





POLITECNICO DI MILANO  
FACOLTA' DI ARCHITETTURA  
DISEGNO INDUSTRIALE ED ARREDAMENTO

# LO SPAZIO.

## Interpretazioni e riletture.

RELATORE            Professoressa        GABRIELLA BELOTTI

CORRELATORE      Professor              MARCO RAMPOLDI

STUDENTESSA                              SONIA SIMONE

matricola            168080

Anno Accademico 2011/12



# Indice

Introduzione

## Lo spazio nella narrazione

poetica dello spazio, i mondi d'invenzione

Premessa

**Alessandro Manzoni**

**“I Promessi Sposi”**

La funzione dello spazio e del tempo nella narrazione.

Il rapporto biunivoco del paesaggio con personaggi e vicende.

**Giovanni Testori**

**“Il dio di Roserio”**

**“Il ponte della Ghisolfa”**

La sintassi complessa nella narrazione.

L'intreccio tra il piano del ricordo e quello del presente.

**Luchino Visconti**

**“Rocco e i suoi fratelli”**

Il ruolo della città, l'uso comunicativo del suono e delle luci.

La funzione incrociata di parola e immagine nella scrittura cinematografica.

**Michail Bachtin**

**“Il Cronotopo, lo spazio-tempo in letteratura”**

Dalla fisica alla letteratura, la trasposizione della teoria.

L'interconnessione tra il 'mondo raffigurante' e il 'mondo raffigurato'.

# Lo spazio nella fotografia

## rapporto tra realtà e rappresentazione

Premessa

### **Gabriele Basilico**

Lo 'stile documentario' si fa approccio per divenire dato concreto.  
La storia urbana contemporanea è restituita nel suo articolato mutarsi.

### **Robert Adams**

Le immagini fotografiche come percorso della memoria.  
La ricerca delle 'tre verità', geografica, autobiografica e metaforica.

### **Robert Capa**

L'innovazione nel fotogiornalismo di guerra.  
Lo scatto coglie il dinamismo dell'azione.

### **Gerda Taro**

L'interpretazione degli eventi bellici.  
Le immagini corali di una quotidianità dolente.

### **Roland Barthes**

#### **“La camera chiara”**

Gli elementi della fotografia, 'Spectator', 'Operator', 'Spectrum'.  
L'incontro tra l'immagine e l'osservatore, 'Studium' e 'Punctum'.

# **Lo spazio nella pittura**

## **percezione dell'opera, dinamica spaziale e temporale.**

**Premessa**

### **Wassily Kandinsky**

Il concetto di opera totale, essenzialità, complessità e percezione.  
Lo sperimentare l'unione delle arti e la dilatazione dello spazio.

### **Giacomo Balla**

Gli studi sul linguaggio fotografico e i rapporti cromatici.  
Le sequenze dinamiche per una nuova percezione spazio-temporale

### **Umberto Boccioni**

Il concetto di città futura e lo spazio tecnologico.  
La compenetrazione degli elementi visivi, le linee di forza e il colore.

### **Lucio Fontana**

Le due dimensioni squarciate dal gesto artistico.  
Il coinvolgimento comunicativo dello spettatore verso uno spazio "altro".

Bibliografia di riferimento

Bibliografia contestuale

Indice immagini

Archivi digitali

## Introduzione

... cos'è lo spazio ! ...

L'oggetto della tesi è lo spazio, analizzato mediante differenti chiavi di lettura.

Prima di iniziare questo percorso ritengo sia utile fare qualche considerazione sulle “definizioni” di spazio, diverse, a seconda del cammino culturale di riferimento.

Soprattutto credo sia fondamentale capire come ci relazioniamo con lo spazio che ci circonda e in che modo lo percepiamo. Molti studi sono stati effettuati su questo tema, ma la mia analisi si è orientata sulla rilettura e sull'interpretazione dello spazio in alcuni ambiti.

L'obiettivo è stato quello di fare delle riflessioni sul complesso tema dello spazio, mediante l'analisi dei linguaggi comunicativi, delle teorie, delle prassi operative degli autori che ho scelto, a dimostrazione di un più vasto e possibile ambito di riflessione.

La tesi si sviluppa in tre parti, Narrativa, Fotografia e Pittura. Per ognuno di questi ambiti ho scelto degli autori e analizzato alcune delle loro opere ricercando, mediante assonanze e differenze, di individuare le tematiche e l'approccio lavorativo, in particolar modo sul complesso tema dello spazio tempo in ogni singolo campo di intervento.



### Lo spazio nella narrativa.

Con l'uso della parola, gli autori possono trasmettere messaggi differenti, lo spazio e il tempo, sono essenziali per la narrazione della storia, vengono quindi utilizzati non solo come sfondo per ambientare le vicende, ma anche per presentare personaggi, caricandosi di valori simbolici.

Il lettore e l'osservatore vengono coinvolti a più livelli emozionali, a seconda della capacità dell'autore di presentare le vicende, in un intreccio spazio temporale.

### Lo spazio nella fotografia.

Mediante l'immagine fotografica, riusciamo a cogliere l'essenza dello spazio che viene immortalato dai fotografi. L'atto del fotografare implica una relazione tra lo spazio reale, lo spazio ritagliato dall'inquadratura la cui scelta è legata al fotografo, e lo spazio della rappresentazione. La fotografia è uno strumento di indagine, d'informazione e comunicazione, assume il valore di testimonianza dello spazio rappresentato.

### Lo spazio nella pittura.

La grammatica del vedere nel linguaggio pittorico, viene composta e trasmessa in relazione allo spazio fra gli elementi che l'artista introduce nell'opera. Gli autori analizzati sono stati scelti principalmente perché affrontano con diverse angolature lo spazio, con modalità che più di altre attualizzano il concetto di spazio, interpretandolo come elemento complesso.

Complesso nel suo interagire con dinamiche percettive, di relazione con lo spettatore, di contaminazione con forme visive e comunicative attinte da altre discipline.

## “Schegge”

Ulteriori spunti di riflessione sullo spazio...

*“Un sasso gettato in uno stagno suscita onde concentriche che si allargano sulla sua superficie, coinvolgendo nel moto, a distanza diverse, con diversi effetti, la ninfea e la canna, la barchetta di carta e il galleggiante del pescatore. Oggetti che se ne stavano ciascuno per conto proprio, nella sua pace o nel suo sonno, sono come richiamati in vita, obbligati a reagire, a entrare in rapporto con loro. Altri movimenti invisibili si propagano in profondità, in tutte le direzioni, mentre il sasso precipita smuovendo alghe, spaventando pesci, causando sempre nuove agitazioni molecolari. Quando poi tocca il fondo, sommuove la fanghiglia, urta gli oggetti che vi giacevano dimenticati, alcuni dei quali ora vengono dissepoliti, altri ricoperti a turno dalla sabbia. Innumerevoli eventi, o microeventi, si succedono in tempo brevissimo. Forse nemmeno ad aver tempo e voglia si potrebbero registrare tutti, senza omissioni.*

*Non diversamente una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi...”.*

Rodari, Gianni, “Grammatica della fantasia. Introduzione all’arte di inventare storie”, ed. Einaudi, Trieste, 2010

*“La scrittura non è fatta solo di lettere, parole, numeri e segni di interpunzione, ma anche da elementi come il colore, la dimensione e il peso visivo dei caratteri, lo spazio.*

*La disposizione degli elementi nello spazio non ha soltanto fini di carattere decorativo, ma comunica alla pari con le parole o i numeri”.*

di Luciano Perondi e Leonardo Romei, “Le forme di scrittura ‘penalizzate’ dalla stampa risorgeranno sui tablet”, Il Sole 24 ORE, Cronologia articolo 28 ottobre 2010

*“Vorrei che esistessero luoghi stabili, immobili, intangibili, mai toccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati: luoghi che sarebbero punti di riferimento e di partenza, delle fonti...*

*Tali luoghi non esistono, ed è perché non esistono che lo spazio diventa problematico, cessa di essere evidenza, cessa di essere incorporato, cessa di essere appropriato. Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, ma mi viene dato, devo conquistarlo. I miei spazi sono fragili: il tempo li consumerà, li distruggerà...”.*

Perec, Georges, “Specie di spazi”, ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1989

*“Kublai: Non so quando hai avuto il tempo di visitare tutti i paesi che mi descrivi. A me sembra che tu non ti sia mai mosso da questo giardino.*

*Polo: Ogni cosa che vedo e faccio prende senso in uno spazio della mente dove regna la stessa calma di qui, la stessa penombra lo stesso silenzio percorso da fruscii di foglie. Nel momento in cui mi concentro a riflettere, mi ritrovo sempre in questo giardino, a quest’ora della sera, al tuo augusto cospetto, pur seguitando senza un attimo di sosta a risalire un fiume verde di cocodrilli o a contare i barili di pesce salato che calano nella stiva.*

.....

*Polo: Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondezze, e il giardino pensile della reggia del Gran Kan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori”.*

Calvino, Italo, “Le città invisibili”, ed. Mondadori, Milano, 2011

*“Ogni opera prende forma in una proiezione che si basa su una complessa progettazione scientifica. Essa coinvolge matematici e programmatori ed ha i suoi fondamenti in formule matematiche, equazioni algebriche e assiomi geometrici. Le proiezioni avvengono nello spazio oscurato, ma non sono del tutto silenziose: il rumore del proiettore, il mormorio del pubblico, i movimenti corporei creano una sorta*

*di colonna sonora speciale che rende suggestiva e particolare l'esperienza del visitatore”.*

Hal, Foster, Catalogo della mostra di Anthony McCall, “Breath”, 2009 (sculture di luce), tenuta nello spazio d'arte contemporanea della Bicocca, Milano, 2009

*“Affido allo spazio vuoto un incarico di comunicazione che emerge nel rapporto tra pieni e vuoti, dove quindi anche lo spazio gioca un suo ruolo determinante. Do molta importanza al vuoto, non come assenza (di informazioni) ma come momento significativa. Il vuoto lo considero importante almeno quanto il pieno, e in alcune occasioni do più importanza al vuoto come pausa, interruzione, come momento di stimolo, di riflessione. Dentro lo spazio il testo occupa un ruolo fondamentale,*

*indipendentemente dalla decodifica delle parole, dei termini; questo pieno delle parole, dei caratteri tipografici, viene chiamato ad esaurire il compito in rapporto con il vuoto all'interno del quale si inserisce.*

*Chiedo alla parola di essere quello che è nella sua complessità, nella sua profondità”.*

Fronzoni, A. G., “AGF: progettare voce del verbo amare”, brani tratti e montati insieme da alcune conversazioni con AGF, 1998-2000

*“... Lo spazio ‘parla’ e parla anche quando non vogliamo ascoltarlo; parla per precise convenzioni culturali, ma parla anche in base a profondi radicamenti biologici, così che*

*l'ignoranza del linguaggio spaziale può portare l'uomo alla propria distruzione ..."*

*"Lo studio di come l'uomo struttura inconsciamente i microspazi - le distanze tra gli uomini mentre conducono le transazioni quotidiane, l'organizzazione dello spazio nella propria casa e negli altri edifici e infine la struttura delle sue città".*

Hall, E. T., "La dimensione nascosta. Vicino e lontano: il significato delle distanze tra le persone", ed. Bompiani, Milano, 1996



# LO SPAZIO NELLA NARRAZIONE

Poetica dello spazio, i mondi d'invenzione



## Premessa

La narrazione è una forma di comunicazione in cui il ruolo del lettore è un ruolo attivo, non solo perché partecipa emotivamente alla storia narrata, ma anche perché ne interpreta le vicende, rivive le situazioni attraverso i personaggi. Il testo narrativo è quindi una comunicazione sia nella realtà sia nella finzione narrativa.

Nella realtà l'emittente è l'autore reale, il messaggio è il racconto (trasmesso tramite il libro), il destinatario il lettore reale; nella finzione narrativa all'interno del racconto si può individuare un narratore che attraverso la storia, invia un messaggio ad un destinatario.

I due tipi di comunicazione, reale e immaginaria, si svolgono ovviamente in tempi diversi, rispettivamente tempi che appartengono alla realtà e tempi della finzione.

La comunicazione dello spazio narrativo e le velocità, vengono stabilite dal narratore, i punti di vista possono variare molto.

Per l'analisi sullo spazio nella narrazione, ho scelto di far riferimento a tre opere emblematiche rispettivamente di Alessandro Manzoni, Giovanni Testori e Luchino Visconti, a partire dalla quali è possibile svolgere alcune riflessioni sul complesso rapporto fra il tempo e lo spazio.

Tre maestri lontani per periodo (Manzoni contrapposto a Testori e Visconti) e per medium comunicativo (letteratura e cinema), ma accomunati da una continuità tematica, stilistica, contenutistica e da una forte tensione morale (la profonda religiosità Manzoniana si fa complessa e problematica in Testori, per diventare laicamente sociale in Visconti).

Ma soprattutto accomunati da uno sguardo attentissimo alla realtà, al dato concreto, alla materialità che si fa carne, corpo e luogo.

Per questo è imprescindibile la partenza dal dato spaziale, che inizia da una osservazione precisissima e che viene declinato in modi sempre diversi mediante la 'quarta dimensione', il tempo.

Un tempo che appare elastico ne "I Promessi Sposi", con il suo ripetersi periodico dal momento in cui il peregrinare dei protagonisti conduce il lettore a seguire a più riprese le vicende di Renzo e Lucia; tempo che diversamente si avvolge in una sintassi complessa nella pedalata del testoriano "Dio di Roserio", in cui il piano del ricordo e il piano del presente si intrecciano fino a diventare indistinguibili; e che infine sfrutta appieno le possibilità offerte dal gioco incrociato di parola e immagini nella scrittura cinematografica di "Rocco e i suoi fratelli". Nel romanzo di Manzoni i ritmi temporali sono diversi in rapporto alla drammaticità del racconto, eventi che si svolgono in pochi giorni vengono raccontati in più capitoli, in altri casi la narrazione è più veloce.

Manzoni utilizza le digressioni che 'sospendono' la lineare narrazione della storia, dedicando spazio a divagazioni storiche (la peste, la carestia) e i flashback per narrare la storia di alcuni personaggi che entrano a far parte della vicenda (padre Cristoforo e la sua tardiva vocazione, la monaca di Monza).

Il tempo ne "Il dio di Roserio" è velocissimo, nella narrazione non si dà importanza alle salite, ma alle discese, in un intreccio spazio-temporale (elementi del paesaggio che si alternano a particolari del corpo in movimento) che fa emergere la complessità del dramma interiore del Pessina.

Nel film "Rocco e i suoi fratelli" la narrazione dei singoli personaggi avviene separatamente, ma le loro vicende si intrecciano; con l'utilizzo del montaggio incrociato (l'uccisione di Nadia) Visconti alterna le sequenze di Simone e Nadia all'aperto, con quelle dell'incontro pugilistico tra Rocco e il suo avversario nella palestra, ponendo attenzione a particolari (parole, posizioni del corpo) che seppur in contesti differenti,

appaiono direttamente confrontabili, sia per analogia narrativa che per valenza drammaturgica.

In tutti gli esempi il paesaggio è funzionale alla narrazione e, se nella costruzione dell'immagine Visconti conferma in continuazione l'attenzione assoluta al dettaglio, la descrizione dei luoghi in Manzoni come in Testori si fa ricca di riferimenti locali e di particolari, che evocano nel lettore immagini precise, e le emozioni che ne scaturiscono.

Lo spazio appare quindi come un personaggio vivo, nel suo variare continuamente, perché strettamente legato al nucleo narrativo.

Ne "I Promessi Sposi" e in "Rocco e i suoi fratelli", la narrazione si alterna tra spazi chiusi e spazi aperti, mentre ne "Il dio di Roserio", prevalentemente in spazi aperti.

Luci e ombre, elementi comuni nelle tre opere, nel romanzo e nel racconto sono utilizzati prevalentemente per descrivere il paesaggio che anticipa un evento o sottolinea un passaggio particolarmente coinvolgente ed emozionale; nel film sono impiegate per sottolineare una forte valenza simbolica della città, che diviene così soggetto e non soltanto scenario, strumento e tramite di un disagio esistenziale che si fa linguaggio comunicativo. Secondo Visconti:

*“In ogni cosa che facciamo c'è sempre un grano di qualche altra che l'ha preceduta e le suggestioni possono arrivarci, senza che ce ne accorgiamo, da mille direzioni e da grandi lontananze”.*

Ho fatto seguire a queste riflessioni complessive, alcune considerazioni del filosofo Michail Bachtin, tratte dal suo libro "Estetica e romanzo" del 2001, nel quale si esplicita il concetto

spazio-tempo in letteratura (Cronotopo); concetto traslato dalla teoria dello spazio-tempo in fisica. Questa analisi, combina le nozioni tradizionalmente distinte di spazio e di tempo, in una struttura unica ed omogenea. Scrive Bachtin:

*“Il Cronotopo, come materializzazione principale del tempo nello spazio, è il centro della concretizzazione e dell’incarnazione raffigurativa di tutto il romanzo. Tutti gli elementi astratti del romanzo-generalizzazioni filosofiche e sociali, idee, analisi delle cause e degli effetti-gravitano attorno al cronotopo e, per suo tramite, prendono carne e sangue, partecipano cioè alla figuratività artistica”.*

Bachtin, Michail, "Estetica e romanzo. Un contributo alla 'scienza della letteratura'", ed. Einaudi, Torino, 1979



**ALESSANDRO MANZONI**

**“I Promessi Sposi”**



A cura di Guido Mura e Michele Losacco , "Immagini manzoniane: bozze delle illustrazioni per l'edizione de "I Promessi sposi" del 1840;

*"Quel ramo del lago di Como..."*

# Lo spazio tempo ne “I Promessi Sposi”

Alessandro Manzoni ha descritto nella sua opera vicende legate alla reale situazione sociale e alla mentalità del tempo. Il romanzo è stato scritto basandosi su una rigorosa ricerca storica: gli episodi del XVII secolo, come ad esempio le vicende della Monaca di Monza e la grande peste del 1629-1631, si fondano su documenti d'archivio e cronache dell'epoca.

Lo spazio all'interno di un testo narrativo svolge una funzione fondamentale, perché serve non solo a rappresentare i luoghi in cui accadono i fatti, ma anche e soprattutto a spiegare vicende e personaggi. In questo romanzo diviene metafora, funzionale alla migliore comunicazione delle vicende legate ai due personaggi principali.

## Lo spazio

La descrizione di uno spazio così com'è nella realtà (o, anche se non esiste, come potrebbe essere nella realtà) è una delle attività più complesse del narrare. “I Promessi Sposi”, ne rappresenta uno degli esempi più significativi.

Si possono distinguere due modalità di narrazione: “oggettiva” (quando si presenta la ‘realtà’, senza filtri, in modo diretto), o “soggettiva” (quando viene filtrata attraverso un personaggio).

Lo spazio in letteratura può essere descritto solo diacronicamente, non nel suo insieme, come nella realtà o nelle arti visive. Il narratore ha quindi la necessità e la possibilità di compiere delle scelte.

Potrà dirigere l'osservazione dal primo piano alla panoramica, dal particolare al generale, dall'interno all'esterno, o viceversa. La descrizione dello spazio, condotta in modi diversi, produrrà effetti diversi sul lettore e sull'andamento della narrazione. Ne “I Promessi Sposi” ci sono molteplici esempi a sostegno di questa considerazione: dallo sguardo in oggettiva del lago di Como e del Resegone, nella celeberrima descrizione che apre il romanzo, dove da una panoramica del paesaggio, si conduce lo sguardo del lettore in “quel punto” sulla strada; oppure il ‘palazzotto’ di don Rodrigo: viene introdotto con una descrizione dell'esterno, che via via ci porta a scoprire tutto il percorso, fino ad arrivare all'interno; anche quando



i bravi arrivano alla casa di Lucia, osservano in soggettiva l'esterno, e mentre entrano ci mostrano le 'stanze terrene', poi la scala e la 'stanza più interna', il Griso esegue uno spostamento spaziale carico di tensione.

La rappresentazione dello spazio non è soltanto fine a se stessa, semplice sfondo, ma comunica idee, nasconde simboli, è in stretta relazione coi personaggi.

Le funzioni dello spazio assunte ne "I Promessi sposi" sono diversificate: lo spazio è il luogo in cui si svolgono i fatti, è elemento per creare ritmo nel racconto, è il posto in cui ambientare la storia in un contesto storico-sociale, è usato come specchio del personaggio.

Talvolta lo spazio è descritto come metafora o simbolo di concetti astratti. In particolare, ha valore simbolico la contrapposizione di "coppie spaziali": alto/basso, interno/esterno, chiuso/aperto, rettilineo/tortuoso, buio/luce città/campagna; ogni coppia spaziale viene utilizzata come simbolo di altre contrapposizioni, morali, psicologiche, ideologiche, quali: superbo/umile, protezione/pericolo, oppressione/libertà, morale/immorale, vero/falso.

Manzoni nel suo romanzo ci porta alcuni esempi di "coppie spaziali"; un esempio di opposizione è il lazzeretto che come recinto aperto, rappresenta l'oppressione, la reclusione, la morte.

Una coppia spaziale molto diffusa è quella tra mondo della natura e mondo dell'uomo, città e campagna, tema che si carica di valori simbolici, (una differente sensibilità nei confronti della natura) diversi a seconda delle epoche storiche; ne "I promessi sposi" ci sono diversi esempi, come in un passo dell' *"Addio, monti sorgenti dall'acque ed elevati al cielo"*, quando Lucia sta lasciando il suo paese, osserva i luoghi familiari dalla barca, e partendo dalla riva, porta il suo sguardo verso l'alto, ad inquadrare tutto lo scenario; o nel brano in cui Renzo, costretto a fuggire dal suo paesello e dai suoi monti, giunge a Milano per la prima volta e vede *"quella gran macchina del Duomo"*.

Qui, nel confronto tra il Resegone e il duomo, prende corpo il conflitto, nell'animo di Renzo, tra il villaggio, come Eden da cui è stato cacciato senza colpa, paradiso perduto per sempre, e l'inferno della città, che lo aspetta con tumulti, carestia, peste e morte.

L'uso del paesaggio ne "I Promessi Sposi" è spesso utilizzato per far capire al lettore in profondità lo spirito dei personaggi.

I paesaggi diventano tramite per introdurre le vicende; lo spazio, attraverso l'esplicitazione delle sue caratteristiche fisiche, diviene metafora personaggio, introducendone la personalità e gli stati d'animo.

Un esempio:

*“ Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per pigliar poi il nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'aqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni. La costiera, formata da tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il Resegone, dai molti suoi cucuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talchè non è chi, al primo vederlo, purchè sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune. Per un buon pezzo la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e valloncelli, in erte e in ispianate, secondo l'ossatura de' due monti, e il lavoro dell'acque. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottolosi; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna”.*

Manzoni, Alessandro, "I promessi Sposi", 15 ed., Firenze, Ed. La Nuova Italia, 1981, op. cit. pag. 9.

Il romanzo inizia con una dettagliata descrizione oggettiva del lago di Como, di quei luoghi, dei monti, ma modificando continuamente il punto di vista, passando via via da una ampia veduta generale del luogo alla vista ravvicinata del particolare; dall'alto si vede la costiera scendere verso il

lago; poi dalle mura di Milano con le montagne di fronte, si vede il Resegone; infine, si avvicina fino ad incontrare una piccola strada, *“quella strada, quel punto”*, dove si trova Don Abbondio. Man mano che cambia la prospettiva, emergono nuovi elementi del paesaggio.

*“Quel ramo del lago di Como”*, offre le coordinate spaziali della vicenda nella parte iniziale della narrazione, riproponendo, attraverso la lettura, la visione reale di quei luoghi.

*“Addio, monti sorgenti dall’acque, ed elevati al cielo; cime ineguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l’aspetto de’ suoi più familiari; torrenti, de’ quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio! Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! Alla fantasia di quello stesso che se ne parte volontariamente, tratto dalla speranza di fare altrove fortuna, si disabbelliscono, in quel momento, i sogni della ricchezza; egli si meraviglia d’essersi potuto risolvere, e tornerebbe allora indietro, se non pensasse che, un giorno, tornerà dovizioso. [...] Addio, casa natia, dove sedendo, con un pensiero occulto, s’imparò a distinguere dal rumore de’ passi comuni il rumore d’un passo aspettato con un misterioso timore. Addio, casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore; nella quale la mente si figurava un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l’animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dov’era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l’amor venir comandato, e chiamarsi santo; addio! Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de’ suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande”*.

Manzoni, Alessandro, op. cit. pag. 158.

Lucia si trova sulla barca che la porta lontano da casa e, con i suoi occhi segue ogni particolare del luogo da cui si sta separando, osservandoli dal suo punto di vista. La prima cosa che vede è la riva del lago, in cui si specchiano i monti, poi alza lo sguardo, e le montagne prendono forma, come se stessero sorgendo dall'acqua, fino ad arrivare a descrivere le cime tutte frastagliate; poi incontra i torrenti, le case bianche sul pendio, che osservate da quella distanza sembravano pecore; la casa in cui sarebbe andata ad abitare con Renzo e la chiesa dove andava a pregare. Di quei luoghi conosceva tutto, ogni particolare, sarebbe stata in grado di distinguere anche lo scroscio di quel torrente.

Nella descrizione Lucia scorge tutti gli elementi a lei familiari. La separazione, è vissuta in modo nostalgico e con tono drammatico da Lucia, perché è costretta a lasciare la sua casa, nella speranza di poterci ritornare.

Manzoni coglie non soltanto la presenza degli elementi topologici, ma anche di particolari, come il riflesso dei monti e della luna nell'acqua, che rendono poetica la descrizione di quell'avvenimento.

L'opposizione generale fra paese e città, si può cogliere nella descrizione di Lucia, mentre saluta i suoi monti; qui il paese appare connotato positivamente, perché lei lo osserva con il sentimento e con gli occhi di chi non vuole abbandonarlo; ma in realtà il mondo contadino è ormai segnato da fame e da carestia, dal passaggio delle truppe e dal dominio dei signorotti locali. La Storia è penetrata nel tempo ciclico dell'idillio, distruggendolo.

# Il rapporto paesaggio/personaggio

Ne “I Promessi Sposi” spesso l’entrata in scena di un personaggio è anticipata da una descrizione di luoghi le cui caratteristiche rimandano al carattere del personaggio stesso; l’assenza di vento, il sole che splende, l’acqua che non si muove, sono rimandi a protagonisti con animo buono, tranquillo; nel caso dell’Innominato, viene data grande enfasi al castello isolato, su un promontorio da cui controlla tutto, con rupi e sterpaglie.

I personaggi “privilegiati” (termine che Manzoni utilizza per indicare uomini e donne avvolti dalla Grazia Divina), sono introdotti da una visione del paesaggio molto serena, luminosa; ad esempio per fra Cristoforo,

*“ Il cielo era tutto sereno: ma mano che il sole s’alzava dietro il monte, si vedeva la sua luce, dalle sommità de’ monti opposti, scendere, come spiegandosi rapidamente, giù per i pendii e nella valle. Un venticello d’autunno [...]”*

Manzoni, Alessandro, op. cit. pag. 64.

oppure Lucia,

*“Non tirava un alito di vento; il lago giaceva liscio e piano, e sarebbe parso immobile, se non fosse stato il tremolare e l’ondeggiar leggero della luna, che vi si specchiava da mezzo il cielo. S’udiva soltanto il fiotto morto e lento frangersi sulle ghiaie del lido, il gorgoglio più lontano dell’acqua rotta tra le pile del ponte, e il tonfo misurato di que’ due remi, che tagliavano la superficie azzurra del lago, uscivano a un colpo grondanti, e si rituffavano”.*

Manzoni, Alessandro, op. cit. pag. 158.

L’acqua del lago immobile, la luna che si rispecchia, sono elementi che evocano una percezione di pace e serenità.

Lo spazio diventa metafora.

I monti sono un elemento che ricorre spesso,

*“Renzo, in prossimità di Porta Orientale, si volge a guardare la cresta frastagliata dei monti”,*

qui lo spazio è legato al sentimento di nostalgia, tristezza, e diventa sfondo drammatico.

Un altro esempio del rapporto paesaggio/personaggio, è l'incontro tra Renzo e il Dottor Azzecca Garbugli.

*“ Era questo uno stanzone , su tre pareti del quale eran distribuiti i ritratti dè dodici Cesari; la quarta, copertada un grande scaffale di libri vecchi e polverosi; nel mezzo, una tavola gremita d'allegazioni, di suppliche, di libelli, di gride, con tre o quattro seggiole al'intorno, e da una parte un seggiolone a braccioli, con una spalliera alta e quadrata, terminata agli angoli da due ornamenti di legno, che s'alzavano a foggia di corna, coperte di vacchetta, con grosse borchie, alcune delle quali, cadute da gran tempo, lasciavano in libertà gli angoli della copertura, che s'accartocciava qua e là [...] coperto da una toga ormai consumata[...].”*

Manzoni, Alessandro, op. cit. pag. 51.

L'avvocato viene introdotto con una minuziosa descrizione del suo studio, ed ogni oggetto denuncia una caratteristica della sua persona, acquista valore simbolico: come “i ritratti dè codici Cesari” (che tutti gli avvocati avevano nel loro studio), “i libri polverosi” (perché non venivano toccati da tempo), “la poltrona con borchie mancanti” (un oggetto usurato dal tempo). Lo spazio ci rivela chi è il Dottor Azzecca Garbugli, un avvocato che vive del passato.

La rappresentazione dello spazio, all'interno del racconto, non è mai utilizzata come semplice sfondo, ma viene interpretata, comunica idee, nasconde simboli, è in stretta relazione con gli avvenimenti.

Lo spazio ha un'importanza strutturale. L'azione di ciascuno dei nuclei narrativi si lega ad una precisa dimensione spaziale, in associazioni che si caricano di valori simbolici.

I nuclei narrativi dove si ambienta l'intera vicenda de “I Promessi Sposi” sono: il paese, la strada, il castello, il convento, la città e il lazzeretto.

L'intero romanzo è diviso in sei nuclei narrativi principali, in cui i protagonisti agiscono o insieme (I e VI nucleo) o separatamente (gli altri nuclei). Ci sono digressioni, in cui i protagonisti non appaiono in azione.

Dallo schema che segue è facile notare come tutto sia perfettamente bilanciato, equilibrato (che è la stessa caratteristica notata riguardo al sistema dei personaggi)

Nel primo nucleo i due protagonisti sono insieme nel paese (cap. I – VIII);  
nel secondo nucleo la vicenda di Lucia a Monza (cap. IX – X);  
c'è una prima digressione che narra la vicenda di Gertrude (cap. X);  
nel terzo nucleo si narrano le vicende di Renzo nei tumulti di Milano e la sua fuga nel Bergamasco (cap. XI – XVII);  
la seconda digressione narra del Conte Zio e del Padre Provinciale, Innominato (cap. XVIII – XIX);  
nel quarto nucleo gli episodi di Lucia presso l'Innominato e presso Donna Prassede (cap. XX – XXVII);  
terza digressione descrive la carestia, la guerra e la peste (cap. XXVIII – XXXII);  
nel quinto nucleo Renzo torna al paese e va a Milano (cap. XXXIII – XXXV);  
nel sesto nucleo i due protagonisti si ritrovano e vanno a vivere nel Bergamasco (cap. XXXVI – XXXVIII).

Nei primi otto capitoli (cap. I-VIII) il luogo dell'azione è il borgo dove vivono Renzo e Lucia. Qui la storia prende inizio con la mancata celebrazione delle nozze, qui risiedono i personaggi d'invenzione, che sono presenti per tutto lo svolgimento della storia: i promessi sposi, la madre della ragazza, Agnese, il parroco del paese, don Abbondio e il persecutore don Rodrigo, che vive in un palazzotto poco distante.

Nei capitoli IX-XVII e XVIII-XXVI le storie dei fidanzati divergono: Lucia viene a contatto con i personaggi "storici" (la monaca di Monza, l'innominato, il cardinal Borromeo dopo la sua liberazione). La ragazza svolge il ruolo di strumento della Provvidenza, perché ha una parte significativa nella conversione dell'Innominato. Le scene che la vedono protagonista si svolgono in spazi chiusi (il convento, il castello, la casa del sarto dove viene ospitata dopo la liberazione). Il tempo in cui vive le sue avventure è indeterminato.

Renzo, invece, si muove in spazi aperti: Milano, la campagna lombarda, l'Adda, il territorio di Bergamo. Egli rimane coinvolto nei tumulti contro l'aumento dei costi nel capoluogo lombardo, dove, nell'arco di due giorni (11 e 12 novembre 1628) partecipa alla rivolta, si ubriaca, litiga con un ospite, viene creduto un rivoltoso, cade nella trappola di una spia, viene arrestato, ma riesce a scappare. Il 13 novembre è libero in territorio bergamasco, alla volta del cugino Bortolo, presso cui si ferma una quantità di tempo non specificata.

Nei capitoli XXVII-XXXII e XXXIII-XXXVIII sono descritte, seguendo le cronache del tempo, senza risparmiare dettagli e particolari, la carestia nel Milanese, la guerra per il possesso di Mantova e la peste che i soldati imperiali (i famigerati lanzichenecci) diffondono nel ducato e nelle zone circostanti.

Renzo guarisce dalla malattia e torna a Milano in cerca di Lucia. Dopo che l'ha trovata, si reca al paese. I loro destini si ricongiungono e vengono celebrate le nozze.

Il primo e il sesto nucleo narrativo sono ambientati in paese (rappresenta il luogo delle certezze, degli affetti, dei ritmi lenti, dei legami personali intimi, della conoscenza, ma anche della fatica, è il luogo dominato da una potenza); la strada è lo sfondo del terzo e del quinto (è il luogo del pubblico, degli incontri e delle esperienze; il tempo - come lo spazio e le persone - è vario, mai monotono, la strada è l'itinerario dell'eroe cercatore, che ha come oggetto di ricerca se stesso, la propria identità e la propria formazione e quindi crescita interiore); gli spazi interni caratterizzano il secondo, il convento (è il luogo della protezione e del mistero) e il quarto nucleo il castello dell'Innominato (è il luogo del potere che opprime); il lazzaretto (è un recinto, la città nella città, luogo di confinamento).



# La città

*“A que’ passi, un piccolo sentiero erto, a scalini, sulla riva, indicava che altri passeggeri s’eran fatta una strada ne’ campi. Renzo salito per un di quei valichi sul terreno più elevato, vide quella gran macchina del duomo sola sul piano, come se, non di mezzo a una città, ma sorgesse in un deserto; e si fermò su due piedi, dimenticando tutti i suoi guai, a contemplare anche da lontano quell’ottava meraviglia [...] Ma dopo qualche momento, voltandosi indietro, vide all’orizzonte quella cresta frastagliata di montagne, vide distinto e alto tra quelle il Resegone [...] e seguì la sua strada. A poco a poco cominciò poi a scoprir campanili e torri e cupole e tetti; scese allora nella strada, camminò ancora qualche tempo, e quando s’accorse d’esser ben vicino alla città [...]”*

Alessandro Manzoni, op. cit. pag. 222.

La prima immagine di città, presentata al lettore attraverso lo sguardo di Renzo, è un maestoso campo lungo del Duomo.

L’avvicinamento di Renzo alla città gli permette di scoprire gradualmente elementi sempre nuovi del paesaggio, campanili, cupole, tetti. C’è uno spostamento dello sguardo di Renzo, dinamico; il tempo è veloce. La città è il luogo del disorientamento, dell’illusione ma anche della scoperta di sé: qui Renzo avverte la propria differenza e, talora, la propria incapacità.

Renzo entra in città durante il Tumulto di San Martino.

Manzoni anticipa questo episodio, con una lunga digressione storica nella quale si analizzano le ragioni della carestia: raccolti scarsi, sprechi, pressione fiscale. Un calmiera che porterà all’effetto opposto. Il prezzo del pane viene aumentato e comincia a farsi sentire il malumore del popolo. La folla blocca il garzone di un panettiere e lo deruba della cesta del pane: prende così avvio il tumulto di San Martino.

La massa si dirige verso il forno “delle grucce” e, malgrado l’intervento degli alabardieri e del capitano di giustizia, dopo un breve assedio, dà l’assalto al forno stesso rubando pane, farina, denaro e distruggendo ogni cosa.

Renzo, si muove inconsapevolmente verso il cuore del tumulto ascoltando i pareri contrastanti dei presenti e, pur non volendo farsi coinvolgere nella rivolta, viene vinto dalla curiosità e si lascia trascinare dalla folla.

Mentre il giovane assiste alla distruzione del forno e critica, dentro di sé, tutta quella furia, giunge la notizia di nuovi disordini al Cordusio. La folla si dirige là, passando sotto la statua di Filippo II, la quale offre all'Autore lo spunto per alcune riflessioni sui simboli del potere. La voce si rivela però falsa e la massa, inferocita e delusa, decide di dar l'assalto alla casa del vicario di provvisione, ritenuto responsabile della scarsità di cibo.

Nella città domina il movimento; compaiono grandi masse in azione, urlanti ed aggressive.

Renzo è costretto a fuggire, il sapere contadino e artigianale di Renzo appare qui inefficace, prima dalle guardie quando si trova nell'osteria, la seconda, dai persecutori che lo scambiano per untore.

La città diviene manifestazione della violenza, non solo del potere pubblico (che vi erge le sue forche e i suoi strumenti di tortura e vi sguinzaglia i monatti), ma anche del popolo, che assale i forni e la casa del vicario di provvisione o dà la caccia ai presunti untori.

Per ritrovare la propria identità, la sicurezza del proprio sapere e le ragioni della propria cultura, Renzo deve ritrovare l'Adda, il fiume della sua esperienza contadina e montanara.

Solo allora lo smarrimento 'col travimento che comporta, fino all'ubriacatura' avrà termine.

Renzo incontra nuovamente la città nel quinto nucleo, e coglie l'inevitabile cambiamento, conseguenza di tutte le vicende che la stavano colpendo.

*“Ad ogni passo, botteghe chiuse; fabbriche in gran parte deserte; le strade, un indicibile spettacolo, un corso incessante di miserie, un soggiorno perpetuo di patimenti”.*

Manzoni, Alessandro, op. cit. p. 525.

*“[...] di là a non molto, riuscì in un luogo che poteva pur dirsi città di viventi; ma quale città ancora, e quali viventi! Serrati, per sospetto e per terrore, tutti gli usci di strada, salvo quelli che fossero spalancati per*

*essere le case disabitate, o invase; altri inchiodati e sigillati, per essere nelle case morta o ammalata gente di peste; altri segnati d'una croce fatta col carbone, per indizio ai monatti, che c'eran de' morti da portar via [...]"*

*"... tanto l'insistere e l'imperversar del disastro aveva inselvaticiti gli animi, e fatto dimenticare ogni cura di piet , ogni riguardo sociale"...*

Manzoni, Alessandro, op. cit. pag. 637.

La peste trasforma la citt , la devasta.

