebbero stati più luce e tepore. Ah, le vecchie scale di sasso, pensò il fotografo, i vecchi muri di pietra! Dov'era quella sua zia ficcanaso? Dov'era quel suo culone su gambe estremamente corte, quella masserizia tradizionale che le occupava il cervello? Il fotografo s'aggrappò all'obiettivo 50 mm montato sulla macchina fotografica e lo strinse nella mano sinistra. Con quella forza nella mano saliva e udì all'improvviso uno schiocco, un rumore secco alle sue spalle provenire dal pianterreno, che lo immobilizzò. Spaventato scese velocemente la prima rampa di scale e vide che la porta d'ingresso s'era chiusa. Un colpo di vento. Un sibilo. Slam. Forse il vento. Prima pareva una porta semiaperta da tanto tempo ed ora s'era improvvisamente chiusa. Il fotografo tentò con agitazione di riaprirla ma inutilmente; vi si accanì con impeto, forse la ruggine, diede calci al fondo della porta, la scosse prendendola dalla maniglia, forse la ruggine, il fotografo si

scosse insieme alla porta e alle sue macchine fotografiche, poi, privo di forze, ansante, smise. Il dannato chiavistello ingrugnitosi nella ruggine. Il fotografo, allora, nella poca luce, pensò di risalire, al primo piano certamente ci sarebbe stata qualche via d'uscita. Bisognava essere ottimisti. "Lei è un fotografo ottimista?", gli venne chiesto un giorno da un passeggiatore. "In genere, ho sempre incontrato fotografi ottimisti per la gioia di mia moglie che ama i fotografi ottimisti. Quando rientro da una passeggiata distensiva, ecco mia moglie farsi avanti e chiedermi se ho incontrato un fotografo ottimista. Ad una risposta affermativa mia moglie si trasfigura, gioisce, è in preda ad una indubitabile felicità, ed ecco allora che io spero di incontrare sempre fotografi ottimisti per far felice mia moglie, e lei, d'altro canto, non aspetta altro che di vedermi rientrare per chiedermi se ho incontrato un fotografo ottimista. Lei avrà capito: mia moglie non m'aspetta per rivedermi, mia moglie aspetta di rivedermi solo per chiedermi del fotografo ottimista, se non le portassi la bella notizia del fotografo ottimista potrei anche rischiare di perdermi, potrei anche rischiare di non tornare, a mia moglie interessa solo la bella notizia del fotografo ottimista, se non gliela portassi mia moglie cadrebbe in un baratro dal quale difficilmente potrebbe risalire, cadrebbe in una fossa di dolore tale che il deperimento la porterebbe in poco tempo alla morte. Lei che è un fotografo dovrebbe capire". Il fotografo disse che era vittima del fotogramma, disse: "Sono vittima del fotogramma, ma se non potessi più impressionare un fotogramma, morirei". Poi disse: "Cosa vuole essere ottimisti, siamo vittime del fotogramma che è nostra possibilità: ripetuta e padrona. Siamo nella noia e nella frenesia della ripetizione. Siamo Pasque di rinnovamento e settari rubacuori di tutto è quanto visibile, siamo a mollo e siamo all'asciutto, caro il mio passeggiatore e, come in ogni campo, la fotografia è gestita da uomini di potere che indicano premi di fotografia (già di per sé intollerabili) ad ogni pie' sospinto, da gente vacua - degli inetti - che d'ogni premio fotografico fanno una cloaca. Come per i premi letterari: dove il peggiore vince e viene invitato a firmare lauti contratti editoriali. Il peggior fotografo - quello che ha vinto - viene invitato a pubblicare le sue fotografie sulla rivista più patinata e più potente, i peggiori vengono riconosciuti i migliori, i peggiori - gli scribacchini e i fotografi della domenica - vengono *osannati, portati alle stelle*, come si dice. Questa massa di incompetenti e di dilettanti è

portata *in palmo di mano*, come si dice, poiché serve al potente servirsi di gente mediocre. Questa massa di mediocri viene portata oltre il proprio valore reale, viene *illus*a, come si dice, *disastrosamente, disonestamente illusa*, questa massa di mediocri non è che la spazzatura della fotografia, della letteratura. Ma tutto è letteratura nel senso più vieto. La fotografia, volendo, può ripetere esattamente la realtà, senza aggiunte o compiacimenti - disse il fotografo al passeggiatore - naturalmente con l'impronta del fotografo, della sua sensibilità, ma senza far registrare i propri guai personali, la decadenza, la sciatteria. Il fotogramma non può permettersi di essere fazioso, nemmeno esteticamente, nemmeno con la grossolanità dei gusti pittorici, sconsideratamente senza pensiero interpreti per eccellenza dei paesaggi. Lei saprà - disse il fotografo al passeggiatore - come i primi premi vengano sempre vinti da alberi appassiti in un tramonto, o da alberi tentacolari in un tramonto, o da tramonti beceri con alberi derelitti o tramonti agonici su laghi svizzeri dove si rispecchiano, naturalmente alberi affranti. E dietro a questi tramonti vi sono quegli autori mediocri da primo premio. Ricordandoci sempre che l'istituzione di elargire premi - qualsiasi premio - è la manifestazione più barbara ed inutile che l'uomo abbia mai inventato, con i primi premi - se questi non sono già rappresentati da macchine fotografiche - i fotografi più che mediocri si comprano macchine fotografiche ultramoderne mostruose (nelle ultime è possibile mettere a fuoco solo con gli occhi), macchine deliranti per l'elettronica che vivono affidate in tutti i loro comandi ad una pila in fondo esauribile: in fondo macchine medievali. E con queste macchine si gettano a fotografare - il filone è inesauribile - altri tramonti, convinti, questi fotografi più che mediocri da primo premio, di essere addirittura degli Ansel Adams, dei Paul Strand o, se partecipano ai premi di nudo con il nudo dell'amica stesa su un tappetino come un salame srotolato dopo la bisboccia, tanti Edward Weston. La fotografia - disse il fotografo al passeggiatore - dovrebbe evitare le storpiature della descrizione verbale. Se si riuscisse con la fotografia ad evitare le storpiature della descrizione verbale, saremmo salvi".

Il fotografo arrivò al primo piano e vide lungo il corridoio, nella penombra, una serie di porte. Tutte chiuse tranne una. Entrando in questa vide che il raggio di luce arrivava netto da una fessura che un'imposta lasciava trapelare da una sua malformazione. Il fotografo

si gettò nel raggio di luce tentando di aprire la finestra. Cozzò contro una vecchia cucina a legna posta accanto ad un lavello ingombro di tavole, di detersivo, cordicelle, stracci, palline di gomma, bamboline, altri giocattoli fuori uso. L'uomo, posate a terra borse e macchine, saltò sulla cucina a legna. prendendo a spallate la finestra che non si aprì. Provò con la maniglia ma oltre ad un iniziale cigolio questa non si mosse. Ora, abituatosi alla penombra, vide nella stanza anche un camino affumicato e una branda appoggiata al muro. Dappertutto, a terra, stracci e polvere e sterco di topi. L'uomo saltò dalla cucina e andò ad infilare la testa sotto alla cappa del camino. Si vedeva un chiarore provenire da lassù. Il fotografo si ritrasse confortato da quella luce prima di raccogliere macchine e borsa preparandosi a risalire scale. Al secondo e ultimo piano trovò nel poco chiarore un corridoio simile a quello già incontrato, col medesimo numero di porte e tutte chiuse irrimediabilmente tranne una, l'ultima, che s'aprì all'istante, come oliata di fresco, colpendo il fotografo per l'inaspettata violenta docilità, trascinandolo, quasi, con sé nel suo percorso. La stanza, perfettamente quadrata e con uno sbrego d'angolo al soffitto da dove si vedeva il cielo, era affrescata, là dove l'affresco ancora resisteva, con scene di caccia. Un letto matrimoniale in ferro battuto era posto al centro; santini e fotografie in bianco e nero stavano disseminati sulla coperta gialla di raso, consunta e in alcuni punti tritata, e sul pavimento. La finestra era spalancata addosso ad una grata di buon ferro nero e tondo, che la imprigionava. Contro la grata il fotografo vide i campi, gli ulivi, le siepi d'alloro, lì, sotto di lui, estesi e tesi per un venticello generosamente lieve nella solitudine. La grata era robusta, ben infissa al muro esterno. Il fotografo cominciò ad ammutolire, nessuna luce era più nei suoi occhi se non quella grifagna della crescente paura. L'uomo, sperduto, si staccò dalla grata lasciando a terra macchine e borsa, con una mano al cuore si immobilizzò accanto al letto, fissando senza vedere il pavimento di cotto, in più punti con fenditure, con buchi, rosicchiamenti, qualcosa di mortalmente mattone e rosso e - si vedeva - passato con cera rossa. Un pavimento da capogiro, e in preda a un capogiro il fotografo s'appoggiò alla sponda del letto, al raso giallo che si sarebbe sminuzzato in più punti tra le mani, roso, cadaverico, come rosa che si polverizza. I due cuscini parevano conservare l'impronta del capo, e le federe ricamate erano ormai color senape con piccole zone bianche. Gli abitanti era-