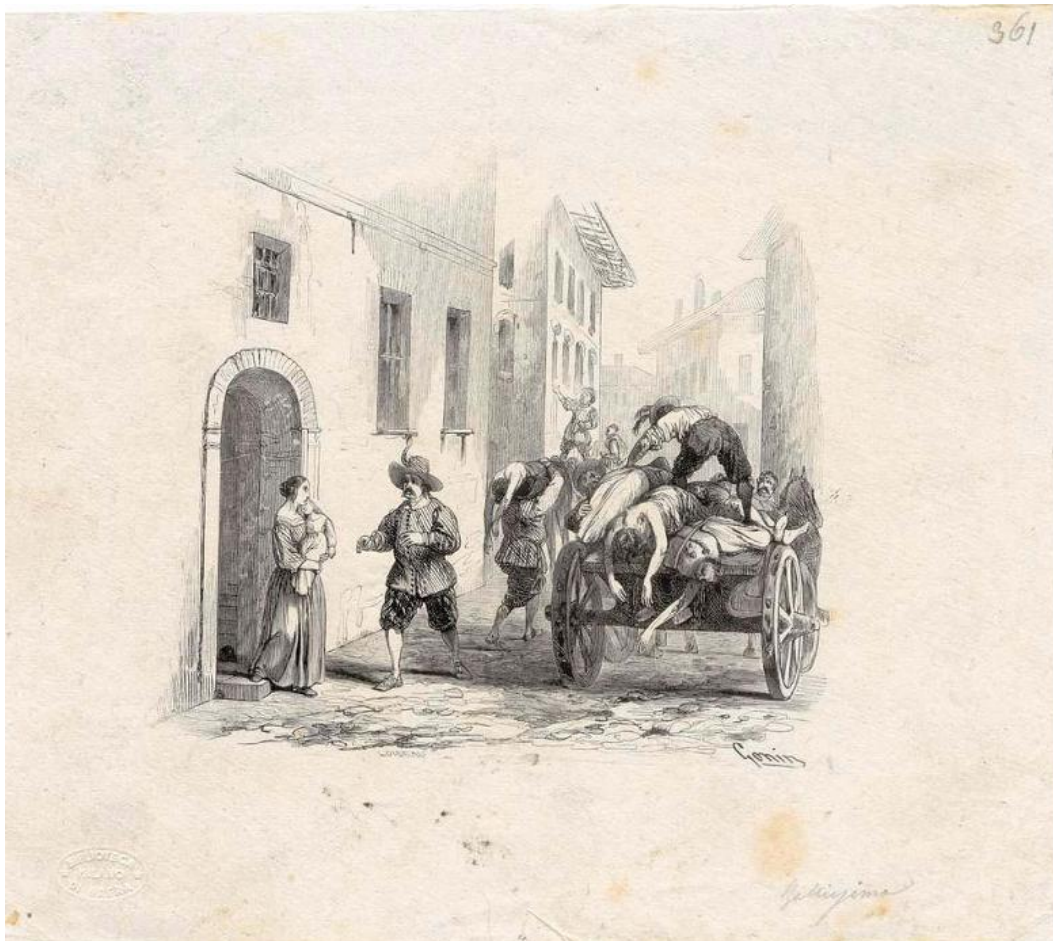
Particolare importanza assume l'aspetto sonoro: il tintinnio del campanello che annunciava il passaggio di carri pieni di persone morte per la peste, un segno di riconoscimento, comunicava che in quella direzione c'era qualcosa da cui tenersi distanti.

Una sorta di contrapposizione, un suono dolce, associato ad una situazione di dolore e di morte.

La grande citt    deserta (molti abitanti erano morti, altri rinchiusi nelle proprie case perch  ammalati, i pochi non contagiati si rintanavano in casa per paura del contagio), le poche persone che si vedevano camminavano al centro della strada e si salutavano a distanza per paura del contagio e, per lo stesso motivo, nessuno indossava vesti lunghe (era quindi difficile riconoscere le autorit  dai loro abiti).

Lo spazio   descritto con modalit  differenti a seconda della vicenda che si vuole narrare. Al primo arrivo di Renzo, la citt  rappresenta l'illusione. Poi la citt  diventa il luogo della carestia e della peste, e lo spazio si trasforma, diventa deserto, le case sono chiuse, i negozi 'serrati'.

Mirabile è la capacità di Manzoni di passare dal grande affresco al dettaglio.



A cura di Guido Mura e Michele Losacco , “Immagini manzoniane: bozze delle illustrazioni per l’edizione de “I Promessi sposi” del 1840;

*“ Scendeva dalla soglia d’uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione, e da un languor mortale; questa bellezza molle a un tempo e maestosa, che brilla nel sangue lombardo. La sua andatura era affaticata, ma non cascante; gli occhi non davan lacrime, ma portavan segno d’averne sparse tante; c’era in quel dolore un non so che*

*di pacato e profondo, che attestava un'anima tutta consapevole e presente a sentirlo. Ma non era il solo suo aspetto che, tra tante miserie, la indicasse così particolarmente alla pietà, e ravvivasse per lei quel sentimento ormai stracco e ammortito ne' cuori. Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni morta; ma tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio. Né la teneva a giacere, ma sorretta, a seder sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva; se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono più forte del sonno: della madre, che, se anche la somiglianza de' volti non n'avesse fatto fede, l'avrebbe detto chiaramente quello de' due che esprimeva ancora un sentimento. Un turpe monatto andò per levarle la bambina dalle braccia, con una specie però d'insolito rispetto, con un'esitazione involontaria. Ma quella tirandosi indietro, senza però mostrare sdegno ne disprezzo, "no!" disse: "non me la toccate per ora; devo metterla io su quel carro: prendete." Così dicendo, aprì una mano, fece vedere una borsa, e la lasciò cadere in quella che il monatto le tese. Poi continuò: "promettetemi di non levarle un filo d'intorno, ne' di lasciar che altri ardisca di farlo, e di metterla sotto terra così." Il monatto si mise una mano al petto; e poi tutto premuroso, e quasi ossequioso, più per il nuovo sentimento da cui era come soggiogato, che per l'inaspettata ricompensa, s'affacciò a far un po' di posto sul carro per la morticina. La madre, dato a questa un bacio in fronte, la mise lì come sur letto, ce l'accomodò, le tese sopra un panno bianco, e disse l'ultime parole: "addio, Cecilia! riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restare sempre insieme. Prega intanto per noi; ch'io pregherò per te e per gli altri." Poi voltatasi di nuovo al monatto, "voi," disse, "passando di qui verso sera, salirete a prendere anche me, e non me sola".*

Attraverso 'la soglia' dell'abitazione arriviamo a dare uno sguardo all'interno di una specifica casa. E la descrizione di un personaggio, diviene simbolo della tragedia di un'intera città.

La descrizione del volto e della sofferenza della madre di Cecilia si svolge con un andamento poetico, dolce e angosciante.

Il volto è descritto in modo talmente particolareggiato, che il lettore riesce non solo a costruirne l'immagine, ma anche a percepirne il dolore ; il tempo della narrazione, segue l'andamento drammatico e desolante della vicenda.

In questo caso lo spazio è evocato attraverso il volto della madre di Cecilia, con la stessa attenzione che in altre vicende, Manzoni riserva al paesaggio; narra la tragedia che si sta consumando in una città devastata dalla peste, dove ogni cosa è circondata dalla sofferenza, lo spazio diviene scenario di morte.

Renzo è un personaggio con tanta carità cristiana, si imbatte in una realtà che è molto crudele, che strazia gli animi; la vista di quella madre che ha tra le braccia la figlia morta e la ripone sul carro, la richiesta al monatto di ripassare verso sera per portar via lei e la figlioletta più piccola, sconvolge Renzo, fino a farlo scappare, a fargli cambiare strada.

*“ [...] gli parve di riconoscere il luogo: guardò più attentamente, e ne fu sicuro. Sapeva dov'era? Sul corso di porta orientale, in quella strada per cui era venuto adagio, e tornato via in fretta, circa venti mesi prima. Gli venne subito in mente che di lì s'andava diritto al lazzeretto; e questo trovarsi sulla strada giusta, senza studiare, senza domandare [...] “*

Manzoni, Alessandro, op. cit. pag. 644.

Nel secondo viaggio a Milano Renzo incontra tre “recinti”, ognuno dei quali rappresenta una stazione del suo percorso metaforico.

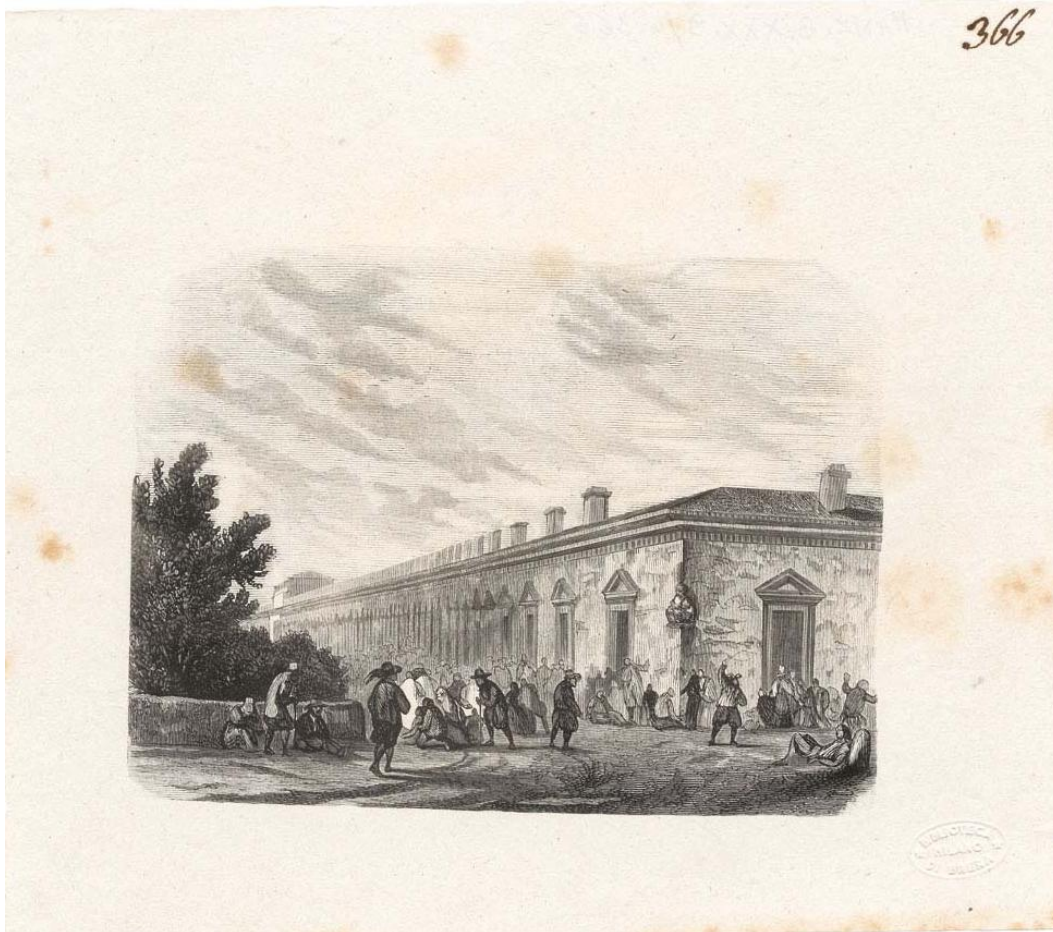
Il primo, è un piccolo campo dove lavora una villana, c'è un cacciatore pensieroso e dei viandanti; qui non si ode nessuno cantare, non si odono voci, anche la natura pare immergersi in un silenzio profondo. Questo paesaggio evoca in Renzo l'immagine dei suoi campi, e quel silenzio induce alla meditazione prima dell'arrivo nel “recinto” della sofferenza.

Nel secondo ‘recinto’, convivono bambini, balie, donne affaccendate e capre; queste ultime allattavano dei bambini, come se avessero assunto qualcosa di umano.

Era questo uno spazio (“uno spedale d'innocenti”) che appariva come uno spiraglio di speranza, in mezzo a tanta tristezza e sofferenza, come una boccata d'aria fresca, prima di arrivare nel “recinto” dove tutto toglieva il fiato.

Questi primi due recinti servono per ‘preparare’ Renzo all'arrivo al terzo, il lazzaretto, luogo della sofferenza suprema.

# Il lazzaretto



Finale del cap. XXXIV,

*“Gli si spiega dinanzi la scena esteriore di quel recinto...”*

*“ S’immagini il lettore il recinto del lazzaretto, popolato di sedicimila appestati; quello spazio tutto ingombro, dove di capanne e di baracche, dove di carri, dove di gente; quelle due interminate fughe di portici, a destra e a sinistra, piene, gremite di languenti o di cadaveri confusi, sopra sacconi, o sulla paglia; e su tutto quel quasi un andare e un venire, un fermarsi, un correre, un chinarsi, un alzarsi, di convalescenti, di frenetici, di serventi. Tale fu lo spettacolo che riempì a un tratto la vista di Renzo, e lo tenne lì, sopraffatto e compreso”.*

Manzoni, Alessandro, op. cit. pag. 651



Il lazzaretto è un recinto chiuso, uno spazio identificabile come l'unione di un ospedale e quello che a noi appare un campo di concentramento: gli inferi sulla terra.

Con l'esplosione dell'epidemia di peste, era sorta la necessità di riorganizzare l'assistenza sanitaria generale e, con l'aumento dei casi di contagio e di morte, si rese indispensabile isolare e circoscrivere l'epidemia in un luogo che avesse la funzione di separare la malattia e di curarla.

I lazzaretti erano sorti al di fuori della città, ad una distanza di sicurezza dal perimetro urbano; erano spazi delimitati, da un muro, la cui funzione era soprattutto di controllare l'uscita di merci e di persone, era un luogo di selezione e di ordine, in grado di disciplinare il comportamento degli individui.

Il lazzaretto era un luogo di separazione, che agiva secondo principi drastici: si poteva uscire da questa struttura solo se morti o completamente ristabiliti.

*“Il lazzaretto di Milano [...] è un recinto quadrilatero e quasi quadrato, fuori della città, a sinistra della porta detta orientale, distante dalle mura lo spazio di una fossa, d'una strada di circonvallazione e d'una gora che gira il recinto medesimo. I due lati maggiori sono lunghi a un di presso cinquanta passi; gli altri due forse quindici meno; tutti, dalla parte esterna, son divisi in piccole stanze d'un piano solo; di dentro gira intorno a tre di essi un portico continuo a volta, sostenuto da piccole e magre colonne. Le stanzine sono dugent'ottantotto, o giù di lì. Al tempo della nostra storia, non c'eran che due entrate: una nel mezzo dal lato che guarda le mura della città, l'altra di rimpetto, nel'opposto. Nel centro dello spazio interno c'era, e c'è tuttora, una piccola chiesa”.*

Manzoni, Alessandro, op. cit. pag. 533

Il lazzaretto di San Gregorio fu edificato nei pressi di porta Orientale (ora Porta Venezia), per impedire il contatto delle persone malate oltre al muro, fu creato un fossato che percorreva tutto il perimetro, formando un circuito idrico indipendente da quello della città.

Al centro del recinto la presenza di una chiesa, visibile da tutti i punti, fungeva da simbolo della presenza religiosa accanto a quella terapeutica.

Nel luogo dell'isolamento, i frati sono descritti come esempi viventi di carità evangelica e di abnegazione.

*“Non si vedeva, nelle campagne d'intorno, muoversi un ramo d'albero, né un uccello andarvisi a posare, o staccarsene: solo la rondine, comparando subitamente di sopra il tetto del recinto, sdruciolava in giù con l'ali tese, come per rasentare il terreno del campo; ma sbigottita da quel brulichìo, risaliva rapidamente, e fuggiva. Era uno di que' tempi, in cui, tra una compagnia di viandanti non c'è nessuno che rompa il silenzio; e il cacciatore cammina pensieroso, con lo sguardo a terra; e la villana, zappando nel campo, smette di cantare, senza avvedersene; di què tempi forieri della burrasca, in cui la natura, come immota al di fuori, e agitata da un travaglio interno, par che opprime ogni vivente, e aggiunga non so quale gravezza a ogni operazione, all'ozio, all'assistenza stessa”.*

*“Mise un occhio a un largo spiraglio, tra due asse, e vide un recinto con dentro capanne sparse, e, così in quelle, come nel piccolo campo, non la solita infermeria, ma bambinelli a giocare sopra materassine, o guanciali, o lenzoli distesi, o topponi; e balie e altre donne in faccende; e, ciò che più di tutto attraeva e fermava lo sguardo, capre mescolate con quelle e fatte loro aiutanti: una spedale d'innocenti, quale il luogo e il tempo potevan darlo”.*

Manzoni, Alessandro, op. cit. p. 655

**I recinti rappresentano il luogo all'interno del luogo, è lo spazio dell'isolamento e della reclusione.**

Il romanzo si conclude simbolicamente con l'uscita dal lazzaretto, e il ritorno dei protagonisti agli spazi aperti e amati del paese e del lago.

## Il castello



Iniziale del cap. XX,

*“ Dall’alto del castellaccio, come l’aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all’intorno tutto lo spazio dove piede d’uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto. Dando un’occhiata in giro, scorreva tutto quel recinto, i pendii, il fondo, le strade praticate là dentro”.*

Manzoni, Alessandro, op. cit. p. 368

Il castello è un differente tipo di spazio chiuso: rappresenta il potere, il dominio fisico sull'esterno. Gli esempi ne "I Promessi Sposi" sono il palazzotto di Don Rodrigo e il castello dell'Innominato.

Il castello è un topos del romanzo gotico; è saturo di tempo passato e di storicità, ha un legame storico con il paesaggio e l'ambiente circostante. Entrambi questi aspetti compaiono nel palazzotto di don Rodrigo. Gli spazi interni del castello "dialogano" con il proprietario, mentre l'esterno assume una dimensione simbolica: si trova su un'altura e domina tanto un piccolo borgo di contadini che sono anche gente di malaffare, quanto, più in basso, il paese di Renzo e Lucia. Rappresenta dunque un potere che sta in alto e che opprime.

Il castello dell'Innominato è diverso da quello di don Rodrigo. Non vi è traccia del suo passato, sembra non avere né storia né famiglia: Manzoni lo vuole far emergere come figura gigantesca ed isolata.

Esprime la stessa idea di grandezza e di superbia che viene emanata dal personaggio: un'aspirazione all'onnipotenza, quasi una sfida a Dio. E' circondato da un paesaggio rupestre, privo di vegetazione e di vita, dove domina il senso dell'inorganico, del selvatico. Forse per questo è più vicino all'Assoluto. L'Innominato è un personaggio malvagio, che gradualmente arriva alla conversione, grazie alla sua solitudine: in questa condizione di turbamento, egli comincia a riflettere e riacquista il sentimento.

*"Il sentimento d'una solitudine tremenda"*

Manzoni riesce a dar vita allo spazio, a dar corpo alla narrazione, anche attraverso i personaggi.

Le parole utilizzate per descrivere il luogo dove vivono, da una parte Don Rodrigo e dall'altro l'Innominato, ci fanno conoscere più a fondo il personaggio di cui si sta per narrare, la loro personalità.

# Il tempo

Un elemento molto importante ai fini dell'analisi di un racconto è il tempo; sia nel senso di arco temporale in cui effettivamente gli avvenimenti si svolgono che di modalità secondo cui l'autore sceglie di organizzare il tempo della narrazione. Nel racconto, dal punto di vista del contenuto, si distinguono due elementi: la fabula e l'intreccio, che costituiscono la trama. La fabula è l'insieme degli elementi narrati, disposti nella loro successione naturale, cioè secondo l'ordine logico e cronologico:

la ricostruzione dei fatti principali nella successione temporale e causale in cui nella realtà si sarebbero svolti; l'intreccio è l'ordine con cui l'autore sceglie di disporre e raccontare gli avvenimenti: il particolare modo con cui l'autore costruisce la sua storia. L'autore può infatti organizzare gli avvenimenti, per esempio, anticipando, posticipando o tralasciando dei fatti rispetto al loro succedersi naturale; il racconto vero e proprio così come noi lo leggiamo.

La realtà delle vicende narrate e il modo in cui lo scrittore sceglie di narrarle, hanno a che fare soprattutto con l'elemento del tempo.

Le modalità narrative cui può far ricorso l'autore per variare il rapporto fra tempo della storia e tempo del racconto sono le seguenti:

si possono creare dei salti temporali, cioè tacere fatti accaduti in un determinato arco cronologico creando un'ellissi; oppure è possibile sintetizzare una serie di avvenimenti con poche parole attraverso un sommario (il più delle volte è segnalata da espressioni indicatrici del tempo quali: 'qualche settimana più tardi', 'l'anno successivo', 'tre anni dopo').

E' possibile interrompere la narrazione dei fatti e lasciare sospesa la vicenda mediante l'inserimento di flashback, pause e digressioni, passi che forniscono informazioni sui personaggi, sui luoghi o sul contesto storico; lo stesso effetto di "rallentamento" si ottiene introducendo commenti della voce narrante. Attraverso tali modalità si dilata il tempo del racconto, poiché mentre il testo continua a scorrere sotto l'occhio del lettore (e scorre il tempo della lettura), il tempo della vicenda è fermo, la storia non procede.

La narrazione dei fatti può interrompersi per lasciare spazio a sequenze statiche che possono essere una riflessione del narratore stesso o di uno dei suoi personaggi su un evento, una situazione, un personaggio; oppure una descrizione di un ambiente, di un paesaggio, di un personaggio.

Manzoni durante la narrazione fa delle pause, dove il racconto si ferma, commentando gli avvenimenti con massime di carattere religioso e morale, con valutazioni politiche o storiche. Alcuni esempi:

*“E’ una delle facoltà singolari e incomunicabili della religione cristiana, il poter indirizzare e consolare chiunque, in qualsivoglia congiuntura, a qualsivoglia termine, ricorra ad essa”. (capitolo X)*

*“Era (la tortura) uno di que’ rimedi eccessivi e inefficaci dei quali, a quel tempo... si faceva tanto scialacquo”. (capitolo XXXIV)*

*“Ne’ tumulti popolari c’è sempre un certo numero di uomini che, o per riscaldamento di passione[...], fanno di tutto per ispinger le cose al peggio[...].” (capitolo XIII)*

*“In un paese e in un’epoca vicina (Francia 1789)[...] si ricorse[...] a simili espedienti e ciò principalmente perché la gran massa popolare poté far prevalere a lungo il suo giudizio e forzare la mano a quelli che facevan la legge” .*

Un caso particolare di pausa è la digressione, cioè il racconto di altri fatti rispetto a quelli della narrazione, che forniscono informazioni utili per capirla meglio.

*“In mezzo a questa serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione. Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s’era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l’apparenza d’un oppressore; eppure alla fin de’ fatti, era l’oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a’ fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va spesso il mondo... voglio dire così andava nel secolo decimo settimo”. (cap. VIII)*

Dopo il fallimento del ‘matrimonio per sorpresa’ tra Renzo e Lucia, nella ‘notte degl’imbrogli’, Manzoni ad un certo punto interrompe di colpo la narrazione, perché ha la necessità di introdurre una precisazione; per

definire i ruoli dei due personaggi Renzo e don Abbondio, e anche per allargare l'episodio imprevisto.

Si stabilisce un sostanziale equilibrio fra tempo della storia e tempo del racconto nei dialoghi tra i personaggi, che, mediante il discorso diretto, danno al lettore l'impressione di assistere alla scena in presa diretta.

Le digressioni si pongono fuori dalla vicenda narrata e possono essere molto lunghe e articolate, come avviene, per esempio, nella ricostruzione storica della pestilenza del 1630 a Milano: si tratta di un vero e proprio saggio, che occupa i capitoli XXXI e XXXII de "I Promessi Sposi".

Nei dialoghi fra don Abbondio e Perpetua, in quello fra padre Cristoforo e don Rodrigo, fra l'Innominato e Lucia, il tempo dell'intreccio e quello della fabula coincidono.

Quando il Griso fa la relazione a don Rodrigo sulla notte degli imbrogli (capitolo XI), o nel racconto del Manzoni sull'Innominato (capitolo XXI), o sul ravvedimento di Gertrude (capitolo XXIX) e, anche, nell'esposizione delle parti storiche, il tempo dell'intreccio è più breve del tempo della fabula.

Nell'ellissi, in cui, invece, il tempo dell'intreccio è nullo, vengono tralasciati dal discorso fatti avvenuti nel tempo ma che non interessano la narrazione.

Ad esempio: su padre Cristoforo, "*non è nostro disegno far la storia della sua vita claustrale*" (capitolo XIV); o, su Gertrude, "*i suoi discorsi divennero a poco a poco così strani che, invece di riferirli[...]*" (capitolo IX); e su Renzo "*noi riferiremo solo alcune delle parole che mandò fuori, in quella sciagurata sera*" (capitolo XIV).

Gli avvenimenti contemporanei si possono intersecare: si racconta una parte di un avvenimento, s'interrompe e si passa a raccontarne un altro, per interromperlo quando si vorrà riprendere il primo, e così via.

Questo può avvenire con tessiture più o meno slegate. In Manzoni questo necessario artificio viene esplicitato, in un gioco di complicità con il lettore:

*“La casa come abbiám detto, era in fondo al villaggio; il Griso prese la strada che metteva fuori, e tutti gli andarón dietro in buon ordine. Lasciamoli andare, e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua, che abbiám lasciate in una certa stradetta”.*

Manzoni, Alessandro, op. cit. p. 148

*“Un gioco simile ci convien fare co’ nostri personaggi: ricoverata Lucia, siám corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevan perduto di vista. Dopo la separazione dolorosa che abbiám raccontata, camminava Renzo da Monza verso Milano, in quello stato d’animo che ognuno può immaginarsi facilmente”.*

Manzoni, Alessandro, op. cit. p. 221



## Il tempo della storia e del racconto

*“E’ una magra parola, una parola amara, per chi non crede; ma tu...! Non vorrai tu concedere a Dio un giorno, due giorni, il tempo che vorrà prendere, per far trionfare la giustizia? Il tempo è suo e ce n’ha promesso tanto! Lascia fare a lui, Renzo sappi... sappiate tutti ch’io ho già in mano un filo, per aiutarvi”. (Cap. VII)*

“I Promessi Sposi” si svolge in un periodo di circa due anni, dal novembre 1628 al novembre 1630, e la narrazione non ha sempre la stessa velocità: i primi sette giorni della vicenda sono raccontati in ben diciassette capitoli (quasi metà del romanzo) e in essi dunque il tempo della narrazione è più lento che nei capitoli successivi. L’indugio o la velocità dell’esposizione, la cadenza temporale dell’evocazione, segnalano e sottolineano sia le focalizzazioni principali, che i legami e le sovrapposizioni.

- Nei primi otto capitoli si narrano gli avvenimenti di appena quattro giorni (7-10 novembre) e il ritmo del racconto è molto lento;
- dal capitolo IX al capitolo XXVII c’è una prima accelerazione (11 novembre 1628-autunno 1629), anche se, all’interno di questa parte, alcune giornate sono seguite minuziosamente (gli avvenimenti dell’11 novembre occupano più di quattro capitoli; il rapimento di Lucia e la notte della conversione dell’Innominato corrispondono a un paio di giorni, 21-22 novembre, e occupano più di due capitoli);
- dal capitolo XXVIII al XXXII sono narrate le vicende di quasi due anni (compresa una retrocessione fino all’indomani del tumulto di San Martino) con una vistosa accelerazione del racconto;
- dal capitolo XXXIII al capitolo XXXVIII si registra un nuovo rallentamento, perché sono narrate le vicende di circa tre mesi; fanno eccezione le pagine conclusive che informano sinteticamente della vita matrimoniale dei due sposi e della nascita dei figli.

Il ritmo è disteso quando il racconto si incentra sulle storie individuali dei personaggi, mentre si condensa in importanti sintesi quando ripercorre le grandi calamità come la carestia, la guerra, la peste (fa eccezione l’episodio dei tumulti di San Martino dell’11 novembre, perché al centro della narrazione si colloca Renzo).

Questo alternare descrizioni più 'dettagliate', a descrizioni più 'sintetiche', conferisce alla narrazione un ritmo articolato.

I ritmi temporali sono diversi in rapporto alla drammaticità del racconto: più lenta la serie delle vicende di Renzo, più veloce la narrazione delle tappe che conducono al "lieto fine". Le ultime sequenze che si riferiscono alla sorte di Renzo e Lucia dopo le nozze sono inserite in un tempo indeterminato, il tempo "aperto" della loro vita di umili, usciti da incredibili avventure.

Manzoni fa uso di flashback per narrare la storia di alcuni personaggi che entrano a far parte della vicenda, dopo la comparsa in scena del padre Cristoforo, ci racconta la sua tardiva vocazione, a partire dalla giovinezza, in questo caso il tempo del racconto è nullo.

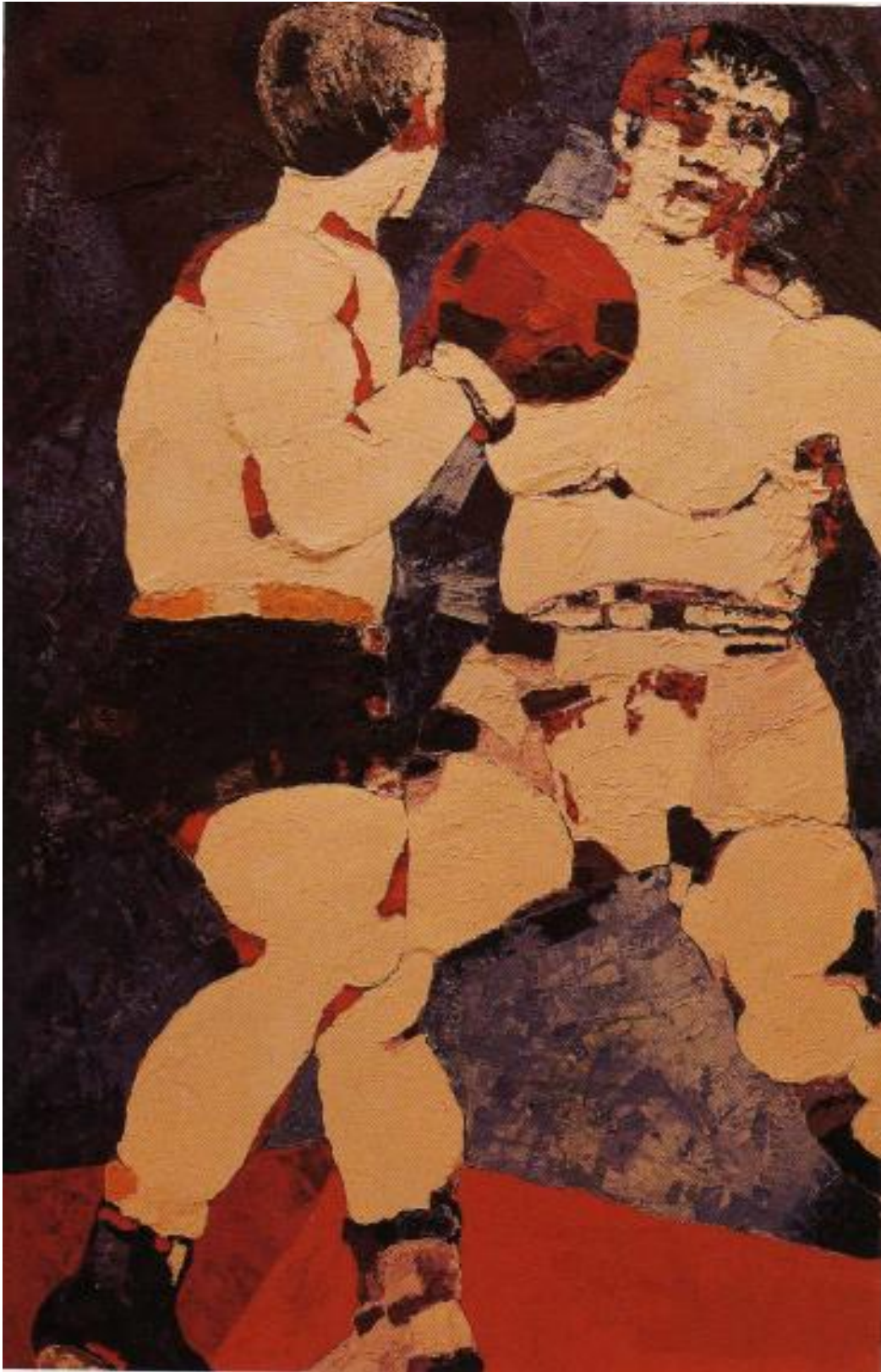
Per la monaca di Monza, un intero capitolo è dedicato alla storia di Gertrude e dei suoi repentini cambiamenti di stato d'animo. Manzoni, sintetizza in poche frasi o in poche righe gli avvenimenti del noviziato della monaca di Monza che durano un anno:

*“Dopo dodici mesi di noviziato, pieni di pentimenti e di ripentimenti, si trovò al momento della professione, al momento cioè in cui conveniva, o dire un no più strano, più inaspettato, più scandaloso che mai, o ripetere un sì tante volte detto; lo ripeté, e fu monaca per sempre”. (Cap. X)*

Quando Manzoni utilizza il monologo interiore come nell' *“Addio, monti sorgenti, elevati al cielo”*, il personaggio in prima persona esprime fra sé e sé i pensieri più nascosti, spesso per associazione di idee e quindi con un ordine non rigorosamente logico; spesso condotto su diversi piani temporali del passato e del presente, e ricco di interrogative, esclamazioni e consiste in ricordi, riflessioni, domande. Il tempo del racconto è rallentato, si estende a dismisura, come lo spazio, anche il tempo esce da una dimensione oggettiva, per assumere una valenza simbolica ed espressiva.



# GIOVANNI TESTORI



Giovanni Testori, Il pugilatore, 1970

L'opera di Giovanni Testori, (Novate Milanese, 12 maggio 1923 – Milano 16 marzo 1993) nella sua straordinaria versatilità tra arte e letteratura, tra saggistica e narrativa, tra teatro e poesia, è profondamente legata alla realtà della provincia lombarda, che la permea intimamente.

Fin dall'esordio letterario, la scrittura testoriana vuole rappresentare la realtà di Milano e del suo hinterland, ritraendo personaggi e ambienti di una società fortemente caratterizzata in senso geografico.

La milanesità è una condizione decisiva per la definizione dell'identità intellettuale di Giovanni Testori, che alla sua terra si dimostra legato sia rendendola sfondo di gran parte della propria produzione letteraria, sia riportandola alla sua tradizione artistica.

E' soprattutto la serie dei Segreti di Milano a suggerire questa aspirazione testoriana, a cogliere l'aspetto nascosto di una città e di una regione, che viene filtrata attraverso Caravaggio e i manieristi lombardi, con i loro inconfondibili chiaroscuri.

Ma la milanesità di Testori passa per i suoi grandi personaggi, che dal loro essere gente semplice, traggono la propria forza drammatica.

La cultura lombarda, nei suoi aspetti, della vita sociale, delle aspettative della migrazione, delle problematiche, offre a Testori uno stato di alterità, che egli tende a sottolineare energicamente sia a livello tematico che linguistico.

I segni impressi nell'immaginario si riversano, infatti, anche nel continuo sperimentalismo linguistico, come ne "Il Dio di Roserio" ("Te la voret, capo?" oppure "Te set propri un chec, anca ti!)), dove sono presenti numerosi frasi dialettali.

Il radicamento nella realtà provinciale lombarda e l'interesse per le figure popolari si accompagnano in Testori ad un altro motivo dominante, quello per il corpo e per il sangue.

L'attenzione insistente nei confronti della fisicità, può essere sicuramente considerata un retaggio della formazione artistica dell'autore, che è portato a concepire il reale in termini spaziali e visivi.

Di qui la centralità del corpo, che contiene in sé tutti i motivi portanti del pensiero testoriano; il corpo è esaltato nel linguaggio, che si materializza nella ripetizione martellata di parole chiave legate alla carne, al sangue.

Il linguaggio si carica di caratteri che lo legano alla natura, all'origine, fino ad impregnarsi di fisicità.

Il tema del corpo si identifica in un'immagine confusa, che riassume la condizione stessa dell'uomo, è presentato come figura del limite e della

trasgressione, della vitalità, della felicità fisica, ma anche della debolezza, della malattia.

La sensibilità spiccatamente spaziale e il suo interesse per il corpo spiegano anche la dimensione prevalentemente teatrale della scrittura di Testori, e la sua ricerca di una parola che non si limiti alla pura sonorità, ma che superi la letteratura per divenire immagine parlante, come quella di un quadro di Tiziano.

La milanesità di Testori gli fa trovare in Manzoni un punto di riferimento fondamentale. Questo è testimoniato in particolar modo ne “I Promessi Sposi alla prova”, composto nel 1984, per l’amico Franco Parenti che era già stato protagonista della Trilogia Amleto- Macbetto- Edipus.

“I Promessi Sposi alla prova” scardinano il romanzo per provarne la rappresentabilità; è un testo dove i passi manzoniani sono stati riscritti o assunti in una limpida lingua italiana si intrecciano inevitabilmente alle battute più o meno improvvisate dagli attori e pertanto cariche di riferimenti alla realtà teatrale di quegli anni. Tutti i personaggi sono definiti da Testori come attori nella parte di questo o quell’altro personaggio, e sono guidati da un Maestro che funge da regista. Il dramma inscena la transattività tra vita e teatro e più che interpretare Manzoni, lo utilizza come punto di partenza per raccontare quegli anni che coincisero anche con la travagliata conversione dell’autore.

# Il dio di Roserio

*“ [...]all'improvviso, una torre ci si è alzata contro, schiacciando, nello sfociarsi che ha fatto sulla parete dell'acqua, una fila di barche, intorno alle quali l'acqua continua a bruciare. [...] poi un fischio è venuto su dal lago. Qualcuno ha cominciato a gridare [...]”*

Testori, Giovanni, “Il dio di Roserio”, Ed. Arnoldo Mondadori, Milano, 2002

Il dio di Roserio racconta la fase culminante di un processo di deificazione: un giovane ciclista, Dante Pessina, diventa campione tra l'entusiasmo della folla, nonostante il conflitto interiore dovuto al rimorso per aver provocato la caduta dell'amico Consonni durante la gara.

La narrazione si sviluppa in cinque capitoli; nel primo si narra l'incidente (dovuto ad un sasso) di Consonni che ne esce gravemente ferito; nel secondo si narra del periodo (15 giorni) che intercorre tra una gara ciclistica e l'altra, è un lunedì sera; nel terzo avviene il colloquio tra Todeschi e Pessina, dove quest'ultimo ripensa alla sua situazione; nel quarto, c'è uno spostamento dell'asse temporale, mancano dieci giorni alla seconda gara e, sono trascorsi tre giorni dalla visita del Pessina al Consonni, narrata attraverso una memoria; nel quinto si svolge la seconda gara.

Nei primi due capitoli, si pongono le premesse all'esplosione del dramma interiore del Pessina: la rievocazione dell'incidente fornita dalla vittima, non dal colpevole (l'incidente è già avvenuto prima che la narrazione inizi) e la decisione del Pessina di riprendere a gareggiare, come se nulla fosse accaduto.

Rappresentano la preparazione a quello che è il tema portante della narrazione (che si sviluppa nel terzo capitolo): l'esame di coscienza compiuto dal Pessina, la sera, prima di andare a letto, momento in cui tutti i pensieri tormentano l'animo.

Qui la durata temporale si manifesta nel tormento inconfessabile del protagonista, alle prese con la sua coscienza tra veglia e sonno.

**Il nucleo narrativo del “dio di Roserio”, è tutto interiorizzato, drammatizza il turbamento da cui è agitato l'animo di un reo per una colpa che nessuno conosce, salvo lui stesso.**



I personaggi ne “Il dio di Roserio”, parlano il loro dialetto, incrociato da parole colorite e d’uso corrente , “Sei ‘rivato qui che eri uno striminsito e adesso guarda”.

Questa scelta è anche legata alla sintassi, che si scarnifica nella tendenza a frasi con un’unica proposizione; in tal modo si pone grande attenzione ad alcuni episodi momentanei, presentati in rapide immagini di forte impatto visivo,

*“Si portò di nuovo sul tappetino smunto, che era di fianco al letto. Piegò una gamba: allungò la mano: si sfilò la calza: la guardò. Gettò la calza sulla sedia. Si sfilò anche l’altra. Gettò anche quella sulla sedia”.*

Testori, Giovanni, “Il dio di Roserio”, Ed. Arnoldo Mondadori, Milano, 2002

L’episodio riguarda un gesto quotidiano, ma l’attenzione con cui viene esposto, rimanda al turbamento del protagonista: quando, subito dopo essere andato a letto, sentirà la voce del Consonni, che dopo l’incidente gli chiedeva aiuto.

Il filo conduttore rimane il senso di colpa del Pessina, che nel tempo si trasforma in odio verso colui che è sopravvissuto all’incidente, rimasto impunito; alla fine della narrazione lui risulterà agli occhi di tutti vincitore , ma la vittoria coinciderà con lo smarrimento dell’io, imprigionato in se stesso.

L’andamento del dio di Roserio è frenetico e convulso, per il ritmo vorticoso dei ciclisti che salgono e scendono, si gettano a capofitto nelle emozioni e nelle passioni; sono presenti improvvise fiammate alternate a momenti di grande pathos.

La cosa più importante non è la “sequenza” dei fatti, ma come viviamo quella sequenza, ciò che la mente registra e seleziona per ricordare, per rimuginare, per capire gli eventi e i comportamenti.

E’ molto importante la scansione temporale di queste sequenze, che Testori propone con un continuo spostamento spazio-tempo, come piani che si intersecano ripetutamente; durante la corsa le sequenze sono narrate con una velocità sconcertante, in un continuo alternarsi delle descrizioni di parti del corpo con vedute paesaggistiche.

Ne “Il dio di Roserio” di Giovanni Testori, le introspezioni psicologiche diventano più importanti delle cause che le hanno generate, mentre la realtà fluisce limpida nelle semplici cose quotidiane (dormire, lavorare) e confluisce spietata nelle ossessioni del pensiero.

Testori, in questo senso, compie un incredibile impasto narrativo fra tensione emotiva, scansione psicologica, ritorni temporali e analisi dettagliata di cose e pensieri, di dettagli e tormenti, appunto, di luci e di zone buie.

Una della parti più avvincenti del romanzo è la cronaca della corsa e dello scatenarsi del motore-gambe del Pessina, che vuole dimostrare a tutti, ma principalmente a se stesso, di essere “il dio di Roserio”.

La descrizione privilegia i corpi, piuttosto che i volti dei personaggi.

La narrazione è resa con magistrali incastri di presente e ritorno al passato, attraverso una sintassi dal periodare lungo, ma continuamente interrotta, a singhiozzo, emblema del rovello psicologico del personaggio.

Lo scenario è il paesaggio naturale, in due elementi fondamentali, la montagna e il lago, visti in soggettiva dai corridori la realtà fisica assume un significato simbolico.

*“Il lago ha continuato a venir avanti [...] La bandierina è scomparsa dietro [...]”*

*“Il lago ci si è disteso, davanti, lucido e brillante, come se fosse di vetro [...] Il megafono ci ha urlato dietro [...]”.*

*“Ho guardato in avanti. Mi sono voltato indietro un'altra volta”.*

Giovanni Testori, “Il dio di Roserio”, Ed. Arnoldo Mondadori, Milano, 2002, op. cit. pag. 15,16,20.

Ben diversa è l'idea dell'acqua, del lago come fossa e muschio, con il tendersi metafisico dalle rocce all'acqua in un colore verdastro, scuro, dal lago de “I Promessi Sposi”.

Manzoni presenta il lago e le montagne, sia come paesaggio topografico, sia come scenario per una vicenda metaforica.

In Manzoni vi erano, *“Monti sorgenti dall’acque[...]”*, in Testori non si dà importanza alle salite, ma alle discese, affrontate con una velocità estrema, verso il lago e il paesaggio che lo circonda.

Ne *“Il dio di Roserio”*, il paesaggio viene descritto in modo più frammentato e frenetico, diviene complesso nel ricordo del Consonni, rimanda al groviglio psicologico del protagonista.

*“ [...] il lago continuava a venir su, oltre le case, i campanili, le fabbriche, nel fumo che veniva fuori dai battelli”. “Ecco, il lago adesso era giù, oltre il Dante che avevo quasi ripreso [...]”.*

Testori, Giovanni, op. cit. pag.8

C’è una forza estrema, un desiderio di imporre nelle sue visioni del paesaggio l’incursione di quegli scorci che saettano nel racconto.

Ne *“Il dio di Roserio”* la figura umana e il paesaggio s’inseguono, fino a compenetrarsi.

*“[...] Alzò la testa quel tanto che bastava per veder se le case del paese stavano per finire. Vide prima le file di scarpe, poi mano mano sollevava gli occhi, quelle delle gambe e dei calzoni. Quindi vide le file dei calzoni alternarsi a quelle delle sottane. Poi dietro a quelle file vide alcuni pezzi di muro color terra, ruggine e fango. Poi vide alcune chiazze di luce, alcune schegge spiccar tra le teste, e i capelli, gli occhi e le gole spalancate. Davanti continuava ad aver la curva gialla del Riguttini [...]”.*

Testori, Giovanni

Le velocità delle discese verso il lago, illuminate dai riflessi del sole, che abbaglia gli occhi, rende l’effetto visivo di un paesaggio in movimento frenetico, inquadrato dalla prospettiva dei ciclisti curvi sui manubri. Nello sguardo del Pessina, le cose e le persone appaiono come una serie di immagini che si susseguono ininterrottamente, il paesaggio viene visto a piccoli frammenti.

Solo nel momento dell’incidente, il ritmo cambia e si può avere una dettagliata descrizione del luogo.

*“Le case continuavano ad ammassarsi, sopra e sotto i pedali, di lato alla curva della schiena, di lato al gomito, di là dal naso, più avanti dei pugni, delle orecchie, dei capelli che continuavano a cadermi sulla fronte: si moltiplicavano, venendo fuori una dall’altra, più grande quella che veniva fuori di quella da cui era appena venuta fuori, quella che veniva dopo più di quella che era venuta prima. Poi all’improvviso, una torre ci si è alzata contro, schiacciandosi sul lago e schiacciando, nello sfociarsi che ha fatto sulla parete dell’acqua, una fila di barche, intorno alle quali l’acqua continua a bruciare”.*

Testori, Giovanni, op. cit. pag. 13.

Il paesaggio diventa così una sorta di trama che non sembra intaccare il corpo del ciclista, vissuto in una solitudine assoluta, proprio perché l’impresa, quella della gara, sembra, innanzitutto, svelare se stessi.

*“ [...] Il lago ci è venuto davanti, subito, come un letto, dove tutto si sfociava, prendendo fuoco. Ha continuato a venirmi davanti da tutte le parti in cui andavamo. Ha cominciato a trascinarci giù. Mi sono sentito tirare giù dalla luce [...] Il lago continuava a salire. E’ arrivato sopra la testa. Poi sopra le rocce che di volta in volta si alzavano a sinistra e a destra. Poi sopra le gambe. Poi sopra le spalle [...]”.*

*“ [...] Poi la strada è stata ingoiata dall’ombra. Il lago è scomparso, cancellato dai boschi dei castagni, che mi son venuti contro come una muraglia prima verdastra, poi nera. Subito dopo è riapparso. Mi sono voltato: ho avuto paura. Ho sentito un vuoto nel ventre. La bandierina era ancora giù. I tetti strapiombavano dalle rocce, sopra il lago [...]”.*

Testori, Giovanni, op. cit. pag. 29, 31

Ne “Il dio di Roserio”, le vicende narrate si svolgono prevalentemente in un ambiente esterno, la strada, dove si svolge la gara ciclistica, e dove il protagonista preso da una lotta interiore, tormentato dal senso di colpa,

cerca di vincere, mostrandosi a tutti come l'eroe trionfatore; il tempo è velocissimo, e il paesaggio è narrato in modo dinamico, attraverso le pedalate del protagonista, dove sia il piano del ricordo che il piano del presente si intrecciano.

Ne "I Promessi Sposi", la strada, attraverso il doppio viaggio di Renzo e Lucia, rappresenta l'itinerario dell'eroe cercatore, che ha come oggetto di ricerca se stesso, la propria identità e la propria formazione.

Prendendo in prestito la terminologia cinematografica, se ne "I Promessi Sposi", lo spazio è rappresentato in oggettiva, riscontrabile nella celeberrima sequenza di apertura, ne "Il dio di Roserio", lo sguardo è sempre in soggettiva, nella minuziosa sequenza di avvicinamento al lago, dove l'impeto della corsa è narrato con una sintassi che coinvolge il lettore come se fosse il protagonista.

La cronaca della corsa è descritta come se una cinepresa fosse innestata negli occhi del Pessina, le scene si susseguono, come una sequenza cinematografica in soggettiva, il paesaggio viene visto dal lettore come se stesse al posto del ciclista, con i propri occhi.

Nelle sue raccolte Testori, ha scelto i personaggi per farne il simbolo di una realtà dispersa e dolorosa che vive ai margini, mossa tuttavia da un'ansia di vita che riesce a far capolino pur in mezzo alle devianze e agli sbandamenti.

"Il dio di Roserio", apre la raccolta "Il ponte della Ghisolfia" (composto da 19 racconti), è il primo anello di un ciclo con intrecci multipli, e personaggi di raccordo tra gli uni e gli altri.

Testori, in tutti i suoi racconti, parte dal dato concreto della periferia milanese, tra la campagna e la fabbrica.

Questo spaccato di realtà è riletto attraverso una costante attenzione alla dinamica che rivela il tragico di quelle esistenze.

I personaggi, attraverso questi dinamismi, cercano di affrontare e superare le loro condizioni, diventando vittime dei tentativi di questo mutamento.

I personaggi del "ponte della Ghisolfia" sono tutti personaggi giovani, (non più che ventenni) operai, baristi, alcuni provenienti dal sud, che, nella periferia di una Milano neocapitalistica, lottano per sopravvivere, vivono nella periferia dai grandi 'casermoni' grigi (Roserio, la Ghisolfia), si incontrano nei bar, frequentano le palestre coltivando la speranza di diventare campioni del ciclismo o della boxe, passano le domeniche nei "cine" o nelle sale da ballo, si innamorano.

Al microcosmo de “Il ponte della Ghisolfa”, ed in particolare al mondo della boxe descritto nei due racconti de “Il Ras”, si è ispirato Luchino Visconti per il film “Rocco e i suoi fratelli”. Questo film del 1960 narra la vicenda di una vedova, Rosaria Parondi, che, lasciata la Lucania con i suoi quattro giovani figli Simone, Rocco, Ciro e Luca, si trasferisce a Milano dove vive già il figlio maggiore.



# **LUCHINO VISCONTI**

**“Rocco e i suoi fratelli”**





Locandina del film "Rocco e i suoi fratelli", 1960

*“ Al cinema mi ha portato soprattutto l’impegno di raccontare storie di uomini vive nelle cose, non le cose per se stesse.*

*Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo [...] “*

Luchino Visconti, “Sequenze”, n. Quattro novembre, Ed. Lacaita, Bari-Roma, 1949

Luchino Visconti di Modrone, (Milano, 2 novembre 1906-Roma, 17 marzo 1976) sceneggiatore e regista, ha iniziato la sua carriera cinematografica nel 1936, come assistente alla regia e ai costumi di Jean Renoir nei film *Les Basfonds* e *Une partie de campagne*.

Visconti nel 1942 dà inizio ad una fase cinematografica del Neorealismo dove i suoi film sono narrati con uno stile espressivo, che perseguirà anche successivamente.

Le opere che seguono il 1942, narrano le condizioni sociali delle classi disagiate in modo molto diretto, un esempio è il film *La terra trema* (1948) uno dei pochi film italiani interamente parlati in dialetto.

Fino a questo momento i film girati da Visconti sono interamente in bianco e nero, ma nel 1954 realizza il suo primo film a colori, *Senso*.

Uno tra i film più conosciuti del regista è *Il Gattopardo*, di carattere storico perché ambientato nel periodo dello sbarco dei garibaldini in Sicilia.

Grande attenzione in tutte le sue opere è attribuita alle mutazioni storico-culturali ed ai contrasti sociali.

## La Regia

Visconti nel film *Rocco e i suoi fratelli* del 1960, ispirato al racconto contenuto ne “Il ponte della Ghisolfia” di Giovanni Testori, mette a confronto una storia di miseria meridionale con la civiltà industriale del Nord, vista nei suoi due aspetti più forti: fabbrica e coscienza proletaria per alcuni, per altri marginalità e autodistruzione.

Da una parte Milano è trattata come elemento formale e scenografico; dall’altra è considerata come contenitore sociale, sostanzialmente nel film di Visconti la città ha una funzione narrativa, assume un ruolo protagonista sottolineando l’evolversi drammaturgico.

Le vicende del film si sviluppano in un arco di tempo di circa tre, quattro anni trattano, “*La storia di una madre e dei suoi cinque figli, cinque come le dita di una mano*”.

Così Luchino Visconti presentò l’ipotesi del film ai suoi co-sceneggiatori.

Rosaria, rimasta vedova, con i suoi quattro figli Simone, Rocco, Ciro e Luca, lascia la Lucania, loro terra d'origine, per raggiungere il figlio Vincenzo, che già vive e lavora a Milano. Il viaggio è un reale e cocente distacco, compiuto con molta nostalgia ma nel contempo tante aspettative per un futuro migliore. L'arrivo a Milano è gravato da molte difficoltà nel confronto con un mondo nuovo, dalle dinamiche interpersonali apparentemente ostili. La vicenda narrativa si dipana dapprima con un evolversi apparentemente positivo. I percorsi di vita, esperienze e lavoro, dei fratelli si separano ed intersecano, sovrapponendosi, quasi scambiandosi i ruoli, sin dall'introdursi nelle dinamiche familiari di Nadia, figura femminile forte e fragile ad un tempo. Tra Nadia, Simone e Rocco si addensa, nell'incalzare cinematografico, un tragico epilogo, che tutto annullerà, disgregando affetti, speranze e sicurezze.

La narrazione è divisa in cinque parti, ciascuna dedicata ad un figlio e scritto da uno sceneggiatore diverso, Suso Cecchi D'Amico (Simone), Enrico Medioli (Ciro), Pasquale Festa Campanile (Rocco), Franciosa (Vincenzo), Visconti (scrisse la sceneggiatura relativa alla morte di Nadia all'idroscalo). Nonostante nel film si seguano i personaggi uno per volta, è sempre presente la compenetrazione degli avvenimenti, le vicende si intrecciano sovrapponendosi. Il regista tratteggia la complessità di questa famiglia, mentre ad emergere, è l'immagine di un mondo esterno che la rifiuta, e che trova nell'ambiente pugilistico frequentato da Simone e Rocco la metafora di una lotta per la sopravvivenza in cui non v'è spazio per la solidarietà e la comprensione.

*“ In un primo tempo ho scritto il soggetto. Poi un lungo trattamento insieme a Suso Cecchi D'amico e a Vasco Pratolini. Successivamente ho fatto un sopralluogo a Milano per attingere dalla carne viva della città alcuni elementi e identificare gli ambienti, i luoghi ( la periferia dai grandi casoni grigi, Roserio, la Ghisolfia, Porta Ticinese) in cui avrebbero vissuto i miei personaggi”. (Visconti)*

da Luchino Visconti, “Rocco e i suoi fratelli”, a cura di G. Aristarco e G. Caracini, Ed. Cappelli, 1960

Il libro “ Rocco e i suoi fratelli ”, di Luchino Visconti, a cura di G. Aristarco e G. Caracini, si sviluppa in quattro parti.

La parte iniziale, riguarda la prima versione della sceneggiatura del film molto articolata e specifica. Nella seconda, vi è “la cronaca del film” (di Gaetano Caracini), ove sono riportati episodi legati alla scelta dei collaboratori, dei luoghi, degli attori ed inoltre informazioni relative alla sceneggiatura, alla fotografia, alle luci ed alle modalità di ripresa. La terza parte è un’inchiesta di Alfonso Madeo, “La realtà dietro il film di Visconti”. Infine la quarta “Dall’idea alla sceneggiatura definitiva”, tratta le varie fasi di stesura della sceneggiatura.

Le riflessioni di Visconti si trovano nella parte de “la cronaca del film”.

*“Durante la lavorazione, noi personalmente non abbiamo suggerito alcun taglio. Riteniamo che il film realizzato sia rimasto molto aderente alla sceneggiatura. Tranne - è ovvio- delle soluzioni di regia che, immaginiamo, trattandosi di Visconti, saranno state molte”. (Caracini)*

da Luchino Visconti, “Rocco e i suoi fratelli”, a cura di G. Aristarco e G. Caracini, Ed. Cappelli, 1960

Visconti, in “Rocco e i suoi fratelli”, si avvale di Giuseppe Rotunno per la fotografia e di Nino Rota per le musiche.

## La Fotografia

Giuseppe Rotunno (Roma, 19 marzo 1923), direttore della fotografia, nella sua carriera ha partecipato alla realizzazione di grandi capolavori del cinema, collaborando a lungo con Visconti e Federico Fellini.

La sua formazione si è svolta anche all’estero, soprattutto negli Stati Uniti, per la sua carriera, ha ricevuto diversi riconoscimenti.

Attualmente dirige il corso di Direzione della Fotografia alla Scuola Nazionale di Cinema del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma.

Rotunno ha sempre posto molta attenzione nel condurre la sua ricerca riferita ad una “restituzione” comunicativa della città, delle valenze emozionali degli spazi urbani senza per questo tradirne e disconoscerne le specificità. Per *Rocco e i suoi fratelli* attiva due linguaggi, separati ma pur connessi, a sottolineare i personaggi della città, da scenario comunicativo a soggetto autonomo.

Luchino Visconti e Giuseppe Rotunno hanno scelto di utilizzare il bianco e nero per il film *Rocco e i suoi fratelli*, per l'esigenza di accompagnare la narrazione e definirne il carattere drammatico.

Le luci e la contrapposizione chiaroscurale delle ombre, la forte valenza plastica degli edifici sono elementi portanti nel film, utilizzati per sottolineare le vicende che si consumano nella città e nella periferia. L'opera viscontiana opta per un bianco e nero inciso come una xilografia, in cui gli scuri delle periferie contrastano con i chiari violenti dei riflettori che sovrastano il quadrato simbolico del ring. Qui il neorealismo, con i suoi grigi realistici ma anche sottilmente evocativi di una comunione d'intenti, lascia spazio ad uno sguardo parziale e soggettivo, che rende bene la visione di un mondo più composito e difficile da interpretare rispetto al recente passato.

*“ Usiamo quasi sempre tre macchine da presa, ma non per avere più ‘campi’ tra cui scegliere in sede di montaggio, bensì in ‘funzione narrativa’, anticipando in certo qual modo il racconto definitivo”.*  
(Rotunno)

*“E’ un procedimento, richiesto da Visconti, che presenta per il direttore della fotografia, particolarmente per il piazzamento delle luci, mille difficoltà e richiede molto lavoro soprattutto quando le tre macchine da presa sono puntate su una stessa azione; ma una volta risolti i problemi che il sistema comporta, quello che può sembrare un allungamento dei tempi di preparazione, presenta in fase di montaggio dei notevoli vantaggi, il montatore ha il compito facilitato, e si ottengono una maggiore omogeneità nella fotografia, e maggiore compattezza nella recitazione degli attori”.* (Rotunno)

*“Per ‘Rocco’, invece, trattandosi di una storia realistica, la fotografia sarà una ‘continua ricerca della verità’, anche se a volte interpretata a seconda del momento e dell’ambiente: quindi bianchi e neri in tutta la loro gamma, con una tendenza ai contrasti forti. Cercherò di essere più chiaro: pur essendo la fotografia basata sul contrasto deciso, essa non sarà uniforme. Infatti tenteremo, fermo restando il tono di ricerca di*

*verità dell'insieme, di sottolineare i vari ambienti, i vari mondi di ciascun personaggio fa parte, 'anche' con la fotografia. Se il paragone non è ardito, direi che tenteremo di utilizzare le possibilità degli obiettivi e dei rapporti di luce, come fa il musicista che, una volta identificato il tema, pur tenendolo sempre presente, anche nei sottofondi, riempie i vari 'momenti' con 'variazioni'.*

*Ecco, così: pressa a poco così: cercando anche, pur trattandosi di bianco e nero, [...] di 'far sentire', attraverso l'uso appropriato dei filtri, i 'colori' allo spettatore". (Rotunno)*

da Luchino Visconti, "Rocco e i suoi fratelli".

Sono stati così sottolineati gli elementi narrativi del racconto, la fotografia si fa presagio per l'evolversi drammaturgico complessivo.

## La Musica

Le musiche originali sono state composte da Nino Rota (Milano 1911-Roma 1979), compositore e musicista.

Già all'età di undici anni, le capacità di Rota si erano manifestate, tanto che studiò con maestri illustri come Ildebrando Pizzetti e Alfredo Casella, perfezionando i suoi studi negli Stati Uniti. Divenne a 37 anni direttore del Conservatorio di Bari.

Rota compone per il teatro, sinfonie e orchestra, balletti e musica da camera ma la sua capacità di creare musica dotata di una facilità d'ascolto molto elevata, lo ha reso uno dei compositori più richiesti per il cinema, in Italia e all'estero. Uno dei registi con cui ha maggiormente collaborato è stato Federico Fellini, per il quale la capacità di passare agevolmente dalla più alta poesia alla più dissacrante ironia nella composizione, (si pensi ad esempio ai temi de "La strada" e "8 e 1/2") costituiva il perfetto contrappunto alla libertà di invenzione immaginifica.

In Rocco e i suoi fratelli, la musica partecipa agli avvenimenti, Rota ha messo in primo piano la melodia, il timbro colorito dell'orchestra e il ritmo; una canzone popolare, intonata alla nostalgia per il paese natio, apre e chiude il film; un tema drammatico accompagna la decadenza di Simone e Nadia; temi più lievi sottolineano il modello di vita proposto dalla città.

# Sceneggiatura del film

*1.Sperone roccioso a picco sul mare. Esterno alba. Vento e pioggia.*

*Il mare fortemente agitato e tempestoso. Vento e pioggia a scrosci. Lasciando le onde che si infrangono sulla costa rocciosa la macchina inquadra da mezza costa la sommità dello sperone che si protende verso il mare tempestoso.*

*Al limite dello sperone si sono fermate quattro figure nere .*

*Sono due uomini, che reggono a braccia una cassa da morto e due, di più bassa statura che si tengono qualche passo indietro. I quattro sono sferzati dal vento e dalla pioggia che li investe a scrosci intermittenti. Rimangono un momento immobili. Poi sollevando la bara alta sulle braccia, i due portatori la spingono con una spinta improvvisa lanciandola verso le onde in tumulto.*

*La bara compie una traiettoria lenta nell'aria e raggiungendo le onde ne è subito inghiottita, scomparendo alla vista. I quattro, in silenzio, hanno seguito il volo della bara. Ora si fa avanti di un passo il primo. Il volto rigato di pioggia e lacrime, trattenendo a stento i singhiozzi dice:*

**Simone:** *Sono Simone. Toccava a Vincenzo che è il figlio maggiore, parlarti. Ma lui è lontano... e non ne sa niente. Se tu non fossi morto d'inverno, ti portavamo a sotterrarti a Bernalda, dove c'è un cimitero. Adesso dappertutto c'è fango e frane e strade non ce ne sono..*

*Accanto a lui avanza l'altro portatore.*

*Con un'espressione più chiusa prende a parlare:*

**Rocco;** *Sono Rocco. Siamo afflitti e sconsolati. Ma ce ne sono altri infondo al mare, tutti amici tuoi..*

*Dette queste parole, Rocco si fa il segno della croce, imitato da Simone e dai due più giovani che sono rimasti alle loro spalle.*

*Questi sono **Ciro** di sedici anni e **Luca** di dodici, **Ciro** e **Luca** si stringono nelle giacche tremando di freddo. La cerimonia è finita.*

*Simone e i fratelli riprendono la strada di casa.*

#### 4. Casa Rosaria. Esterno. Giorno.

*Mentre Rocco e Imma, che lavora di forbici e d'ago, continuano a fissarsi senza parlare ... sul fondo, nell'interno della casa, attraverso il vano della porta, vediamo sempre Rosaria che detta la sua lettera, udendone la voce.*

**Rosaria:** *La verità è che tiene una cosa con la ragazza di faccia, figlia di Minicuccio e quando si parla di partire stanno tutto il giorno a guardarsi ... Nemmeno fosse la fine del mondo ...*

*A un tratto Imma smette di lavorare e con le forbici si taglia una ciocca di capelli.*

*Si avvicina furtiva a Rocco, con gesti timorosi, come per paura di essere osservata.*

*Gli tocca la mano, che Rocco finora aveva tenute inerte.*

*La ciocca di capelli passa dalla mano della mano di lei alla mano di lui.*

*I due giovani si fissano attoniti, commossi.*

*Poi rapidissima Imma si china su Rocco, con le forbici taglia un ciuffetto dei suoi capelli.*

*Rocco apre un piccolo sacchettino che porta al collo, vi nasconde le due ciocche di capelli, i suoi e quelli di Imma.*

#### 5. Campo. Esterno. Giorno.

*Un campicello di terra, dall'aspetto molto arido e sterile.*

*Simone e l'acquirente percorrono i confini del campo, demarcato rozzamente e in parte divelto.*

*Ciro e Luca, seduti su un muricciolo, con aria interrogativa e triste, seguono le mosse dei due.*

*Raggiunto il limite del campo, Simone e l'acquirente si scambiano strette di mano, la scrittura e il denaro.*

**Voce Rosaria (F.C.):** *... Avremmo l'occasione di dare la terra e venircene via tutti ... Lo so, si vende una miseria, appena appena i soldi del viaggio. ... Ma che cosa aspettare?*

#### 6. Treno. Esterno. Notte.

*Il treno che corre nella notte, montato con successione molto rapida di cartelli indicatori. Un susseguirsi di stazioni.*

*Un incrociarsi di altri treni lanciati a grande velocità.*



### **7. Treno. Interno. Notte.**

*L'interno di uno scompartimento, occupato dalla famiglia di Rosaria. I loro bagagli non sono gran che, magre valige di fibra, ed ampi fazzolettini contenenti enormi pagnotte. I ragazzi e la madre si assopiscono l'uno sull'altro, con una immagine di stretta e gelosa consuetudine familiare.*

### **8. palestra "La Lombarda". Milano. Esterno. Interno. Sera.**

*Mentre si ode ancora la voce di Rosaria F.C. scopriamo finalmente suo figlio Vincenzo, che sta uscendo dall'ingresso di una modesta palestra di pugilato.*

**Voce Rosaria (F.C.):** *...Sentimi bene, Vincenzo... Tu, la tua sistemazione l'hai trovata... adesso tocca ai tuoi fratelli di avere l'occasione... Un giorno o l'altro verremo...*

*Vincenzo sale dal fondo le scalette del sotterraneo della palestra, mentre alle sue spalle si scorge la confusa mescolanza di figure e di gesti dei pugili in allenamento; il brusio quasi impercettibile delle voci; i rumori alterni degli attrezzi; l'aria carica e un po' allucinata di questo luogo di riunioni serali.*

*Uscendo nei rigori dell'inverno, Vincenzo solleva il bavero del capotto, un cappottuccio liso e modesto, e se ne va fregandosi le mani nude.*

*Al suo fianco passa - all'altezza delle sue gambe - la teoria delle finestre della palestra, basse e quadrate, fortemente illuminate all'interno.*

*Da quei vetri freddissimi, mezzi velati dal gelo, si intravedono frammenti dell'attività di palestra: e ritorna, a brevi ondate, il suono delle voci confuse.*

In questa prima parte della sceneggiatura, si introducono i personaggi e le loro vicende, prima di partire e trasferirsi a Milano, dove vive il figlio maggiore Vincenzo, in cerca di opportunità e di una vita migliore.

Assistiamo al lancio della bara nel mare dal cupo sperone roccioso.

Siamo nella casa di Rosaria che sta dettando una lettera, mentre Rocco e Imma si salutano con gli sguardi; partecipiamo alla vendita del campo; al viaggio in treno. Contemporaneamente siamo a Milano, nella palestra

dove Vincenzo passa le sue ore serali, ma ancora ci segue la voce fuori campo di Rosaria.

Qui, lo sfalsamento spazio-temporale, evocando la contemporaneità, introduce gli elementi (personaggi, situazioni e luoghi) della narrazione. Scandito nei 6 punti, Sperone roccioso a picco sul mare. Esterno alba. Vento e pioggia.

Casa Rosaria. Esterno. Giorno.

Campo. Esterno. Giorno.

Treno. Esterno. Notte.

Treno. Interno. Notte.

palestra "La Lombarda". Milano. Esterno. Interno. Sera.

Le sequenze proposte nella sceneggiatura, presentano un rapporto spazio/tempo non lineare. La contemporaneità delle vicende, è sottolineata dalla voce fuori campo di Rosaria che continua a dettare la sua lettera.

La modalità scelta per sottolineare la contemporaneità degli eventi è rappresentata dall'utilizzo sia di voci che di suoni naturali, dall'alternarsi continuo di spazi aperti e spazi chiusi, dall'evocazione visiva di luoghi non solo distanti tra loro, ma caratterizzanti stili di vita e prassi comportamentali non coincidenti. Ne consegue un montaggio che sottolinea ed enfatizza questo sfalsamento.

La prima parte della sceneggiatura qui riportata, ha poi condotto Visconti, per la realizzazione del film, ad attuare una modalità opposta, evocativa anziché descrittiva.

Il film inizia con una sequenza buia, dove scorrono i titoli di testa, scanditi da suoni cupi e profondi, che rammentano i rintocchi delle campane ai funerali; subito dopo è inquadrata la copertura della Stazione Centrale di Milano, resa come presenza non ancora riconoscibile, ma che evoca lo straniamento e il senso di disorientamento dei protagonisti.

UN FILM DI  
**LUCHINO  
VISCONTI**

**ROCCO E  
I SUOI FRATELLI**

La durata della sequenza iniziale del film, è di 2' 20" e può essere divisa in due parti.

La prima parte, occupa un tempo di 1' 05", dove su fondo nero scorrono i titoli di testa, accompagnati dalla musica con toni alti e profondi.

Si sente un rintocco molto profondo, compare il primo titolo che dissolve man mano che l'eco del rintocco va a scemare.

I titoli di testa iniziali sono sempre scanditi dai rintocchi.

Dopo una breve pausa, scorrono i titoli con i nomi degli attori, si sente il rintocco, ma inizia una sonorità più complessa, perché subentrano altri strumenti musicali, man mano che scorrono i titoli.

La musica procede lenta quando compare l'ultimo nome (Claudia Cardinale), poi va sfumando in sottofondo, lasciando spazio agli arpeggi di chitarra.

I titoli compaiono sempre in un punto diverso dell'inquadratura, quindi il risalto ottenuto con la musica, è rinforzato dalla differente collocazione spaziale; vengono mostrati al centro, in alto a destra e a sinistra, in basso a destra e a sinistra.

La seconda parte della sequenza dei titoli, inizia con l'inquadratura che focalizza dall'interno la copertura della Stazione Centrale di Milano, vista attraverso le sbarre di una cancellata.

Mentre il complesso movimento di macchina muove verso l'alto, la cancellata si sovrappone all'intreccio visivo e strutturale della copertura, per condurre poi lo sguardo verso il basso, i binari, la luce sul fondo, i treni in arrivo. Termina con l'inquadratura del treno sottolineata da un fischio acuto.

Questa sequenza è accompagnata dagli arpeggi di chitarra di una canzone dolce e malinconica.

Cantata in dialetto lucano, evoca con le parole e la melodia, il rimpianto e la desolazione di chi lascia il paese natale, la necessità di un abbandono, di un viaggio verso altro luogo. Il senso comunicativo della musica, fa percepire il dolore di chi deve abbandonare tutto, il paese d'origine per una città, che da una parte è vista come luogo delle opportunità, dall'altro come spazio estraneo dal contesto ignoto.

*“Paese mio”*

‘le parole del canto sono lente,  
la voce malinconica’

*Vai*

*Vai*

*Quanto è grande o monno*

- movimento di macchina a salire,  
sino alla copertura della Stazione  
Centrale

*la strada è lunga assai*

- movimento a scendere, svela  
una luce sul fondo

*non dire ho suonno*

\_\_\_\_\_ ‘pausa del canto, arpeggi di chitarra’

*Oh oh oh*

*Oh oh oh*

\_\_\_\_\_ ‘pausa del canto’

*Bellu paese mio*

*addù so nate*

*Lu core mio cu’tte*

*L’aggio lasciate*

\_\_\_\_\_ ‘pausa del canto, arpeggi di chitarra’

*Oh oh oh*

*oh oh oh*

- inquadratura finale, l’arrivo in  
stazione del treno, le porte si  
aprono



La copertura della stazione ripresa attraverso le sbarre di una cancellata, mostra tutta una serie di linee che si intersecano, anticipando il senso di disorientamento che i personaggi vivono e che poi sarà esplicitato nel film. I cancelli e le barriere, spesso presenti nelle sequenze, assumono una grande importanza, sottolineando il distacco tra la cultura antropologica dei protagonisti e quella del nuovo contesto urbano e dei suoi abitanti. Il silenzio che segue il termine della canzone è interrotto dal fischio del treno che arriva in stazione e dal rumore dei passi delle persone che sono già scese.



Nei titoli di testa, è presente un esplicito rimando a Testori.

Alcuni episodi del film sono ispirati  
al libro "ILPONTE DELLA GHISOLFA"  
di Giovanni Testori  
pubblicato da Feltrinelli Editore-Milano

Del "Il ponte della Ghisolfa", Visconti in Rocco e i suoi fratelli, riprende l'ambiente della box, i luoghi della periferia milanese alla fine degli anni Cinquanta, ma anche molti personaggi (l'Ivo, il Camisasca, il Riguttini; il "Ras" Duilio Morini che nel film diventa l'impresario di pugilato proprio come il Ras), alcune battute.

Per la scena dello scontro tra i fratelli Rocco e Simone e della violenza compiuta su Nadia inoltre, Visconti si è ispirato ai racconti, "Cosa fai, Sinatra?", "Il resto dopo", "Pensieri nella notte", incentrati sul rapporto contrastato dei due fratelli Rivolta.

## 7. Treno. Interno. Notte.

L'interno di uno scompartimento, occupato dalla famiglia di Rosaria.

I loro bagagli non sono gran che, magre valige di fibra, ed ampi fazzolettini contenenti enormi pagnotte.

I ragazzi e la madre si assopiscono l'uno sull'altro, con una immagine di stretta e gelosa consuetudine familiare.



Il viaggio è terminato, sono arrivati a destinazione.

Nello spazio interno dello scompartimento, sono tutti raccolti intorno alla madre Rosaria, che subito ci viene presentata come punto focale. Il suo volto, il cui bianco è incorniciato dal nero intenso dello scialle, è rivolto verso di noi.

Sono leggibili le espressioni di ognuno, dai lineamenti dei volti, dagli sguardi che si incrociano, dagli assetti dei corpi si intuiscono il carattere ed i ruoli che via via si snoderanno nella trama.

La musica non c'è, si sentono voci e rumore di passi.

La luce sottolinea i volti ed alcuni elementi sintomatici, tralasciando la descrizione dello spazio complessivo circostante.



Ottobre 1955.

9. Stazione centrale di Milano. Interno. Esterno. Sera

*Nella stazione di Milano fumosa e grigia un treno del sud viene a fermarsi al capolinea. Tra un vociare confuso e un grande movimento di gente e di inservienti, facchini sui carrelli, venditori di cestini ecc ... , i viaggiatori scendono in massa come formiche dai cento sportelli che si spalancano e si avviano verso l'uscita. Poco a poco si precisa sulla banchina di arrivo un gruppo più compatto che è sceso da un vagone di terza classe. Stanno fermi raggruppati avendo ammucchiato le loro poco cose, il bagaglio ai loro piedi. La folla dirada. Solo quel gruppo è ancora lì incerto e sperduto. Ecco che li vediamo meglio ora.*

*Sono: una donna anziana circondata da tre ragazzi e un bambino.*

*Ad un inserviente di stazione o un milite che passa ora si decidono a domandare una informazione.*

*In campo lungo vediamo il gruppo che caricatosi dei fagotti si avvia verso l'uscita.*



All'arrivo del treno al capolinea, alcune porte si aprono e si intravede qualche passeggero. L'inquadratura è divisa da una diagonale, che parte a sinistra dal basso e si muove verso il fondo in alto a destra. La parte del treno in primo piano chiude a sinistra l'inquadratura. Scuro, fumo, una nera figura umana indistinguibile sta uscendo di scena. Il vagone è illuminato in modo diffuso. Grande risalto assume lo scompartimento occupato dalla famiglia, grazie ad una più intensa illuminazione interna. Si sente il fischio del treno e il rumore della franata sulle rotaie.

(Dalla sceneggiatura)

*Poco a poco si precisa sulla banchina di arrivo un gruppo più compatto che è sceso da un vagone di terza classe. Stanno fermi raggruppati avendo ammucchiato le loro poco cose, il bagaglio ai loro piedi. La folla dirada. Solo quel gruppo è ancora lì incerto e sperduto.*



**Rosaria:** “...L’avete pigliata tutta la roba...”

Qui la famiglia è raggruppata mentre la madre conta i fagotti.

Il gesto della mano, l’atteggiamento del capo, la direzione dello sguardo, ne comunicano la forza centripeta.

Sono ripresi in campo medio, sullo sfondo lo scompartimento dal quale sono scesi.

La scelta di Rotunno di utilizzare corpi illuminanti collocati quasi ad altezza uomo, permette di presentare al suolo e soprattutto sul vagone, ombre con grande forza drammatica. Nell’immagine riprodotta è ben visibile la silhouette di un uomo col cappello.

Le luci segnalano ancora lo spazio, ormai creato, dello scompartimento.

Nel gruppo sottolineano le mani e i volti. Si percepiscono a terra i fagotti.

Il suono è assente, si sentono le voci delle persone e il rumore di passi.



Rosaria: “Nun t’alluntanà.... Eh...”

In primo piano Ciro, Rosaria e Simone.

Nuovamente i volti in primo piano sottolineano i diversi sentimenti di ognuno. Gli sguardi dei tre non si incrociano. Simone che volge lo sguardo nella direzione d’uscita si propone per cercare il fratello Vincenzo mentre la madre lo guarda ansiosa e già preoccupata.



Simone si avvia, è ripreso di profilo in primo piano, con l’aria disorientata.



Simone: "...nun se vede nisciune..."

Qualche passo, poi Simone si volta in direzione del piccolo gruppo per ricongiungersi. Il vagone del treno, molto ravvicinato fa da sfondo a Simone ben visibile, con le braccia leggermente aperte e il volto rassegnato. Il fumo a destra, pare sottolineare la sua difficoltà.



La banchina occupa uno spazio preminente. L'immagine è fortemente connotata dall'uso di un unico corpo illuminante, molto potente presumibilmente un brutto, posto ad altezza limitata, in controluce, che proietta innaturali ombre lunghe che accentuano la solitudine e lo smarrimento. Ancora fumo bianco, suoni naturali d'ambiente.



La famiglia si avvia verso l'uscita che pare lontana.

In alto a sinistra il gruppo compatto, si allontana. Il fumo bianco più rarefatto evidenzia le sagome scure, la luce fa risaltare la figura di Simone, seguendone il profilo che lo distacca dal vagone che si trova diagonalmente alla sua destra.

Quando la famiglia è arrivata in stazione, il treno occupava la parte sinistra dell'inquadratura, ed erano ripresi frontalmente, adesso che sta uscendo dalla stazione, il treno è posizionato a destra e loro sono ripresi di spalle.

Le ombre sono adesso corte e compatte, quasi risucchiate, sembrano scomparire sotto il treno.

Le figure, vicine l'una all'altra, procedono accostate al treno quasi fossero insicure, incerte nel procedere in uno spazio che non appartiene loro.

11. *Interno tram Milano. Esterno. Notte.*

*Dal tram in corsa verso Milano.*

*I finestrini appannati lasciano intravedere le luci fantastiche della città. Sono come lampi colorati e incerti. Una visione deformata e in corsa...*

*Dissolve.*



Nell'inquadratura è visibile oltre allo spazio interno del tram, anche lo spazio esterno della città. Due porzioni circoscritte ma molto emblematiche. Simone ripreso di profilo, guarda con espressione rapita la città che scorre davanti ai suoi occhi. Rocco, restio a farsi coinvolgere, guarda con apparente disincanto. Pur essendo un 'Interno', i due fratelli sono perfettamente visibili, grazie alla luce diffusa, che oltre alla descrizione dei volti, permettono una lettura dello spazio che immediatamente li circonda. Esternamente le luci sfavillanti della città che, vista attraverso i finestrini appannati, rappresenta un'attrazione raffigura l'illusione, per chi arriva da una realtà molto lontana.

*“Per una ripresa in tram, per superare la difficoltà del piazzamento della macchina da ripresa, fu asportato un grosso pezzo della vettura, rimesso a posto poi a tempo di primato”*

Luchino Visconti, “Rocco e i suoi fratelli”

La musica è ritmata, scandita da una chitarra elettrica che si contrappone in modo netto all'arpeggio dei titoli, con un disegno dei fiati che, mediante piccole dissonanze jazz, lascia intuire l'illusorietà della situazione.