no forse fuggiti? Di notte? Perché ancora lì quella coperta di raso? I comodini all'interno della loro pancia contenevano pitali di smalto bordati di blu, e dentro a questi v'erano pezzuole brune con frange ed un tubetto rinsecchito di una qualche crema. Crema per le emorroidi o vaselina. Forse. In uno degli angoli, proprio sotto al tetto squarciato, si poteva vedere una specchiera frusta e stinta, con l'impiallicciatura sollevata, da quanto l'acqua piovana l'aveva inondata, percuotendola, calandosi con ogni tipo di intemperie su quello specchio, dove ormai era inutile tentare di vedere chiaro. Tutt'attorno alla specchiera il cotto era preda di una muschiosità verde che si estendeva per tentacoli in taluna periferia. Quell'angolo era perennemente in ombra, umido, viscido. Era evitato anche dai topi che ne avevano fatto una loro personale zona orrida, piena di leggende. Il fotografo, riempitosi le mani di santini e fotografie, si lasciò cadere accanto ad uno scendiletto con una feroce tigre del bengala, rossa, attorniata da palmette evanescenti, stinte, dove si poteva immaginare i topi avessero zampettato come dirigibili. Grigi. Un crepitio seguito velocemente da un botto provenienti da fuori fecero balzare in piedi il fotografo, il quale corse alla finestra e dall'inferriata vide un uomo che con il fucile in mano stava passando laggiù tra gli alberi radi. Il fotografo allora chiamò a squarciagola, ma il cacciatore proseguì il cammino tenendo al collo qualcosa, forse selvaggina. Il fotografo strinse tra le dita l'inferriata, tentò di scuoterla. Chiamò aiuto, si sgolò agitando nella luce. Infilò anche le braccia nell'inferriata, le sorse, le fece andare come mulini a vento, ma niente accadde, mentre la sua voce si perdeva, si esauriva, tranne il pianto che colse l'uomo mandandolo a risedersi a terra con attorno le fotografie in bianco e nero. Visi gialli e visi tirati, bambini attoniti, vecchi in vecchi androni, sotto a vecchi portici, poi donne e uomini di mezza età, abiti scuri, abiti con colletti bianchi, colli pesanti di uomini tozzi, bambini addosso a vecchi sdentati, addosso a parenti grassi, magri, bambino sul letto con coperta di raso, coperta di raso percorsa dalle braccia tese e dalle mani unite di due coniugi, bambino addosso alla madre semistesa sulla coperta gialla di raso. Addosso. Riccioli. Vaghezze. Timori. Visi lontani. Mani grosse attorno ai corpi dei bambini, sulle spalle degli adulti, mani sulla fronte a ripararsi dalla luce: mani lasciate cadere ai fianchi, mani inutili nella fotografia, imbarazzate, mani pesanti, mani-arnesi, occhi ombrosi, bocche taciturne, denti mancanti, e alle spalle fienili,

stalle, attrezzi, buoi, finimenti per cavalli, cavalli da tiro, da terra, infaticabili, inesistenti i cavallerizzi e le cavallerizze. Il fotografo guardò a lungo quelle fotografie, fece scorrere le dita sulla superficie quasi a voler cancellare le macchie di muffa, a voler far riaffiorare certi visi scomparsi, a raddrizzare le pieghe che facevano d'ogni fotografia una fotografia concava, derelitta, paurosa e immortale. L'uomo, sospirando e alzandosi come una fotografia concava, nella luce prese a fotografare tutto quanto vi era nella stanza, rifotografando anche quelle immagini, riesumandole una ad una. Fotografò un particolare della coperta di raso, il letto, la tigre feroce del bengala, gli affreschi rimasti, la specchiera. Allo specchio dovette fuggacemente specchiarsi e tra le miriadi rugginose dei puntini si vide scomposta ombra, ora obliqua, ora spezzata, come se lo specchio fosse divenuto onda e non rispecchiasse che onde. Vide un suo occhio che deformato velocemente si distolse mostrando barlumi di insania. Sdraiatosi poi a terra fece macrofotografie del pavimento muschioso, d'ogni benché minima rifrazione di luce che cambiava l'aspetto, la sostanza, la consistenza del muschio scivoloso, quasi pulsante. Il fotografo mosse all'infinito le mani, come gli era familiare, scattò immagini da ogni angolazione, con ogni focale posseduta. Le sue mani davano immenso potere a quell'occhio centrale che immenso potere aveva già. Scattare fotografie da quella prigione voleva dire sopravvivere. Catturato egli da una casa, egli la catturava, la costringeva in un corpo metallico, *intelligente*, arricchito da una *intelligente* lunga materia *assorbente*. Ma quanto avrebbe resistito il fotografo? Dunque, ogni cosa fu fotografata. L'uomo, nel momento preciso in cui s'accorse che il lavoro era finito e niente poteva più impegnarlo, distrarlo, si gettò fuori con macchine e borsa dalla stanza affrescata, scendendo di filato le scale nel quasi buio e arrivato al pianterreno si scaraventò con tutta la forza contro la maledetta porta, tentando ancora di aprirla. Questa si mosse, parve contrarsi, malignamente, ma non s'apri nemmeno durante gli altri tentativi dell'uomo che urlando impropri e bestemmie continuò nell'assalto. Fosse passato qualcuno. Il fotografo invocò aiuto, disse non c'è nessuno lì fuori? per dieci, venti volte, poi sfinito risalì la scala fino al primo piano. Controllò a tentoni ancora le varie stanze chiuse, entrò nella cucina. Qui inciampò in uno straccio, in una bambolina che dalla pancia mandò il proprio verso raggelante. Udì fruscii agitati. Rumori d'unghiette che nella fuga grattano il pa-

vimento. Topi. Il fotografo, topo nella grande trappola, scappò anch'egli e risalì al secondo piano, tornò nella stanza affrescata andando a respirare una boccata d'aria all'inferriata. Era chiuso inevitabilmente nella casa. L'unica via era rappresentata da quello squarcio nel tetto. Salire sul tetto. Come? Non v'erano scale. Avesse potuto issarsi fin lassù per buttarsi da quel secondo piano. Ma come salire? Il comodino sul letto e lui sul comodino sarebbero stati insufficienti. Non v'era nemmeno una corda da attaccare alle travi. Nemmeno in cucina l'aveva vista. Impensabile poi riuscire a portare una botte dal pian terreno al secondo piano per issarla sul letto. Fosse riuscito a salire sul tetto avrebbe fatto un volo. Un bel volo. Il volo della fine, forse. L'uomo si disperò, ansimò. Guardò nella campagna e vide un individuo, poco lontano, che sistemava un treppiede e su questo issava una camera. Il fotografo lo riconobbe, urlò: "Ansel! Ansel Adams!", ma Ansel non lo sentì, avvicinò piuttosto il viso alla camera. Il fotografo lo richiamò, dannandosi all'inferriata. Poi, vide più in là un secondo individuo anch'egli intento con treppiede e camera. Il fotografo lo riconobbe e lo chiamò: "Paul, Paul Strand, sono qui!" ma Paul non lo sentì e continuò nel suo lavoro. Il fotografo chiamò e richiamò, mise le mani fuori dall'inferriata e le agitò urlando. Poi, piangendo come un bambino, si buttò a sedere sul pavimento, nella grandissima disperazione, il cielo dal tetto squarciato sopra di lui. Avesse alzato gli occhi avrebbe visto il cielo. Ma gli occhi erano chiusi e pieni di lacrime e rossi dal pianto. E il cielo lo vide poco dopo, quando inconsolabilmente affranto si sdraiò senza più forze, e da lì riaprendo gli occhi osservò il cammino delle nuvole. Con un filo di voce disse: "Non sarò che un'immagine, qui, in questa camera, questa camera è un'immagine, io e la camera un'immagine sola. Se nessuno mi salverà diventerò una fotografia insieme a questo scendiletto, a questo letto, a questa specchiera. Diventerò topo, un topo da camera, una fotografia con topo". A braccia larghe e ad occhi chiusi, il fotografo non s'accorse che il tempo stava cambiando e già nuvole nere andavano coprendo la luce vivissima della giornata. "Eppure, una fotografia non è uguale all'altra", aveva detto il fotografo al passeggiatore, "qui sta la meraviglia, quella che sconfigge la noia, anche se la noia resta perché ci si adatta anche al pensiero che ogni fotografia è diversa dall'altra, ci si adatta anche al pensiero che in fotografia non si potrà mai essere sicuri dell'esito finale, che avremo bisogno di avere

nelle mani la fotografia per sapere cosa abbiamo fotografato, ci si adatta a tutto, siamo *adattanti* e *adattatori*, non ci sarà pensiero nuovo che rimanga tale, non farà a tempo ad arrivare un pensiero nuovo che già ci saremo adattati al pensiero nuovo e il pensiero nuovo non sarà che un pensiero vecchio. Lei, essendo un passeggiatore, dovrebbe capire - disse il fotografo al passeggiatore -. Oggigiorno - disse il fotografo al passeggiatore - troppa gente si definisce fotografo pur essendo un *cane della fotografia*. Fino a che si darà la patente di fotografo a un *cane della fotografia* noi saremo perduti, caro il mio passeggiatore. Questi *cani della fotografia* non solo non sanno riprodurre fedelmente la realtà, cosa ai nostri giorni non più richiesta, ma non danno alcuna prova della loro personalità, non esprimono, cioè, una loro personale rappresentazione della realtà, questi *cani della fotografia* - disse il fotografo al passeggiatore - non sanno capire l'importanza del mezzo a loro disposizione, non sanno che "hanno tra le mani il *mezzo per eccellenza* per descrivere la realtà e - allo stesso tempo - per esprimere la loro personalità, questi *cani della fotografia* disonorano la fotografia, distribuiscono a parenti ed amici le loro immagini insulse allargando la banalità a macchia d'olio, come del resto succede per la poesia che, scritta da autori più che mediocri, viene distribuita dagli stessi ad amici e parenti, i quali non conosceranno mai la vera poesia, non sapranno distinguere la vera poesia dalla poesia spazzatura, incrementando l'imbarbarimento, l'ignoranza tra larghi strati della popolazione, popolazione imbarbarita dalle fotografie da primo premio e dalle poesie da primo premio. Fino a che girerà merce tanto dannosa, la giustizia è impensabile".