**13. Cantiere di un palazzo in costruzione. Esterno. Notte.**

*Presso la baracca di legno del guardiano, appoggiata ad un pilastro di cemento, c'è una lampada rossa, come si usa tenere per indicare le zone dove sono in corso lavori. Un grosso cane bastardo, legato a un palo vicino allo sgabuzzino ad abbaiare senza requie. La porta dello sgabuzzino viene aperta ed appare con l'espressione alterata dal sonno un guardiano. E' un uomo sulla quarantina.*

**Voce Vincenzo (F.C.):** Armando, sono io.

**Manovale:** Eh?

*Il manovale cerca di vedere nel buio. Ma ancora non si vede nulla.*

*Il manovale stacca allora a lanterna rossa per dirigere la luce.*

**Manovale:** Che succede? Mi hai fatto venire paura. Viene dentro che fa freddo.



La sequenza girata in campo medio, mostra Vincenzo che si avvicina di notte al cantiere dove lavora.

L'unica fonte luminosa visibile è la lanterna del cantiere quasi smentita dalla netta ombra proiettata da un unico corpo illuminante basso.

Vincenzo, ripreso a figura intera, non è riconoscibile, ma la sua ombra lunga dai profili ben delineati, si staglia sulla porta d'ingresso al cantiere. Quasi un alter ego che anticipa il rapido incedere dell'uomo. A lato anche l'ombra più lieve della lanterna. Non c'è una musica di sottofondo, si sente soltanto il rumore dei passi di Vincenzo.



La porta del cantiere si apre, è illuminata dall'interno. Sulla porta chiaramente si legge l'ombra un po' curva di un uomo che indossa un cappello e imbraccia una spranga, ma ancora non lo vediamo. Le due ombre si congiungono sulla palizzata, mentre Vincenzo è fermo all'esterno.



Il guardiano, anticipato dalla sua ombra, è ora ben visibile, mentre sta per appoggiare il piede al di fuori della recinzione. La gamba leggermente piegata è colta da un fascio di luce, mentre la sua ombra si confonde in parte con la figura di Vincenzo. Il dialogo duplice (quasi realtà e simulacro di se) si ricompone, placandosi.





Con movimento del dolly, la macchina da presa inquadra la palizzata, spostandosi verso l'alto, leggermente angolata a destra, scopriamo nello spazio aperto una luminosità lieve che appena fende la scena, ben diversa dalla forte luce percepita all'aprirsi della porta.

Vediamo anche la baracca e una parte di città, presenza immota, scenario di fondo.

A destra, delimitata dal fabbricato in costruzione, una porzione di spazio oltre il quale un edificio della città ci guarda, con le finestre ben illuminate; poi all'interno del cantiere lo spazio chiuso della baracca, con la finestra dalla luce intensissima.

Due spazi aperti e uno chiuso, che si contengono l'uno nell'altro.

Si sentono lontani deboli rumori di motori e il cane del guardiano abbaiare.

Nuovamente così vengono segnalati spazi differenti e coesistenti.



In campo lungo vengono ripresi, Vincenzo e il guardiano che si dirigono verso la baracca, in basso l'inquadratura è delimitata ancora dalla palizzata. La città è molto più visibile, si distinguono nel buio piccole molteplici finestre molto illuminate, e all'interno del cantiere, oltre alla finestra della baracca, si distingue anche la porta adiacente socchiusa.



I due uomini sono entrati, davanti alla porta vediamo anche il cane che si sentiva abbaiare fin dalla prima inquadratura. Nello spazio interno, oltre la porta, una debole lampadina genera una fioca luce. Vincenzo incorniciato dal profilo della porta ha la schiena leggermente curva sulla quale cade un fascio di luce. A lato, pur nel medesimo spazio, luce intensa al di là della finestra.

## “Il ponte della Ghisolfa”

Cosa fai, Sinatra? (Giovanni Testori)

Eran piú che sicuri. Il pedinamento condotto fin quasi a destinazione con mosse repentine e al piú possibile silenziose non aveva lasciato alle due spie alcun dubbio.

“Speriamo. Ma se vado e non li trovo son sberle,” aveva detto alla fine il Rivolta. “Intesi?”

“Intesi.”

L'intesa era che loro l'accompagnassero passo passo e che giunti a un centinaio di metri s'intrufolassero in qualche siepe da dove sarebbero usciti appena la sua voce avesse dato il segno che il tranello era scattato. Dieci minuti dopo loro, dal bar avrebbe dovuto partire il gruppo dei maggiori cui essendo assegnato il solo ruolo di testimoni bastava un'attesa piú lontana: aldiquà cioè di dove cominciavan le ortaglie, luogo scelto dalla coppia per il convegno di quella sera.

La notte malamente rischiarata da una luna ora velata, ora nascosta dal montar delle nubi, rendeva impossibile distinguere con esattezza ai tre che avanzavano dove da un certo punto in avanti la coppia poteva essersi ritirata; piú che all'occhio dunque dovevan chieder aiuto all'orecchio. I fruscii, i respiri, l'eco d'ogni parola era ciò che dovevan cogliere appena fossero giunti a varcar il terreno ritenuto buono per l'incontro: perché potevan essere molto piú vicini di quanto loro stessi non osassero pensare, magari lì, a due passi... Fu allora, quando nei suoi pensieri si fece strada quel dubbio, che il Rivolta con un segno diede ordine alle due spie di fermarsi e scomparir nell'erba.

Con la silenziosa naturalezza d'un pallone che si sgonfia i due ragazzi caddero nel prato. Subito dopo quasi avesse scorto qualcosa e quindi non volesse farsi vedere anche il Rivolta s'abbassò sui ginocchi.

Stando cosí accovacciato si sentí tremare. Ma piú che per la miserevole indegnità di quanto stava facendo, tre-

mava per l'ira contro il fratello che ve l'aveva costretto: ecco a che punto quella farfalla l'aveva ridotto! Eppure vendicarsi piú che un suo diritto era un suo dovere.

Anziché smarrirlo, quella constatazione ebbe così il potere d'acuir il bisogno che sentiva di metter il fratello alla gogna e in quel modo resolver tutto e per sempre. Perché da quella sera in avanti era certo che piú niente avrebbe turbato l'ordine dei loro rapporti: il suo dovere di comandare e il dovere d'ubbidire dell'altro: sotto, come una mucca alla monta.

A quell'immagine un'ombra d'orrore gli scese nel cuore; allora s'alzò di scatto e girando lentamente la testa perlustrò tutt'intorno.

La supposizione che i due fossero nascosti di là dalla siepe che divideva un'ortaglia dall'altra fu così forte che senza esitazioni decise di dirigersi verso quel punto.

Bastò che avanzando gli mutasse davanti la prospettiva dei rami e delle foglie perché di là da essi apparisse, piú nera perché stagliata sul biancore del cielo, la sagoma della coppia.

La decisione con cui compí i passi necessari a portarsi ancor piú vicino fece voltar i due. Allora da quel buio per un attimo apparvero al Rivolta, lucidi e atterriti, gli occhi della Gina.

"Fermi!" gridò.

"Ho detto di star fermi," ripeté quando vide che il fratello accennava a muoversi.

"Be', perché? È forse proibito venire qui a far l'amore?" chiese con un tono di voce dal quale si capiva come avendolo subito riconosciuto il Sinatra cercasse di mostrarsi indifferente e sicuro almeno di fronte alla ragazza.

"Con lei, sí. E non solo qui, ma in qualsiasi altro posto!" ribatté l'Attilio.

Ormai era arrivato alla stessa altezza dei due, seppur dalla parte opposta della siepe. Allora, com'era conve-

nuto, lanciò un fischio che lacerò l'aria e si perse nei campi.

A quel segnale le due spie scattaron dal loro nascondiglio e via di corsa a raggiunger i tre!

Arrivaron sul posto che l'Attilio girata con calma in parte naturale, in parte imposta, la siepe stava per affrontare il fratello.

"Ma insomma si può sapere cos'hai?" fece il Sinatra senza nessuna convinzione, mentre la Gina cercava di staccarsi il più insensibilmente possibile da lui. "Avrò pur il diritto di stare con chi ho voglia."

"Con chi vuoi sí, ma con chi è stata con me, no. Lo vuoi capire che il padrone in casa sono io e che il dubbio d'esser fatto becco da te non deve sfiorar nessuno? Lo vuoi capire, o scemo!"

"Ma se son dei mesi che l'hai piantata..."

"Ho piantato questo, stronzol!" gridò l'Attilio e questa volta accompagnò la parola con una sberla che colpì il Sinatra in piena faccia.

A quel colpo che echeggiò nell'aria i due ragazzini, di cui la coppia s'era appena accorta, scoppiaron a ridere.

"Anche delle spie si serve il padrone di casa!" fece il Sinatra.

"Sí, anche di quelle, come di tutto ciò che mi fa comodo. Perché la schiena per far bella la tua voce l'ho dovuta piegar io. Hai capito? Io!"

"Se era per rinfacciarmelo potevi farne a meno. Ci avrei pensato da solo."

"Sí? E con cosa, se hai sempre tirato avanti nella bambagia?"

"E tu allora perché l'hai fatto se non per il tuo interesse?"

"Ripeti quello che hai detto, se hai il coraggio. Ripetilo!" incalzò l'Attilio facendosi sotto il fratello a pugni chiusi.

"Ho detto che se l'hai fatto è perché avevi il tuo interesse."

"E quale? Questo qui?" gridò l'Attilio colpendo il Sinatra con un pugno.

Il Sinatra vacillò per un momento, giusto il tempo perché la Gina gli s'avvicinasse per sorreggerlo.

"Fatti, fatti sostenere dalle donne tu..."

"Ma Attilio..." intervenne allora la ragazza.

"Attilio, cosa? Prender le donne che son state con me e solo per far che intorno dicano che lui suo fratello oltre ad averlo fatto scemo, convincendolo a lavorar per due, l'ha fatto becco! Domandami scusa, avanti! Domandami scusa!"

L'Attilio era tornato minaccioso e tanto più andava comprendendo l'assurdità cui l'ira l'aveva spinto tanto più insisteva nelle sue richieste.

"Ho detto di domandarmi scusa! O vuoi forse che a furia di sberle ti conci da buttar via? Il Bob, guardatelo lì, il Bob che non ha neanche il coraggio di ribellarsi..." aggiunse l'Attilio. "Ma che uomo sei se non hai neanche la forza di difendere la tua donna?"

"Attilio..." intervenne per la seconda volta la Gina.

"Diglielo, diglielo se si sente di farla a pugni con me per vedere a chi tocchi. Avanti, diglielo, se ti sei affezionata così tanto."

Dopo quella sfuriata l'Attilio esitò un istante, poi impaurito dal silenzio in cui se non avesse ripreso a parlare si sarebbero trovati tutti e cinque, rivolgendosi ai due ragazzi disse:

"E adesso andate indietro e fate venir qui gli altri, che vedano anche loro chi è dei Rivolta che comanda."

"Ma cosa vuoi fare, Attilio?" supplicò la Gina staccandosi definitivamente dal Sinatra. "Cosa vuoi fare?"

"Quello che mi fa comodo. Perché tu lo sai cosa dicono intorno? Dicono che il Sinatra ha fatto becco suo fratello. Io, io farmi far becco da lui, io che l'ho mantenuto, io che l'ho fatto studiare, io che gli ho trovato lavoro e contratti! Ma cosa credevi che potessi aver paura di te, io? Guarda, lo vuoi vedere com'è tua la Gina?"

aggiunse con una voce acre l'Attilio mentre con una mano afferrava la ragazza e se la tirava vicino.

"No, Attilio, ti supplico. Attilio!"

"Vuoi vedere come si fa a far lingua in bocca con la tua dama?"

"Attilio..." mormorò un'altra volta tremando la Gina.

"Vuoi vedere come si fa a tirargliele giù le mutandine?"

Benché tutto il suo corpo fosse già piegato sulle ginocchia, con un colpo e voltandosi verso il fratello il Rivolta costrinse la Gina a cader a terra.

"Andate a chiamar gli altri voi due. Su, cosa aspettate?" disse senza lasciarsi il tempo di prender fiato.

"In faccia a tutti, no. Ti supplico, Attilio! Attilio?"

"Non me l'hai fatta fare in faccia a tutti la figura del becco? E in faccia a tutti devi smentirla."

Il Sinatra restò qualche altro istante in silenzio, poi vedendo il fratello alle prese col corpo della Gina disse:

"Non sembri neanche mio fratello. Mi fai schifo, mi fai..."

A quelle parole la Gina riprese ad interporre le sue suppliche:

"Qui no, Attilio. Ti supplico. Qui no..."

"Ma di cosa ti preoccupi?" ribatté il Rivolta maggiore. "Di quel bamba lí? Non vedi che a lui non importa né di te, né di nessuno? Almeno venisse qui a darti una mano, almeno mi saltasse addosso per strozzarmi... Guardalo, guardalo chi è il tuo nuovo spasimante! Ma di cos'è che t'ha fatto nostra madre?"

S'era inginocchiato anche lui e continuava a tener chiuse rabbiosamente tra le sue le gambe della ragazza che inutilmente tentava di svincolarsi. Ormai era arrivato a prender le mutandine per l'elastico e mentre si voltava per insultar anche con gli occhi il fratello fece forza per vincer le ultime resistenze e levarle.

"Ti supplico, Attilio. Andiamo dove vuoi, ma qui no. Qui no."

"Invece qui, qui!" gridò l'Attilio. "Qui e davanti a tutti."

Fu con un senso d'impotente disperazione che poco dopo l'Attilio sentí la seta romperglisi tra le dita. Continuò tuttavia nella sua febbrile operazione e quando approfittando del fatto che nel dibattersi la ragazza aveva perso i sandali gliele ebbe sfilate, ne fece un mucchio e con un lancio le gettò verso il fratello:

"To', prendile e baciale se hai il coraggio. L'amore tu lo sai fare solo con queste cose qui."

Non aveva ancor finito di parlare che cadde con tutto il corpo su quello della ragazza. Quindi nello sforzo di vincere ogni ulteriore resistenza e di portar le braccia sotto la schiena della Gina così d'averla in suo completo possesso, ebbe appena il tempo di percepir il passo del Sinatra che strisciava come quello d'un ladro dentro l'erba.

"Se ne va, lo vedi che vigliacco?" disse alla Gina, abbastanza forte tuttavia perché lo sentisse anche il Sinatra. "Ma non credere che tutto sia finito qui," aggiunse alzando la voce. "Il resto dopo, a tu per tu, nella nostra stanza."

Stupito, ma solo fin dove il suo carattere glielo permetteva, il Sinatra continuò a far passi e passi finché si trovò sul limitare delle ortaglie.

Il momento piú difficile della sua ritirata fu tuttavia quando prima sentí e poi vide il gruppo degli asserviti venirgli incontro: davanti i due ragazzini che gridavano a squarciagola:

"Gliel'ha soffiata con una sberla!"

"E così il cantante è rimasto all'asciutto!"

I grandi dietro, con il passo di testimoni un po' delusi dal saper che il piú del divertimento s'era svolto durante la loro assenza.

Quantunque supponesse ciò che sarebbe accaduto il Sinatra non fece niente per evitarli, anzi d'evitarli non pensò neppure che valesse la pena: tanto quello che do-



**74. Terreni da costruzione periferia di Milano in vicinanza di un sottopassaggio. Esterno. Notte.**

*La macchina ha percorso soltanto poche centinaia di metri e ora rallenta e si ferma. Le portiere si aprono e ne discendono Simone e gli altri tre. Si avviano verso il ciglio di una breve scarpata che declina verso i terreni e ortaglie sottostanti. Nel buio si profila la sagoma massiccia del cavalcavia sul quale passano rare macchine sfrecciando nella nebbia coi fari.*

.....

*Simone (agli altri): Girate al largo voi... scendete dalla ripa e da dietro il sottopassaggio. Io scendo di qua... Aspettate il mio segnale.*

.....

*A un tratto gli sembra di sentire come un fruscio.*

.....

*Sta un momento immobile a terra facendo segno a Ivo di fare altrettanto, rassicurato dall'assoluto silenzio che lo circonda, rotto solo dal ronzio di qualche motore lontano in transito sul ponte, Simone si rialza e prosegue scavalcando le siepi basse degli orti...*

*Arriva sino alla massa più scura di una siepe abbastanza alta.*

*Stando sempre carponi Simone tenta di scostare con grande precauzione le fronde, in modo da poter guardare oltre la siepe. Mentre sta compiendo questo lavoro, gli arriva all'orecchio un bisbiglio, un suono leggero e indistinto. Come parole pronunciate a mezza voce. E nello stesso tempo lo scricchiolio delle foglie mosse, degli arbusti piegati. Simone si arresta in ascolto teso ed attento. Non è possibile sentire le parole di Nadia e Rocco sebbene Simone si sporga. Ma è il loro atteggiamento a colpire Simone come una frustata.*

*Spostandosi appena, ora Simone riesce a infilare la testa in un pertugio delle siepe. E vede...*

*Nadia e Rocco, seduti per terra sull'impermeabile di lui. Rocco con la bocca le sfiora i capelli, la fronte, gli occhi.*

*Simone ha gli occhi lustri come febbricitante. Fa un movimento come per meglio vedere causando un fruscio più forte nella siepe.*

*Rocco alza la testa e sta in ascolto.*

**Rocco:** *Cos'è?*

**Nadia:** *Niente... sarà un gatto... cosa vuoi che sia?*

*Con un balzo Simone sbuca dalla siepe e si trova quasi addosso ai due.*

*Rocco s'è voltato completamente e si alza con mezzo corpo. Ma Simone lo previene e grida a mezza voce ma con tono perentorio.*

**Simone:** Fermi!

*Nadia sempre distesa a terra lo guarda ora con gli occhi pieni di terrore.*

*Rocco ancora fa un movimento per alzarsi e ancora Simone gli intima;*

**Simone:** Ho detto di star fermi!

**Rocco:** Che c'è? Che ti prende?

*L'espressione alterata di Simone non sfugge ai due. Simone si avvicina di un passo.*

**Rocco:** Avrò pure il diritto di stare con chi voglio...

*Simone guarda Rocco...*

.....

*Rocco guarda Simone con stupore e tentando di sorridere...*

.....

**Nadia:** Simone ma che vuoi?...(guardando gli altri in attesa di ordini):  
*Che cosa volete tutti?...*

**Simone (a Rocco):** Domandami scusa, avanti.

*Rocco è come paralizzato. Il suo sguardo continua ad essere diritto su Simone, che ancora esasperato, insiste...*

.....

*Rocco, immobile, incapace di fare un gesto, di intervenire, segue con gli occhi dilatati la scena.*

*Simone prosegue come impazzito...*

.....

*Simone costringe Nadia a cadere per terra...*

.....

*Rocco...*

*Si lancia contro Simone, lo afferra per le spalle, lo strappa dal corpo di Nadia e lo obbliga in piedi di fronte a lui. Simone è preso alla sprovvista. Ha un attimo di incertezza, Rocco lo guarda fissamente in viso.*

.....

*Simone si volta a cercare Nadia che è riuscita ad allontanarsi di qualche passo.*

.....

*Simone obbliga di nuovo Nadia a cadere e le è subito addosso.*

.....

*Rocco sente i lamenti di Nadia, il respiro affannoso di Simone. Il suo viso è stravolto da un dolore agghiacciante, quasi irreale. Poi un silenzio totale, denso e drammatico piomba su tutto. I due ragazzi allentano la stretta, lasciano Rocco inerte.*

*A terra, Nadia con il volto nascosto nell'erba, le vesti in disordine.*

*Simone si è rialzato, si pulisce il vestito, delle erbacce, del terriccio.*

*Guarda verso Rocco, che ha il viso inondato di lacrime.*

**Simone:** *E il resto dopo, a casa, a tu per tu.*

*Ma il silenzio di Rocco lo inquieta. Ivo e gli altri tre si allontanano di pochi passi, commentando.*

.....

*Simone gli tira un pugno in pieno viso. Rocco incassa, ma si piega sulle ginocchia.*

**Rocco (sottovoce):** *Sei mio fratello.*

.....

*Rocco reagisce, riesce a rialzarsi. Si spiano trattenendo il fiato. Poi si buttano l'uno contro l'altro.*

*E' una lotta bestiale, selvaggia.*

.....

*Ma Simone è una forza scatenata e non sente nessuno...*

*Si sentono delle grida di Nadia. La ragazza è riuscita ad allontanarsi...*

*...chiama aiuto.*

.....

*Rocco e Simone, rimasti soli continuano a picchiarsi in quel luogo deserto.*

*Forti, accaniti, cominciano ad avere il fiato corto, ma continuano a battersi con orgoglioso puntiglio, fino in fondo. Ogni tanto hanno un attimo di rallentamento, e allora si spiano come due animali.*

.....

(Dalla sceneggiatura)

*Stando sempre carponi Simone tenta di scostare con grande precauzione le fronde, in modo da poter guardare oltre la siepe. Mentre sta compiendo questo lavoro, gli arriva all'orecchio un bisbiglio, un suono leggero e indistinto. Come parole pronunciate a mezza voce. E nello stesso tempo lo scricchiolio delle foglie mosse, degli arbusti piegati.*

.....

*Simone si arresta in ascolto teso ed attento.*



Simone ripreso in primo piano, mostra una espressione incredula e drammatica.

Il silenzio accompagna l'attesa sospetta dell'uomo che cerca di capire cosa accade oltre la siepe.

Gli occhi sono fissi, come pietrificati.

La luce illumina direttamente il volto che ben si distingue tra i rami.

Nella parte sinistra l'ombra netta e scura del ramo, segna il viso attonito dell'uomo, altre ombre più lievi sono visibili sulla fronte.



Simone: "...Fermo...t'ho detto di sta' fermo..."

Simone esce allo scoperto, cogliendo di sorpresa Nadia e Rocco. Le tre figure si distinguono bene. Ai due fratelli fa da sfondo un fascio di legna, mentre la figura di Nadia con il cappotto bianco, è messa in risalto dall'ombra della legna proiettata sulla facciata della baracca.



Simone aggredisce Nadia, mentre Rocco viene trattenuto. Un fascio luminoso colpisce la schiena di Nadia. Del volto di Nadia e di Simone si distingue il profilo scuro messo in risalto dal fumo bianco che si alza verticalmente al di sopra delle loro teste.

(Dalla sceneggiatura)

*Rocco sente i lamenti di Nadia, il respiro affannoso di Simone. Il suo viso è stravolto da un dolore agghiacciante, quasi irreale. Poi un silenzio totale, denso e drammatico piomba su tutto. I due ragazzi allentano la stretta, lasciano Rocco inerte.*

.....

*... Rocco, che ha il viso inondato di lacrime.*



Su sfondo scuro emerge il viso di Rocco, illuminato di taglio da destra, con una luce diretta che mette in risalto i segni dello scontro con il fratello. E' leggibile l'espressione di sofferenza e delusione sul suo volto, pieno di lacrime; una macchia di sangue sulla guancia destra. Ad accompagnare la drammaticità della sequenza, una musica triste.

(Dalla sceneggiatura)

*Rocco e Simone, rimasti soli continuano a picchiarsi in quel luogo deserto. Forti, accaniti, cominciano ad avere il fiato corto, ma continuano a battersi con orgoglioso puntiglio, fino in fondo. Ogni tanto hanno un attimo di rallentamento, e allora si spiano come due animali.*



Dai campi poco illuminati, si passa a vedere una parte di città, dove gli edifici dalle facciate chiare, emergono nel fondo scuro della notte, in diagonale, si perdono sulla destra in fondo.

La metà sinistra dell'inquadratura è lasciata nell'oscurità, iniziano poi gli edifici fortemente illuminati, presenze simulacrali con le finestre dai contorni nettamente delineati, occhi cupi o spalancati di sguardi attoniti e accecanti.

Il volume di ogni edificio conduce la propria striscia d'ombra ad evidenziare e separare il successivo.

Davanti, nella strada si percepiscono le figure dei due fratelli, ora nemici, in lotta.

I fabbricati imponenti, sembrano assistere al dramma che si sta consumando, infatti le due figure si trovano in corrispondenza del primo caseggiato illuminato.

Si sentono soltanto il rumore dei passi e il respiro affannoso.

L'attentissima e complessa illuminazione conferisce grande drammaticità all'immagine.



Simone si appoggia sulla recinzione, la sua figura si sovrappone agli edifici. Il fischio acuto del treno e l'immagine in dissolvenza, sembrano sottolineare lo smarrimento dell'uomo nella città.



Dopo lo scontro, Rocco giace a terra, il corpo avvolto dal buio drammatico della notte. A sinistra, in primo piano, sul limite del marciapiede chiaro la luce radente con un unico proiettore di taglio, a terra pone in risalto il volto e le mani dell'uomo, una piccola ombra definisce il profilo della guancia. Sull'asfalto un'ombra lunga e sottile.

I lamenti di Rocco sono accompagnati dal fischio del treno.



**106. Idroscalo nelle vicinanze del chioschetto delle bibite. Giorno. Tram.**

*...Simone avanza con precauzione in mezzo agli alberi gocciolanti. Guarda intorno e avanti a sé, ma non si vede anima viva. Simone arriva sino sulla riva del lago artificiale e sta un momento immobile a fissare l'acqua.*

.....

*Simone si appiatta nei cespugli e aspetta con un'ansia che diventa spasmodica.*

.....

*Simone si muove verso di lei, ma Nadia sempre guardandolo fisso...*

.....

*Nadia lo guarda con terrore. Gli occhi spalancati, il respiro corto, la bocca aperta pronta a gridare.*

**Simone:** *Stai calma...Hai paura? Guarda come sto tremando io... e sei tu che hai paura?*

*Nadia fingendo per un momento un coraggio che non ha:*

**Nadia:** *Non ho paura...*

*Nadia fa qualche passo per cercare più che altro di calmare l'affanno e l'angoscia.*

*Simone continua a guardarla, non la perde d'occhio, ma intanto continua a tremare come una foglia.*

.....

*Simone le si avvicina.*

**Simone (implorante):** *Senti, Nadia... Senti... ecco quello che sono venuto a dirti... (esaltato): Noi due... se vuoi... insieme, andiamo via. Allora sì, allora sarà possibile anche per me ricominciare...*

*Simone ha fatto un grande sforzo per dire quello che ha detto.*

*Si ferma prendendo fiato.*

.....

**Nadia:** *No... con te non voglio più... Nemmeno una sola volta...*

*Nadia finisce di fumare la sigaretta; la butta per terra, Simone le è addosso improvvisamente. La prende alle spalle. La stringe a sé con violenza selvaggia. Le parla concitatamente sul collo, sul viso...*

**Simone:** *Lo sai che potrei anche ucciderti? Lo sai che anche se gridi qua non ti sente nessuno?... Hai capito?*

*Nadia ha lottato disperatamente per liberarsi dalla stretta di Simone.*

*Ma non c'è riuscita. Ora però con uno strappo violento riesce a staccarsi lasciando nelle mani di lui il suo cappotto.*

*Si mette a correre verso l'acqua. Simone getta per terra il mantello e la insegue. La raggiunge proprio sull'orlo del lago.*

.....

*Nadia urla.*

.....

*Simone è accecato di furore, di pazzia. Le è ancora addosso, grida...*

.....

*Nadia è ancora immobile...*

*Con i segni della furia che come un uragano le è passata addosso.*

**Simone:** *Oh Dio! Scusami. Ti ho fatto male? Non è niente...*

*Non è niente. Copriti... copriti... fa freddo...*

.....

*Un gemito lungo e continuo le esce dalle labbra socchiuse, un gemito infantile.*

.....

**Nadia:** *Non puoi sapere come ti odio... Tu sei un vile, sei un animale, non sei un uomo... Tutto quello che tocchi diventa volgare, sporco, lurido. Voglio sputarlo in faccia lo schifo che mi fai.*

*Simone la bacia ancora. Nadia continua a dire, con frasi rotte e voce alterata:*

**Nadia:** *Così mi sarò liberata di te per sempre... Sei stato tu a sporcare l'unica cosa pulita della mia vita... Ma io l'amo... lui... lui solo...*

*Nadia tace. Simone lascia cadere il capo sulla spalla di lei.*

*Ora Nadia prende i capelli e il capo di Simone e lo solleva. Simone è disfatto. Non piange più ma sul suo viso terreo sono apparsi tutti i segni della disperazione e del disastro.*

*I tratti scomposti, gli occhi obliqui, la bocca contratta.*

**Nadia (in un soffio):** *Hai capito, avanzo di galera?*

*Simone (fa cenno di sì col capo).*

**Nadia:** *Adesso puoi fare tutto quello che vuoi. Non mi importa più niente. Nadia si stacca da Simone e fa qualche passo. Sembra a Simone che Nadia stia piangendo. Con una mano si maschera il viso e le sue spalle sono scosse da un singulto irregolare. Allora le si avvicina, la prende per mano e scopre il viso. Ma Nadia sta ridendo sommessamente. E' un riso isterico, ma non stridulo. Anzi, dolce e infantile.*

.....

*Una inscindibile malinconia si diffonde sul viso.*

*Guarda fisso un punto, sull'acqua...*

*...una voglia di lacrime che non vengono.*

*Simone da un momento è silenzioso.*

*Nadia però non ci fa caso. Tutta immersa nei suoi pensieri.*

.....

*Vede Simone fermo immobile a un passo da lei. Solo la lama del coltello manda un debole chiarore.*

*Nadia non trasale nemmeno. E' ferma e aspetta. Aspetta che Simone le si avvicini.*

*Simone fa un passo. Le è vicino, la copre quasi col suo corpo più robusto, l'attira a sé vicinissima. Una pausa, poi...*

*Nadia (lancia un urlo di bestia ferita).*

*Simone affonda la lama con cautela nel fianco di Nadia, il cui corpo inerte gli si affloscia addosso e siccome il grido è diventato un rantolo prolungato, come un lavandino che perde, Simone le vibra un altro colpo nel fianco così Nadia scivola giù di colpo, morta, quasi nell'acqua.*

**107. Interno palazzo delle riunioni pugilistiche. Interno. Tramonto.**

*E' in pieno svolgimento l'incontro Rocco- pugile tedesco. Sesta ripresa. Il pubblico partecipa con passione alle alterne fasi del combattimento.*

.....

*Allenatore: ...Copriti...copriti...*

.....

*Rocco, ora incitato dalle voci del pubblico che lo spingono a porre termine, nel più breve tempo possibile, all'incontro, cioè nel mettere al tappeto l'avversario, attacca con decisione. Pochi precisi colpi ed ecco l'avversario, attacca con decisione. Pochi precisi colpi ed ecco, l'avversario a terra, contato dall'arbitro.*

*106. Idroscalo nelle vicinanze del chioschetto delle bibite. Giorno. Tram.*



A sinistra il tronco scuro di un albero accanto al quale si trova Nadia con il cappotto bianco, a destra il chiosco delle bibite.

Si distingue la sagoma nera di un uomo immobile, rivolto verso la donna che si allontana. I loro volti non sono leggibili.

Gli alberi ripresi in controluce, lasciano sul terreno ombre lunghissime e drammatiche.

Suoni e rumori sono assenti, il silenzio è gravido di tensione.

(Dalla sceneggiatura)

*Simone si muove verso di lei, ma Nadia sempre guardandolo fisso...*

.....

*Nadia lo guarda con terrore. Gli occhi spalancati, il respiro corto, la bocca aperta pronta a gridare.*



Simone e Nadia ripresa di spalle, si trovano l'uno di fronte all'altro, il profilo scuro di lui è delimitato dal bacino d'acqua chiaro e immoto.

Il capo di Nadia con i capelli bruni, è reso evidente dallo specchio d'acqua che la separa percettivamente da Simone. L'esile figura femminile si sovrappone a contrastare il cappotto nero di Simone. A destra nell'acqua il riflesso verticale del lampione e della sua luce. Il margine destro è chiuso dall'albero che scuro si specchia, duplicandosi.

I rumori e suoni sono assenti.

(Dalla sceneggiatura)

*Si mette a correre verso l'acqua. Simone getta per terra il mantello e la insegue. La raggiunge proprio sull'orlo del lago.*

...

*Nadia urla.*



Le due scure figure intere contrastano con la parte superiore dello specchio d'acqua, in basso il nitido riflesso, che sembra mostrare la presenza di altre due persone.

Simone rincorre Nadia. La sequenza li mostra nella corsa, con la schiena leggermente curva, su un piccolo lembo di terra che si allunga nell'acqua. Il silenzio è interrotto dalle grida della donna.

(Dalla sceneggiatura)

*Nadia è ancora immobile...*

*Con i segni della furia che come un uragano le è passata addosso.*

**Simone:** *Oh Dio! Scusami. Ti ho fatto male? Non è niente...*

*Non è niente. Copriti... copriti... fa freddo...*



**Simone:** “...Copriti, copriti...”

Simone disperato afferra Nadia molto spaventata, rimettendole il cappotto addosso. Continuamente assistiamo ad una forte opposizione tra le due figure, sottolineata dal forte contrasto di bianco e nero.

Le voci sono concitate, le frasi spezzate, il dialogo interrotto. La drammaturgia volge all'epilogo. Si sentono soltanto le loro voci, nessun altro suono o rumore.

La luce appare densa , avvolgente, immota.

(Dalla sceneggiatura)

*107. Interno palazzo delle riunioni pugilistiche. Interno. Tramonto.*

*E' in pieno svolgimento l'incontro Rocco- pugile tedesco. Sesta ripresa. Il pubblico partecipa con passione alle alterne fasi del combattimento.*

.....

**Allenatore:** ...Copriti...copriti...



**Allenatore:** "...Copriti...copriti..."

Contemporaneamente all'interno della palestra, Rocco sta combattendo sul ring, il suo allenatore lo incita pressante a difendersi. Mentre cerca la posizione c'è una sorta di avviluppo con il suo avversario. Il rumore dei colpi è accompagnato dalle urla dei tifosi che incitano Rocco.



(Dalla sceneggiatura)

*Un gemito lungo e continuo le esce dalle labbra socchiuse, un gemito infantile.*

.....

**Nadia:** *Non puoi sapere come ti odio... Tu sei un vile, sei un animale, non sei un uomo... Tutto quello che tocchi diventa volgare, sporco, lurido. Voglio sputarlo in faccia lo schifo che mi fai.*

*Simone la bacia ancora. Nadia continua a dire, con frasi rotte e voce alterata...*



**Simone:** “...Copriti...copriti...”

Ancora Simone si stringe su Nadia, la chiude in un abbraccio che pare disperata aggressione. Nadia ha lo sguardo fisso nel vuoto. Il volto di Simone affonda nel cappotto di Nadia. Sullo sfondo il tronco dove sono appoggiati la donna e l'uomo, stremati. Attorno, la folta vegetazione.

La voce di Simone, ha un tono di disperazione e supplica.

I suoni e i rumori sono assenti, in un silenzio quasi irreale.

(Dalla sceneggiatura)

*Nadia non trasale nemmeno. E' ferma e aspetta. Aspetta che Simone le si avvicini. Simone fa un passo. Le è vicino, la copre quasi col suo corpo più robusto, l'attira a sé vicinissima. Una pausa, poi...*

*Nadia (lancia un urlo di bestia ferita).*

*Simone affonda la lama con cautela nel fianco di Nadia, il cui corpo inerte gli si affloscia addosso e siccome il grido è diventato un rantolo prolungato, come un lavandino che perde, Simone le vibra un altro colpo nel fianco e così Nadia scivola giù di colpo, morta quasi nell'acqua.*



Nadia appoggiata ad un palo con le mani dietro la schiena non ha più addosso il cappotto bianco, è ripresa frontalmente, Simone in primo piano è di spalle occupa tutta la parte centrale dell'inquadratura.

Lei è sulla destra. Nell'inquadratura le due figure sono divise da una fascia chiara che le delinea. L'incidere dello spazio è lento, il tempo rarefatto.

La linea di un orizzonte che pare lontanissimo, pur non essendolo, dilata percettivamente non solo e non tanto la spazialità, quanto l'attesa.

Una canzone drammatica accompagna i passi di Simone; man mano che si avvicina la musica diventa più intensa e complessa.

(Dalla sceneggiatura)

*Simone fa un passo. Le è vicino, la copre quasi col suo corpo più robusto, l'attira a sé vicinissima. Una pausa, poi...*



Di Nadia si distinguono le braccia chiare aperte in forma di croce.



Nadia solleva poi le braccia come se volesse accoglierlo ed abbracciarlo, in un ultimo doloroso gesto d'amore, ormai consapevole e vinta, lo cinge e gli si abbandona, fragile figura.

(Dalla sceneggiatura)

*Nadia (lancia un urlo di bestia ferita).*



Simone accoltella al fianco Nadia che scivola a terra, cadendo a sinistra.



I tifosi: "...urlano..."

Intanto sul ring, Rocco ha sconfitto il suo avversario che cade al tappeto.

## Il Montaggio Incrociato

Il montaggio incrociato che Visconti ha utilizzato nel film *Rocco e i suoi fratelli*, soprattutto in queste scene finali, permette di percepire allo spettatore due avvenimenti che accadono contemporaneamente in due luoghi differenti, legati direttamente dalle vicende dei tre protagonisti, Simone e Rocco innamorati della stessa donna, Nadia.

Le sequenze dell'incontro tra Simone e Nadia all'aperto, dove si consuma l'omicidio della donna, si alternano a quelle interne dell'incontro di box tra Rocco e il pugile tedesco.

Ogni sequenza in successione, ha degli elementi che le accomuna, come la frase pronunciata da Simone "copriti... copriti" nello stesso momento viene gridata concitatamente dall'allenatore di Rocco.

Oppure la posizione delle figure, come l'avviluppo di Simone e Nadia, contrapposto a quello tra Rocco e il suo sfidante; infine la caduta di Nadia in fin di vita con il suo urlo, e la caduta dell'avversario ormai sconfitto, mentre esplode l'urlo di gioia dei tifosi.

In entrambi i casi le figure cadono a sinistra dell'inquadratura.

Visconti, con questa modalità di montaggio, percettivamente concitato, fa emergere la drammaticità dell'epilogo: il declino di Simone che sta per commettere uno tra i crimini più crudeli, e la vittoria solo apparente di Rocco, costretto a combattere per aiutare il fratello.

Lo spettatore è quindi coinvolto e fatto partecipe, il precipitare degli eventi attiva un serrato dialogo visivo e sensoriale.

Nella prima stesura della sceneggiatura la parte relativa ai festeggiamenti per la vittoria di Rocco, si svolgono all'interno dell'appartamento di Rosaria.

Le sequenze che seguono, mostrano la madre che invita i vicini ad unirsi a loro.



**Rosaria:** “Venite...venite tutti quanti...”

Rosaria con il corpo proteso in avanti appoggiato alla ringhiera, chiama i vicini.

Si riconoscono gli spazi interni attraverso le finestre, sono illuminati da una luce che appare innaturale; lo spazio esterno è poco illuminato, una piccola lampadina a destra rilascia una luce fioca.

Nella parte sinistra dell'immagine, si distinguono le ombre proiettate sulla parete, quella di Rosaria si staglia a figura intera.

Le finestre dell'appartamento in corrispondenza a quello di Rosaria, non sono illuminate, in questo modo lo spazio che cinge la donna, appare immediatamente visibile.

L'immagine è fortemente connotata dal contrasto fra la luminosità degli appartamenti e la penombra della corte.

Si odono le voci confuse delle persone.



Sul ballatoio le persone raggruppate stanno brindando.  
Rocco è nell'appartamento, solo e non partecipa. Viene drammaticamente colpito da una forte illuminazione che si riverbera anche all'esterno sui volti felici di Rosaria e di una vicina.  
Le altre figure non si distinguono.

*“Nel cinema di Visconti la città è sfruttata in funzione eminentemente teatrale, l'architettura urbana è vista come sfondo a carattere drammatico [...] Nessuno si è accorto che nel finale la casa di lui che dà sul cortile è ispirata non tanto alla realtà dei cortili milanesi, che hanno le ringhiere, ma soprattutto all'idea di avere un coro, come nel teatro greco, per la tragedia che si svolgeva al primo piano. Eravamo arrivati a riportare questa storia attuale, moderna, alla tragedia greca ”.*

Luchino Visconti, “Rocco e i suoi fratelli”

La casa di ringhiera è qui rappresentata come un microcosmo, dove si consumano le vicende familiari, di persone che arrivano dal sud, con prospettive di ricchezza dettate dal boom economico. L'immagine rimanda con grande forza al “Ponte della Ghisolfa” Testoriano.  
L'architettura funziona in questo caso come un teatro greco dove, dalle ringhiere/platee, si assiste alla tragedia che si sta svolgendo in quel luogo.