Il fotografo aprì gli occhi per via di un vento freddo sul viso e s'accorse del cielo scuro, rabbrivendo si rialzò andando a sedersi contro una parete. Capì con una mano su un mucchietto di sterco di topo e sussultò. Ora folate di vento gelido facevano volare i santini e le fotografie, disperdendoli nella stanza, così una gran quantità di visi lo osservava da ogni cantone. L'acqua cominciò a scendere dapprima lentamente, poi più battente, e la specchiera s'inondò all'istante, facendo fluire da sé interi rivoli, come un sermone affogante. Si vedevano solo onde gialle allo specchio, un correre obliquo e il rumore secco della pioggia, dei suoi fasci rovinosi, dei tiranti verticali, della sua rotondità impredibile che come torre fluiva dallo squarcio. Il fotografo si mise le mani sulla testa e tentando di ripararsi riprese a

piangere dolorosamente, come una specchiera. Poca differenza c'era tra lui e quello specchio: invaso il suo viso come quella superficie, tremebondo di quegli assenti col capo a cui i singhiozzi lo portavano. Poi la pioggia si placò. Non vi furono che gocciolii. A lungo gocce caddero, per un momento del loro percorso splendenti quando i raggi risorti le illuminavano. Cadevano nella zona muschiosa illuminando quel verde, rendendolo più scivoloso e palpitante come un grosso rospo, come creatura mimetizzata, un enigma, una leggenda contadina. Il fotografo pensò per un momento di fotografare quelle gocce lucenti, poi vi rinunciò. Cominciò a vedere nella stanza molti fotografi del passato, li vide muoversi, fotografare. Vide le pareti della stanza piene delle loro fotografie, le fotografie dei Maestri, s'accorse d'avere la stanza zeppa di macchine fotografiche d'ogni tipo e di ogni epoca. Di lastre, pellicole, di obiettivi. Chiamò allora i fotografi, sorrise loro stringendogli le mani, ad Ansel Adams disse: "L'avevo scambiata in un primo tempo per mia madre, maestro, poi non poteva essere che lei", strinse le mani di Weston mentre lacrime continuavano a scendergli dal viso, poi iniziò a mimare l'atto del fotografare. Ai Maestri disse: "Fotografiamo qui, insieme, è stata per me un'occasione eccezionale poter vedere voi, qui, riuniti, ma fotografiamo questa campagna, questo letto corroso, questa specchiera, e ben due pitali, Maestri, possediamo ben due pitali, laggiù poi, dove di giorno è sempre ombra, in quell'angolo, vi è persino uno stagno, prima è comparso un rospo, ora sarà la volta di qualche rana... fotografiamo... questo è il luogo ideale, qui c'è tutto quanto serve per fare fotografie, caro Stieglitz - disse il fotografo -, vede quella specchiera? Da una certa angolazione vi si può vedere riflesso l'angolo destro del letto, se ci spostiamo leggermente potremo vedervi sopra due individui che dal letto si specchiano i piedi... una combinazione eccelsa se pensa che con uno sforzo potremo specchiarci anche noi, ma attento alla tigre, Maestro, attento alle palmette voraci, questa stanza è l'archetipo della vita, qui si possono scattare fotografie dell'inizio e della fine della vita, l'inizio di tutto e la fine, e vi sarà sempre un'immagine a testimonianza, *tutto è immagine*, ah, Maestri, che combinazione trovarci qui all'inizio e alla fine della vita, tra un letto matrimoniale e una specchiera fradicia ma, cara Cameron, cara Arbus, cara Lange, che posso pensare ora che vi vedo, nell'articolazione del presente, fotograferemo fino

a che le mani non saranno sfinite, fino a quando tutto questo buio,
questo buio..."

Gabriella Maletti

Gabriella Maletti

QUESTO LAVORO QUASI CINEMATOGRAFICO (qualche appunto dal "set")

Qualcuno mi disse che il mio racconto "Il fotografo" era filmico, che le vicende del protagonista venivano seguite naturalmente come si vedessero in sequenze cinematografiche. Così, l'idea, dettata anche dal bisogno di sperimentare nuove (per me) forme di linguaggio, prese piede, e cominciai ad adocchiare fotocamere come fossero lettere di un nuovo alfabeto. Per di più, girando da tempo la campagna toscana, avevo avvistato e "visitato" numerose case abbandonate, sempre attratta dal loro sfacelo, da ciò che rappresentavano ora, custodi di minimi e grandi misteri, che riconoscevo nostri e che, ad una attenta esplorazione, venivano alla luce per sentori, tremiti, fanciullesze prolungate, in tutta la loro inquietante misura. Ciò che quelle case erano state, mantenevano. Nonostante il loro smisurato silenzio e la rovina, rimaneva l'imponenza della loro stirpe, il messaggio integro della loro devozione, derelitte ma ancor grandi, ma case, al culmine di un poggio, nella vena del pianoro, là, tra il cielo e l'asprezza obnubilante delle notti. Si vedono lontane, dapprima, perforate da squarci, da ocelli, percorse da crepe con l'andamento di un fulmine, "toccate", marchiate dalla potenza ossidante del tempo. Da vicino si sente, con un tremito, che vengono leccate dalle bisce, negli angoli bui gechi guardano non vedendo, orripilati. Ecco le case, trementonate nei loro interni da chiesa sconsecrata, oscuri e dissociati; eccole aperte, sudate, per lo più saccheggiate, e con ogni cosa lasciata: morta, ma perdutoamente ancora alla luce. A dismisura esse offrono rifugio e tolleranza, dalle loro vecchie carni ancora in piedi guardano singolarmente, e le loro voci sono il costrutto dei nostri timori.

La casa che ha ospitato questo nostro lavoro è assoluta, lassù, tra Limite e Capraia, sul Monte Albano, battuta dal vento, tra olivi e vigne, accanto a un ciliegio. L'abbiamo fatta subito "nostra", l'abbiamo amata con ogni suo residuo, al culmine di una nostra serenità despota, lì tra i suoi mattoni e le travi, tra i bugni di un intonaco sabbioso, nei suoi sfregi dirompenti e nelle sue castità.

Dopo aver finito le riprese mi sono ricordata di un cordone rosso scuro che trovai la prima volta su un tavolo e che, alle nostre partenze dalla casa, ho sempre curato di riporre e poi, successivamente, ad ogni nostro nuovo arrivo, di predisporre sullo stesso tavolo, nella medesima posizione. Quel cordone è presente nel video, attorcigliato come un'anima è visibile là, ad una estremità di quel tavolo. L'ultimo giorno di riprese, il 5 febbraio, come sempre ho riposto il cordone nell'anfratto del solito mobile. Mariella mi ha suggerito di portarlo via, l'ho guardato dicendo no. Pensavo appartenesse alla casa. Ce ne andammo. Ora quel cordone mi perseguita, so che dovrò andarlo a riprendere. So che dovrò entrare ancora in quelle stanze, ora con emozione, allungare la mano e chiuderla sul cordone, sul suo colore rosso sangue, sulla sua immobilità e sulla sua destrezza. Poi scapperò giù, lontano da ciò che ho amato, in una inspiegabile sveltezza, correndo nell'erba alta, uno sguardo al cespo di rosmarino, al posto delle violette, uno scarto rasente il muro e lascerò alle spalle una bocca-porta piena di arnesi e secchi rugginosi, di cuscini rosi e panche e indumenti da lavoro irrigiditi sugli attaccapanni, con pieghe di colore chiaro, le più esposte, e sempre di corsa passerò la facciata solatia, mi inoltrerò nel fossato accanto agli ulivi, scomparendo.

E' stato, questo lavoro quasi cinematografico (ma l'ho saputo via via, ad impresa inoltrata), un rinnovamento interiore, un cemento con nuovi mezzi tecnici ed espressivi, una creatività "mossa", viva, motivo di aggregazione e di amicizia, di solidarietà. I miei compagni di "set" (tutti) hanno condiviso scelte e ideali (parola quasi inusabile, oggi, da cimitero), beni tanto poco materiali. In special modo, Graziano Dei, il sensibile interprete dello sfortunato (o fortunato?) fotografo, e stato (ed è) un attento compagno di lavoro ed amico, ha accompagnato questa mia prima esperienza (questa nostra esperienza) con una solerzia ed una preoccupazione fraterne, "presente" egli in ogni momento, aiutandomi nei dubbi, suggerendo. La solitudine e stata raggirata, sepolta in una buca, tra i vecchi arnesi da lavoro della casa-prigione. Un pensiero particolare è anche per Mariella che, con la sua fedele, solidale presenza, ha accompagnato come "musa campestre" questo lavoro. Superba sopra tutti noi, credo, la campagna vivissima, la sua regale immortalità fatta di erba perenne, di olivi-padri senza stagione, di luce memorabile, e puro vento condottiero.

Generalmente partivamo il sabato o la domenica, stipati sull'automobile tra thermos e panini, merendine e treppiedi, videocamera e macchine fotografiche. Partivamo come per delle scampagnate e poi, sul luogo - in quelle stanze fredde e scomposte, con quel vento che faceva battere certi vecchi avvolgibili, tra nessun odore, ormai, perché tutto era stato per anni schiaffeggiato, reso inerme dallo stesso vento, su quei pavimenti di cotto, ballanti, consunti, sporchi ma egualmente imperiosi, cosparsi di oggetti inservibili, di giocattoli abbandonati ormai macabri, di coperte, di fiori di plastica inorriditi e festoni alle pareti e gran quantità di cenere nell'ampio camino, in quel paradiso mutato e sconcio, in quel derelitto ventre - noi cominciamo con l'entusiasmo della realizzazione a studiare inquadrature, gesti, carrelate, tra i sussurri freddi di quanti avevano abitato lì. Durante le riprese, la mia vecchia compagna, la macchina fotografica, taceva. Pensavo che con quel mezzo non avrei mai potuto raccontare la storia del fotografo. Sarebbe mancato il movimento, il pathos del gesto, della mimica. Sarebbe mancata una parte di commozione, l'unione di sangue con i personaggi, le cose. La fotografia, in fondo, è solitaria, ed è forse più elitaria. La fotografia stampiglia nel cervello la drammaticità fino ad essere noi preda di quella drammaticità, imprime "porzioni" di realtà che può subito, per la scomparsa nozione del tempo, divenire anche irrealità; il cinema ci obbliga invece, fotogramma dopo fotogramma, ad un percorso più familiare veramente reale, non trasfigurante. Con la macchina fotografica uno scatto e via, con la camera persiste il piacere (a volte eccessivo) di seguire e seguitare a seguire un'azione, portandola a compimento. Con la macchina fotografica creiamo, se così si può dire, delle continue "morti", con la camera prolunghiamo la vita, la sua bellezza e, forse, anche la sua agonia.

Gabriella Maletti

Mariella Bettarini

LA DISERTATA*

"Ma in un soffio giungemmo alla casa
e tutto ciò che dicemmo fu: - Siam salvi!"
Emily Dickinson

La soglia

qua - muovendo sulla soglia
su questa soglia dire (dirmi)
"poesia è - poesia è
di se stessa: di tutti
e di se stessa"

dirmi (o sentirmelo dire)

qua - sulla soglia mentre per un lustro
la valico (per nullo tempo o
per un secolo) - dire "poesia" - dire "soglia"
qua a tremare per questo cespo
che me la copre - che
me la rivela

e quanti sono i rettangoli invetriati
a cui s'appendono ragnatele prische (o recenti)
loro peculiari soglie d'insetti
e d'aria

d'aria fatte tutte e d'insetti

Il pavimento

prèmilo il pavimento
prèmilo - imprimilo con l'orma
usa l'arma appuntata della quiete
della pazienza - l'arma di molta irrequietezza
càlcalo calma/immota - poi
affilata/furente

càlcalo - premilo - imprimitene

l'orma - cerca la polvere
impòlverati a fondo - con il suo fondo
affonda - affondalo se puoi
e se non puoi - se non lo fai
affòndati

(poi con il cotto accorri
cuociti e - cotto - accogli il pavimento
proprio com'esso - come lui t'accoglie)

Il lavandino di pietra

indispensabile (o inutile)
dir delle donne che qua hanno speso
(e spento) le essenze loro - le ossa
dette "ossa" - le esistenze sparute e le inesprese
(oh come inesprimibili) forme per una fossa
d'una fossilizzata/morbida razza
di lavapiatti - sguattere - serve
cuoche - domestiche - fattrici

Il camino

qua

mentre lo chiamavano "cammino"
famiglie intere - perse generazioni
di contadini gli sciamavano intorno
fissi: nessuno più d'un campo camminava
non lasciava nessuno i suoi dintorni
(dintorni dei campi): Camino era questo loro nume
questo lume di luce nella sera
(nella sera e nel giorno)

questa deità di calore
quest'arso - questo scontroso amore loro di faville
e ceneri - di cucciole pupille - di cene
e feste - di minestre e d'acqua da scaldare - di cibarie
da fare - di caldi e freddi attorno al fuoco - d'allontanarsi
un poco (ma poco e niente) - d'avere
grande spazio nella mente (o averne poco)
esso sempre il più forte - il solenne - il divino
domestico materno dispensiere di fuoco

I mattoni

non sapere più
come dirlo
non avere più di che dirlo
dirli - questi mattoni - questo impiantito
che dura nell'omissione di sapersi - nella
obstinatio di non sapersi più mattone
prensile ruvidezza da scarpe
leggerezza da piedi di piume
vellutato ispido bagno
di non sapere - non potere
andar oltre - camminare volando o (volenti)
non dire di saperlo (il volo): strisciare
allora inerti - con piccole zampe
che non si muovono - palme
che non attecchiscono - appendici
che non han presa

presa così da molto vortice
stregarmi
io - padrone risibile
e miserrima preda

Le travi

nido di nidi o vegetale *dulcedo* tu /voi
che sostenete la parte per il tutto - un soffitto
il cielo - l'orco - la trave

e mi alzo

e mi siedo e mi rigiro e m'en vo e guardo
l'ordito/albero ordire le sue trame
e tutto quanto a sé nel luogo s'è elevato
e nel tempo: voci voci filtri fumi
abbuiamenti sussurri soffi suppliche
regolari respiri (sospiri - polveri) sopraffiati
vapori - ànsiti ormai nel legno
sigilli - atomi di volatili presenze - fiumi
vegetali/animali/minerali rintocchi

I festoni

archiviati i balli - sospese le licenze - spente
le péste musicali - diramàti per altri pavimenti
i piedi - portate fuori le risate le spoglie

alte-

rate
le melodie - i ritmi - le cadenze - gli svelti
slow - le risse tra uno sterno
e una scapola - una costola e un femore

discese

sino in fondo le ombre sulle ombre - maciullato
ciò ch'era disponibile - infranti
il tempo - il suono - i cristalli - la notte
di tanta festa restano festoni
tra un bagliore e un sofà - tra
muro e porta - tra finestre

tra

impregnàti di musica - d'umori
entro la luce ebbra che fissa noi

qua

sorpresi a fissarla

La videocamera

intima talmente estranea da permearsi
con i muri - i lemuri - l'anime perse
la persa luce - la ruralità
da intingersi nel cotto - da (cruda)
incrudelire

doppio spettro
di camera - guastata vista
cinema - grammatica di foto e lontananze
ministero del farsi - fabbrica
d'evidenze - di mistero

di saperi - labirintica *machina*
da morte - memoria lunga/breve
mistico allestimento

laboratorio

messinscena potente

Gli abitanti della casa

se per abitanti s'intendano tutti
gli esseri
tutti coloro che l'abitano
(e l'hanno abitata e l'abiteranno)
tutti i viventi esseri che le sono stati fedeli
nel tempo (lungo il tempo - lungo l'arco
del tempo) siano essi umani o blatte o batteri
o spore o lucertole o aracnidi o uccelli o colonie
di formiche o bruchi o licheni o funghi

se per

abitanti
tutto questo s'intenda
allora evviva - evvivano gli abitanti tutti
di questa casa: dispariti o presenti
qua sul posto o dispersi
in contumacia
o rimpiazzati o invisibili o morti

Lo specchio

lo stoppino o lo specchio? lo storpio
o la parola? ragni - regni - catene come legami
e come monti - mari muti - sirene - polveriere
e sue polveri - evi - ori - gomène
e fil di refe - fil di spada - filo
di melograno

Johnny - Mabel - Charlotte

mal di male sovrano

specchio delle tre cotte

specchio opaco - marrano futile

specchio

specchio di non più-mai

spavento - modo - detto

calore senza febbre - fine che più non sai

Le ragnatele

vi tessé Aracnide - facitrice di trame - abitante
occulta di questo tessuto mare ove parlano
lingue greche

bizantine zampe avanzano
e i codici miniati ostentano icone di mosche
insetti pantocràtici e larve
dal larvato colore metropolita

che se poi arriva

l'Archimandrita vostro divenite d'un colpo
ragnatele d'oriente - occhiuti fini - mete
d'una non occulta Costantinopoli

Il divano

sedersi e (d'un colpo)
andarsene: come adunata
una ridda di movimenti
piove dall'alto (uscire
dal tessuto logoro - dal logoro
spazio)

il rumore
mangia il cervello
conto i topi
che v'hanno lasciato orme
siedo sui loro escrementi
un divano da re

I vetri rotti

vetroso velo - come vorrei sapere
come s'infransero d'un colpo
vetri o sgretolandosi lungo incrinature
incidendosi secondo faglie

lenti - seri - iconografici

ed ora frastagliati resti di vano in vano
distruzione - struttura sparente - sparuta eco
d'uno scoppio

o sparo

o semplice lagrima lungo un taglio

I panorami

dilata il mondo una finestra

molte

molti mondi ricreano: panorami
d'oriente

legami

nell'ocaso - a mezzogiorno

splendor

a notte i notturni vapori

d'un colmo Niente

niente

che meglio li assapori o li provochi

viste velate o nello sflogorio

di sflogoranti fuochi

Il vento

dove dimora il Vento
e sua *señora*?

dove scorre galoppa mugghia avviene

mare-cavallo

destriero ondante/evento

acqua equina - folata
d'inquietata equità?

certamente

anche qua

qua nel lieve spavento

nella passiflora - nel chiuso

nel camino - nel rustico convento

nel covo d'una serrata sigillata *historia*

Corda che dondola alla finestra

tu - sì - corda

spago - tu - sì
tuo trascinamento e fruscio

assòciati

alla finestra

su - leghiamoci
non t'allagare mai - non slegarti nel tempo
(è - questo - malefico) e sì tu - corda
dondola quella cuna - tu cullaci
ché s'iam persi - s'iam persi
pigliaci ne' tuoi impigli

ah le mani le mani

tu - sì - corda nel ventolato vento
nelle vedovanze

dissociami - dissotterrami

tra qui e qui - tra luce e buio e luce
che s'impelaga - che (si) trapela nel me
vibrante - nel tremante sé

e trema - tremola

spago - tu sì - corda - tu incordati
accordati ansia - accordami pace - qua -
tremante - io qua (aggiogata)
io - qua - sì - a far versi al mondo che era