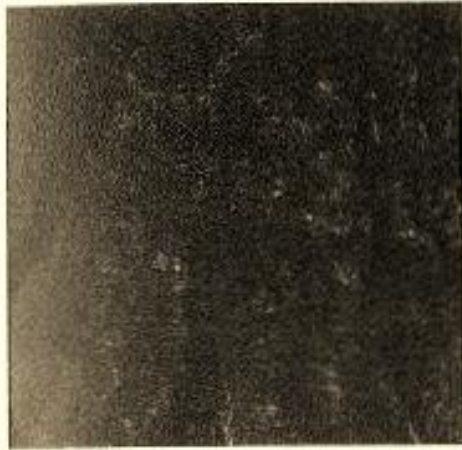


**MICHAIL BACHTIN**  
**Il Cronotopo, lo spazio-tempo in  
letteratura**

# **Bachtin**

## **Estetica e romanzo**

Un contributo fondamentale  
alla «scienza della letteratura»



Bachtin, Michail, copertina del libro "Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla 'Scienza della letteratura' ", Torino, Ed. Einaudi, 2001

*“Chiameremo cronotopo l’interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. [...] il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato di genere. Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo. Il cronotopo come categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l’immagine dell’uomo nella letteratura, la quale è sempre essenzialmente cronotopica”.*

Bachtin, Michail, “Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla ‘Scienza della letteratura’”, Torino, Ed. Einaudi, 2001

Il concetto di cronotopo non è una riflessione che trova le proprie radici in campo letterario, bensì in campo scientifico. Etimologicamente, il termine significa “spazio-tempo”, quindi rappresenta una interrelazione tra i due parametri principali, punti di riferimento delle scienze matematiche e della teoria della relatività di Einstein, teoria della quale la letteratura si è “impadronita” artisticamente.

Il termine fu traslato e trasposto in campo artistico da Michail Bachtin (Orel 17 novembre 1895-Mosca 7 marzo 1975) filosofo, critico letterario e storico russo. Il terreno letterario, per Bachtin, doveva risultare come un campo di verifica del pensiero filosofico ed estetico.

La letteratura, intesa come elemento non separato dagli altri ambiti della cultura, doveva potersi muovere anche nel campo delle scienze umane consentendo una base filosofica alla sua ricerca. Questa analisi, combina le nozioni, tradizionalmente distinte, di spazio e di tempo in una struttura unica e omogenea.

I punti dello spazio-tempo, detti eventi, corrispondono ad un fenomeno che si verifica in una certa posizione spaziale e in un certo momento.

*“Il cronotopo determina l’unità artistica dell’opera letteraria nel suo rapporto con la realtà. Perciò esso comprende sempre un momento valutativo, che può essere separato dall’intero cronotopo artistico soltanto in un’analisi astratta.*

*Nell'arte e nella letteratura, tutte le determinazioni spazio temporali sono inseparabili l'una dall'altra e hanno sempre una coloritura valutativo-emozionale”.*

Bachtin, Michail

Il cronotopo è una categoria riguardante la forma e il contenuto di un prodotto letterario ed esprime il legame tra lo spazio e il tempo, inteso come quarta dimensione dello spazio.

Nel romanzo, il tempo diviene qualcosa di evocato e lo spazio s'immerge in questo movimento temporale, nell'intreccio della storia. I due piani s'intersecano e la loro fusione caratterizza il cronotopo artistico.

Il genere letterario di un prodotto artistico può essere determinato (secondo Bachtin) proprio in base al cronotopo, ma bisogna precisare come il suo principio guida sia rappresentato dal tempo che contribuisce in modo decisivo alla “costruzione dell'immagine” evocata dalla narrazione.

Il principio guida della trattazione cronotopica bachtiniana è il concetto di totalità.

Un evento si può comunicare e, nel corso dell'informazione, si possono dare indicazioni esatte circa il luogo e il tempo del suo compimento.

Questi due elementi conferiscono quindi unità all'opera letteraria; attraverso la narrazione, lo spazio e il tempo danno vita e spessore ai personaggi e alle vicende.

Bachtin non si limita ad analizzare i cronotopi romanzeschi, ma studia anche il rapporto che essi intrattengono con i cronotopi del mondo reale; malgrado il “mondo raffigurante” (cioè il mondo reale in cui opera lo scrittore e nel quale vivono i lettori) e il “mondo raffigurato” nel testo siano separati da un confine netto, si stabilisce tra essi un rapporto biunivoco. L'autore, si pone “fuori” dai cronotopi del mondo raffigurato, ma al tempo stesso svolge rispetto ad essi il ruolo di “testimone”. L'immagine letteraria, “riletta” mediante il concetto di cronotopo, possiede una valenza storica, dal momento che si nutre del confronto dialettico con la realtà.

La struttura spaziale di un testo può esprimere differenti relazioni.

Nella creazione del proprio modello di mondo, gli scrittori impiegano spesso lo spazio per caratterizzare i personaggi, dando origine a quelle che il semiologo chiama “metafore a due piani, etico-spaziali”, nelle quali i luoghi risultano investiti di valenze morali.

Da un punto di vista narrativo le porzioni di spazio in cui avviene l'azione, qualora siano collegate a precise situazioni, possono configurarsi come veri e propri campi funzionali.

Quando il personaggio, che è l'elemento mobile del testo, varca il limite del proprio spazio, compie un movimento narrativo.

A seconda del rapporto che intrattengono con lo spazio, i personaggi possono essere vincolati ad un solo ambito spaziale, o ad uno spazio aperto, lungo una strada e così via, passando da una situazione all'altra.

Il rapporto spazio-tempo determina gli eventi, poiché attribuisce loro aspetti ben precisi e dunque li connota.

In Manzoni lo spazio e il tempo caratterizzano non solo il luogo delle vicende, ma anche la natura dei personaggi; in Testori, lo spazio e il tempo, sono funzionali ad esprimere il dramma del protagonista, il suo rovello psicologico; in Visconti, la relazione spazio-tempo, rafforza la narrazione; viviamo ad esempio, contemporaneamente due spazi con le voci fuori campo e la struttura del montaggio.

E' possibile comprendere come il contesto spazio-temporale sia fondamentale per Alessandro Manzoni, Giovanni Testori, e Luchino Visconti, rispetto alla concezione e allo sviluppo delle azioni dei vari personaggi nella narrazione.

Gli avvenimenti contemporanei si possono intersecare: ma spesso, anche per una storia lineare, non si rispetta l'ordine cronologico, così che alcuni fatti già avvenuti sono citati dopo, mentre altri anticipati, ad esempio ne "Il dio di Roserio", "il memento", l'intreccio della memoria e del reale, si fondono in un piano che le rende indistinguibili, sono presenti continui slittamenti temporali in avanti e indietro: la storia che si narra è già accaduta.

"Rocco e i suoi fratelli" narra le vicende di cinque fratelli separatamente, come se fossero capitoli di un libro, ma si intrecciano continuamente. Visconti ci mostra avvenimenti che evocano un altrove con voci fuoricampo, con sequenze contrapposte, che mostrano il verificarsi contemporaneo di due azioni.

Una vicenda reale avviene in un tempo preciso e ben definito. In un racconto, il tempo in cui si immagina accaduta una storia può essere chiaramente indicato oppure no.

Il linguaggio può assumere particolari espressioni spaziali usate per indicare rapporti ed opposizioni antropologicamente rilevanti.

Ad esempio, ai concetti di 'verticalità' e 'orizzontalità' vengono messi in relazione precisi campi semantici, come dimostra la posizione elevata di castelli, rispetto a vallate, paesi; alcuni aspetti di questo linguaggio "topologico", esaminano coppie oppositive e fondate su una scelta di valori ad esse collegati: dentro-fuori, chiuso-aperto, vicino-lontano, destra-sinistra, davanti-dietro.

Analogamente ci si trova, talvolta, davanti ad un'opposizione significativa di coppie temporali: giorno e notte, passato e presente, che diventano simboli di opposti stati d'animo o di opposti modi di rapportarsi alla vita.

Un testo letterario produce mondi, spazi da esplorare. Studiare i rapporti tra narrazione e spazio può aprire nuove possibilità interpretative: lo spazio testuale che incornicia l'opera e accompagna il movimento della scrittura; lo spazio vissuto da cui nascono emozioni e suggestioni; lo spazio rappresentato in cui si svolgono le vicende, si strutturano le trame o si distribuiscono i personaggi; lo spazio sociale, culturale o ideologico che configura il sistema di valori di un'opera.

Il testo letterario, tiene conto sia dei rapporti esistenti tra le componenti strutturali del testo (i personaggi, il tempo, il punto di vista, i motivi) e lo spazio, sia dell'interazione tra quest'ultimo e lo "spazio culturale", ovvero lo spazio connotato da un punto di vista antropologico. Esistono relazioni che danno forma non solo allo spazio, ma anche ai valori affettivi, morali e ideologici di un contesto culturale e sociale.

Le funzioni dello spazio possono essere differenti all'interno del racconto, si descrive lo spazio in cui si svolgono i fatti per creare atmosfera, per creare ritmo nel racconto, si utilizza lo spazio come specchio del personaggio, ed ancora come modello per ambientare la storia degli eventi in un contesto storico-sociale.

Manzoni ne "I Promessi Sposi", colloca le sue vicende in uno spazio che viene vissuto sia in oggettiva che in soggettiva, con differenti punti di vista; gli slittamenti temporali, li possiamo cogliere attraverso l'utilizzo di frasi "lasciamo Renzo", per riprendere con un'altra vicenda, o introdurre un altro personaggio.

Testori ne "Il dio di Roserio", colloca lo spazio e il corpo, su due piani differenti che poi si intrecciano continuamente, con sguardi in soggettiva, e con punti di vista che dal basso si alzano; lo slittamento temporale si evince attraverso la fusione indistinguibile, tra memoria e realtà (quello

che accade nel momento che si sta vivendo), si narra una storia che in realtà è già accaduta.

Visconti in “Rocco e i suoi fratelli”, gli sfalsamenti spazio-temporali vengono realizzati con voci fuoricampo e con inquadrature che si susseguono, le vicende dei fratelli seppur trattate separatamente, si intrecciano; lo spazio visto in soggettiva, ha punti di vista che si alzano verso il cielo, allargandone l'inquadratura.





# LO SPAZIO NELLA FOTOGRAFIA

Rapporto tra realtà e rappresentazione

## Premessa

Per lo studio sullo spazio nella fotografia, ho analizzato l'opera di Gabriele Basilico, Robert Adams, Robert Capa e Gerda Taro, a partire dalle quali è possibile svolgere alcune riflessioni sul linguaggio e la percezione spazio-temporale in ambito fotografico.

Per Gabriele Basilico e Robert Adams, lontani da Robert Capa e Gerda Taro, sia per modalità operative che per finalità, si può indicare come il paesaggio naturale e antropizzato sia l'elemento che, pur con motivazioni differenti, li accomuna.

In Basilico lo "stile documentario" si fa approccio, che diviene dato concreto, per ricostruire e meglio comprendere la storia urbana contemporanea, nella sua articolata e mutevole complessità.

Adams ha fotografato gli immensi spazi della provincia americana, alla ricerca di una riconciliazione, con luoghi trasformati, da lui evocati nella loro essenza di un passato culturale e antropologico.

Ed è in questo confronto che ritrova tre verità; la verità geografica (descrizione), quella autobiografica (interpretazione) e quella metaforica (prefigurazione), così come riporta nei suoi scritti.

Robert Capa e Gerda Taro, fotografi di guerra, hanno saputo dare una nuova impronta al fotogiornalismo, documentando mediante il loro lavoro, non solo le vicende stando in prima linea, rischiando la vita, ma anche attivando una nuova esperienza fotografica, riprendendo il dinamismo dell'azione, cercando di cogliere le trasformazioni in atto in quei paesi e le aspettative di chi combatteva.

Di Gabriele Basilico ho approfondito, tra i tanti, tre lavori che ha compiuto nel corso degli anni; “Milano ritratti di fabbriche” (1978-1980), “DATAR” (1984-1985), “Beirut” (1991 e 2011); i quali si differenziano sia per periodo e contenuti che, per committenza (“Milano ritratti di fabbriche”, lavoro autonomo, “DATAR” e “Beirut”, commissionati).

In “Milano ritratti di fabbriche”, Basilico ha fotografato gli edifici della zona industriale di Milano, ricercando, attraverso la nitidezza del rapporto luce ombra, di cogliere le valenze dello spazio, la dialettica tra pieni e vuoti, di capire meglio la realtà, l'essenza urbana.

Nella missione fotografica “Datar”, la dimensione dell'ambiente e la percezione dello spazio si dilata.

Basilico si è confrontato con paesaggi ove l'ampiezza conduce lo sguardo e la forte luminosità ne condiziona la percezione.

A “Beirut” Basilico ha documentato la distruzione della guerra, esplorando il centro della città, alla ricerca di punti di vista, mediante i quali testimoniare anche un intento di ricostruzione.

Adams nella fotografia ha la volontà di riconoscere la forma, la bellezza, la verità della composizione, confrontandosi con lo spazio, utilizzando le possibilità che offre la luce, sia diurna che notturna.

Tra i lavori che ha svolto Adams, ho analizzato, “Summer Nights”, una raccolta di scatti in bianco e nero, effettuati di notte per cogliere, durante il silenzio notturno, quegli aspetti che possono sfuggire nel paesaggio diurno. Nella notte una fonte luminosa riesce a far percepire elementi, in una sorta di sospensione temporale, comunicando forti sentimenti contrastanti di nostalgia, di solitudine, e mostrando che qualsiasi luogo, se osservato con attenzione, può ancora far scoprire in soggetti noti (riletti in un'ora inusuale) altre e nuove emozioni. La luce dà vita a forme suggestive, così si può sintetizzare il senso delle riflessioni condotte da Adams.

Di Robert Capa ho analizzato in particolare le fotografie: “Miliziano colpito a morte”, lo sbarco in Normandia nel “D-day”, “Miliziani lealisti”, e “Profughi in cammino”. In queste immagini Capa ha restituito (mediante punti di vista spesso ravvicinati, fuori fuoco, scorci laterali), il movimento e la dinamicità degli eventi bellici nel corso delle azioni.

Mentre per Gerda Taro ho analizzato “Soldatessa repubblicana in addestramento”, “Dinamiteros”, “Soldati repubblicani”.

Taro ha privilegiato nel racconto l’individuo, gli aspetti quotidiani della guerra, con una tendenza a fotografare per sequenze descrittive. In molti suoi scatti, gli elementi più importanti sono la diagonale e l’orizzonte basso o medio, in altri angolature audaci, e ancora inquadrature allargate.

Capa e Taro all’inizio di un percorso comune, hanno spesso fotografato le stesse vicende. Ho quindi messo a confronto le loro fotografie “Alcuni miliziani repubblicani sparano dalle barricate, Catalogna”, che mostrano la differente tecnica d’approccio dei due fotografi.

Entrambi hanno operato con forti contrasti di grigio, come veicolo d’interpretazione della sofferenza e drammaticità che genera la guerra.

Anche Robert Adams e Gabriele Basilico hanno, in molti casi, utilizzato il bianco e nero ma per sottolineare volumi ed ampi spazi e rendere più evocativa la dinamica spaziale.

Ho inoltre scelto di accompagnare questo percorso di rilettura, con alcune considerazioni del semiologo Roland Barthes, riferendomi in particolare al suo libro “La camera chiara”, dove vengono definiti quattro elementi essenziali, legati ai contenuti della fotografia: “lo Spectator” (soggetto), “l’Operator” (fotografo), “lo Spectrum” (immagine scattata), “il Punctum” (elemento fotografico che “lascia” il segno). Scrive Barthes:

*“La fotografia testimonia la certezza di un elemento passato”.*





# GABRIELE BASILICO





Gabriele Basilico, "Milano. Ritratti di fabbriche", 1978-1980

*”Se immaginiamo la città come un grande corpo fisico e prendiamo metaforicamente come esempio l’agopuntura, sappiamo che ci sono dei punti lungo i meridiani dove si attiva l’energia. Allo stesso modo, mi piace pensare che, come fotografo, in fondo mi muovo cercando dei punti nello spazio fisico dove collocare il centro di osservazione e da dove poi proiettare lo sguardo. Per me è importante parlare di misura, proprio nel senso di misurare una distanza, per stabilire un equilibrio tra me e ciò che mi sta davanti. Quando mi trovo in un luogo che non conosco, ho bisogno di cercare un punto di osservazione per poter costruire visivamente un rapporto tra me e lo spazio, per poter leggere e capire il luogo attraverso la sua forma ..... Per me fotografare significa prelevare campioni del mondo reale e metabolizzarli, come sostanza necessaria e nutriente per la memoria. Così, anche nell’esplorazione di un luogo nuovo, nella percezione visiva, tutti i luoghi già visti e “fotograficamente” registrati nella memoria, sono virtualmente presenti”*

Basilico, Gabriele, “Architetture, città, visioni” Ed. Bruno Mondadori, Milano, 2007

Gabriele Basilico (Milano, 1944), architetto, è uno dei fotografi noti a livello internazionale per le sue ricerche sul paesaggio urbano. E’ impegnato da oltre 20 anni in progetti di ricerca personali ed in incarichi pubblici e istituzionali.

La fotografia, forma narrativa viva e aderente alla realtà, sulla spinta dell’esperienza politico-sociale prende il posto del disegno, da lui amato oltre che studiato e praticato nella sua formazione di architetto. All’inizio rivolge il suo interesse al reportage sociale, ma presto capisce che quella non è la sua strada, e orienta il suo sguardo verso la città e le condizioni permanenti dell’abitare, la sua attitudine è quella di esplorare e di osservare.

Gabriele Basilico, ha saputo affrontare l’oggetto della sua personale interpretazione, sottolineando la chiara volontà di fotografare il mutamento stesso, di coglierne cioè (attraverso le trasformazioni), le ragioni, l’essenza, la direzione, ha saputo quindi cogliere non solo l’espressione di una realtà, vera pur essendo interpretata, ma le condizioni che hanno determinato questa realtà.

Il viaggio che Gabriele Basilico affronta nello spazio, consente allo sguardo di cogliere, tramite la mediazione poetica e creativa del processo fotografico, i nuovi scenari di questa evoluzione. Gabriele Basilico ha condotto diverse campagne fotografiche in tantissime città, da Milano a Los Angeles a Mosca, da Istanbul, a Beirut.

In queste campagne fotografiche è evidente la ricerca di una dimensione parallela, l'analisi dello spazio sia urbano che naturale, si sviluppa attraverso un dialogo silenzioso, senza tempo.



Gabriele Basilico, Valencia 1998

In questa immagine di Gabriele Basilico, è evidente il suo doppio ruolo di fotografo e architetto, l'interesse per gli spazi vuoti, per gli spazi non fruiti essenziali, per la pura forma generatrice dello spazio, solo luce e ombra, tutte le gamme del bianco e nero, a scolpire i volumi. Le scelte di questi elementi, ne definiscono un linguaggio comunicativo, capace di "modellare" lo spazio proponendo un rapporto pieni/vuoti che sottolinea la dinamica urbana.

Il paesaggio per Gabriele Basilico è un paesaggio antropizzato. La presenza della figura umana in rapporto al tema del paesaggio assume nella fotografia ruoli quanto mai differenti, anche se, superata la nozione di paesaggio quale sinonimo di veduta, la presenza dell'uomo, nei lavori di Gabriele Basilico è evocata negli effetti visibili della sua opera, appare costante e inevitabile per la definizione stessa di paesaggio come prodotto dell'azione umana.

Il saggio di Gabriele Basilico "Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia" (Ed. Bruno Mondadori, 2007), tratta in modo ampio del suo sguardo sulle fabbriche di Milano, le immagini dei porti, i frammenti delle diverse città fotografate, sulle rovine di Beirut. Le immagini in bianco e nero che mostrano l'anima della città sempre mantenendo un distacco critico.

La sua è una fotografia documentaria che ci regala sempre qualcosa di più, pur mantenendo un intento analitico consapevole.

Sono diversi i bei passi di questo saggio, quando scrive della città di Milano e, di come imparare a guardarla e, del fascino delle rovine (Beirut), della memoria nella fotografia e nell'architettura.

Un passaggio in particolare mi ha colpito. Basilico sostiene che il commercio e i negozi abbiano ostruito la nostra visuale sulla città, non riusciamo più ad alzare gli occhi, per vedere dove finisce la città e dove comincia il cielo.

*"La seconda osservazione [...] riguarda la trasformazione dello spazio urbano in puro spazio commerciale ed espositivo. C'è una vera e propria macroinstallazione di merci che, come un nastro continuo, fa da cornice alle strade, e specialmente nelle aree pedonalizzate, non consente di alzare lo sguardo oltre il secondo piano degli edifici. Accade pertanto che la sovrastruttura dell'immagine commerciale prevarichi lo spazio e lo mimetizzi, cambiandone la forma".*

Basilico, Gabriele "Architetture, città, visioni" Ed. Bruno Mondadori, Milano, 2007

Secondo Basilico abbiamo perso la capacità di leggere la città verso l'alto e leggiamo tutto in funzione della linea dei nostri occhi.

Ho interpretato questo pensiero come un invito a scoprire le linee degli edifici che portano al cielo.

# “MILANO. RITRATTI DI FABBRICHE” 1978-1980

*“Le riprese fotografiche sono state realizzate in condizioni atmosferiche e ambientali omogenee: sole brillante e conseguenti ombre nette, nelle giornate festive senza auto e persone. Sono tornato diverse volte in alcuni luoghi, fino a trovare le condizioni che ritenevo soddisfacenti, verificando l’orientamento del sole in funzione delle ombre e aspettando l’assenza di automobili o presenze indesiderate”.*

Basilico, Gabriele, “Milano. Ritratti di Fabbriche”. Ed. Motta Federico, Milano, 2009



“Milano, Ritratti di Fabbriche”, nata per iniziativa personale di Gabriele Basilico, è costituita da un’ampia serie di immagini della periferia milanese.

In questa campagna fotografica, Gabriele Basilico ha indagato il paesaggio urbano nei cambiamenti dalla fase industriale matura alla fase post-industriale.

Ha studiato le strutture costruite dall’uomo e le ha poste a confronto, le ha osservate con sguardo saldo cercandone le ragioni e l’identità, cosciente

della grande complessità di fronte alla quale il recente sviluppo economico ci ha posti.

Dello stile documentario che in quel momento Gabriele Basilico sta abbracciando, appaiono evidenti la procedura ripetitiva che risponde ad un tracciato di tipo concettuale e il prelievo sistematico del solo elemento fabbrica dalla totalità del tessuto urbano.

Il metodo di Gabriele Basilico presenta qualche traccia di tipo narrativo, mostra leggere variazioni di inquadratura e di punti di vista, talvolta il racconto delle nuvole fa la sua comparsa, e qualche figura umana sopravvive qua e là.



Basilico assume l'architettura industriale come simbolo dell'identità milanese.

Oggi è molto interessante rivedere quei luoghi marginali alla luce delle trasformazioni cui sono stati soggetti nel tempo.



Gabriele Basilico ritrae la propria città in bianco e nero e l'utilizzo delle luci, della contrapposizione chiaroscurale delle ombre, sottolineano la forte valenza plastica degli edifici, in queste immagini si legge così una purezza.

Presenta in questo modo una ricomposizione visiva ridando dignità ad un paesaggio periferico.

Analogamente a quanto avviene, nella lettura della società industriale presente nell'opera di Mario Sironi<sup>1</sup> (pittore italiano, Sassari, 12 maggio 1885 – Milano, 13 agosto 1961), immediatamente percepibile.

---

<sup>1</sup> Mario Sironi (Sassari, 12 maggio 1885 – Milano, 13 agosto 1961) pittore italiano. Con una stilizzazione che si rifaceva ad arcaici modelli pre-rinascimentali, con un potente senso dei valori plastici e del colore, ha dato voce all'umanesimo civile d'intonazione fascista degli anni venti-trenta.



Mario Sironi, Sintesi di un paesaggio urbano, 1919

Mario Sironi, Paesaggio urbano, 1922

Lettura immediatamente percepibile, intensificata e sottolineata dall'assenza di figure umane. Gli abitanti, pur non essendo visibili, sono presupposti necessari: tutto il paesaggio è infatti creato dall'uomo, mentre la dimensione naturale è praticamente inesistente: a far da contrappunto al cielo solo palazzi, strade asfaltate, automezzi.

Le periferie urbane di Sironi, contengono tutti gli elementi che meglio identificano l'artista, anzitutto il suo interesse per l'architettura.

Le costruzioni più funzionali della nuova urbanistica sono acutamente registrate: ciminiere e ferrovie si accostano a capannoni industriali e alti condomini.





Mario Sironi, Periferia, 1922

I palazzi, sono semplici solidi, parallelepipedi grigi.

Muri ostili e senza finestre si alternano a facciate animate solo dalla ripetizione in serie delle aperture.

Un particolare di queste rappresentazioni urbane è la presenza del camion, nuova presenza, parte coerente con il paesaggio industriale delle periferie.

*“... Ci sono edifici che grazie alla sapienza di chi li ha progettati e alla visione di chi li fotografa, svelano una forma antropomorfa. Nelle architetture sono nascosti occhi, nasi, orecchie, labbra, volti che aspettano la parola ...”(1985).*

*... “Liberare la percezione, provocare un dialogo possibile con lo spazio, l’architettura, la città, e, nel silenzio, registrarne le risposte”....*

Basilico, Gabriele, “Milano. Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia” Ed. Bruno Mondadori, Milano, 2007

# DATAR 1984-1985

*“Campi chiusi, campi aperti; abitazioni raggruppate o disperse; città, borghi e villaggi, centri e periferie; ambienti naturali o trasformati: le vecchie categorie della geografia non rendono più conto delle realtà ibride che non hanno neppure un nome”*

Basilico, Gabriele, “Bord de mer”. Ed. Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2003



Sul paesaggio così trasformato da nuovi modelli di insediamento, sul finire dell'era industriale, al punto da non avere più nome, lavora l'esperienza artistica e culturale della Mission Photographique de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Regionale) la più vasta e articolata campagna fotografica realizzata in Europa in tutto il XX secolo: una grande campagna fotografica voluta, finanziata dal governo francese e realizzata tra il 1984 e il 1985.

A fotografi di diversa provenienza, (la maggior parte accomunati dallo status di autore come Doisneau, Hers, Koudelka e Gabriele Basilico, insieme ad altri meno noti), viene chiesto di rappresentare per la prima volta in un disegno fotografico complessivo, il territorio francese, urbanizzato e non, nelle sue varie forme.

La fotografia affronta gli aspetti più problematici, ma più veri delle varie realtà territoriali. Basilico guarda alle periferie, ai territori sconnessi, stravolti, interpreta cogliendoli i primi segni di un mutamento, che oggi, a distanza di venti anni, riusciamo a comprendere nelle loro dinamiche proprio grazie a quelle immagini. Allora, sia che questi lavori abbiano avuto un taglio poetico, surreale o documentativo emerge il valore aggiunto di avere fissato una realtà che oggi è mutata, e che grazie a queste opere, possiamo ricostruire nella sua storia e in termini di evoluzione, attraverso l'operato dei diversi fotografi c'è stata l'esplicitazione di questo territorio.



La DATAR, tappa storica nella fotografia di paesaggio e architettura, consacra come strumento culturale dell'epoca contemporanea, il medium fotografico, e arriva a saldare l'autonomia artistica con la funzione sociale.

Il modello francese della Mission ha un grande successo, e viene esportato in altri paesi europei.

Chiamato a partecipare - unico italiano - alla Mission DATAR, Basilico si apre al confronto col paesaggio. Le porte immaginarie che i fili elettrici disegnano sull'orizzonte in Le Crotoy e la veduta contemplativa, ma carica di tensione sentimentale, di Le Treport, possono forse considerarsi immagini simbolo di una deriva nella dimensione dell'infinito.

Lo sguardo lento, profondo, che attende e medita per conoscere il luogo, e lo abbraccia per comprenderlo, si colloca così in un punto di visione non ulteriormente perfezionabile: da lì, e solo da lì, la comprensione emotiva che Basilico ha del luogo, e il luogo stesso, si saldano indissolubilmente nella forma.

Con la campagna fotografica DATAR, si indagarono in particolare, spazi naturali o antropizzati, presenti sul territorio, dove la presenza dell'uomo è evocata mediante segni (un campo coltivato, un sentiero, tracce sulla sabbia), che lo sguardo dei fotografi ha saputo cogliere sia nella loro essenza che nell'essere elementi costitutivi del paesaggio francese.



G. Basilico, DATAR 1984-1985



G. Basilico, DATAR 1984-1985

Basilico in questa immagine, ha definito l'inquadratura facendo sì che il cielo e il mare occupassero quasi completamente lo spazio fotografico.

Nella parte sinistra dell'immagine, una roccia molto alta, giunge sino a "toccare" le nuvole al limite superiore, alla base un sottile lembo di spiaggia, termina dove inizia la penisola, che si allunga nel mare, quasi confondendosi con la linea d'orizzonte, a sottolineare e dividere il cielo e il mare. L'orizzonte è sottolineato dall'allungarsi della penisola nell'acqua, e dalla sottile linea scura prodotta dal riflesso delle nuvole nel mare.

La scelta di dividere in due parti la fotografia, lasciando analogo spazio al cielo e al mare, è intenzionale; il mare fa da specchio alle nuvole, fondendosi l'uno nell'altro, in una restituzione univoca del rapporto spaziale. Uno degli elementi più intensi è prodotto dalla percezione delle nuvole in movimento.

Il cielo sembra spostarsi, lo spazio seppur delimitato dall'inquadratura, sembra espandersi oltre questi limiti, evocando l'infinito. La luce dai contrasti molto forti, i raggi di sole che forano le nuvole, rendono la rappresentazione di questo paesaggio, particolarmente espressiva.

# Beirut 1991

*“ Ecco il mondo sta diventando una grande città. A me interessa capire cosa c'è, in questa città, e cosa c'era prima. Seguirne le trasformazioni “.*

Basilico, Gabriele, “Milano. Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia” Ed. Bruno Mondadori, Milano, 2007



Gabriele Basilico, Beirut 1991

La campagna fotografica svolta a BEIRUT nel 1991 fu finanziata dalla Fondazione di Rafik Hariri, l'ex primo ministro (morto successivamente in un attentato), su progetto della scrittrice libanese Dominique Eddé. Oltre a Gabriele Basilico, furono coinvolti nel progetto altri cinque fotografi (Robert Frank, René Burri, Josef Koudelka, Raymond Depardon, Fouad Elkoury) . Gabriele Basilico non era mai stato a Beirut prima di questa campagna, la conosceva attraverso le cartoline della Beirut favolosa da “Mille e una Notte”, soprattutto degli anni Venti e Trenta, e delle foto degli anni '50 dove erano presenti alberghi lussuosi, tipo il Fenix, con colonne e mosaici, tante persone, bellissimi abat-jour e night club.

I fotografi non hanno lavorato contemporaneamente, erano liberi di andare dove volevano all'interno di un perimetro, che era quello della devastazione. Ai bordi di questo perimetro la distruzione era sempre meno evidente, finché come in una specie di tessuto cicatriziale diventava un tessuto normale, quello del Mediterraneo.

Le immagini riferite alla campagna fotografica di Beirut, città appena uscita dalla guerra civile (1975-1990), sono state scattate in bianco e nero.

Gabriele Basilico ha svolto a Beirut, un lavoro di tipo documentario dove la scelta degli scatti, è stata molto libera e dove gli unici limiti sono stati

quelli geografico e topografico, imposti dalla committenza. La fotografia in questo caso assume il ruolo di testimonianza delle violente conseguenze di una guerra devastante.



Basilico, Beirut 1991



Basilico, Beirut 2011

Nella campagna fotografica di Beirut del 1991 Gabriele Basilico ha utilizzato il bianco e nero per enfatizzare a mio avviso la drammaticità dei soggetti, edifici ridotti in rovine, elementi di una narrazione dolente.

Questo lavoro ha assunto un ruolo di storicità, soprattutto se confrontiamo le foto di Beirut poi scattate nel 2011 da Basilico, ove l'uso del colore sottolinea l'impegno della ricostruzione.

Credo che in queste foto si possa leggere una sorta di sequenzialità, nella rilettura dei medesimi luoghi, quale trasformazione e rinascita di uno spazio urbano.



# Beirut 2011

L'incarico dato a Gabriele Basilico, di documentare la ricostruzione del centro di Beirut nel 2011, arrivava dalla rivista di architettura Domus.

Gabriele Basilico è partito da un sopralluogo direttamente legato agli edifici e ai luoghi già fotografati nel 1991.

E' una pratica classica della fotografia: si è fatto ad esempio nel dopoguerra con fotografi celebri, a Berlino o Colonia, per testimoniare come le città abbiano ripreso forma.

Grandissimi spazi vuoti che arrivano al mare. Proprio vicino al mare è stato rifatto un tracciato planimetrico con un nuovo piano regolatore che prevede edifici, alberghi, luoghi per il turismo e un'enorme darsena.

Quindi, con un ridisegno della città soprattutto in funzione di un fine non culturale, bensì d'espansione, speculativo.

A Beirut, in alcuni punti lo spazio è stato ricostruito seguendo le memorie del passato, altri spazi, invece, sono stati lasciati vuoti, senza un piano di ricostruzione.

Un esempio è Place des Martyrs, la piazza principale della Beirut vecchia, luogo una volta adibito a tutte le attività di commercio e scambio culturale, è stato abbandonato ad un vuoto desolante.



Gabriele Basilico, Beirut 1991



Gabriele Basilico, Beirut 2011



# ROBERT ADAMS



Robert Adams, Sud da Ecola, Clatsop County, Oregon

## *“lo spazio non è semplice”*

Adams, Robert, “La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali”, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2010

Esprimere cosa rappresenti lo spazio fotografico è un argomento piuttosto complesso, in quanto le componenti che entrano a far parte dell'atto stesso del fotografare, sono molteplici.

L'atto del fotografare implica che ci sia una relazione tra lo spazio reale, lo spazio rappresentato (la porzione di spazio reale nell'inquadratura), lo spazio della rappresentazione (l'immagine fotografica costituita dall'insieme degli elementi rappresentati), lo spazio topologico (il rapporto fra la foto e lo spettatore che la guarda).

Ci deve essere (salvo particolari esigenze espressive), una congruenza fra lo spazio rappresentato e lo spazio della rappresentazione. Per questo motivo, quando la linea dell'orizzonte appare obliqua, cioè non congruente a due lati dell'inquadratura, proviamo un senso di disorientamento, anche se il “disorientamento” può essere il fine dell'immagine.

Per creare nuovi significati percettivi, possono non essere evidenziati elementi di riferimento inerenti la direzione della forza di gravità, in questo caso può risultare non congruente lo spazio della rappresentazione con quello rappresentato.

Un esempio del genere, è nelle fotografie di nuvole di Alfred Stieglitz (fotografo e gallerista statunitense, Hoboken, New Jersey, 1 gennaio 1864 – New York, 13 luglio 1946) i famosi “equivalents”. Se riprendiamo le nuvole inquadrando piccoli brandelli di cielo ed escludendo il paesaggio, non avendo dei riferimenti, si possono avere differenti letture.

Un po' quello che accade per alcuni quadri astratti (lì è l'autore che deve dare le indicazioni di posizionamento a chi allestisce la mostra). Una stessa immagine, orientata diversamente, assumerebbe significati diversi. Quando si allestisce una mostra, la scelta dell'altezza per posizionare le immagini, dell'illuminazione, del colore dei pannelli, tutto questo rientra nello spazio topologico.



Alfred Stieglitz, Equivalents, 1926, 1929

La fotografia può assolvere una duplice funzione (informativa e comunicativa), racconto storico in quanto testimonianza dello spazio in quel momento, e soprattutto capacità di trasmettere emozioni.

La composizione di una fotografia è il mezzo attraverso il quale il fotografo può mostrare la complessità della vita, la struttura di una immagine può suggerire la forma che diviene bellezza.

Penso che la materialità fotografica esista soprattutto come metafora della realtà.

Lo spazio viene letto mediante una sua manifestazione di fisicità. Queste percezioni, tattili, olfattive, auditive, sono delegate al visivo; è come se l'esercizio della visione avesse a disposizione una sonda sempre in funzione sul mondo reale per captarne la presenza e misurarne la forma.

Anche il fotografo di architettura che cerca di valorizzare, attraverso la luce o il restringimento di campo, la forma degli edifici, estraendola dal contesto, compie un'operazione di parziale o totale deformazione della realtà trasformando un luogo in una scultura, cioè in qualcosa di astratto.

Architettura e fotografia sono due arti, anche se apparentemente indipendenti l'una dall'altra, strettamente legate da elementi che le alimentano entrambe come: luce, misura, atmosfera, spazio e colore.

La tematica da riportare all'attenzione è proprio quel magico rapporto che si crea durante lo scatto.

Robert Adams è nato a Orange (New Jersey) nel 1937 e vive nel Colorado, in un piccolo centro a ridosso delle Montagne Rocciose.

Ha studiato ed insegnato letteratura prima di dedicarsi completamente alla fotografia.

Nel 1976 ha partecipato alla mostra “New Topographics” a Rochester e nel 1989 una sua grande retrospettiva è stata allestita al Philadelphia Museum of Art.

E' un fotografo “colto” cui si devono pagine importanti sul rapporto uomo-natura e sulle trasformazioni in atto nel paesaggio americano.

Alcuni critici gli “rimproverano” una venatura di nostalgia e rimpianto che permea i suoi scritti, ma bisogna riconoscere che siamo davanti ad un testimone diretto, coinvolto in prima persona, non solo visivamente, nella rovinosa e repentina “devastazione” di un immenso territorio a lui particolarmente caro.

Robert Adams trova nella fotografia il mezzo per riscoprire e riconciliarsi con quegli spazi che non riconosce più, cercando di svelare la verità su quella trasformazione che stentava ad accettare.

Robert Adams ricerca nella fotografia la bellezza che è alla base della sua poetica, e che riscopre rileggendo la storia della fotografia, indagando la possibilità di ritrovare il piacere di percorrere e fotografare gli immensi spazi dell'Ovest americano, dove regna il silenzio, elemento essenziale ed eloquente della prateria.

Robert Adams invita a comprendere questo silenzio attraversando quegli spazi, e ponendosi in ascolto.

Secondo Robert Adams il ruolo del fotografo non deve limitarsi a “catalogare” fatti certi, ma deve cercare di essere coerente nell'intuizione e nella speranza.

Per Adams la coerenza è un elemento fondamentale nella sua riflessione. Fotografare significa per lui provare a: “*dire la verità su questo paesaggio monotono, piatto e in buona parte ostile*”...

Adams, Robert





Adams, Robert, Paesaggio americano

Questo suo ritorno in un luogo che stentava a riconoscere come casa sua lo spinge a fotografare per comprendere, per riconoscere, per riappropriarsi del mondo che lo circonda, dove natura e civilizzazione si incontrano.

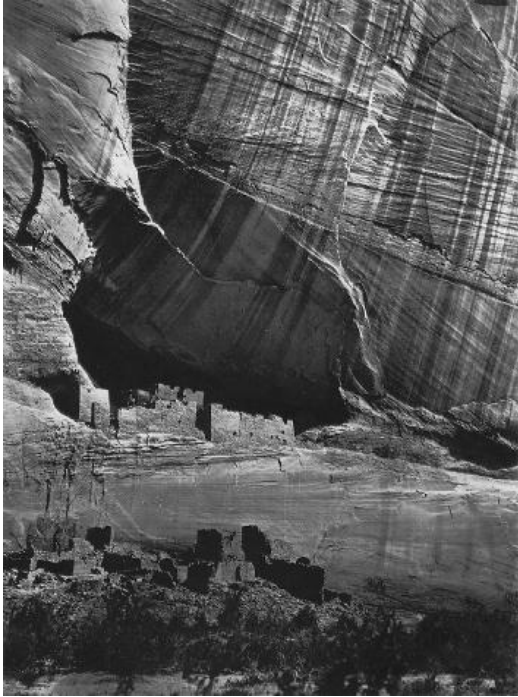
Il suo è dunque un approccio profondamente documentaristico e di aperta critica sociale al paesaggio.

Le case tutte uguali e le strade solitarie diventano nella fotografia di Robert Adams un tracciato evidente del suo narrare l'espansionismo di un'America sempre meno rurale e sempre più periferia.

Osservando queste immagini, si riesce a cogliere il senso dei discorsi fatti da Adams, la luce dà vita a forme suggestive che creano stupore e mistero.

Robert Adams è alla continua ricerca della bellezza, della verità, della forma, della composizione, della novità nella fotografia, e lo fa confrontandosi con lo spazio, dove ogni cosa fa parte di una forma perfettamente equilibrata.

Adams ritrova nella storia una continuità, cita tra i tanti maestri, il fotografo Timothy O'Sullivan ( New York, 1840- New York, 14 gennaio 1882 è stato un fotografo statunitense) che con le sue fotografie documentò le diverse realtà naturalistiche e geologiche degli Stati Uniti, infatti le sue suggestive fotografie di canyon, laghi e montagne furono tra le prime a rivelare la ricchezza scenografica del paesaggio americano.



Timothy O'Sullivan, Ancient Ruins in the Canyon de Chelly, New Mexico 1873

Questa lettura consente a Robert Adams di affermare che lo “spazio non è semplice”.

La visione dello spazio, la consapevolezza delle dimensioni e della qualità, si manifesta nella “luce”, che secondo Robert Adams è “origine di ogni forma” e soggetto fondamentale nelle sue fotografie.

Nel lavoro di Timothy O'Sullivan si legge una ricchezza di dettagli; nella foto Pyramid and Domes, le rocce sembrano irreali e lo spazio sembra quello di un sogno.

Le cupole sembrano sospese in un spazio luminoso e senza punti di riferimento, qui acqua e cielo si congiungono in un continuum, le rocce sono delle forme che fluttuano. Il fondo luminoso annulla l'effetto che può conferire il senso della dimensione. Nelle foto del Canyon de Chelly, è invece evidente l'immensità degli spazi, perché ci sono dei punti di riferimento come le rovine della casa e la vegetazione che ci riportano alla reale dimensione di questi spazi, sono spazi sovradimensionati, che in qualche modo evocano l'idea di libertà.

Negli spazi rappresentati da Timothy O'Sullivan è evidente il rapporto tra l'immediatezza della percezione e la chiarezza della rappresentazione.



Timothy O'Sullivan, Canyon de Chelly, Mura del gran canyon, 1873



Timothy O'Sullivan, Pyramid and Domes, Pyramid Lake, Nevada, aprile 1868

La luce (“origine di ogni forma”) delle praterie è abbagliante.

Adams è attratto dalla luce dei dipinti di Edward Hopper.

Edward Hopper ( Nyack 22 luglio 1882-New York 15 maggio 1967) pittore statunitense famoso soprattutto per i suoi ritratti della solitudine nella vita americana contemporanea.



Edward Hopper, High Noon, 1949,

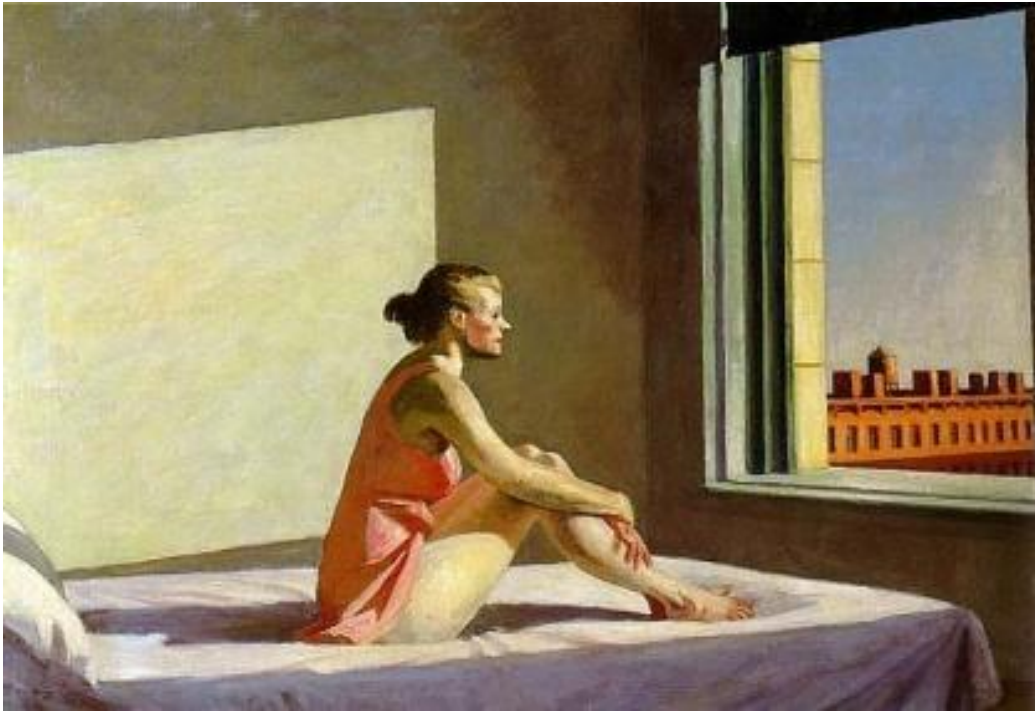
La purezza formale e la profondità della visione di Edward Hopper, espressa in tele che descrivono efficacemente la solitudine delle praterie, collocano l'autore tra i più sensibili esponenti del realismo statunitense. In questi anni nasce infatti un intenso bisogno di “realtà”, di “fotografare” il mondo americano nelle sue varie e contraddittorie dimensioni, che allontana gli artisti americani dalle esperienze delle avanguardie europee, spingendoli ad elevare la “scena americana” a soggetto delle loro opere. Edward Hopper è forse l'artista che meglio esprime il clima sociale ed esistenziale della grande crisi attraverso la solitudine degli individui e la desolazione degli ambienti. La solitudine della “scena americana” riflette una percezione profondamente radicata e ampiamente condivisa dell'opera di Edward Hopper.

Fin dagli esordi della sua carriera artistica, Hopper fu interessato alla composizione figurativa urbana e architettonica in cui inserire un unico personaggio, solo e distaccato psicologicamente, come se visse in una dimensione isolata.



Edward Hopper, Apartment Houses, 1923

La struttura del dipinto Apartment Houses, del 1923 è giocata sul rapporto interno/esterno dell'edificio, dove la donna che sta rassettando la stanza è ripresa dall'alto e dall'esterno della finestra. L'inquadratura quasi cinematografica si allarga, inoltre, sulla destra fino a comprendere la facciata e la finestra del palazzo adiacente. L'effetto interessante di questa "ripresa" è quello di mettere lo spettatore in condizione di spiare un interno domestico, da un punto di vista inusuale e da una particolare prospettiva angolare. Hopper era un attento cultore del cinema e della fotografia e sono note le straordinarie affinità tra i suoi processi creativi e il cinema americano degli anni Venti e Trenta. Il suo "sguardo" è, infatti, simile all'"occhio" di una cinepresa che operi in soggettiva, scrutando un mondo che sta all'esterno e che non interagisce con chi lo osserva.

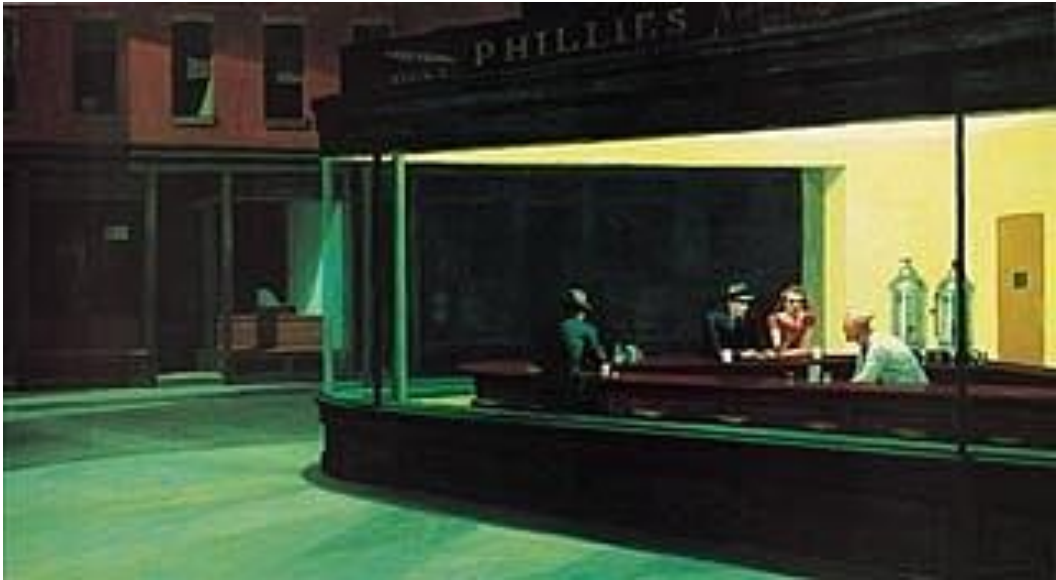


Edward Hopper , Morning Sun, 1952

Così nel dipinto Morning, del 1952, la donna nella stanza non potrebbe accorgersi di essere vista, né potrebbe immaginare di essere protagonista unica di un dipinto.

Hopper rappresentò ripetutamente, nei suoi dipinti, le diverse ore del giorno, mettendo in evidenza gli effetti della luce in vari contesti umani. In questo utilizzo del tempo come espressione e riflesso di umori e stati d'animo.

Il maggiore fascino appartiene, ovviamente, alla notte, che diviene simbolo della solitudine delle grandi città.



Edward Hopper, Nighthawks, 1942



Edward Hopper, Benzina, 1940

I “falchi notturni” non sono altro che i frequentatori nottambuli dei bar o dei ristoranti metropolitani, come in un racconto di Hemingway o come quello che realmente si trovava a New York, a Greenwich Avenue, all’incrocio fra due strade.

La coppia seduta al bancone è l’elemento principale della scena insieme al barman, cui fa da contraltare cromatico e luministico il cliente isolato, seduto di spalle. I colori sono netti e abbaglianti, senza ombreggiature o sfumature, le geometrie e i piani dell’ambiente lineari, dritti, quasi astratti.

“Benzina” è il titolo di questa opera del 1940, si può paragonare ad un fermo immagine che sta per trasformarsi in un’immagine animata.

Un benzinaio calvo, controlla i distributori di una stazione di servizio posizionata al margine di una lunga strada che si estende verso una zona buia, nel lato opposto una folta boscaglia delimita la visuale.

Il buio del fondo strada simile all’ingresso di una galleria, evidenzia un contrasto con lo scenario rassicurante formato dalle pompe di benzina rosse e bianche sotto un cielo azzurro scuro, in contrasto con la luce artificiale della stazione di servizio.

*“Inconsciamente, forse, ho dipinto la solitudine di una grande città”,*

Hopper affermava, ma era sedotto, in realtà, da quel magico gioco di colori e di piani sotto la fredda luce artificiale che inonda il locale.

Gli individui sono presenti nel dipinto in quanto semplice materia immersa nell’ombra e nella luce.

Al suo apparire, il quadro ispirò diversi poeti americani, innamoratisi di quella “poesia del silenzio”.

Hopper riteneva che l’obiettivo di un artista fosse catturare l’essenza della vita quotidiana e riprodurre la vita interiore delle persone ordinarie: la sua sfida era riuscire a trasportare sulla tela l’autenticità della visione.

Questa sua ambizione era riassunta dalle parole di Goethe che egli portava sempre con sé nel suo portafogli:

*“Riprodurre il mondo fuori da me, coi mezzi del mondo che è dentro di me”.*

I dipinti di Hopper rappresentano eventi reali, ma sono una ‘memoria’, ha riprodotto un mondo su cui egli ha il totale controllo; il suo desiderio era di raggiungere un alto grado di verosimiglianza, offrendo la minor quantità di informazioni.



La luce rivelata da Hopper, riporta Robert Adams a fotografare la luce delle notti d'estate esplorate a piedi, da lui narrata negli scatti che compongono Summer Nights, fatti di notte, quando "con il silenzio", ciò che di giorno ci sfugge, può emergere.

Summer Nights è stata realizzata in bianco e nero, sono stati evidenziati i chiari scuri che emergono nelle scene notturne, proprio dove il sobborgo americano si fonde con la natura. Case, parcheggi semideserti, percorsi verdi, rocce e alberi sono gli scenari che hanno ispirato Adams. I segni della vita tranquilla e della immobilità del tempo sollevano forti sentimenti di nostalgia, di solitudine, e mostrano come qualsiasi luogo, se osservato con attenzione, può ancora stupirci, facendo scoprire in soggetti visti in un'ora inusuale una dimensione dimenticata.



Robert Adams, "Summer Nights, Camminata", Longmont, Colorado 1982



Robert Adams, "Summer Nights, Camminata", Platteville, Colorado, 1980

*"Robert Adams è alla continua ricerca della bellezza, della verità, della forma, della composizione, della novità nella fotografia, e lo fa confrontandosi con lo spazio, dove ogni cosa fa parte di una forma perfettamente equilibrata".*

Adams, Robert, introduzione ed. italiana, Paolo Costantini, "La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali", Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2010



Robert Adams, "Summer Nights, Camminata", 1976



Robert Adams, "Summer Nights, Camminata", 1976



Robert Adams, "Summer Nights, Camminata", Berthoud, Colorado 1976

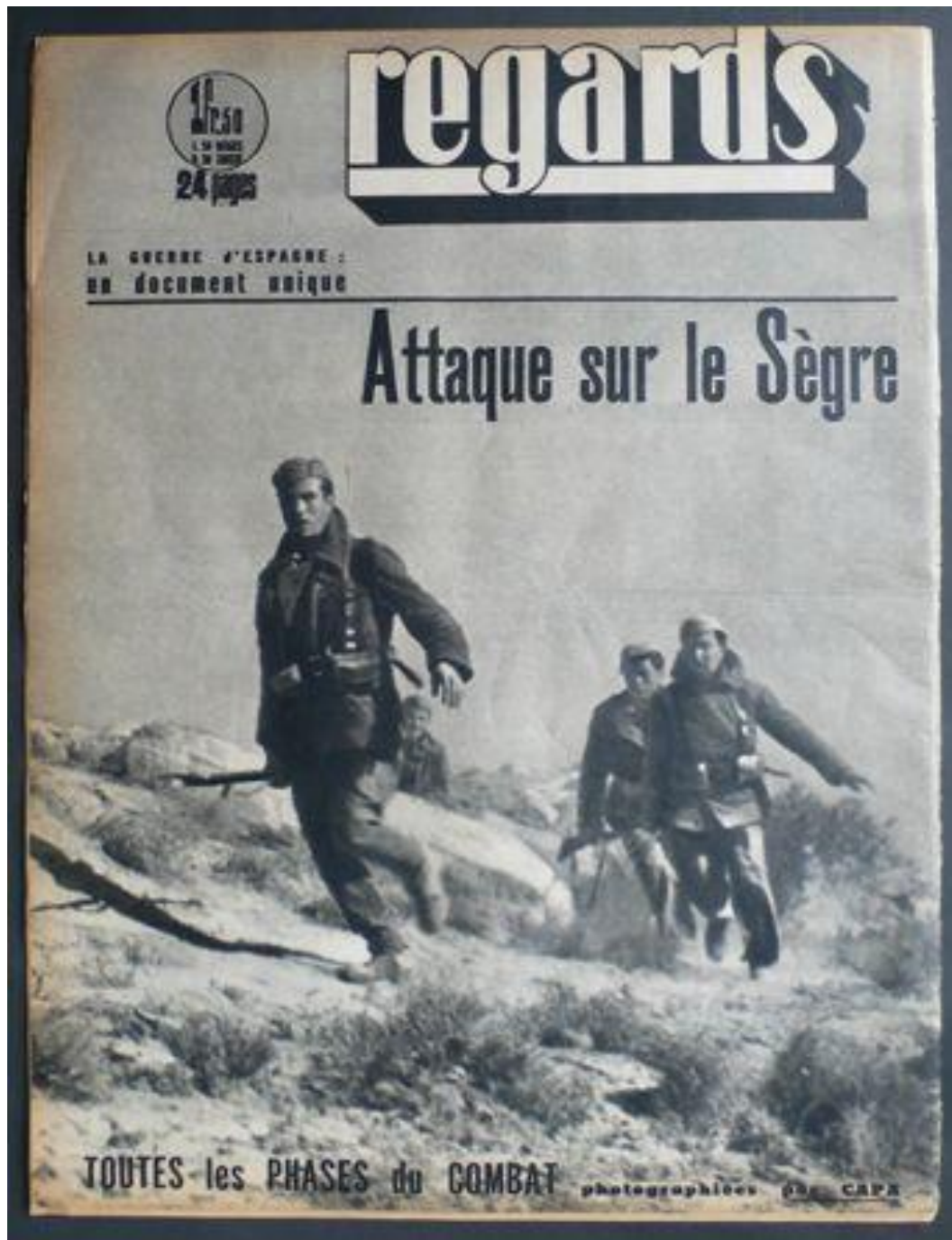
Il soggetto di questa fotografia, è la facciata chiara di una casa, incorniciata a sinistra da un albero, alla base dal prato ed, in alto, dal profilo scuro del tetto. A destra il rapporto visivo è bilanciato dal buio, striscia verticale compatta.

La luce che arriva da sinistra, illumina lateralmente il tronco dell'albero restituendone il volume e sottolineando la rugosità della corteccia.

Le linee verticali e orizzontali si intersecano con le linee morbide prodotte dalle ombre scure delle foglie che ridisegnano la facciata bianca di dell'abitazione. La percezione dello spazio si dilata sino a comunicare una nuova "densità fluida" e suggestiva evocata da una luce che, pur sottolineando, tutto accomuna in un tempo sospeso, non più misurabile, quasi irreali, evocativo di memorie lontane, qui ritrovate.



# ROBERT CAPA



"Regards", 24 novembre 1938, prima pagina della rivista settimanale francese, servizio di Robert Capa sulla battaglia di Rio Segre.

*“Se le foto non sono abbastanza buone è perché non si è andati abbastanza vicini al soggetto”.*

Capa, Robert, “Questa è la guerra. Robert Capa al lavoro”, Ed. Contrasto, Roma, 2009

Robert Capa, pseudonimo di Endre Ernő Friedmann, fotografo ungherese (Budapest, 22 ottobre 1913-Thai Binh, 25 maggio 1954).

I suoi reportage rendono testimonianza di cinque diversi conflitti bellici: la guerra civile spagnola (1936-1939), la seconda guerra sino-giapponese (che seguì nel 1938), la seconda guerra mondiale (1941-1945), la guerra arabo israeliana (1948) e la prima guerra in Indocina (1954).

Capa documentò inoltre il corso della seconda guerra mondiale a Londra, nel Nord Africa e in Italia, lo sbarco in Normandia dell'esercito alleato e la liberazione di Parigi.

Nel 1947 Robert Capa, fonda insieme ad altri fotografi, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger, Maria Eisner e Rita Vandivert, la Magnum Photos, una delle più importanti agenzie fotografiche del mondo.



Robert Capa, sbarco in Normandia, 1944





Robert Capa, sbarco in Normandia, 1944

Lo scopo di questa agenzia è di proteggere il diritto d'autore e la trasparenza d'informazione. Le immagini rimangono proprietà del fotografo e non delle riviste dove vengono pubblicate, permettendo all'autore di scegliere soggetti, temi e orientare la produzione verso uno stile più aderente a quello del fotografo.

L'agenzia nasce dalla combinazione di piccole macchine fotografiche e grandi menti che avevano acquistato grande sensibilità negli anni della seconda guerra mondiale, anni di grandi eccessi emotivi; subito si impone per la capacità fresca e nuova di essere nel mondo e sulla notizia. I suoi rappresentanti crearono una struttura in cui non le riviste, ma i fotografi, fossero in grado di gestire la produzione e decidere dove, come e per chi lavorare.

La libertà d'azione significava anche poter concedersi reportage di ampio respiro, più personali, in cui l'autore potesse raccontare meglio, di più e in profondità.

I Quattro fondatori si dividevano la sfera d'influenza, Cartier-Bresson sceglierà l'oriente (con lunghi viaggi in Cina, India, Birmania e Indonesia), Seymour si concentrerà sull'Europa, Rodger sull'Africa, mentre Capa, dall'America, sarà pronto a partire per ogni dove. Le forti personalità dei quattro fondatori attirarono l'interesse dei colleghi, che comprendevano la portata di un simile modo di pensare e di operare.

Poiché questi articoli non trovano spesso spazio sufficiente sulle riviste, per molti autori la dimensione per esprimersi diventa quella più pensata e autonoma del libro o quella più libera e creativa della mostra. I risultati sono esperimenti, allora nuovi, di un modo di comunicare e vivere la fotografia, senza limiti e confini.

Grazie a questa politica incentrata sulla tutela del fotografo, sia legalmente che professionalmente, l'agenzia Magnum ha raccolto intorno a sé molti dei migliori fotografi, permettendo loro di esprimere il personale significato di fotografia e il rapporto con il mondo documentato.

L'agenzia Magnum ha prodotto alcuni tra i più importanti e spesso drammatici servizi degli ultimi anni, documentando guerre ( Vietnam), catastrofi etniche (la carestia in India ) o eventi sociali (il movimento americano per i diritti civili), ma anche sottolineando, con personali e originali interpretazioni, quegli aspetti della società non evidenziati dal giornalismo tradizionale, raccontando il mondo degli anziani, la vita dei minatori in Bolivia.

A causa dell'impegno in prima linea dei propri membri, l'agenzia è stata funestata da episodi drammatici, quali la scomparsa nel primo decennio di vita di due soci fondatori, Robert Capa e David Seymourf.

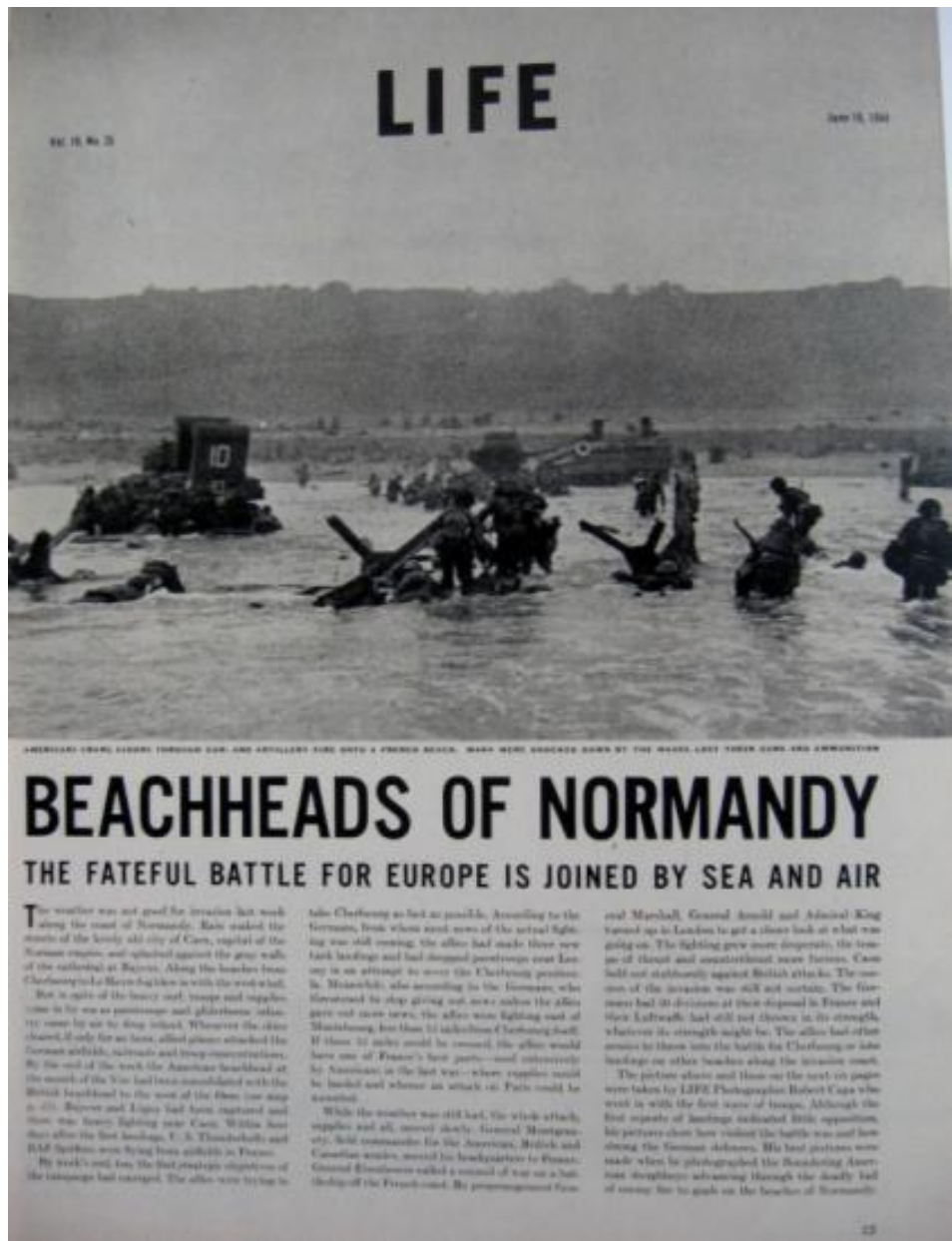
Magnum nasce con due sedi, a New York e a Parigi, a cui in seguito si aggiungeranno Londra e Tokio, per meglio organizzare le missioni dei fotografi.

La qualità della fotografia di Robert Capa, è fortemente emozionale e sbilanciata nel suo controllatissimo disequilibrio, in un bianco/nero dai forti contrasti costruito dai fuori fuoco, da ombre e colpi di luce. In alcuni casi adottando un punto di vista estremamente ravvicinato fino quasi a sostituirsi ai suoi stessi soggetti o proponendo visioni laterali alla scena (quasi uno sguardo in fuga), pur sollevando obiezioni riguardanti appunto la strumentalizzazione del dolore degli altri, riesce "a dare voce" , il risultato è una fotografia sapiente, diretta.

Tra le foto più famose di Robert Capa, ci sono quelle dello sbarco in Normandia nel D-day del 6 giugno 1944, sono scatti spesso sfocati, mossi, scatti surreali, l'effetto appare quasi intenzionale, in qualche modo trasmettono il caos e la confusione di quei momenti.

Capa riesce a catturare l'eroismo dei soldati e l'intensità della battaglia. Il suo obiettivo era testimoniare quell'importante e memorabile avvenimento.

Dal punto di vista “narrativo” è interessante vedere come le redazioni, in particolare quella di Life, usassero le fotografie per raccontare la guerra: per esempio le pagine sullo sbarco in Normandia si aprono con una immagine a doppia pagina fra “le meno drammatiche” della sequenza di Omaha Beach: la redazione di Life voleva che il lettore avesse prima di tutto uno sguardo d’insieme, si rendesse conto dei luoghi e dei protagonisti che li occupavano. Poi, nelle due pagine successive, le immagini incredibili che Capa scattò, dentro il mare.



**LIFE** June 18, 1944

AMERICAN TROOP LIGERS THROUGH GUN AND ARTILLERY FIRE INTO A BEACH HEAD. SOLDIERS WERE ENGAGED DOWN BY THE BEACH, LEFT THEIR GUNS AND AMMUNITION

# BEACHHEADS OF NORMANDY

## THE FATEFUL BATTLE FOR EUROPE IS JOINED BY SEA AND AIR

The weather was not good for invasion but, week along the coast of Normandy. Rain soaked the streets of the lovely old city of Caen, capital of the Norman empire, and splashed against the gray walls of the cathedral at Bayeux. Along the beaches from Cherbourg to Brevinieres is with the wind a wall. But in spite of the heavy surf, troops and supplies came in by sea as passengers and glidersmen gathered. It was by sea by day, when the air was clear. It was by night, when the air was dark. The German soldiers, machine and heavy concentrations. By the end of the week the American beachhead at the mouth of the Vire had been consolidated with the British beachhead to the west of the Orne, one step to the east. Bayeux and Lisieux had been captured and then the heavy fighting near Caen. Within four days after the first landings, U. S. Thunderbolts and B-24 Superfortresses were flying from airfields in France. By week's end, too, the first strategic objectives of the campaign had emerged. The allies were trying to

take Cherbourg as fast as possible. According to the Germans, from whom most news of the actual fighting was still coming, the allies had made three very tank landings and had damaged power lines near Lisieux in an attempt to sever the Cherbourg peninsula. M. Meisner, who according to the Germans, who threatened to stop giving out news unless the allies gave out more news, the allies were fighting east of Cherbourg, less than 10 kilometers from the coast. If these 10 miles could be crossed, the allies would have one of France's best ports—and interestingly by Americans in the last war—where supplies could be landed and where an attack on Paris could be mounted. While the weather was still bad, the whole attack, supplies and all, moved slowly. General Montgomery, field commander for the Americans, British and Canadian armies, moved his headquarters to France. General Eisenhower called a council of war on a hillside off the French coast. By permission France

and Marshall, General Arnold and Admiral King turned up in London to get a closer look at what was going on. The fighting grew more desperate, the tanks of thrust and counterthrust more furious. Caen held out stubbornly against British attack. The success of the invasion was still not certain. The Germans had 30 divisions at their disposal in France and their Luftwaffe had still not shown its strength, whatever its strength might be. The allies had a lot of men to throw into the battle for Cherbourg or take landings on other beaches along the invasion coast. The picture above and those on the next six pages were taken by LIFE Photographer Robert Capa who went in with the first wave of troops. Although the first reports of landings indicated little opposition, his pictures show how violent the battle was and how strong the German defenses. His best pictures were made when he photographed the Bandolier American doughboys advancing through the deadly hail of enemy fire to gain on the beaches of Normandy.



Life, 19 giugno 1944, doppia pagina con le immagini di Capa dello sbarco in Normandia. Didascalie di Life;

*“Gli americani avanzano verso la riva sotto il tiro dell’artiglieria, su una spiaggia francese. Molti di loro sono stati respinti dalle onde perdendo armi e munizioni”.*

*“La prima ondata di truppe d’assalto americane, attraversa velocemente la turbolenta risacca, verso la spiaggia. Le mitragliatrici sulle scogliere hanno ucciso molti uomini ancora in acqua. Questo sbarco è stato uno dei numerosi attacchi via mare che gli USA hanno portato avanti il 6 giugno tra St. Vaast-la Houge e Isigny”. In basso a sinistra: “Le truppe accovacciate dietro ai cavalli di frisia posizionati dai tedeschi nelle acque basse. I carri armati fuori campo a destra, si muovono per far tacere il fuoco tedesco”. In alto a destra: “Un soldato americano avanza in acqua verso la spiaggia”. In basso a destra: “Anche gli uomini della seconda ondata si proteggono dietro ai cavalli di frisia, in attesa dell’arrivo di tutte le imbarcazioni. Dietro di loro gli uomini entrano in acqua fino al collo. Le teste emergono appena dalla superficie dell’acqua. Al largo, i genieri hanno aperto varchi tra gli ostacoli per permettere alle imbarcazioni di avvicinarsi”.*

Capa, Robert



Robert Capa, D-day, sbarco in Normandia 1944

Inserita in quest'ottica l'immagine cambia completamente: è evidente l'effetto dell'azione grazie alla scelta di non congelare il movimento incalzante in una sorta di "fermo immagine". La drammaticità del momento è inoltre sottolineata e avvertibile dall'espressione contratta del soldato sdraiato sul bagnasciuga. Le chiazze grigio/nere sullo sfondo prendono consistenza trasformandosi nelle forme dei soldati che avanzano fra gli ostacoli posizionati dai tedeschi. Possiamo immaginare cosa siano quelle macchie scure.

Una fotografia che da sola ci racconta quello sbarco, si legge l'azione, la paura, il pericolo, la morte, è un'immagine che documenta un momento storico.

L'importanza di una vicinanza espressiva al racconto messo in scena è rappresentativo del pensiero di Capa.



Robert Capa, Miliziano morto, 1936

L' esempio più celebre del suo stile e della sua maestria è la fotografia del miliziano repubblicano colpito a morte da un proiettile sparato dai franchisti. Scattata vicino a Cordoba il 5 settembre 1936, in questa immagine, viene immortalato l'attimo che segna la fine di un'esistenza, il fucile ormai sfuggito di mano.

Viene lasciato ampio spazio al cielo, un cielo nuvoloso, mentre è stata inquadrata solo una parte del suolo dove poi il miliziano cadrà a terra, morto in combattimento. La luce che arriva da destra, ad illuminare il miliziano, costruisce un'ombra lunga e scura che segna drammaticamente il terreno. Lo spazio che circonda e racchiude l'uomo in procinto di cadere all'indietro, la testa ormai abbandonata, diventa soggetto nell'essere assoluta solitudine, silenzio assordante, tempo pietoso che pare interrompere il fragore del fuoco.

Questa fotografia viene riconosciuta come una delle migliori fotografie di guerra di tutti i tempi, ha creato anche molte controversie sulla veridicità della scena, ma, dopo attentissime ricerche, l'immagine risultò autentica.

*“Non servono trucchi per scattare delle foto in Spagna. Non è necessario mettere il soggetto in posa [ovvero inscenare le fotografie]. Le immagini sono lì, basta prenderle. La verità è l'immagine, la migliore propaganda”.*

(Robert Capa)



Robert Capa, Miliziani lealisti brandiscono i fucili, Cerro Muriano, fronte di Cordoba, Spagna, 5 settembre 1936

In questa fotografia, sono ripresi miliziani che, sul fronte spagnolo, elevano le armi al cielo in un gesto di esaltazione e vittoria.

Ha un taglio orizzontale, con una base, costituita dal terreno chiaro e monocromatico, che divide l'immagine, quasi fornendo un appoggio, e un cielo più importante e scuro.

In primo piano, a sinistra, si stagliano le figure di alcuni combattenti il cui assetto conduce poi lo sguardo a destra, verso il fondo, là dove gli uomini e i gesti si confondono ed accavallano.

Le tonalità del grigio sono poco contrastanti e ripercorrendo le linee frastagliate dei soldati con i fucili, l'immagine appare dinamica.

Le punte delle armi, scandiscono lo spazio, quasi ridisegnando il cielo, che occupa uno spazio considerevole nell'inquadratura complessiva.



Robert Capa, alcuni profughi camminano lungo la strada che va da Barcellona al confine francese, Spagna, 25-27 gennaio 1939

In questa fotografia con taglio orizzontale, le linee verticali rappresentate dalle persone, si intrecciano con quelle del paesaggio, aumentando la percezione complessiva dell'immagine, ricca di elementi informativi relativamente al contesto storico ed all'ambiente circostante.

Il viaggio della gente comune che, stanca degli orrori della guerra, a piedi percorre, gravata di miseri fardelli, la strada verso il confine francese è posto in relazione dolente con un paesaggio spoglio e desolato.

Nessuna casa, nessuna presenza umana.

Le tonalità di grigio, rendono molto bene la drammaticità di questo esodo, lo spazio occupato dalle figure, i vuoti lasciati intorno a loro, le proporzioni, contribuiscono a sottolineare la drammaticità dolente creata dalla guerra in corso.

La donna in primo piano apre una fila di persone che si perdono verso il fondo, con i volti degli ultimi non riconoscibili, posti in una diagonale compositiva, che diviene forte valenza comunicativa.

Nella parte destra, il cielo (reso "indifferente" all'umana tragedia), si congiunge con il margine del paesaggio che fa da sfondo.



Osservando le fotografie, l'intero lavoro di Capa, ci si sente coinvolti da una viscerale intimità, da una forte immediatezza delle immagini, dalla compassione e dall'immedesimazione nel dolore, nella vita delle persone impresse sulla pellicola, indipendentemente dagli schieramenti, o dal conflitto.

*“Capa era in grado di fotografare il moto, la gaiezza, la desolazione, Era in grado di fotografare i pensieri. Ha creato un mondo, che è il mondo di Capa”.*

Robert Capa





# GERDA TARO



Gerda Taro, Soldati repubblicani, Battaglia di Brunete, Spagna, luglio 1937

*“ Le successive ‘esplorazioni visive’ dimostrano la familiarità di Gerda con la fotografia contemporanea e alti standard tecnici ed estetici del suo lavoro. Da sempre appassionata di cinema e fervida lettrice di rivista illustrate era preparata da entrambe le esperienze al linguaggio visivo moderno. Il fotogiornalismo della repubblica di Weimar le aveva insegnato a guardare il mondo “dal punto di vista del topo e del passero”, [...] dal punto di vista obliquo e dalle angolature audaci”.*

A cura di Irme Schaber, Richard Whelan e Kristen Lubben, “Gerda Taro”, ed. Contrasto due, Roma 2009

Gerda Taro Pohorylle (Stoccarda, 1 agosto 1910-Brunete, 26 luglio 1937) fotografa tedesca.

Fu una grandissima fotoreporter antifascista, la prima giornalista di guerra a cadere durante l'espletamento della sua professione.

Entra nella Storia della fotografia soprattutto per i suoi servizi realizzati durante la Guerra di Spagna dove morì giovanissima a soli 27 anni, mentre fotografava la battaglia di Brunete, travolta da un carro armato che sbandando finì contro l'auto di un giornalista: lei era in piedi sul predellino laterale e non ebbe scampo.

Le foto di Gerda, concepite per narrare la guerra, dalla parte “giusta”, dalla parte dei repubblicani, hanno tutta la grande forza di chi scatta stando vicino fisicamente ed emotivamente ai propri soggetti.

Gerda Taro nelle sue fotografie propone un racconto, cerca di comporre un'inquadratura attenta creando, immagini dense di storia, immagini delle donne, dei contadini, dei soldati.

Le inquadrature di Gerda Taro si focalizzano sui protagonisti - vittime, privilegiando nel racconto l'individuo, gli aspetti intimi e quotidiani dei tempi di guerra, unitamente all'attenzione per lo sconvolgimento che investe la vita dei civili fotografati durante i bombardamenti, le fughe tra le macerie.

Le fotografie durante la sua attività in prima linea, in molti casi sembrano studiate come se i soggetti fossero in posa. Ma non si è limitata, a mio avviso a fissare un momento per la sua forza emotiva, ma, anche in situazioni estreme, ha cercato di ottenere, immagini ricche di informazioni.



Gerda Taro, Soldati repubblicani passano in mezzo ad un buco, Madrid, Spagna, febbraio 1937



Gerda Taro, Dinamiteros repubblicani, Madrid, Spagna, giugno 1937

Le due fotografie di Gerda Taro, qui poste a confronto, sottolineano in modo differente un medesimo atto: il “passaggio”, quale rapporto tra un uomo e la fisicità di un muro, rapporto che mentre identifica due spazi (interno ed esterno) si fa portatore di specifiche valenze comunicative.

Nella prima fotografia (febbraio 1937) è ritratto, un soldato repubblicano che sta attraversando il varco rettangolare di una parete in piena luce, forse in precedenza una finestra, dove sono leggibili i segni della guerra.

In basso, in primo piano, una piccola porzione di terreno dove si appoggia il piede del soldato, con il tallone leggermente sollevato da terra, colto nel momento del passare mentre opera una spinta per superare la base del muro e si affaccia verso l'esterno.

A sinistra il fusto esile di una pianta che corre verticalmente lungo tutta la parete, fino al limite superiore, la parete bianca circonda l'uomo.

Il soldato è ripreso di spalle, la mano destra si appoggia alla parete, e il fucile con la punta rivolta verso l'alto è portato a tracolla.

Attraverso l'apertura riusciamo a distinguere in alto una parte di cielo che delinea il berretto del soldato, un campo e un albero saturano lo spazio esterno.

La fotografia è molto luminosa, l'apertura fa da cornice, segnando le dimensioni della figura durante il passaggio.

Nella foto dei Dinamiteros repubblicani (giugno 1937), si vedono dei soldati che attraversano l'ampia spaccatura irregolare di un muro.

Ci sono tre figure riprese di spalle, quella in primo piano in controluce ha la sagoma curva, l'atteggiamento è circospetto, il fucile imbracciato.

Le altre due, ormai all'esterno sono ben illuminate, si distinguono solo parzialmente, ma se ne intuisce il procedere.

È una fotografia con un taglio orizzontale, scattata in controluce, incorniciata da una base con il soldato in primo piano, a sinistra da una parete illuminata dall'esterno, attraverso l'apertura che giunge con la sua cuspide sino al margine superiore dell'inquadratura, il muro frontale è scuro (come l'uomo di spalle) e proietta la sua ombra all'interno.

All'esterno si vedono i campi illuminati dalla luce solare e in alto, a chiudere l'angolo visivo, un frammento di cielo chiaro.