Per un fotografo

I

dispari compito (mio caro ospite - oh tu
gratissimo
neo-abitante tu lacrimoso)
distinguere (dividersi) tra mento
e mente: tra quello (che già trema
e che non mente) e questa ch'è impavida
quasi (ancora) - che intrepida gorgoglia
da sé (mentre trepidi tu - digrigni i denti)

ma sì

(mio fotografo): la verità - la verità poi è
che si è fragili come pezzi di vetro: troppo
mentali - sentimentali troppo: cuocerli entrambi
squassa questa cassa toracica (fegato e budella
ceneri - neri come cotta cenere)

II

ma tu adempila la foto:
sai - quell'acqua dagli occhi
è salata quell'acqua
ai sali di mercurio
assai essa somiglia: non esimerti
dal piangere - manda risatelle
capaci di ridere
mandaci messaggi dalla casa
inquietata
segni - o fatale fotografo

III

dal passato passa una foto
ai futuri: hai famiglie?
bruciati a questo fuoco

vedi quante madri traboccano

quanti padri

che le tue mani tocchino
per celia quella bocca - che i sali degli amori
che gli amari si tocchino

al mare - al mare!

lei senza fine scocca

quella materna macchina

quella violenta bocca che t'asseta

che t'ingozza

di sé - nel pigolio finito
nel sordo - nel sordo del mondo

(1993-1994)

Mariella Bettarini

* Il titolo di questa raccolta fa riferimento alla casa-"teatro" della vicenda del protagonista-fotografo: casa vuota, abbandonata da chi l'abitava: "disertata", appunto (piena però, poi, d'un imprevisto abitante, suo predatore e preda.

Mariella Bettarini

UN FARE PER ESSERE

"Disertata" non vuol, però, dire sterile, infeconda. In realtà *questa* casa, *questo* luogo, questo suo attrarre (la sottile, perdurante attrattiva dell'oscuro, dell'ignoto, del disabitato, dell'abbandonato, del rovinoso, del morente); questa ricerca, questo muoversi, questo andare; il pertinace fotografare della retina (delle retine), della macchina (delle macchine); le freddissime mattine con freddissime mani e freddissimi piedi; i *thermos* caldi, i panini, i muri sbrecciati; le cose deserte, perdute; la polvere sui pavimenti; le arance sbucciate presso il nero camino, i fiati e i festoni; le reiterate prove, le pose, le scene di chi recita, vive, resiste, s'arrende davanti alla macchina; i cenni, i gesti, le (suasive) parole di chi le sta dietro (la soggettista-regista); il tempo dilatato ed astratto di chi assiste tacendo, testimonia nel retro (la sottoscritta osservatrice, solo in minima parte "attante" anch'essa): tutto questo (e tant'altro) sono stati - di certo - per me, per noi-tre, per noi-pochi partecipi dell'avventura, complici dell'esperienza - una occasione tanto ricca e feconda da seminarci di sé, da fecondarci d'un germe intenso, durevole: quello (ancora una volta) del "*fare* insieme", del "*fare* d'accordo", del *fare* per un liberissimo scopo "inutile" quanto assoluto (utile a sé, sciolto da tutto); un fare senza "far gare", senza competizioni; un "fare per essere", non per parere; un fare (anche) finalmente non più solo cartaceo, non più solo mentale, ideale, invisibile, ma anche (vivaddio) gestuale, incarnato, concreto e *visibile*, se invisibile (e "sacra") resta certo la molla d'un fare così: la spinta al teatro, all'azione simbolica, alla catartica finzione, alla "funzione" liberatoria; al gesto operoso (operante, vibrante) di chi "dirige" (guida) senza padroneggiare, di chi guarda (e s'ossessiona di sguardo), di chi (vivo, plastico) coopera al *set*, coopera a fare (d'una casa deserta, d'una dimora bellissima e desolata, bellissima *perché* desolata) il luogo vivente (e da ora in poi eterno, "immortale") d'una corale, d'una fattiva, d'una vivida *azione*, per l'impulso d'intelligenza dinamica, di lungi-mirante amore di natura, di cultura, di tecnica, d'arte; per vivificante pre-disposizione e "scartare dalla norma", uscire (ed entrare) nel

nuovo, provarsi, cimentare il suo sé più splendente e nascosto, farlo emergere al freddo/buio d'una casa quasi diruta, fattasi teatro d'una "scommessa" tanto grande, sorprendente quanto difficilmente dimenticabile.

Per tutto ciò, sono grata a Gabriella e a Graziano d'avermi fatto così intensamente partecipe di questa visionaria, concreta vicenda: d'artigianato ed arte, di pazienza ed ostinazione, di matura ed infante "follia" (che m'ha subito coinvolto, profondamente rispondendo a quella ch'è in me); "follia" che ci ha coinvolti (amici e qualche parente) nel "gioco" bellissimo (commovente) della vita che si fa e si riproduce, che scompare e riappare (dentro l'acqua, dietro gli specchi), dell'immagine che si guarda e si replica: oltre, oltre la parola scritta, nel reame (vischioso, terrificante, salutare) d'un tentativo "diverso" di durare oltre il durabile, di rendere duratura, immortali (anche per virtù di trasfigurate/figurative immagini) cose, realtà, luoghi che amiamo, illusi così d'averli sottratti a sé stessi, al proprio destino, alla morte (al destino ch'è morte).

Mariella Bettarini

Graziano Dei

LA CASA E DOPO

(così s'è "costruito" il film)

Quando, dopo mesi di lavoro, di sabati e di domeniche in cui ci siamo dedicati alla sua scoperta, alla sua conoscenza, siamo tornati alla casa e abbiamo trovato i suoi vetri in frantumi, le sue sedie rotte, il tavolo di cucina rotto a metà, gli oggetti, lì da anni, che pazientemente avevamo guardato, amato, fotografato, portati via o distrutti, i festoni strappati e bruciati, i mobili sfasciati che giacevano in mezzo alle stanze, le porte divelte, abbiamo capito che il nostro rapporto con le sue stanze, con il suo passato finiva lì, in quel momento. Qualcuno l'aveva violata, non era più nostra, non era più di nessuno, era tornata ad essere una casa abbandonata su un colle ad aspettare.

Il mio primo incontro con la casa avvenne davanti a un televisore, il giorno in cui Gabriella mi fece vedere le prime immagini che aveva girato all'interno. Immagini molto belle, cariche, quasi intime, racconti di particolari, di angoli dimenticati e descritti da una luce tagliente, viva. Il resoconto di un'intimità non violata, guardata per la prima volta con attenzione e stupore. Poi l'incontro successivo, quello vero, ravvicinato.

Una mattina di novembre piuttosto fredda, un po' di sole, dopo aver lasciato la macchina più in alto, su un prato, ci avvicinammo lungo la viottola, in mezzo agli olivi e al silenzio, ed eccola là, attaccata alla collina, le mura rosse battute dal vento, il nero delle finestre, le porte scorticate e aperte su scale appena intraviste o immaginate, su anditi dalle ombre indistinte, quasi un invito prematuro ad entrare. Intorno le tracce di qualche esistenza passata, oggetti pietrificati nell'atto di compiere un'azione, un movimento; oggetti di lavoro, fossilizzati e disposti in ordine attorno alle mura come satelliti.

E' cominciato così il nostro viaggio. Un percorso attraverso uno spazio e attraverso una storia, e comunque un "viaggio" dentro, dove lo spazio e il racconto si sono fusi e gli oggetti trovati, lasciati nelle stanze, sono diventati storia, si sono raccontati.

Quella casa è diventata nostra per una stagione, ci andavamo ogni sabato o domenica, e ogni volta da quelle stanze vuote, dalle pareti, dalle mura scalciate sono nati nuovi stimoli, idee, la storia prendeva corpo e si concretizzava lì dentro, e lentamente la sceneggiatura, pur rigorosa e dettagliata di Gabriella, si è lasciata condurre dalle sue memorie, dai suoi spazi e dalle luci, le uniche presenze mutanti della casa.

Poi la seconda parte del lavoro, quella in cui altri oggetti hanno dovuto essere capiti, studiati, decifrati. Centraline di montaggio, mixer, nastri, registratori e quant'altro serve per il montaggio di un video.

Il montaggio e la sonorizzazione: il momento magico dove la materia prende forma, dove si lima, si toglie e si mette, si stabiliscono i colori le sfumature i tempi i ritmi. Nel montaggio le immagini vengono ripetute infinite volte, passano e ripassano, finché si stampano talmente nella memoria da acquistare una consistenza quasi reale, malleabile. Il cosiddetto fotogramma diventa allora l'elemento costitutivo di un materiale da plasmare, su cui intervenire manualmente, con pazienza artigiana, a dare forma e a costruire.

Un lavoro, che normalmente richiede professionalità e studi di montaggio attrezzati, in questo caso è stato fatto tra le mura di casa, con tutta la caparbia e la pignoleria di chi facendo una cosa ne impara l'arte, ed è stata un'esperienza entusiasmante, qualunque sia il giudizio sul lavoro finito, vissuta personalmente nelle due fasi, quella da attore e l'altra più propriamente tecnica, quindi doppiamente accattivante. Un'esperienza che devo alla sensibilità e alla grande disponibilità di Gabriella nel coinvolgimento sul suo lavoro, e alla presenza di Mariella che ha vissuto con noi tutti i momenti delle riprese e le lunghe serate in cui, immersi in cavi, spinotti, microfoni e nastri, tra arrabbiate e rifacimenti si "costruiva" il film.

Graziano Dei

Alessandro Franci

IL FILM

Gabriella ci invita a casa sua per le quattro, si tratta del film "Il fotografo".