Gli elementi in primo piano usati per creare la “cornice”, differenziano lo spazio vicino da quello lontano, e contribuiscono a organizzare la composizione, caratterizzata dai forti contrasti, la dinamica spaziale prodotta dal chiaro/scuro, sottolinea il passaggio dei Dinamiteros dall'interno verso l'esterno.





Gerda Taro, Soldatessa repubblicana in addestramento sulla spiaggia nei pressi di Barcellona, agosto 1936

Gli spazi in questa fotografia sono ben definiti, la miliziana ritratta in primo piano satura la scena. È appoggiata a terra, in equilibrio, il braccio piegato, con la mano impugna la pistola. Immaginiamo lo sparo, ne accompagniamo idealmente la traiettoria, grazie allo spazio lasciato sulla destra.

Il taglio della fotografia è quadrato e l'immagine risulta equilibrata, i volumi costruiscono rapporti ben delimitati e distribuiti.

La luminosità del cielo si contrappone allo scuro della sagoma umana, come se la fotografia fosse stata scattata in controluce, una lieve ombra lunga la sottolinea. Sullo sfondo, il terreno si perde entro un confine continuo ed indistinto, più denso ma non distinguibile.



Gerda Taro, Miliziane repubblicane, agosto 1936

Cinque donne in divisa, una soltanto con il fucile, non imbracciato ma tenuto saldamente accanto col calcio al suolo. E' un momento di calma apparente, non vi è tensione. Nell'immagine, le figure scure (diagonalmente disassate), costituiscono visivamente un nucleo compatto, contrapponendosi così ad un cielo quasi abbacinante. Sulla destra è lasciata una porzione verticale di spazio. Alla base il terreno brullo è chiuso da una folta vegetazione lontana.

*“Il suo entusiasmo per la milizia popolare e volontaria si riflette nelle forti prospettive robuste e nette, suggerite dall'evidente empatia”.*

A cura di Irme Schaber, Richard Whelan e Kristen Lubben, “Gerda Taro”



Gerda Taro, Miliziane repubblicane, agosto 1936

In questa fotografia è ritratta una formazione di miliziane, sembra in atto un addestramento. Si percepisce una compatta mobilità.

Sono una accanto all'altra, alcune donne hanno tra le mani un fucile puntato, altre osservano.

Le sagome scure saturano la scena, delimitano il chiarore del cielo e la monocromaticità del suolo.

Nella serie di fotografie scattate alle soldatesse in addestramento, Gerda Taro ha dato molto rilievo al tipo di inquadratura dal taglio spesso drammatico, sottolineato da diagonali, orizzonte basso o medio, con un uso della luce che ne intensifica la complessità.

*“Non è la massa che Taro mette in primo piano, quanto piuttosto l'individuo o il piccolo gruppo, assolutizzato e astratto fino a divenire simbolo grafico”.*

A cura di Irme Schaber, Richard Whelan e Kristen Lubben, “Gerda Taro”



Gerda Taro, Tre soldati repubblicani, Cerro Muriano Spagna, 5 settembre 1936

Nella fotografia dei tre soldati i “ruoli” attribuiti sono differenti: a destra dell’uomo in primo piano con la figura tagliata verticalmente, viene posta in evidenza l’espressione concentrata del viso, si intuisce che stia sparando dalla posizione del braccio; altri due soldati sono arretrati, uno dei quali, inginocchiato, imbraccia il fucile, prende la mira, si “sente” lo sparo. L’altro, seduto, il fucile con la punta rivolta verso l’alto, guarda lontano verso il lato opposto. Sul terreno di sterpaglie è proiettata l’ombra di un quarto combattente. L’inquadratura mostra alla base una parte della collina, dove sono appostati i repubblicani.

Al cielo immoto, senza nuvole, è lasciato un ampio spazio che, per effetto della prospettiva, ritaglia e chiude a destra l’uomo in primo piano mentre quasi allontana ancor più i due soldati al centro, in secondo piano.

Robert Capa e Gerda Taro sono stati fotoreporter di guerra e compagni di vita. Durante il loro lavoro, spesso hanno eseguito scatti al medesimo soggetto, e in molti casi sono sorti dubbi su chi ne fosse il vero autore. Dubbi chiariti in seguito ad un attento lavoro di analisi e catalogazione.



Robert Capa, Alcuni miliziani repubblicani sparano dalle barricate, Catalogna, 1936

Le due immagini fotografiche qui poste a confronto, esemplificano chiaramente come Robert Capa e Gerda Taro avessero sostanzialmente due modalità di racconto differenti.

Robert Capa stringe l'inquadratura, a ridosso delle persone, quasi a suggerire un vero e proprio contatto fisico. "Noi" siamo lì, diventiamo parte dell'azione. Possiamo percepire la tensione, avvertiamo la forte concentrazione dei due miliziani, colti nell'attimo dello sparo.

Non viene lasciato spazio al cielo, si mettono invece in risalto altri elementi come i volti, le posture a ridosso dei sacchi di sabbia, riparo e contemporaneamente oggetti d'appoggio.

Le figure sono tronche, dell'uomo si enfatizza il combattente.

Lo spazio è segnato da ombre nette sui volumi.



Gerda Taro, Alcuni miliziani repubblicani sparano dalle barricate, Catalogna, 1936

Gerda Taro allontana l'inquadratura, lasciando più spazio descrittivo al contesto complessivo dove si trovano i miliziani, permettendo così l'introduzione di altri personaggi.

La linea orizzontale tracciata dallo sbarramento, divide orizzontalmente in due parti l'inquadratura, in quella superiore protagonista è un cielo immoto che tutto avvolge, indifferente. Nella parte inferiore altre figure umane ricompongono la scena del fuoco. Ad uno dei due miliziani viene restituita visivamente e percettivamente l'interezza del corpo, all'altro, posto nel margine sinistro, viene lasciato solo il profilo, a testimonianza dell'azione. Il personaggio in primo piano, fotografato di spalle è in piedi, disarmato, sembra che sia lì per osservare la scena, non per combattere.

Leggendo le ombre presenti nelle due foto si può dedurre che siano state scattate nello stesso momento. La fotografia di Capa appare più chiara rispetto a quella di Taro, per probabili differenti scelte relative a pellicola utilizzata, tempi d'otturazione e modalità di sviluppo.



**ROLAND BARTHES**

**“La camera chiara”**





Koen Wessing, Nicaragua, "l'esercito pattuglia le strade", 1979

*"Capii subito che l'"avventura" di quella foto era dovuta alla co-presenza di due elementi discontinui, eterogenei in quanto non appartenevano allo stesso mondo: i soldati e le suore".*

Barthes, Roland

*“La fotografia non si limita a copiare, a riprodurre il reale, ma fa di più: in qualche modo essa lo ripresenta, ne registra l’essenza visiva e la ripropone allo spettatore differita nel tempo. Parla al presente di un contenuto passato. L’oggetto è qui, ma in che modo? Potremmo dire: è qui “al passato”; è qui il suo passato: quel momento in cui è stato di fronte all’obbiettivo. Sembra quasi che la fotografia ci mostri un fantasma: uno spettro. E non a caso è proprio questo il nome usato da Barthes per chiamare il referente di una foto: lo Spectrum“.*

Barthes, Roland , “La camera chiara. Note sulla fotografia”. Ed. Einaudi, Torino, 2003

Roland Barthes (1915 – 1980), saggista, critico letterario e semiologo francese.

Interessantissimo il percorso personale all’interno delle fotografie presentate nel libro “La camera chiara” (un saggio scritto nel 1980) di Roland Barthes, dove l’autore distingue tre elementi fondamentali dell’arte fotografica: Spectator, Operator e Spectrum (il soggetto, il fotografo e l’immagine scattata). L’osservazione della singola fotografia che in genere è solo studium (nel senso proprio dell’osservazione ragionata del fotogramma) ma che ogni tanto riesce a presentare uno o più punctum (una nota che punge, richiama l’attenzione e non si dimentica più).

Inoltre spesso si guarda una foto, e solo dopo giorni viene in mente se qualche particolare ha “punto”, o addirittura ci rendiamo conto che quello che veramente ci aveva colpito era un particolare diverso.

Il “punctum” suggerisce l’idea di una puntura, di un piccolo taglio, di un elemento di rottura dell’unità compositiva di una fotografia – cioè di una foto concepita secondo il classico principio dell’unità della composizione.

Proprio come un taglio esso lascia il segno: una sorta di cicatrice nella memoria. Molte fotografie sono interessanti ma non rimangono per tutta la

vita, durano solo per il tempo della visione; altre, invece, le amiamo e continuiamo ad averle presenti come se fossero davanti a noi, anche quando chiudiamo gli occhi. Il punctum è un elemento casuale, non voluto dal fotografo, e dipende, piuttosto, dal soggetto che guarda la foto.



Lewis H. Hine, "Istituzione mentale", New Jersey, 1924

*"To mi spoglio di ogni sapere, di ogni cultura....vedo solo l'enorme colletto inamidato del bambino, il dito fasciato della ragazza..."*

Barthes, Roland

Non tutte le fotografie, sostiene Roland Barthes, hanno un punctum; inoltre esso è, in ogni fotografia che lo possiede, differente: dipende dalla contingenza di quell'immagine e dall'incontro tra quell'immagine e lo spettatore.

La fotografia, può riprodurre un soggetto solo se questo esiste, se e solo se il referente è stato davanti all'obiettivo. Questo concetto è alla base del realismo di Barthes.

*“Nello stesso istante in cui vedo l’oggetto riprodotto in foto, ne percepisco la realtà. Ciò che lo spettatore intenziona, in una fotografia è, prima di tutto, la referenza (la fotografia attesta). Il correlato intenzionale di questo atto – il noema – è il fatto che l’oggetto è stato realmente là, di fronte all’obbiettivo. Scrive, infatti, Barthes: “il nome del noema della Fotografia sarà quindi: ‘E’ stato”.*

Barthes, Roland

Bisogna tenere presente il tempo verbale utilizzato: non “è”, ma “è stato”. La fotografia non parla di un’esistenza al presente, ma al passato, e si riferisce, precisamente, al momento in cui il referente stava di fronte all’obbiettivo, per essere fotografato.

Dal punto di vista del tempo il noema della fotografia è, allora, nient’altro che “la posa”.

Il senso di realtà supportato dalla fotografia è, innanzitutto, questa certezza di un’esistenza passata. L’oggetto è stato, e il suo essere stato è qui e ora davanti a me.

Le fotografie che interessano Roland Barthes sono quelle davanti alle quali egli prova piacere o emozione. Non tiene conto delle regole di composizione d’un paesaggio.

Secondo Barthes la “ natura “ della fotografia ha anche un rapporto con la morte : la fotografia rende immobile ogni soggetto.

Barthes scopre una fotografia della madre (dopo la sua morte) e si rende conto che l’amore e la morte intervengono nella sua scelta di foto unica, insostituibile. Nella fotografia, c’è realtà e passato, vi si confondono verità e realtà. Ecco dunque per Barthes il “proprio” della fotografia, ciò che è stato fotografato “ è esistito “ .

*“La fotografia stupisce Roland Barthes come se essa avesse il potere di far rivivere ciò che è stato. Essa non inventa (come può farlo ogni altro linguaggio), essa è l’autenticazione stessa. Ciò che si vede su carta è tanto sicuro come ciò che si tocca, ma la fotografia non sa dire ciò che dà a vedere . La fotografia è violenta perché riempie di forza la vista. Essa è deperibile (come la carta)”.*

Barthes, Roland

Riscopriamo il valore di una fotografia osservandone l'oggetto che ci colpisce, lasciando un segno indelebile nella nostra memoria, non è una regola, l'individuazione di questi segni è totalmente soggettiva.

Gabriele Basilico, Robert Adams, Robert Capa e Gerda Taro, hanno fotografato, interpretando e narrando la realtà che li circondava, con approcci e modalità differenti, ma in ogni caso le loro fotografie, hanno certo saputo lasciare "quel" segno di cui parla Barthes.

Gabriele Basilico e Robert Adams, hanno osservato e fotografato i paesaggi, Robert Capa e Gerda Taro, hanno vissuto e immortalato scene di guerra, ma tutte queste opere, provocano in chi le guarda attentamente, delle emozioni, che segnano l'osservatore.

Ad esempio la fotografia scattata da Basilico sulla scogliera di Le Treport, dove si vedono il mare, gli scogli, la spiaggia, con le nuvole nel cielo che sembrano muoversi, mi emoziona allo stesso modo delle foto scattate da Robert Capa e Gerda Taro, perché in queste ultime rileggo la sofferenza e la drammaticità di quegli eventi, di fronte ai quali non si può non immedesimarsi; mentre nella prima, ho la sensazione di essere trascinata all'interno di quel paesaggio che sembra irrealmente e mi conduce verso spazi infiniti.





# LO SPAZIO NELLA PITTURA

percezione dell'opera,  
dinamica spaziale e temporale



## Premessa

Per l'analisi sullo spazio nella pittura, ho fatto riferimento all'opera di Wassily Kandinsky, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Lucio Fontana, che (pur con approcci differenti) hanno indagato la dinamica spaziale, la sua percezione, il rapporto spazio tempo ed il tramite interpretativo del reale.

Elemento comune nell'opera di questi quattro artisti è la continua ricerca ed esplorazione del rapporto di interazione e reciprocità tra l'opera e l'osservatore e su come lo spazio possa divenire elemento imprescindibile nel linguaggio pittorico e percettivo.

Kandinsky, Balla, Boccioni, Fontana, si misurano su uno spazio bidimensionale, ma ciò che li differenzia è la modalità di visione, tecnica e relazione dello spazio-tempo rapportato alla tela.

Kandinsky costruisce lo spazio attraverso semplici segni sulla superficie (linee, punti, poesie, mutevoli forme cromatiche); Balla nei suoi dipinti ha raffigurato il movimento e la sua rappresentazione sintetica; Boccioni nelle sue opere esprime il dinamismo delle forme e la concretezza della materia mediante i soggetti che la città propone; Fontana con il gesto del 'taglio' sulla superficie della tela, evoca e crea una nuova dimensione, fortemente correlata al tempo e alla materia.

L'importanza dell'opera di Kandinsky non è limitata soltanto alla pittura, ma anche agli studi sulle relazioni tra le arti, la danza, la musica, la poesia; ha scritto poemi, è stato uno dei primi pittori a spiegare i suoi quadri astratti, scrivendo libri teorici nei quali sono stati riportati soprattutto i fondamenti delle sue teorie sulla forma e il colore, base degli insegnamenti al Bauhaus, dove teneva il corso di teoria del colore. Kandinsky ha trasmesso la

sua idea di spazio mediante l'utilizzo di segni che (da soli o con gli altri elementi) dialogano con la superficie.

Nel libro "Dello spirituale nell'arte" (1910) vi sono molti riferimenti alla musica ed alla poesia, con accostamenti di sensazioni tra colori e timbro dei vari strumenti; l'intento di Kandinsky alla base dei suoi studi era quello di un'opera totale nella quale tutti questi elementi si fondessero completamente.

Colore, forma, ritmo, superficie, inducono Kandinsky a sperimentare teorie pittoriche fortemente integrate alla musica e all'elaborazione del rapporto spazio-tempo.

Il suo linguaggio passa dal sintetico bianco e nero (danzatrice Palucca) agli schemi dei suoni (restituzione grafica della quinta sinfonia di Beethoven), ad essere fortemente espressivo con le astrazioni cromatiche ove sperimenta lo spazio dilatato, compresso, centripeto o centrifugo, in un continuo rimando ad assonanze e dissonanze.

Nelle sue poesie ha sperimentato l'uso della parola, del colore legato alla musica, nella ricerca di un'interazione che coinvolgesse il lettore a sviluppare le proprie capacità immaginative.

Balla nel suo periodo pre-Futurista, riportando in pittura il suo interesse per la fotografia ed il colore, analizza ed esplora la realtà mediante tagli particolari, con un cromatismo intenso e realistico in grado di creare un'interazione emotiva fra opera e osservatore, usando la sequenza come elemento di studio e rappresentazione dello spazio "reale". Balla è interessato al dinamismo e i suoi studi sul linguaggio fotografico lo conducono a considerare il movimento come fotogramma e ripetizione dell'immagine. Tra le tante opere, realizza i dipinti "Bambina che corre sul balcone" (1912) e "Cane al guinzaglio" (1912), dove Balla indaga la percezione dinamica di un corpo nello spazio. L'atto della corsa è definito mediante una serie di istanti

bloccati che scompongono l'azione in momenti successivi, è una registrazione sequenziale di singole fasi del moto.

Lo spazio diventa per lui una continua scomposizione del movimento in cui la rappresentazione della materia dinamica, diventa oggetto di studio e di esplorazione continua.

Boccioni, protagonista del Futurismo, ricerca una continua tensione verso ciò che è dinamico, in evoluzione, in crescita, in continua osmosi ed in cui la tecnologia, il concetto di innovazione e di città come spazio del futuro diviene elemento caratteristico e unico dei suoi lavori e del suo tono di voce. Nei dipinti "La città che sale" (1910) e "Rissa in galleria" (1910), la compenetrazione degli elementi visivi e la costruzione dell'opera, basata sulle linee di forza, determina l'unità spaziale tra oggetto e ambiente e rappresenta anche il risultato delle riflessioni sul tema dello spazio-tempo studiati da Boccioni. Nei suoi dipinti i colori puri aumentano l'effetto di energia e sono stesi con tecniche che ne esaltano il dinamismo; non vengono tracciati i perimetri dei soggetti, ma definiti dal colore. La scultura fu il veicolo per sperimentare con la massima evidenza plastica la scomposizione ed espansione delle forme dell'oggetto nello spazio. Nella scultura "Forme uniche della continuità nello spazio" Boccioni dimostra la possibilità di rappresentare il rapporto tra una figura che si muove e lo spazio in cui essa si muove, in un contesto unitario. La continuità è il superamento dei concetti di suddivisione e di ripetizione delle immagini; la forma unica è la sintesi delle tre dimensioni, una sorta di quarta dimensione che è una continua proiezione di forme e forze nel loro infinito svolgersi nello spazio e nel tempo.

Fontana ha ricercato il superamento del rapporto di distanza contemplativa tra osservatore e opera d'arte; ha voluto creare un rapporto di continuità tra le dimensioni dello spazio creando un varco fisico nella materia e una dilatazione del varco, fino ad

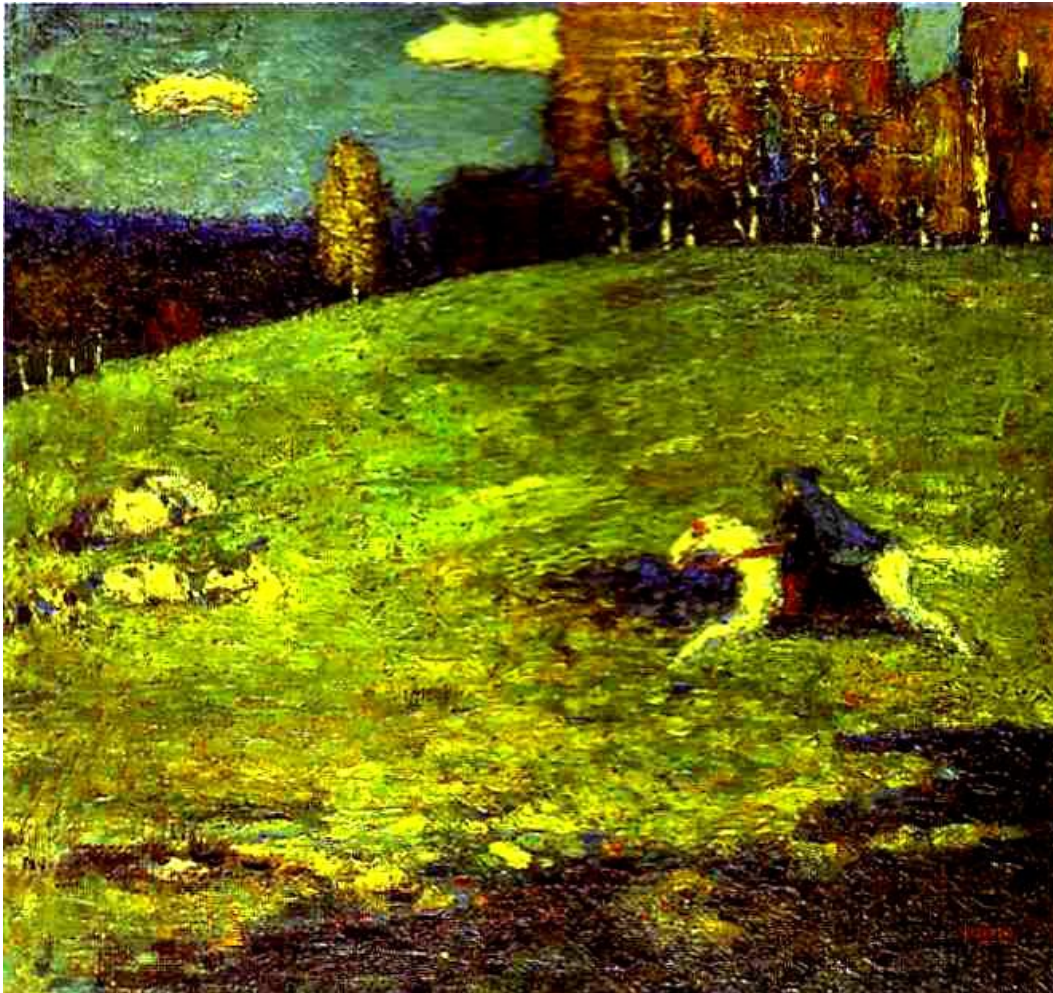
arrivare allo spazio ambiente in cui si possa “entrare” nell’opera d’arte e viverla con tutta l’esperienza psicosensoriale. Fontana rappresenta lo spazio, “inscritto” nell’opera bidimensionale; diviene una dimensione reale attraverso i ‘tagli’ o l’impiego di materie. L’opera di Fontana, apre la superficie ad uno spazio ‘altro’, sia in senso fisico che metaforico.

Fontana ha dato valore e forza al gesto, compiendo un’azione radicale che ha introdotto una dimensione ‘oltre’ i confini bidimensionali della tela. Nelle sue opere intitolate “Attese” (1959) esegue i tagli, nei “Concetti spaziali” (1950) buca e utilizza materiali in rilievo.

Attraverso il buco si instaura una relazione con un ‘al di là’ che non vediamo, il rilievo della pietra fonda invece una relazione spaziale con un ‘al di qua’ che è anche il nostro spazio, la nostra dimensione. Il dipinto si fonda su queste relazioni, dove le pietre e i buchi agiscono come poli opposti di un unico movimento dialettico: virtuali e reali, bianchi e neri, positivi e negativi, tutti concorrono a costruire il significato dell’opera, che si mostra perciò polisemica, come tutte le opere dell’artista.



# WASSILY KANDINSKY



Kandinsky, Wassily, Il cavaliere azzurro, 1903

# Pittura e danza

*“ qui io tento di fissare qualche freccia di direzione”*

Kandinsky, Wassily, “Punto, linea, superficie. Contributo all’analisi degli elementi pittorici”. Ed. Adelphi, 1968

Parlando di percezione e di arte, ho scelto di analizzare alcune opere di Wassily Kandinsky (Mosca, 4 dicembre 1866-Neuilly-sur-Seine, 13 dicembre 1944) pittore russo, principale esponente dell’astrattismo.

La scelta di analizzare l’opera di Kandinsky, deriva dalla sua capacità unica, di interpretare lo spazio e la dinamica fra tutti gli elementi espressivi, come un insieme organico e comunicante.

Il suo operato, i suoi contributi artistici, i suoi percorsi didattici e i suoi scritti hanno lasciato una testimonianza fondamentale per chi si avvicina all’analisi dello spazio come elemento espressivo e comunicativo all’interno del linguaggio pittorico.

Tutto l’operato di Kandinsky nel suo insieme ci parla di spazio e della sua interpretazione. Supportati dai suoi scritti e dalle sue testimonianze, possiamo identificare importanti elementi sensibili che insieme tracciano considerazioni sull’espressività e sull’uso dello spazio in pittura.

Kandinsky è importante non solo per i fondamenti pittorici e per i suoi studi condotti sulle relazioni tra le arti (danza, poesia, musica), ma anche perché è stato il primo pittore a spiegare i suoi dipinti astratti, scrivendo molti libri teorici che spiegavano anche i suoi dipinti. Egli scriveva poesie e qualche opera teatrale. Le sue teorie sono state largamente condivise.

Nel 1926 fu pubblicato a Monaco di Baviera , Punto linea superficie, quello che è da considerare la prosecuzione organica del precedente saggio “Dello spirituale nell’arte”, scritto nel 1910 edito due anni dopo.

Kandinsky era allora professore alla Bauhaus, una scuola la cui finalità era quella di unificare arte, artigianato e tecnologia; partendo, dalla disciplina architettonica (nella quale l’insegnamento si deve soprattutto a Walter Gropius e Mies Van der Rohe), accoglie tutte le attività visuali, ponendosi lo scopo di unificarne i linguaggi, eliminando rigide suddivisioni tra architettura, scultura, pittura, artigianato artistico (da cui sarebbe derivato il



moderno design) e promuovendo le capacità di osservazione ed interpretazione della realtà, contro la sua passiva riproduzione.

Sulla base di questi principi, i membri della scuola lavoravano in gruppo, alla creazione di prodotti funzionali, semplici, accurati, in grado utilizzati dalla gente ed inseriti nella vita, legati alla moderna realtà tecnologica ed industriale.

Kandinsky insegnava la teoria del colore nell'ambito del corso propedeutico e anche pittura murale, in altre classi (laboratori) gli studenti imparavano a conoscere i materiali per poi creare esemplari di oggetti belli e funzionali, per le industrie. Durante l'insegnamento, la sua pittura assume un'impronta geometrica, dominata dalle proprietà dinamiche della linea, del punto, delle superfici e dei diversi colori.

Kandinsky dipingeva usando acquerelli, faceva disegni a matita, e anche qualche scultura di legno, progettava mobili, vestiti e costumi.

Punto, linea, superficie nacque in quel periodo come compendio di una grande parte della dottrina che Kandinsky esponeva ai suoi studenti e costituiva il risultato di una profonda ricerca sui puri valori formali all'interno dell'opera d'arte.

Così, Kandinsky si proponeva di fondare una nuova scienza dell'arte per due necessità ben definite:

*“ Tutte le arti provengono da una medesima e unica radice. Di conseguenza tutte le arti sono identiche. La differenza si manifesta attraverso i mezzi di ogni singola arte, ossia attraverso i mezzi dell'espressione”.*

Wassily Kandinsky, “Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici”. Ed. Adelphi, 1968

Tutto l'operato di Kandinsky si rivolge alla volontà di interpretare l'arte come un unicum, che va oltre i mezzi di espressione, per focalizzarsi invece sulla volontà di integrare, intrecciare, includere tutte le dimensioni artistiche, con l'obiettivo di interpretare l'espressività e lo spirito interiore.

Con il suo percorso come insegnante alla Bauhaus, Kandinsky accelera e amplifica i pensieri espressi ne il “Punto, linea, superficie”, con i suoi laboratori applica le sue teorie concentrandosi sul colore e andando a

supportare con i suoi corsi la parte più percettiva ed espressiva all'interno della scuola. L'apporto di Kandinsky qui si enfatizza e la sua teoria di un'arte come insieme di altre arti diviene alla Bauhaus elemento imprescindibile proprio per l'impostazione formativa della scuola, che da ampio respiro a tutte le arti con l'obiettivo principale di formare designer sensibili all'arte ma allo stesso tempo alle esigenze dell'industria standardizzata.

Queste dinamiche sono fondamentali, perché soltanto se si è realmente capaci di cogliere il senso interiore delle cose, si può avere una maggiore coscienza-conoscenza e consapevolezza degli spazi e della realtà cui noi apparteniamo.

Ha voluto trasmettere la sua idea di spazio attraverso l'utilizzo di semplici segni che da soli o assieme sulla stessa superficie, possano dialogare tra loro e con noi. Sulla tela ( che è uno spazio bidimensionale), è possibile disegnare, scrivere, dipingere, ad ogni modo occupiamo e al tempo stesso creiamo uno spazio. Questo spazio siamo capaci di viverlo mediante la sua creazione oppure tramite l'osservazione. A seconda di come un oggetto o un luogo vengono guardati, può essere percepito con modalità differenti.

*“ La necessità della scienza in genere, che deriva liberamente da uno slancio non-utilitario o extra-utilitario verso il sapere - la scienza pura - e la necessità dell'equilibrio delle forze creative, che debbono essere divise in due parti schematiche: intuizione e calcolo - la scienza pratica”.*

Il testo costringeva, allora per la prima volta, ad un nuovo rapporto con l'opera d'arte, ad un'esplorazione che

*“ permette di diventare attivi in essa ... per prender conoscenza della struttura interna, dello spirito e dell'idea lì manifesti”.*

Wassily Kandinsky, “Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici”. Ed. Adelphi, 1968

Kandinsky spiegò come le teorie sulle distribuzioni del peso all'interno delle superfici pittoriche, mediante l'utilizzo di semplici e fondamentali

segni quali il punto e la linea (intesa come successione di punti), e il loro rapporto con la superficie che li accoglie, conduce ad una sintesi spirituale.

A questo scopo condusse un'analisi che porta alle estreme conseguenze ciò che lui definì essere:

*“le affinità profonde fra arti diverse (la pittura con la musica, la danza, la poesia) e le connessioni organiche tra l'arte e le forme della civiltà o dell'inciviltà”.*

Wassily Kandinsky, “Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici”. Ed. Adelphi, 1968

Kandinsky affermava che ogni fenomeno può essere vissuto secondo due proprietà, Esterno-Interno e fa l'esempio di chi osserva la strada dietro una finestra, i rumori sono attutiti e i movimenti diventano fantomatici, quindi la strada appare, attraverso il vetro che comunque ci permette di osservare, una entità separata che si trova “al di là”.

Se invece usciamo e ci immergiamo in questa entità, ne diventiamo parte attiva, siamo travolti dai suoni, dai movimenti che ci circondano, dalle linee verticali, da quelle orizzontali, dai colori.

Il punto è messo in relazione con la grammatica, con la musica, con la biologia; questo segno geometrico è considerato il più alto e assolutamente l'unico legame fra silenzio e parola.

Esso appartiene al linguaggio e significa silenzio.

E' un'entità invisibile, immateriale.

Pensato materialmente equivale ad uno zero.

E' anche il simbolo dell'interruzione e, allo stesso tempo è un ponte tra un elemento e un altro.

Il suono del silenzio a cui viene associato, è così forte da coprire completamente le altre proprietà, è il risultato del primo scontro tra lo strumento e la superficie materiale di fondo; deve essere considerato in senso interno ed esterno l'elemento originario della pittura e soprattutto della grafica.

Il punto rappresentato sulla superficie bidimensionale di fondo, ha un doppio suono, e rappresenta il prototipo dell'espressione pittorica.

La composizione è quindi l'insieme dei singoli elementi e della struttura (costruzione) al fine pittorico.

Un altro elemento che costruisce lo spazio è la linea, rappresentata dalla traccia del punto in movimento, in questo caso si passa da una condizione statica, ad una condizione dinamica, che raffigura la massima antitesi dell'elemento pittorico originario.

A seconda della posizione, dello spessore, dell'andamento della linea, si possono individuare caratteristiche che la associano a colori, suoni, sensazioni (caldo e freddo), in relazione a queste caratteristiche, l'unione tra linea e superficie, crea spazi bidimensionali diversi, che ci trasmettono differenti sensazioni.

Ogni forma, ogni colore è una traccia che deve concorrere ad un risultato espressivo. La loro capacità evocativa deve essere studiata, classificata: il giallo e il rosso, ad esempio, tendono ad espandersi, trasmettendo gioia, calore e vitalità, mentre l'azzurro, che tende a contrarsi, spinge alla meditazione e all'approfondimento.

Le forme, in quanto costituite da tensioni di forze, possono indebolire o potenziare i colori: i colori squillanti si intensificano se sono posti entro forme acute, per esempio il giallo in un triangolo; i colori che amano la profondità sono il triangolo, il quadrato e il cerchio, sono una conseguenza del movimento del punto su una superficie prefissata, che può avere caratteristiche ben definite (ruvida, liscia, opaca, rugosa); a seconda di come si osserva la superficie di fondo, si possono percepire i significati delle composizioni di questi elementi.

La questione della “forma”, come ricerca di equilibrio e armonia, fu sempre al centro del processo di maturazione artistica di Kandinsky.

Dopo un primo percorso focalizzato sull’esplorazione degli elementi formali, sul rapporto e il reciproco dialogo tra colore, forma, ritmo, intesi come grammatica di un linguaggio molteplice e organico, Kandinsky fonde questi aspetti con un altro contenuto ancora più vicino al simbolismo e all’espressività di stampo spiritualista.



Wassily Kandinsky, Giallo, Rosso, Azzurro, 1925

Questo nuovo elemento si sviluppa attraverso l’esperienza con de Der Blaue Reiter (Il Cavaliere Azzurro). Nel 1911 fonda il movimento con Franz Marc a Monaco. Iniziato senza un esplicito “programma” il Cavaliere Azzurro si configura con un approccio spiritualistico, con l’intenzione di fondere organicamente tendenze artistiche varie, ma accomunate, appunto, da una matrice di tipo spiritualista e simbolista.

Quelli che vi convergono sono movimenti nei quali il concetto di arte è nettamente separato da ogni tendenza naturalistica, dove la definizione della forma è determinata da impulsi interiori, dalla soggettività dell’artista, ed attuata spesso attraverso linee ed accostamenti cromatici ispirati alla musica.

Analisi formale, esplorazione espressiva della percezione, astrazione, simbolismo, spiritualità degli elementi. Tutti assieme questi fattori ci fanno guardare all'opera di Kandinsky come ad un ecosistema unico, che promuove il rinnovamento in senso anticlassico e irrompe nelle logiche tradizionali promuovendo una forma pittorica, diversa, che parte appunto da una visione in cui lo spazio e la scelta di come riempirlo e di come interpretarlo diventa una forma espressiva e di sguardo verso una realtà che si stacca sempre di più dall'oggettività del presente per analizzare invece stati d'animo ed emotivi sempre più legati all'emotività.

Non a caso molti degli artisti che aderiranno a Der Blau Reiter sono tutti di derivazione romantica e si esprimono con un linguaggio potentemente soggettivo, con una visione del reale assolutamente lontana dalla percezione ottica, artisti che, come altri prima e dopo di loro, Cezanne, Van Gogh, Manet, Gauguin, Dalì, sentono l'esigenza di introdurre nella propria pittura il non-conforme, il non-convenzionale, che oltrepassa i canoni visivi dominanti nel loro tempo.

L'arte diventa così rivelazione, creazione, e non rappresentazione, del mondo reale.

*“Marc e io ci eravamo battuti nella pittura, ma la pittura sola non bastava. Ebbi allora l'idea di un libro sintetico che togliesse di mezzo le vecchie, anguste, concezioni, facesse crollare i muri divisorii fra le arti (...) e dimostrasse infine che il problema dell'arte non è un problema delle forme ma un problema del contenuto spirituale”.*

Wassily Kandinsky, “Almanacco”, Ed. Piper, 1912

Nel 1912 Kandinsky e Marc si impegnano nella stesura di un documento, un almanacco, che resterà nel tempo come un fondamentale documento della moderna estetica, nel quale si scrive di arte, di pittura, di musica.

E' un'arte nuova ed universale, che fonde suono e colore, che non vuole rappresentare niente, ma lasciar vibrare l'anima, e nel quale vengono presentate affiancate, sempre in nome dell'universalità dell'arte, espressioni grafiche eterogenee come disegni infantili e dipinti orientali, sculture africane, quadri classici e mosaici bizantini.

Il contributo dell'espressionismo si aggiunge quindi a tutto il bagaglio esperienziale di Kandinsky sul colore, la forma, il ritmo, la superficie, valorizzando ancora di più la sua sensibilità all'interno di sperimentazioni e teorie pittoriche che lo portano ai quadri fortemente integrati alla musica e all'elaborazione del rapporto spazio-tempo.

*“ Un grande triangolo acuto diviso in sezioni uguali, con la parte più piccola e acuta rivolta in alto: così si prospetta giustamente e in modo schematico la vita spirituale [...] L'intero triangolo si muove lentamente, quasi invisibilmente, con moto progressivo e ascendente, e dove oggi era il vertice si trova domani la prima sezione. Al sommo del vertice sta qualche volta un uomo solo. La sua visione apparentemente gioconda è simile alla sua interiore, incommensurabile tristezza. E coloro che più gli stanno vicino non lo comprendono”.*

Wassily Kandinsky, “Almanacco”, Ed. Piper, 1912

*“Il cerchio, pur essendo una forma più modesta, si afferma categoricamente, perché è una forma precisa, ma inesauribilmente variabile; stabile e instabile allo stesso tempo, sommesso e forte; perché è una tensione che porta con sé infinite tensioni; perché è una sintesi dei maggiori contrasti; e unisce il concentrico e l'eccentrico in una forma e in equilibrio [...]”*

Wassily Kandinsky, “Almanacco”, Ed. Piper, 1932

Per Kandinsky di fondamentale importanza era il processo spirituale dell'arte, sosteneva che la vita spirituale fosse il movimento stesso della conoscenza.

Apprezzava le possibilità plastiche e psicologiche del movimento puro e semplice, poiché devono esserci elementi esterni a prevalere sul movimento, che deve essere puro, profondo e interiore, proprio del corpo cui appartiene.

**Kandinsky condusse veri e propri studi sulle posizioni delle ballerine. Con pochi segni e con semplici linee riusciva a donare equilibrio, ritmo ed**

espressione al movimento di un corpo, quasi volesse “penetrare” fino a raggiungere la circolazione del sangue nella natura del corpo.

Kandinsky ha tradotto le fotografie della danzatrice Palucca<sup>2</sup>, mediante uno schema lineare. Il disegno conserva, e intensifica alcune caratteristiche del corpo danzante: la sua simmetria, la sua posizione allargata, l'irradiarsi degli arti da una base massiccia, volutamente escludendo le caratteristiche che normalmente ci riportano alla nostra conoscenza del corpo umano.

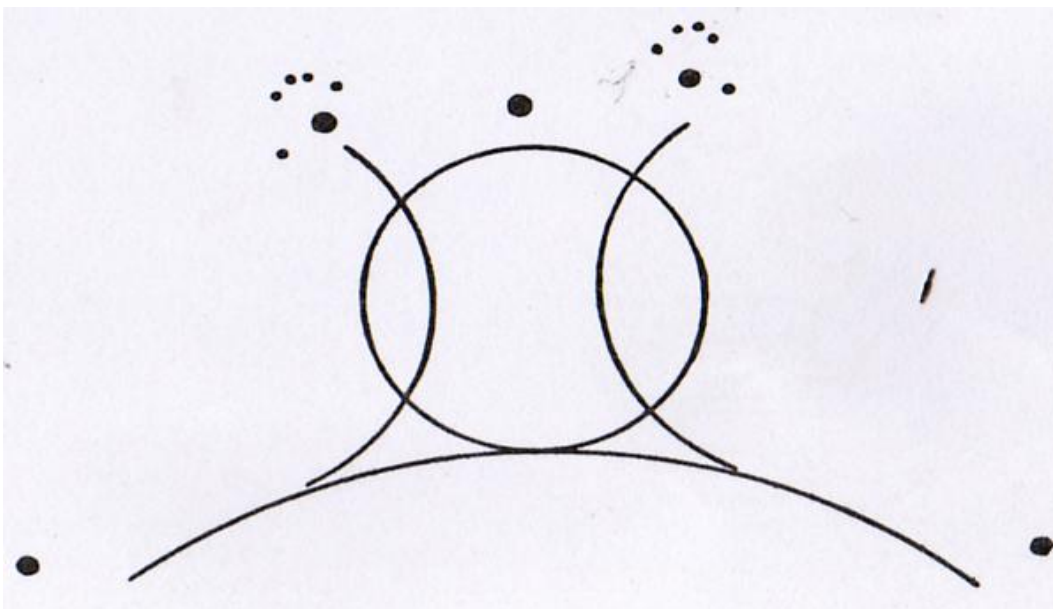
---

<sup>2</sup> Gret Palucca (8 gennaio 1902 a Monaco di Baviera – 22 marzo 1993, Dresda) è stata una ballerina e insegnante tedesca. Nel 1925 Palucca ha fondato la scuola di danza di Dresda.