Prima ci sono stati sopralluoghi, appostamenti, attese: la luce, il tempo, i rumori, gli umori; come per una caccia.

Queste cose non si sanno, ce le dice lei, lo spiega.

E' stata dura, non è solo un piacere, non è un divertimento. Prima del film non c'era niente.

E' una sofferenza, una paura, una gioia un po' dolorosa, un passaggio liberatorio da uno stadio duro e lontano del pensiero ad un altro, alto e luminoso, scarico.

C'è stato il montaggio: il sonoro, le musiche e le voci, i rumori, i tagli, frammenti piccoli e grandi; un lavoro manuale, faticoso, preciso, coerente, attento: i particolari, l'insieme; momenti, minuti, secondi, frazioni.

Ci sono voluti mesi, giorni e notti, mattine. Poi c'è stato il film.

Alberi, case, cieli, suoni, rumori, voci adesso sono fermi, scanditi e ordinati secondo un numero e un sentimento.

Prima del film si è fatto un gran parlare, come quando tutti se ne stanno a guardare il cielo minaccioso.

A volte, per certi periodi, non se ne parlava; c'è voluto anche silenzio attorno al film. Per scaramanzia, per pudore: nessun autore parla volentieri di quello che sta facendo.

Prima una telecamera, poco dopo un'altra, poi certe altre attrezzature, necessarie, improvvisamente indispensabili, anche questo per un po' è stato come parlare del film. Il film doveva nascere; era nell'aria, come i temporali.

Comunque, ancor prima di ogni film, di ogni attrezzatura, di ogni idea, c'è stato il racconto. "Il fotografo".

Tanti fogli uno sopra l'altro che Gabriella ci dette un giorno; fogli rigati in corpo 9, interlinea uno, righe nere parallele in corpo 9, più di

trenta per pagina; pagine dense, spesso drammatiche, che ti fermano, ti irrigidiscono; non fai più niente. Leggi.

Il fotografo si muove sul prato, ignaro, quasi frenato da un'erba infernale che lo tiene. La casa la vede subito, ancora non sa niente, però; non si può immaginare nulla; lui no, certamente, ma noi già siamo colti come da una sorta di premonizione. Quella casa che il fotografo vede, noi gliela vorremmo subito cancellare dallo sguardo.

Il film inizia così, con quel prato e quella casa. Gli olivi, il vento fra le foglie argentate, l'erba e gli olivi che si muovono. Una delle scene più inquietanti che la campagna toscana può mostrare a chi la guarda.

E' una casa che il tempo ha rovinato. In dei punti l'ha rotta, sgretolata, ne ha cambiato i colori, ma non è riuscito a delimitarla con un tratto definito; dentro, come imprigionato, vi è il sentimento mai spento degli uomini che nel tempo l'hanno abitata; dentro, ma anche fuori, ci sono i segni.

All'interno, sparse cose abbandonate, rimaste lì solo provvisoriamente, come se qualcuno, da un momento all'altro stesse per tornare; l'immobilità, con le sue polveri tra gli oggetti, le mura sconnesse, i mattoni sbalzati, non è rigida o definitiva; è l'immobilità delle attese. Tutto, sia fuori che dentro la casa, è predisposto per l'arrivo del fotografo.

La scenografia è naturale. Gabriella regista si è mossa fra fenditure e spazi, come gli insetti della casa, uscendo e rientrando dalle scene, cercando le vie del film; sommando una dietro l'altra le sequenze, sottraendone altre; come ha sempre fatto con la scrittura, sia che si fosse trattato di rintracciare, tra le fioriture di Marano, certe sfuggenti vie, che ad altre case od ad altri luoghi conducevano; sia che si tratti di condurre, per mano, noi e il fotografo, fra "infestanti" erbe delle campagne toscane

E noi siamo qui, a casa sua, circondati da libri, da oggetti, dalla penombra e dall'aria calda e fluida de "Il fotografo".

Le quattro sono già passate. Abbiamo preso il caffè, abbiamo scherzato.

Davanti al televisore, sopra a una poltrona, ci sono cavi colorati che si intrecciano, escono dal televisore e ci entrano nuovamente, al-

cuni vanno ad un'altra apparecchiatura piatta, squadrata; un'apparecchiatura con piccole luci rosse e gialle, alcune accese, altre spente; i cavi calano, lambiscono noi, come l'erba le gambe del fotografo.

Mariella si è "defilata" fin dietro il muretto che divide un angolo della stanza, compare solo il volto oltre la pila di libri sul muro; Giovanni e Mirco riesco appena ad intuirli, in piedi, di fianco a me; Paolo è seduto davanti a noi; Gabriella quasi scompare, poco più avanti, leggermente di lato, nella poltrona; sembra sottrarsi, come al suo solito, e forse, oggi in maniera maggiore, avendo delegato, oltre che al corpo 9, anche al VHS tutte le ragioni.

Non si parla già più; non c'è da dire nient'altro; siamo in attesa; forse è giunto il momento.

E' la prima volta, non è mai successo, in passato, di incontrarci per una cosa del genere.

Forse nell'aria si percepisce questa novità. Nessuno lo dice, e per la verità non è molto chiaro, però sembra proprio così.

Gabriella si alza, per un attimo ricompare, con l'indice spinge il pulsante del videoregistratore, e subito si tuffa nella poltrona. C'è subito un lieve rumore meccanico.

E' l'ultimo atto formale: inizia il film.

Alessandro Franci

Paolo Pettinari

QUANDO L'AUTORE TRADUCE SE' STESSO

Il fotografo di Gabriella Maletti è un testo di cui esistono almeno tre versioni: il racconto, la sceneggiatura, il video. Il primo potremmo considerarlo come una sorta di testo originale, mentre gli altri due si potrebbero definire come traduzioni.

Il termine traduzione non è così arbitrario come sembra. Roman Jakobson, in un saggio risalente agli anni '50, aveva distinto tre grandi categorie di traduzioni: quella vera e propria da una lingua a un'altra (interlinguistica); la parafrasi di un testo nella stessa lingua (endolinguistica); la trasformazione di un testo scritto in un testo di altra natura, ad esempio visivo (intersemiotica). Si potrebbe allora dire che il passaggio dal racconto alla sceneggiatura sia una sorta di traduzione endolinguistica, e il passaggio dalla sceneggiatura al video sia una sorta di traduzione intersemiotica.

Una caratteristica generale dei processi traduttivi è l'impossibilità di trasferire nel nuovo testo tutta la quantità e la qualità dell'informazione originale. L'informazione contenuta nel testo traducendo è sempre diversa anche nella più fedele delle traduzioni, perché una parte si perde per strada, mentre un'altra parte se ne aggiunge, spesso involontariamente, come contributo creativo del traduttore. Tutto questo conduce non certo a tradire il testo (espressione priva di senso), ma a darne un'interpretazione parziale. E non c'è niente di strano, dopo tutto, visto che ogni volta che leggiamo un testo, anche nella nostra lingua, in realtà noi lo interpretiamo. Resta il fatto che ad ogni traduzione il contenuto del testo si modifica, talvolta in modo lieve, talvolta in modo radicale.

Il fotografo, nel suo passaggio dalla forma scritta narrativa a quella audiovisiva, subisce delle modificazioni di significato abbastanza profonde e tipiche di molte trasposizioni teatrali o cinematografiche. Osserviamo questo brano del racconto e confrontiamolo con la sua traduzione in sceneggiatura:

“Un crepitio seguito velocemente da un botto provenienti da fuori fecero balzare in piedi il fotografo, il quale corse alla finestra e dall'inferriata vide un uomo che con il fucile in mano stava passando laggiù tra gli alberi radi. Il fotografo allora chiamò a squarciagola, ma il cacciatore proseguì il cammino tenendo al collo qualcosa, forse selvaggina. Il fotografo strinse tra le dita l'inferriata, tentò di scuoterla. Chiamò aiuto, si sgolò agitandosi nella luce”.

“Si ode un colpo, come di uno sparo. Il fot. si riscuote, balza in piedi e va alla finestra della cucina. Nei campi vede passare un uomo con un fucile in mano, tra gli ulivi. Il fot. si sporge e chiama, si agita, allunga le braccia. Urla. Dice: "Ehi, ehi!, aiuto, venite ad aiutarmi, sono qui... ehi!, sono qui... qui... ehi, laggiù!, qui alla finestra!...". L'uomo con il fucile passa e se ne va”.

Il racconto ha una dimensione temporale che è quella dell'esperienza conclusa e del "racconto storico". Scritto al passato remoto da un narratore che ha seguito il protagonista in tutti i suoi movimenti e pensieri, ci appare come un tentativo di razionalizzare un vasto caos di fenomeni. Osservava infatti Roland Barthes: “Dietro il passato remoto si nasconde sempre un demiurgo, dio o esecutore; il mondo non è inspiegabile quando lo si narra, ciascuno dei suoi accidenti è circostanziato, e il passato remoto è precisamente quel segno d'operazione con il quale il narratore riconduce le divergenze della realtà a un verbo esile e puro, senza densità né volume o estensione, la cui sola funzione è di ricongiungere il più rapidamente possibile una causa e un fine” [1953, tr.it. p.44]. Raccontando eventi che si sono già svolti, il narratore sa come andata a finire la storia, e il suo lavoro appare quello di tirare le fila di una vicenda che è solo da rendere comprensibile. E l'autore che utilizza il passato remoto, più che riflettere su un'esperienza esistenziale, sembra porre all'attenzione del lettore un sistema di significati in sé chiuso e coerente. Il racconto di Gabriella Maletti in effetti è questo: non la registrazione di una serie di eventi, ma la rielaborazione di quegli stessi eventi in un sistema coerente di contenuto, di cui spetta poi al lettore trovare una chiave interpretativa più o meno provvisoria.

La sceneggiatura, al contrario, è scritta al presente, una forma temporale tipica del "discorso" *in fieri*. Qui il narratore non sembra che stia organizzando gli eventi, ma che li stia osservando nel momento stesso in cui hanno luogo. Non si comporta più da demiurgo, ma da osservatore distaccato di una serie di fenomeni dei quali non conosce né sa riconoscere i rapporti causali: avvengono e basta, si mostrano all'occhio che li percepisce prima che la ragione riesca ad elaborarli. Ancora Roland Barthes rilevava che "quando il racconto è messo da parte e gli sono preferiti altri generi letterari, oppure quando all'interno della narrazione il passato remoto è sostituito da forme meno esornative, più fresche, più dense e più vicine al linguaggio parlato (il presente o il passato prossimo), la Letteratura allora diviene depositaria dello spessore dell'esperienza e non del suo significato. Le azioni, divise dalla Storia, non lo sono più dai personaggi" [id. p.46].

In alcuni punti della sceneggiatura, però, vi è come uno sdoppiamento. In due o tre occasioni, infatti, interviene un secondo narratore (la voce narrante) che introduce il proprio discorso con il passato remoto o il trapassato: "A qualcuno che gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche, il fotografo disse...", e ancora: "...aveva detto il fotografo a un passeggiatore ... disse il fotografo al passeggiatore". Si tratta, è vero, di brevissimi momenti di ambiguità, di esili indizi della presenza di una ragione che sa ritrovare le connessioni fra le cose, ma sono indizi importanti, indizi confermati e resi più evidenti dai due episodi onirici (la visione del ballo e i ricordi della spiaggia) assenti nel racconto. Il testo, pertanto, rimane senz'altro proiettato sull'istante presente e sulla descrizione, ma rivela e rivendica la sua derivazione letteraria, il suo essere anche "racconto storico", in queste piccole anacronie.

Il video per certi versi si riavvicina al testo di partenza. Le immagini di per sé sono atemporali, non si possono definire né presenti né passate, né "discorso" né "racconto storico". In genere, forse ormai condizionati dalle dirette televisive, tendiamo a considerare ciò che vediamo su uno schermo come accaduto in quell'istante, e l'occhio della cinepresa o della telecamera lo assimiliamo a quello del narratore che descrive gli avvenimenti al presente. Nel caso, però, vi sia una voce narrante che ci obbliga a situare quegli avvenimenti in un passato più o meno lontano, ecco che la forma del "racconto storico" e il punto di vista dell'esperienza conclusa tendono a prevalere sul "di-

scorso". Nel video di Gabriella Maletti il primo intervento vocale non è costituito da una battuta di dialogo, ma da poche parole di una voce narrante (le abbiamo già citate) che stabiliscono subito il punto di vista temporale: "A qualcuno che gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche, il fotografo disse...". In tal modo la vicenda si situa immediatamente nel passato ritrasformando il testo da prevalentemente discorsivo a prevalentemente narrativo. Se nella sceneggiatura il narratore sembra seguire gli avvenimenti registrandone con apparente obiettiva passività il succedersi, nel video la volontà organizzativa (l'impulso demiurgico) torna ad essere più evidente, pur senza giungere, bisogna precisarlo, alla compiutezza del racconto.

Il video, per la sua duplice natura semiotica, per l'intersecarsi del piano verbale con quello visivo che produce effetti sul significato, ci appare in una posizione intermedia fra i due testi che lo hanno preceduto. Il piano visivo infatti, la pura immagine che si muove sullo schermo, grazie all'ambientazione contemporanea e nonostante gli interventi della voce narrante, conserva comunque la sua ambigua atemporalità che l'avvicina al "discorso" della sceneggiatura. E allora quegli inserti narrativi producono come uno stridore stilistico, una dissonanza delle forme che dà alla dimensione temporale un significato più problematico. Si ha in definitiva l'idea che l'autrice, traducendosi due volte, abbia voluto rimettere in discussione le conclusioni cui era giunta nel racconto, esplorare la sua materia da altri punti di vista, spogliarsi della sua veste di demiurgo per giungere ad una forma meno definita e definitiva, più provvisoria e più aperta al lavoro interpretativo del lettore-spettatore.

Riferimenti bibliografici

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil (tr.it. *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960); Roman Jakobson, *Linguistic Aspects of Translation*, in R.A.Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959 (tr.it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in R.Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1963).

Paolo Pettinari

Giovanni R. Ricci

LA CASA ED IL MONDO (breve nota psicologica)

Per cercare di intendere il significato profondo di questo video (che di qui in poi chiamerò film) credo non si possa prescindere dall'assunto d'una sostanziale identificazione fra l'autrice, che è anche fotografa (oltretutto scrittrice), ed il protagonista di questa storia, un fotografo senza nome che avevamo già incontrato nello splendido racconto della stessa Gabriella Maletti da cui - sebbene con non irrilevanti modifiche - il film è tratto. E' un'ipotesi, va detto subito, che anche Gabriella condivide ed ella mi ha inoltre informato che, nel suggestivo sogno della spiaggia, la ragazza rappresenta per lei la Fotografia. In questo sogno, il protagonista non vuole che la ragazza lo fotografi ma ella insiste in questo comportamento e finisce con l'accostare l'obiettivo, quasi premendolo, alla bocca aperta di lui caduto a terra; la fotografia è realmente amata dal protagonista (lo dimostra più volte nel film) ma esplicitamente temuta quando egli ne sia oggetto. Aggiungiamo che il gesto della ragazza si configura anche come violenza ad opera della realtà esterna, del mondo, degli altri: il Fotografo ama il mondo quando sia un oggetto da "catturare" ma al tempo stesso lo teme, e questa paura si concretizza nell'immagine onirica (filmica, per l'autrice) d'una "invasione" (l'obiettivo posto contro la bocca) in cui sussistono anche chiare connotazioni di violenza sessuale.

In questo stesso sogno, poco prima del suo epilogo, il Fotografo dà dei semi, che si è tratto di tasca, ad una bambina che si è avvicinata a lui e alla ragazza, e la piccola va a gettarli in mare: questo gesto di fecondazione - che allude a una dimensione non solo sessuale ma anche, in senso lato, creativa - è ipotizzabile sia il Fotografo, simbolicamente, a compierlo attraverso una parte di sé (la bambina), e ciò per un processo di parziale distanziamento da un atto che egli desidera e per cui, insieme, prova ansia. E' ancora dunque il riferimento ad un fare timoroso (di giudizi, di abbandoni, di ulteriori paure), e questo malgrado la sicurezza con cui il protagonista usa la sua macchina fotografica e malgrado, nella realtà, la grande felicità di scrittura

(verbale e per immagini) di Gabriella Maletti. In altre parole, è probabile questa sequenza costituisca la rappresentazione d'una (relativa) separatezza interiore del Fotografo (dell'autrice) fra una parte di sé più soggetta ad antichi timori e problematica nel suo rapportarsi al mondo e un'altra parte più serena ed aperta alla bellezza dell'esistere. Peraltro è il Fotografo, non la bambina, a promuovere l'atto: dunque questa separatezza - se è fisica in termini di simbologia onirica (e filmica) - non è affatto assoluta né nella psicologia del personaggio né, ovviamente, in quella dell'autrice. La creatività ha anzi a che fare, per entrambi, con l'interrelarsi fra i due piani.

Se è vera quest'ipotesi, il fatto che a scindersi simbolicamente dal Fotografo sia una bambina e non un bambino, non necessita di particolari considerazioni, se solo si tiene presente che, come ho già detto, il Fotografo rappresenta l'autrice (semmai non è privo di significato che quest'ultima abbia preferito rappresentarsi al maschile). Quanto al mare, esso potrebbe essere oggetto di varie specifiche interpretazioni, delle quali più d'una potrebbe essere vera, ma esse andrebbero comunque approfonditamente discusse con l'autrice stessa e in ogni caso non credo si sposterebbero di molto i termini generali della chiave di lettura da me proposta.

Ecco allora che nel finale - non necessariamente definibile sotto il segno d'una follia del protagonista (la storia raccontata da questo film è, infatti, solo in parte definibile come realistica) - viene a spiegarsi con quanto detto: la sua *scelta* agorafobica di restare prigioniero nella casa (in effetti potrebbe uscirne usando una scala): spazio chiuso (vissuto come tale) e protettivo rispetto al mondo. Egli stesso, ci dice, diverrà una fotografia, un'immagine che non muta e che evita dunque le problematicità e i rischi insiti nel fluire della vita (la dialettica vita/morte attraversa tutto il film: basti considerare il vitalismo della *Totentanz* immaginata, o piuttosto vista, dal protagonista a partire da vecchie fotografie). La soluzione è cioè radicale e non importa se è solo fantasticata: lo slittamento del suo esistere in una dimensione "altra" da quella del mondo. Il tema letterario e filmico della casa in apparenza accogliente (sebbene, in questo caso, non poco malridotta) e che poi si rivela "cattiva", qui - dopo il pianto che precede il sogno della spiaggia (ma già se ne erano avuti indizi) - vede il recupero d'una positività che giunge a farsi assoluta. Nelle sue ultime battute il Fotografo ci dice anche che diverrà un topo o una fotografia con topo: la

casa è una trappola da cui, come un topo, è stato catturato ma egli *ha scelto* di non uscirne. Oppure si può pensare al topo come animaletto che vive in una "casa" da cui esce con guardinghe sortite: allusione, forse, sia pur enfaticata, al rapporto dell'autrice col mondo mentre il suo personaggio dal guscio protettivo (materno?) della casa o dalla rigidità immutabile d'una superficie fotografica non uscirà più.

Giovanni R. Ricci

Liliana Ugolini

LA CASA - IL FOTOGRAFO

L 'accesso

Sminuzzate ferraglie
allucchettate
sgangherano baldanza
l'oltranza di tener fuori
le occhiate, ora recessi
sono scardinati
dal tenere dei cardini.
La proprietà privata
è priva di proprietari
alla pari di storie
ruzzolate in serrate
di private ragioni.
Lo sbando la scorri-banda
piena d'allusioni
in libertà d'accesso devoluto.

La stanza

Fretta e dimenticanza
dietro le sparse cose
riflesse nello specchio
verticale. Una linea
profonda all'infinito
rivolgere sconvolto
degli oggetti, il frantumato
spazio della memoria
dove in altro luogo
d'altri intenti la mente
si trascini convertita al collasso.
Si tracciano qui al passato
rimasto a testimone
di rinfuse rincorse,
lo stralcio d'aria,
lo spaccarsi del blocco

Le foto

Pulsa frenetico lo scatto
s'inquadrano le stanze grandangolo
in strati dimezzati,
gli strappi trasmessi d'ombre
spezzano lunghe impressionate
pieghe scadute al perdurare.
Il treppiedi tempo della posa
s'allunga contro l'eccesso
basso precipitare d'argomentazioni.
I furtivi rettangoli sono
il doppio persistere dell'occhio,
lo sfocato scotto della cosa,
la scelta intuita oltre il momento

Il fotografo

I

Il fotografo sul mulo
del libro dei fotogrammi
s'introspetta.
Le ruote cadenzano
il riconteggiare degli eventi,
gli angoli (sbrecciati) consumano
la riproposta dell'operatore
in cerca di soluzioni.
Il disuguale ironico volto
delle macchine (lo zoppo)
testimonia la smorfia
la dimora dei documenti
segmenti d'amorale rimbalzo
di morali argomenti

II

L'infinito ri (di nuovo)
collega al blip l'emozione
dell'inaudito sovrapporsi.
Comporre un nuovo morse
è districare il rovello
sul respiro del vasto
immensamente piccolo
sapere del vivere

III

L'alito dell'umida gola si chiude sul passo
la mano s'infrange sul pugno
l'imprecisione impiglia
la corazza di pietra, ferro, altezza.
Il nonsense ottimistico
mistifica l'imprecazione
della mosca nella tela,

un bagno di pioggia,
le perline dei vetri rotti,
lo scandire della ferita

IV

L'ultimo ad honorem post mortem
risolse d'essere le sopruse sorprese -
i tempi - i gusti - il setaccio
del broglio - l'evento dell'uovo -
le conoscenze - lo scomparso ritrovo
d'altre menti - lo scoop del rinnovo -
la parola - un assolo -
le presentazioni. Il decesso:
un successo da primo proemio

V

Lo sparo seccò l'aria.
Lamentò lo spaccarsi
del suono, altri toni
sparvero con la caduta dell'ali.
Lo spazio assordò le distanze
le stanze róse sparvero
sul ventaglio delle braccia
oltre il groppo

VI

L'album-pavimento
un lastricato bianco
dove il nero tratteggia
un tridimensionale captare
della memoria-oggetto
un richiamare l'usuali sembianze.
Il segno rovesciato nell'occhio
conosce gli sconosciuti.
Nello scatto la presa del perdurare
la cadenza della deformazione.

VII

L'ansia ovattata della gabbia
con pareti a stringere
lo squarcio irraggiungibile
del tetto teso sottile
(l'indicibile meteora sganciata).
Propellente la speranza viola
la corda mancata, l'invocata
via d'uscita, l'eccesso
regresso, il confinarsi

VIII

Il volto allagato come specchio
flette gli angoli,
la tracimazione sgoccia,
le contrazioni s'urgono di sprazzi.
Il vacillare corre sulla massa
scossa d'insulti, la lastra immobile
cangia nell'ibrido luore della resa
la palese inutile sorpresa dell'incanto

IX

Stringere nelle mani
la macchina del tempo
esumare trasumanare
nel vortice della durata
un connubio d'intenti.
Visionare le passate stagioni
al passo dell'ultimo livello
vagolarsi in immagine piatta
lucida rifratta

X

Le dita intersecavano
e l'indice variegava nel vuoto.
L'immaginario allucinato scatto

in ombra silhouette
sul muro duplicava.
L'occhio nel rotondo
centro della memoria
alle cadenze d'un tumulto
di battiti scandiva l'errore del caso
l'inconscio rifugiarsi
la curiosa stimolazione.
L'obiettivo s'inoltrava
a distanza in ripetizione
del fotografo-gramma
il tunnel della camera
reiterava lo scuro delle stanze
gli appelli delle trappole
la gamma delle copie.

Liliana Ugolini

"Il fotografo"
(dall'omonimo racconto di Gabriella Maletti)

regia
Gabriella Maletti

aiuto regia
Graziano Dei

montaggio
Gabriella Maletti e Graziano Dei

musiche
Philip Glass

brani musicali
Charmaine
di Rapee e Pollak

Glad rag doll
di Agor, Dougherty e Yellow
(Ted Lewis and his band)

interpreti

Il fotografo *Graziano Dei*

in ordine alfabetico
Chiara Bettarini
Laura Bettarini
Mariella Bettarini
Paolo Bettarini
Andrea Scodanibbio
Giovanna Ugolini
Liliana Ugolini
Pier Luigi Zoli

voce narrante *Laura Tempesti*

note tecniche: Videocamera Hi8 Sony 6000 Pro

Note bio-bibliografiche

Mariella Bettarini è nata nel 1942 a Firenze dove vive e lavora. Ha fondato e diretto il quadrimestrale di poesia "Salvo imprevisti" (uscito dal 1973 al '92) e attualmente dirige il semestrale "L'area di Broca". Con Gabriella Maleti cura le tre collane Gazebo. Dal 1966 a oggi ha pubblicato una quindicina di libri di poesia (nel 1986 la raccolta antologica *Tre lustri ed oltre*), tre di narrativa ed un paio di volumi di saggistica, oltre a vari interventi critici in volumi antologici. Negli anni '70 ha tradotto alcuni scritti di Simone Weil. Suoi testi sono stati tradotti in varie lingue.

Graziano Dei, nato a Impruneta (Fi) 36 anni fa, vive e lavora a Firenze. Per circa otto anni ha lavorato in teatro con Ugo Chiti nella compagnia "Teatro Arkhè"; ha collaborato per quasi due anni col gruppo Krypton e, per molti anni, con la sede Rai di Firenze nella produzione di commedie radiofoniche.

Alessandro Franci, nato nel 1954 a Firenze, dove si è laureato in architettura, vive a Compiobbi (Fi). Nel 1988 ha pubblicato nella collana Gazebo il libro di poesie *Senza luogo*. Nella stessa collana sta per uscire un libro di racconti dal titolo *Delitti marginali*. E' stato redattore di "Salvo imprevisti" e lo è de "L'area di Broca".

Gabriella Maleti è nata a Marano sul Panaro (Mo) nel 1942 e vive a Firenze. Fotografa, ha esposto in varie città italiane. E' autrice di video. E' stata redattrice di "Salvo imprevisti" e attualmente lo è de "L'area di Broca". Con Mariella Bettarini cura le tre collane Gazebo. Ha pubblicato sei volumi di poesia (tra cui *Madre padre*, 1981; *La flotta aerea*, 1986; *Memoria*, 1989) e due di narrativa *Morta famiglia* (1991) e *Due racconti* (1992). Sta per pubblicare la raccolta di racconti dal titolo *Amari asili*.

Paolo Pettinari, nato a Senigallia nel 1957, vive e lavora a Firenze, dove si è laureato in lingua e letteratura inglese. Con Borella e Contemori ha pubblicato *I persuasori arguti* (1985) e un suo saggio sulla retorica della caricatura è apparso in *Dalla satira alla caricatura* (1985). Nel 1993 è uscito *Il segno tagliente* in collaborazione con Lido Contemori. Nel 1987, nella collana Gazebo, ha pubblicato il libro di versi *Sidera*. Nel 1992 ha dato vita a "Uroboro" rivista elettronica di letteratura e critica. E' redattore de "L'area di Broca".

Giovanni R. Ricci è nato nel 1953 a Pisa dove vive. Laureatosi in lettere con una tesi di semiotica teatrale si è specializzato in psicologia presso la facoltà medica dell'Università di Siena. Insegna storia dello spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Urbino. Nel 1976 ha pubblicato, nei quaderni di Salvo imprevisti, il libro di versi *Il giuoco di Marienbad*. Ha curato per Sellerio la riedizione di un testo settecentesco sul pantomimo classico (V. Requeno, *L'arte di gestire con le mani*). Redattore di "Salvo imprevisti" sin dagli inizi, lo è attualmente de "L'area di Broca".

Liliana Ugolini è nata a Firenze nel 1934 e qui risiede. Nel 1980 ha pubblicato la raccolta di versi *Il punto*. Nel 1993, nella collana Gazebo, è uscito il volume di poesie *La baldanza scolorata* mentre, nella stessa collana, è in via di pubblicazione *Flores* (con disegni di Giovanna Ugolini). E' redattrice de "L'area di Broca".

[Gabriella Maletti et alii, *Il fotografo*, Gazebo, Firenze, 1994.]

[Copyright degli autori e di Edizioni Mediateca per la versione elettronica. Senza autorizzazione degli autori, è consentita soltanto la diffusione gratuita dei testi in versione elettronica (non a stampa), purché se ne citino correttamente autore, titolo e sito web di provenienza: www.emt.it.]