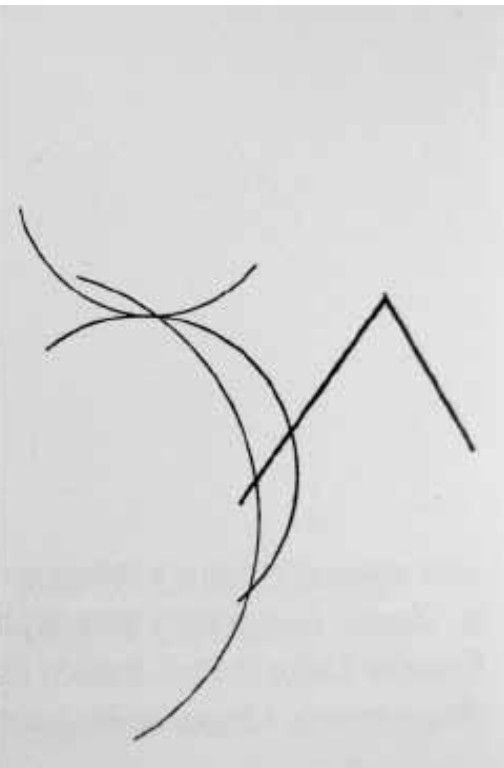
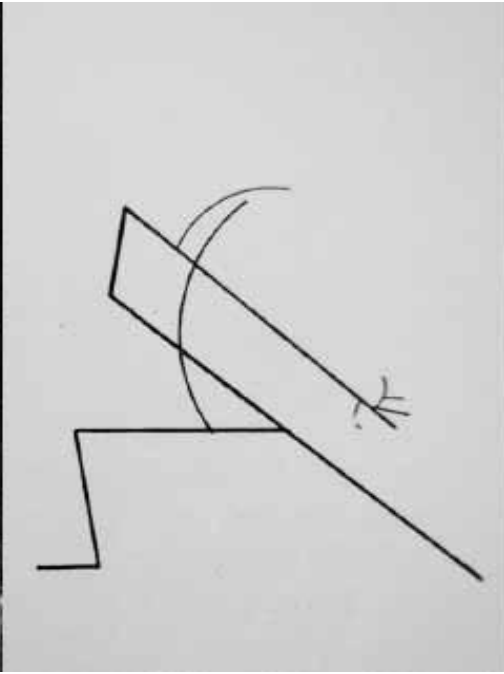




Wassily Kandinsky, danzatrice Palucca



Wassily Kandinsky, danzatrice Palucca, schema del salto. ( da Wassily Kandinsky, "Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici", 1968)



Gret Palucca

Wassily Kandinsky

(da Ginot, Isabelle e Michel, Marcelle, "La dance au XX siecle", ed. Larousse, Paris, 2002)

Il disegno della danzatrice acquista forti proprietà dinamiche per il fatto che ne percepiamo l'assetto, come una deviazione da una posizione normale, le gambe non sono soltanto una piatta curva circolare, ma sono stese in fuori, le braccia non sono soltanto rivolte in alto, ma sono tese; la testa è rappresentata da un punto, è l'elemento essenziale, è la sede degli organi sensoriali, ossia il centro di ogni forza vitale. Ecco perché una delle caratteristiche e delle funzioni del corpo, fanno parte del suo carattere visibile. Da queste osservazioni si deduce che il centro del sistema nervoso che riceve tutte le informazioni e guida tutte le azioni, non si trova nel centro visibile del corpo, ma nel capo, che ne è una piccola "appendice" staccata.

Kandinsky ripropone il corpo della danzatrice, secondo uno schema composto da linee e punti sulla superficie bidimensionale. Le linee occupano lo spazio del foglio in un rapporto di pieni e vuoti che rendono chiara la dinamica del movimento. Ogni parte del corpo viene associata ad un segno, che disposto in modo ordinato sulla pagina ricostruisce il movimento della figura, che in quel momento ha assunto quella posizione. Kandinsky ha eseguito un'operazione di sottrazione, proponendo una sintesi essenziale composta da linee, senza l'utilizzo del colore.

*“ Il movimento semplice che nulla di esteriore sembra motivare nasconde un immenso tesoro di possibilità. Ciò non si avverte mai meglio che quando si è sprofondati in pensieri astratti. Essi strappano l'uomo al tran-tran della vita quotidiana. Dunque tali movimenti semplici si osservano al di fuori delle realtà pratiche della vita”.*

Wassily Kandinsky, "Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici". Ed. Adelphi, 1968



Wassily Kandinsky: Suoni contrastanti, 1924

*“ Uno dei più comuni criteri di distinzione tra pittura e musica riposa nella individuazione della prima come arte spaziale e della seconda come arte temporale, onde la loro assoluta differenza e l'impossibilità - per principio - di reciproche trasposizioni “.*

Wassily Kandinsky, “Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici”. Ed. Adelphi, 1968

# Pittura e musica

*“ Presta le tue orecchie alla musica, apri i tuoi occhi alla pittura, e... smetti di pensare!*

*Chiediti solamente se lo sforzo ti ha permesso di passeggiare all'interno di un mondo fin qui sconosciuto. Se la risposta è sì, che cosa vuoi di più?”*

Wassily Kandinsky, “Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici”. Ed. Adelphi, 1968

Fra la pittura e la musica esistono dei rapporti, delle affinità, sono due arti che in molti casi ci emozionano parallelamente.

Suoni e colori di cui noi recepiamo i fenomeni, i colori li percepiamo visivamente, i suoni ascoltandoli, suscitano le stesse emozioni.

Kandinsky è stato uno dei pionieri dell'astrattismo pittorico legato strettamente all'elemento musicale, e in una lettera del 1911 inviata al grande compositore Arnold Schonberg<sup>3</sup> padre della musica atonale<sup>4</sup>, aveva lodato le qualità dell'arte musicale, legate al regno dell'immateriale e quindi sovranamente indipendenti dal mondo visibile e dalle leggi della riproducibilità naturalistica, dalle quali dipendevano invece, in quel momento, le arti visive.

Kandinsky sostiene che la musica di Schonberg, ci introduca in un nuovo regno, dove le esperienze musicali non sono acustiche bensì puramente psichiche e, da questo concetto, ha inizio la musica del futuro. Lo stesso anno, seguendo l'esempio dell'amico musicista, Kandinsky compirà il passo decisivo per il distacco della pittura, dalla sua funzione

---

<sup>3</sup> Arnold Schonberg (Vienna, 13 settembre 1874 – Los Angeles, 13 luglio 1951) è stato uno dei primi compositori del XX secolo a scrivere musica completamente al di fuori dalle regole del sistema tonale e l'ideatore del metodo dodecafonico, basato su una sequenza (detta serie, da cui il termine musica seriale), comprende tutte le dodici note della scala musicale cromatica.

<sup>4</sup> Si definisce atonalità la modalità di scrittura della musica, diffusasi all'inizio del XX secolo, secondo cui il compositore si allontana definitivamente dagli schemi del sistema tonale. Con questa tecnica il singolo compositore definisce autonomamente le regole per la realizzazione del brano, dando maggiore importanza all'effetto prodotto dai suoni piuttosto che alla loro appartenenza ad un assegnato sistema tonale: per apprezzare un brano di musica composto secondo questi canoni, il solo ascolto è sufficiente, e non deve per forza essere integrato da uno studio dello spartito.

mimetica e contemporaneamente fornirà, con il suo saggio “Dello spirituale nell’arte” una sorta di primo trattato di armonia per questo nuovo concetto di pittura, che poneva come valore assoluto il “suono interno” dei colori e delle forme.

La musica sopra ogni cosa verrà a costituire, in particolare agli occhi di poeti e pittori, un termine di riferimento obbligato.

Sul finire del XIX secolo Gauguin annunciava apertamente una “fase musicale” della pittura moderna; fase che si sviluppò in seguito realmente in forme notevolissime e può considerarsi una prova di esposizione del suo sviluppo storico fino ai nostri giorni.

L’influenza esercitata dalla musica sulla pittura degli ultimi cento anni è stata decisiva.

Risale al 1850 circa la scoperta del valore pittorico di temi e titoli musicali, ma già prima si studiavano gli effetti immediati che i colori esercitano sull’animo umano e si instauravano rapporti tra colori, timbri e armonie timbriche.



Paul Klee , Fuga in rosso, 1921, traduzione pittorica degli effetti musicali.

Oggi, assistiamo alla rinascita di tutte queste riflessioni e sperimentazioni e, proprio nella misura in cui, gran parte della pittura moderna si richiama alla pura astrattezza dei processi formativi musicali, s'impone necessariamente un esame dei rapporti e delle interferenze tra musica e pittura.

In Kandinsky, la comunanza con la musica, trova riscontro anche nelle linee.

| Linee               | Traduzione musicale   |
|---------------------|---|
| Raggi               | Suono che esplode e riecheggia nell'aria, come un gong.                     |
| Linea frastagliata  | Suono continuo, aspro, pungente e metallico.                                |
| Linea ondulata      | Suono lungo ininterrotto, che a tratti sale e a tratti scende.              |
| Linea spezzata      | Suoni spigolosi continui, ma diversi fra loro, per rapidi cambi di altezza. |
| Linea aggrovigliata | Rumore confuso ed irregolare, ma continuo.                                  |
| Linea a spirale     | Suono vibrante, ma abbastanza morbido, con decadimento lungo.               |

La distinzione tra vedere e udire, dal punto di vista fisiologico, non impedisce la corrispondenza biunivoca.

Nella pittura, l'osservazione di un'opera avviene nel tempo, ma è di certo un tempo minore rispetto alla durata dell'ascolto di un brano musicale.

Da sempre la musica ha fatto uso di elementi spaziali come ascesa e discesa (il concetto di "scala musicale"), successione e contrasto (ad esempio nel concetto di "polifonia"), e ancora il concetto di colore timbrico applicato ai vari strumenti. Indubbiamente fantasia, trasposizione, associazione hanno qui una grande parte, ma si tratta ugualmente di elementari e generalissime componenti del mondo acustico fruibili pure figurativamente e produttrici di immediati effetti psichici.

La musica ha i propri modelli, non solo grazie alla sua traduzione figurativa nella specie della pittura e del simbolismo, musicali, ma in vere e proprie realtà acustiche come i segnali, i rumori, i ritmi di marcia e di danza, quello della respirazione o il battito del cuore.

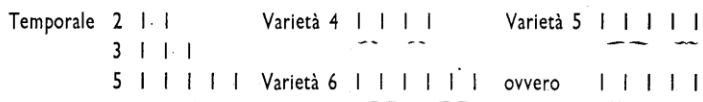
Il ritmo è percepibile in ogni elemento, sia esso naturale o strutturale: ad esempio nel caso dell'uomo, il respiro, camminare, la circolazione del sangue, possono essere rappresentati graficamente con la ripetizione ritmica dei segni.

La traduzione dei ritmi della quotidianità, mediante dei segni nello spazio bidimensionale che ne traducono anche l'aspetto temporale, ci consente di percepirli e comprenderli con più chiarezza.

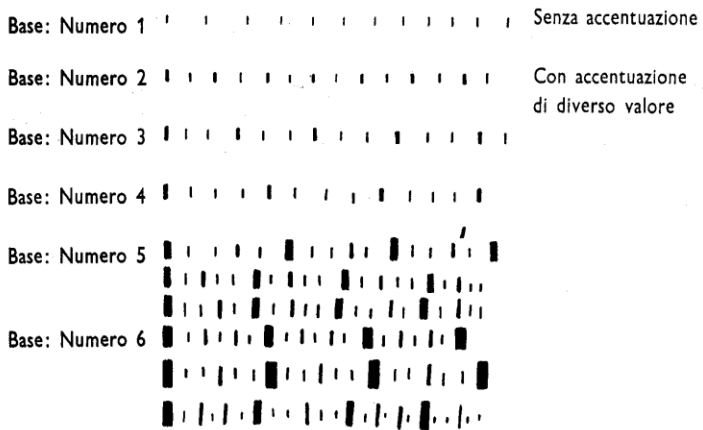
**Ritmi e strutture cadenzate**

Il ritmo possiamo afferrarlo con tre sensi: in primo luogo, udirlo; secondo, vederlo; terzo, sentirlo nei nostri muscoli. È per questo che il suo effetto sul nostro organismo è tanto potente.

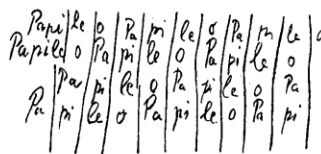
I più bassi fenomeni ritmici d'articolazione:



Punto di partenza: ritmi acustici da rappresentare con segni di percussione variamente accentuati. Dalla rappresentazione quantitativa, non accentuata, alla qualitativa, accentuata.



L'accentuazione qualitativa resa evidente con un secondo esempio: Papileo.  
La stessa unità con diverse accentuazioni ritmiche.



da Klee, Paul, "Teoria della forma e della figurazione", ed. Feltrinelli, Milano, 1994.



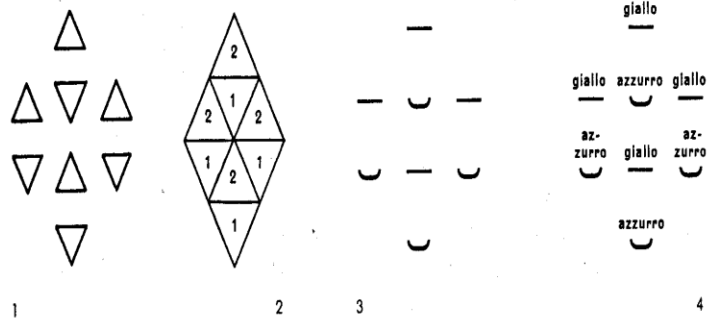
## Ritmi strutturali in forma strofica

In disposizione superficiale [1]

In rappresentazione numerica [2]<sup>1</sup>

In forma strofica [3],

con accentuazione cromatica [4]



1

2

3

4

## Ulteriori versioni figurative

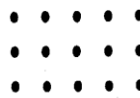
Punti in disposizione lineare



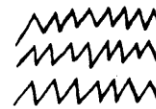
Ritmi puramente lineari



Punti in disposizione superficiale



Ritmi lineari paralleli, con effetto di superficie



Superfici disposte ritmicamente



<sup>1</sup> Alternanza strutturale di forma o colore, per esempio: 1 = rosso, 2 = giallo.

Caratteristica fondamentale del ritmo è la ripetizione di piccoli gruppi con o senza percettibile suddivisione.

Ritmi umani

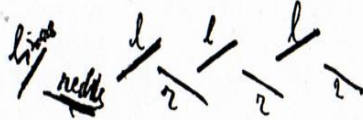
L'uomo inspira ed espira



Il respiro: dentro, fuori (uno, due)



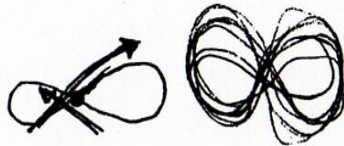
Il ritmo del camminare, che se la marcia è piuttosto lunga, è un ritmo divisibile. La traccia umana, ad esempio impronte di piedi sulla neve



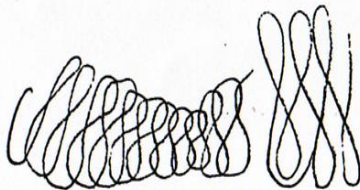
Il progredire del tempo comporta, in campo figurativo, un movimento della superficie fondamentale. In cadenze collegate, quale semplice ritmo motorio



Analisi fisiologica della circolazione del sangue



Puramente fluido



Ritmi di natura.<sup>1</sup> Giorno e notte



<sup>1</sup> Una differenza fondamentale esiste tra: "ritmi cosmici" (ad esempio stagioni dell'anno, giorno e notte), "ritmi organici" e "ritmi artificiali."

Ritmi di natura

Alla fine degli anni '10 Kandinsky, dipinse il suo primo acquerello astratto iniziando da allora ad intitolare le sue tele con termini presi attenti dal linguaggio musicale, come “composizione” o “improvvisazione”.

*“ Il dipingere è uno scontro tempestoso di mondi diversi, che in questa battaglia si definiscono reciprocamente per creare un mondo nuovo, che è l'opera. Ogni opera nasce così, come nasce il Cosmo, attraverso le catastrofi che dal caotico frastuono degli strumenti vanno a formare una Sinfonia, la Musica delle sfere. La creazione di un'opera è la creazione del mondo”.*

Wassily Kandinsky, “Sguardo al passato”. In “Tutti gli scritti” Op. cit. vol. II

In Sguardo al passato Kandinsky, identifica il manifestarsi dell'esperienza artistica con la “creazione del mondo”.



Kandinsky, Composizione IV, 1911

Kandinsky, Improvvisazione 26, 1912





Kandinsky, Impression 3 (Concerto, 1911)

Impressione 3, è l'elaborazione pittorica dell'emozione suscitata a Kandinsky da un concerto: sulla tela si nota una grande macchia nera che ricorda un pianoforte e un'ampia zona in giallo, che per lui era il colore del calore spirituale, mentre alcune sagome sulla sinistra suggeriscono la presenza del pubblico.

*“Negli esseri umani più evoluti, le vie che conducono all’anima sono così dirette, e le impressioni psichiche raggiungibili così rapidamente, che un’azione che si eserciti attraverso un senso arriva direttamente all’anima, facendo vibrare per simpatia le vie corrispondenti che vanno dall’anima agli altri organi sensoriali. Si potrebbe paragonare questo fenomeno a una sorta di eco o di risonanza quale si ha in determinati*

*strumenti musicali quando, senza essere toccati, entrano in risonanza con un altro strumento, suonato invece direttamente [...] È chiaro pertanto che l'armonia dei colori deve fondarsi solo sul principio della giusta stimolazione dell'anima umana".*

Wassily Kandinsky, "Dello spirituale nell'arte", in " Tutti gli scritti", op. cit., vol. II.

Kandinsky ha collegato i colori non solo con i suoni ma anche con i sensi, i pensieri, le azioni, i temperamenti, organizzandoli in modo corrispondente al loro grado di intensità.

| Colore                 | Effetto - rumore  | Equivalente strumentale  |
|------------------------|---|--|
| Nero                   | Eterno silenzio, il silenzio della morte, non speranza futura.                          | Il colore è più povero di suono, completo riposo finale.                                   |
| Grigio                 | Immobile, senza speranza, rigido.   | Nessuno  |
| Marrone                | inibizione  | Nessuno  |
| Verde                  | Apatia, pace; riposante e calmo, benefico per un uomo stanco.                           | Suoni di violino nel registro medio.   |
| Viola                  | Sensuale, smorzato, triste.   | Corno inglese, clarinetto, oboe e nei toni più profondi i fiati.                           |
| Blu                    | Generalmente di colore celestiale, tipicamente concentrico (cfr. giallo = eccentrico).  | Violoncello, mentre la tristezza aumenta.  |
| Blu scuro              | Pace, tristezza non umana.  | I meravigliosi suoni del contrabbasso, in forma profonda, solenne, come l'organo profondo. |
| Azzurro                | Diventando più chiaro, assume carattere indefinito.                                     | flauto   |
| Rosso freddo, profondo | Un'attesa energica, come qualcosa che giace in attesa, pronto a fare un balzo selvaggio | Suoni centrali e profondi del cello, evocanti un elemento di passione.                     |
| Rosso freddo, chiaro   | Giovane, pura gioia; libertà; la fresca, pura immagine di una ragazza.                  | Più acuti i suoni chiari e melodiosi di violino o "piccole campane".                       |
| Vermiglio              | Come una passione che scorre continua, una forza che conta su se stessa.                | Tuba; tamburo profondo.  |
| Rosso caldo, chiaro    | Effetto entusiasmante che può giungere al punto di dolore, simile al sangue che scorre. | Ottoni, fanfare suoni forti, ostinati.   |

|           |   |  |
|-----------|---|--|
| Arancione | Come un uomo convinto della propria forza; una sensazione sana.   | Campane di chiesa medie che suonano all'angelus; voce forte di viola che intona un Largo.  |
| Giallo    | Tipico colore terrestre; eccentrico e senza spessore; inquieto, eccitante, influenza fortemente l'umore. Toni più leggeri possono raggiungere una forza e altezza insopportabili all'occhio e alla mente, può rappresentare la pazzia nel colore. | Ottoni; mentre il giallo diventa più chiaro, suona come le note acute della tromba, sempre più forte, o come una fanfara in crescendo.   |
| Bianco    | Silenzio, ma non di morte, ricco di possibilità.  | Un silenzio che può improvvisamente venire compreso, come le pause in musica che solo interrompono lo sviluppo di un movimento o il contenuto per un dato tempo, e non sono la conclusione definitiva. |

Wassily Kandinsky, "Dello spirituale nell'arte", in " Tutti gli scritti", op. cit., vol. II.

Kandinsky esprimeva visivamente i suoni attraverso l'esperienza della "sinestesia" (facoltà sensoriale percettiva, che indica una "contaminazione" dei sensi nella percezione); la stimolazione uditiva, gli consentiva di percepire i colori espressi musicalmente in suoni e viceversa.

La visione influenza l'ascolto e proietta nella dimensione spaziale, e temporale della musica.

Le preposizioni e gli avverbi utilizzati per indicare le relazioni delle linee melodiche e dei suoni fra loro (Dentro, Sopra, Sotto), sono di origine spaziale.

Ad esempio le relazioni fra il suono e gli spostamenti della mano sul pianoforte, oppure tra la musica e i movimenti coreografici, tra la percezione del suono a seconda della distanza di ascolto nello spazio, fa sì che si crei intorno a noi uno spazio sonoro.

Kandinsky passa da elaborazioni sintetiche, quasi fossero mappe per stabilire una grammatica visiva del suono, a composizioni che danno spazio all'interpretazione e alla soggettività. Usa lo spazio piegandolo e facendolo divenire elemento descrittivo a elemento espressivo quasi avesse bisogno di un doppio registro, in cui di volta in volta lo spazio

diventa da elemento che mette a matrice ad elemento che crea accordanze e dissonanze assieme a colore e forma.

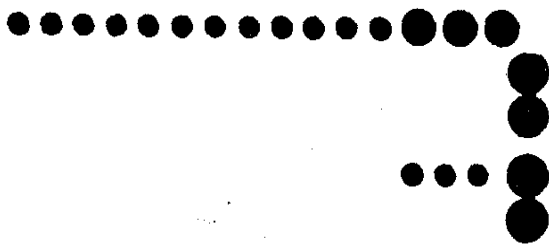
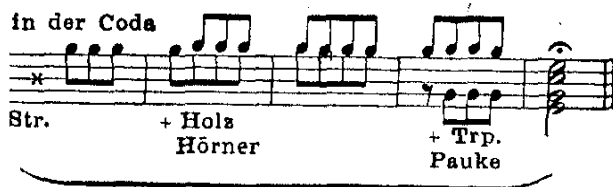
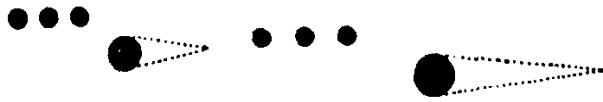
Un linguaggio che passa da sintetico e in bianco e nero come la Danzatrice Palucca o gli schemi suoi suoni ad espressivo con le sue astrazioni cromatiche in cui sperimenta lo spazio dilatato, compresso, centripeto o centrifugo in un continuo rimando ad assonanze e dissonanze.

Come per il punto, la linea viene usata in molte forme d'arte. Nella musica la linea musicale. La maggior parte degli strumenti sono di carattere lineare, l'altezza del suono corrisponde alla larghezza della linea, ad esempio una linea molto sottile è creata dal violino, dal flauto, una linea un po' più grossa dalla viola e dal clarinetto, il suono più profondo è dato dal contrabbasso o dalla tuba.

Un altro elemento è il timbro (colore) della linea che viene generato dai vari strumenti.

Nella grafia musicale, la scrittura con note è la combinazione di punto e linea, il tempo è indicato dal colore del punto e al numero di code delle note musicali (linee).

L'altezza del suono è anch'essa indicata linearmente sulla base di cinque linee orizzontali.



“Sinfonia n. 5” di Beethoven insieme alla sua “traduzione” grafica in una serie di punti.  
Da Kandinsky, Wassily, “Punto, linea, superficie. Contributo all’analisi degli elementi pittorici”. Ed. Adelphi, 1968

Anche in “Punto linea superficie” troviamo molti riferimenti al suono e alla musica; nel capitolo dedicato al punto, esso viene definito un “legame tra silenzio e parola”. Kandinsky riporta lo spartito delle prime battute nella “Sinfonia n. 5” di Beethoven.

Nella musica si possono produrre punti con tutti gli strumenti, soprattutto con quelli a percussione, che definiscono un movimento attivo e passivo, connesso alla forma musicale.

In questo caso Kandinsky traduce con un segno grafico, il punto, che assume una dimensione ed una collocazione differente nello spazio della pagina, può essere lineare o cambiare direzione, a seconda dell’andamento dello spartito musicale e degli strumenti.



# Colori e parole

*“Le tonalità cromatiche, come quelle musicali, hanno un’essenza più sottile, danno emozioni più sottili, inesprimibili a parole. Per questo le parole sono e restano accenni, segni abbastanza esteriori dei colori”.*

Wassily Kandinsky, “Dello spirituale nell’arte”, in “Tutti gli scritti”, op. cit. vol. II, 1989

Da tempo Kandinsky aveva considerato le affinità espressive dei colori e della musica; entrambi ci comunicano delle sensazioni, esprimono i nostri sentimenti, perché l’arte, qualunque tipo di arte se vera, nasce da quella che Kandinsky chiama “la necessità interiore”.

Kandinsky è stato uno dei primi, a essersi coscientemente applicato a dipingere immagini e, come poeta, a scrivere poesie che a esse corrispondessero.

Nella poesia di Kandinsky le corrispondenze dei colori - suoni nello spazio presentano relazione con la scomposizione della grammatica e della sintassi attuata dai futuristi, senza tuttavia acquistarne la dinamicità.

Nel suo primo libro, intitolato “Dello spirituale nell’arte” (scritto nel 1910), vi sono molti riferimenti alla musica e alla poesia, con accostamenti di sensazioni tra i colori e il timbro dei vari strumenti.

Scopriamo così, che per Kandinsky, le Improvvisazioni traggono origine da un’emozione interiore; le Composizioni si fondano su esperienze precedenti, rielaborate e organizzate nella coscienza dell’artista, mentre le Impressioni riguardano “l’impressione” della natura esteriore.

Negli scritti di Kandinsky troviamo spesso definizioni musicali dei colori; eccone alcune.

Il GIALLO “emette un suono paragonabile a quello di una tromba acuta, suonata sempre più forte o al suono di una fanfara sempre più alto”.

“Da un punto di vista musicale l’AZZURRO assomiglia a un flauto, il BLU a un violoncello o, quando diventa molto scuro, al suono meraviglioso del contrabbasso; nella sua dimensione più scura e solenne ha il suono profondo di un organo.”

Il ROSSO “ricorda il suono delle fanfare con la tuba: forte, ostinato, assordante”.

Se l'ARANCIONE richiama le campane di una chiesa o il suono di una viola, il VERDE, colore della quiete, ha la sonorità del violino nel registro medio.

Il BIANCO è silenzio, ma non il silenzio definitivo di morte del NERO, bensì la pausa musicale, un istante di sospensione che precede un nuovo sviluppo della melodia.

Le affinità tra pittura e musica sono la base per gli studi e i progetti riguardo a un'utopistica opera d'arte totale, nella quale parola, suono, luce, colore e danza si fondono completamente.

Il primo sforzo di Kandinsky fu l'opera teatrale intitolata "Il suono giallo", del 1909, della quale scrisse il testo, curò la regia ed elaborò le scene e i movimenti coreografici; la musica fu composta dal giovane compositore Hartmann.

Si tratta di un'opera "astratta", scandita in sei quadri; dalle tenebre iniziali che rappresentano l'assenza di luce, cioè di colore, nascono e si sviluppano forme e figure, evidenziate dal lento emergere della luce. Non c'è una vera e propria storia, ma un gioco di suoni, movimenti, luci e colori come se per magia uno dei quadri del pittore si fosse animato.

Una serie di poesie composte da Kandinsky porta il titolo emblematico di "Suoni"; rappresentano il tentativo di realizzare una interazione tra parola e musica e, il risultato è quello di rinunciare alle connessioni logiche, indirizzando il lettore a sviluppare tutte le proprie capacità immaginative e di suggestione.

## **INNO**

*Dentro culla l'onda blu.  
Panno rosso lacerato.  
Cenci rossi. Ondate blu.  
Vecchio libro accantonato.  
Sguardo noto in lontananza.  
Piste oscure dentro il bosco.  
Tenebrosa si fa l'onda.  
Dove il panno rosso affonda.*

FONTE," Quaderni della fondazione Antonio Mazzotta"

Ogni colore, secondo Wassily Kandinsky, possiede un suono che è possibile percepire, grazie all'anima.

Un'artista, realizza un'opera, guidato da una necessità interiore, che lo spinge a scegliere determinati colori, creando quindi una sinfonia nuova ed irripetibile; come Kandinsky spiega ne "Lo spirituale nell'arte". Il colore, viene principalmente usato nella pittura, l'arte che riesce meglio ad esprimere l'incontro tra il colore stesso e la forma; quest'ultima può contribuire alla creazione di un nuovo suono.

Il colore nella scrittura è sempre associato ad un oggetto o ad un'emozione in modo da renderli più vividi nella mente del lettore. Per Kandinsky dipingere e scrivere sono attività simili.

Nello Spirituale nell'arte, Kandinsky dedica al colore pagine molto poetiche:

*“il silenzio gravido del bianco: un silenzio che improvvisamente riusciamo a comprendere. La giovinezza del nulla, o meglio un nulla prima dell'origine, prima della nascita. Forse la terra risuonava così, nel tempo bianco dell'era glaciale; e il tragico silenzio del nero: come un nulla senza possibilità, come la morte del nulla dopo che il sole si è spento, come un eterno silenzio senza futuro e senza speranza, risuona dentro di noi il nero”.*

Sono parole che rivelano “una qualità poetica nel suo modo di associare colore e parola”.

La parola si presta con grande flessibilità e con la sua potenzialità evocativa sonora a illustrare lo “spirituale dell'arte”.

Si potrebbero individuare i suoi precedenti letterari nella poesia tardo-simbolista, sulla scia della grande produzione letteraria francese di Baudelaire, Rimbaud e Verlaine senza escludere i versi del poeta russo Blok:

*“Tutto è colore e musica e non felicità o tradimento / Gioia e dolore risuonano come una sola melodia”.*

versi che dichiarano il predominio del ritmo sonoro e luminoso sul quale si fonda l'astrattismo.

La poesia è un "genere", a cui Kandinsky aderisce per tutta la sua vita, con significativi momenti agli inizi del secondo decennio, a Monaco, e intorno al 1936, a Parigi, in coincidenza con un ripresa intensa della produzione grafica.

Nel 1913 Kandinsky pubblica la sua più celebre raccolta di poesie: Suoni (Zviiki in russo e Mdiige in tedesco, Résonaiices in francese), 38 poesie in versi liberi ispirati alle sensazioni e alle immagini della natura, accompagnate da 55 xilografie in bianco e nero e a colori.

Le poesie in prosa sono pervase da risonanze, echi, effetti sonori, alogismi e onirismi. Afferma Kandinsky:

*“Non volevo altro che creare sonorità. Ma esse si formavano da sé. Ecco la designazione del contenuto, dell'intero” .*

*“Ogni parola pronunciata è costituita da tre elementi: da una rappresentazione puramente concreta o reale (per esempio il cielo, un albero, l'uomo); da un suono che si potrebbe dire fisico, ma che non si presta a una definizione verbale chiara (si può esprimere come agiscono su di noi le parole 'cielo', 'albero', 'uomo'); da un suono puro, poiché ogni parola possiede la propria sonorità, peculiare a essa soltanto”.*

Anche il silenzio svolge un ruolo importante:

*“Tra le qualità nuove dell'uomo, dobbiamo saper apprezzare la sua crescente capacità di sentire un suono nel silenzio.”*

Kandinsky afferma che il punto geometrico è “l'unico legame tra silenzio e parola” e come pittore tratta il piano come una pagina, in cui la dinamica della scrittura e della lettura vanno da sinistra in alto a destra in basso. Un riflesso di tale processo è rappresentato dalla cura della titolazione che spesso raggiunge esiti poetici.

## **Vuoto**

*Sinistra, in alto nell'angolo, un puntolino.*

*Destra, nell'angolo in basso, altro puntolino.*

*E al centro niente di niente.*

*E niente di niente è tanto, tantissimo.*

*In ogni caso assai più di qualcosa.*

Il colore è in grado di rapire chi legge portandolo ad una dimensione diversa e più profonda in cui tutto assume un aspetto diverso e viene avvertito con una sensibilità maggiore.

Il colore è l'elemento fondamentale sia nella pittura che nella poetica di Kandinsky.

Lo spazio occupato dal colore nelle poesie di Kandinsky, assume un valore evocativo. Ogni parola esprime un'emozione, richiama un ricordo.

Lo spazio che il colore occupa sulla tela, sia esso delimitato da un perimetro ben definito o disposto a macchia, coinvolge l'osservatore, come accade per le parole.





# GIACOMO BALLA





Giacomo Balla, Velocità d'automobile, 1913

*“ Balla che sul tema del dinamismo meditava già da alcuni anni (il famoso Cane al guinzaglio è del 1912), va al di là di Boccioni: prescinde quasi totalmente dall'immagine visiva per dare l'immagine psicologica del moto. La sua ricerca è prevalentemente linguistica: mira a stabilire un codice di segni significanti velocità, dinamismo ecc. Sono concetti che interessano intensamente l'uomo moderno: concetti che vogliono essere espressi visivamente perché la percezione è più rapida della parola, e che non possono essere espressi tramite segni che implicino riferimenti alla natura, perché debbono esprimere qualcosa di naturale, di realizzato mediante congegni meccanici”.*

Giulio Carlo Argan, L'arte moderna, Ed. Sansoni, Firenze 1970

Giacomo Balla (Torino, 18 luglio 1871- Roma, 1° marzo 1958), pittore, scultore e scenografo.

Nella ricerca del suo stile artistico, si lascia influenzare dagli Artisti Divisionisti che frequenta, ed i suoi primi lavori accumulano il divisionista allo spirito positivista.

I temi che Balla affronta sono sociali, ma nel contempo sono occasioni di sperimentazione sugli effetti della luce sia naturale che artificiale.

Trasferitosi a Roma nel 1895, al seguito del pedagogo Alessandro Marcucci, fratello della futura moglie Elisa, frequenta il gruppo di intellettuali dediti alla costituzione delle scuole per i contadini dell'agro romano.

Nel settembre 1900 Balla si reca a Parigi per visitare l'Exposition Universelle e vi rimase sette mesi lavorando per l'illustratore Sergio Macchiati.

Tra il 1902 e il 1905 Giacomo Balla realizza le quattro tele (inizialmente dovevano essere quindici) del ciclo dei “viventi”: “Il mendicante” (1902, “Il contadino (l'ortolano)” (1903), “I malati” (1903) e “La pazza” (1905), dove il divisionismo si abbina ad una forte carica umanitaria che mostra la profonda attenzione che Giacomo Balla dedica agli emarginati e agli oppressi.

In questi anni Umberto Boccioni, Gino Severini, Mario Sironi ed altri giovani pittori frequentano assiduamente il suo studio e si possono considerare suoi allievi.

Intanto Giacomo Balla incomincia ad interessarsi al movimento, inizia serie ricerche sul dinamismo e, nel 1910, è tra i firmatari del Manifesto dei pittori futuristi e del Manifesto tecnico della pittura futurista.

I nuovi interessi stilistici di Balla si concretizzano nei dipinti “Bambina che corre sul balcone” (1912), “Dinamismo di un cane al guinzaglio” (1912).

Tra il 1912 e il 1914 Balla è a Dusseldorf per la decorazione di casa Lowenstein.

In questo periodo il pittore produce “Compenetrazioni iridescenti” nel quale riduce gli effetti della luce e della velocità all’ermetica purezza delle forme geometriche ed opere che costituiscono i primi esempi di arte astratta italiana.

Tornato in Italia, nel 1915 insieme a Fortunato Depero redige il manifesto “Ricostruzione futurista dell’universo” che estende la poetica futurista a svariati campi della vita, insieme produssero una serie di costruzioni, assolutamente non figurative, o “complessi plastici”, di cartone, lamiera, seta e altri materiali di uso corrente.

*“...Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l’universo rallegandolo, cioè ricreandolo integralmente...”*; i due pittori propongono di reinventare l’ambiente umano soprattutto inserendo l’arte nel mondo della moda, dell’arredo e del teatro.

A livello teatrale è veramente innovativa la scenografia che Giacomo Balla realizza nel 1917 per il balletto “Feu d’artifice” con musica di Igor Stravinskij, in cui la presenza umana viene sostituita dall’alternarsi ritmico delle luci.

Nella “Exposition Internationale d’Arts Décoratifs” di Parigi (1925), a cui partecipa insieme a Fortunato Depero ed Enrico Prampolini, i suoi arazzi vengono premiati.

Per un breve periodo Giacomo Balla, aderisce al secondo futurismo di Filippo Tommaso Marinetti ed è tra i firmatari del manifesto “L’aeropittura. Manifesto futurista” del 1931 e prende parte alla 1° mostra di Aeropittura Futurista.

L'esposizione è l'ultima partecipazione a mostre futuriste perché oramai l'artista di Torino sta volgendo la propria attenzione alla Pittura Figurativa. Durante i primi anni Trenta Giacomo Balla, abbandona progressivamente il futurismo per tornare ad un certo Realismo naturalistico, convinto che l'arte pura debba esprimere un realismo assoluto, senza il quale si cadrebbe in forme ornamentali e decorative.

Passaggio fondamentale nel percorso di Balla è l'avvicinamento al linguaggio fotografico, egli mostra una propensione per i tagli "fotografici" dell'immagine poiché, secondo lui, questi liberano la composizione dagli schemi tradizionali proponendo così un approccio ardito e innovativo al soggetto.

Questo interesse, unito alla sua adesione al Futurismo e quindi al movimento come tema centrale dell'opera, scaturisce in tutte le sue esplorazioni e sperimentazioni sulla scomposizione dello spazio, della traiettoria, dell'oggetto che si fonde con l'intorno.



Giacomo Balla, Volo di rondine, 1913

Balla si sofferma ad analizzare il volo delle rondini, mediante numerosi disegni di studio che, in sequenza quasi cinematografica, analizzano le varie soluzioni grafiche del volo delle rondini.



Giacomo Balla, Linee cinetiche che accompagnano il movimento

Nel dipinto "Volo di rondine", Balla sviluppa il tema del volo di una rondine. Le grandi ali nere agitate nell'aria, invertono la loro curvatura, in un susseguirsi di immagini in successione dinamica.

Il movimento è affidato esclusivamente alla "successione dinamica" delle immagini, due soli corpi, apparentemente quasi fermi e un susseguirsi di ali in movimento.

Egli poi porta in primo piano le traiettorie degli uccelli con strisce luminose (le linee andamentali), le quali corrispondono al moto che il pittore compie nel suo studio, passeggiando avanti e indietro davanti alla finestra (sul cui fondo si staglia una grondaia e un pezzo di cielo): le linee dei suoi passi si confondono con le rondini che il pittore vede passare. Il tutto - effetti di luce e movimento - è ridotto alla purezza di forme geometriche (i triangoli), che si incastrano le une nelle altre e si compenetrano.

Una cosa importante da considerare è che Balla parte dalla realizzazione del movimento come sequenza e ripetizione dell'immagine, e per questo si rivela più vicino al lavoro di Anton Giulio Bragaglia (1890-1960 futurista e

pioniere del 'fotodinamismo', interessato alla fotografia e al cinema), nel campo della fotodinamica che non a quello degli altri futuristi.

Ed, infatti, l'interesse per la fotografia lo porterà a sviluppare tagli prospettici in scorcio. In un quadro come "Dinamismo di un cane al guinzaglio", lo sdoppiamento delle immagini dipende dall'immagine fotografica sia per l'inquadratura, che tagliata la scena all'altezza delle caviglie della padrona del cane, sia per l'effetto "dinamico", il quale altro non è che lo studio analitico dei movimenti delle gambe della signora, delle zampe e della coda del cane. L'immagine appare come una sequenza di fotogrammi sovrapposti e leggermente sfalsati.

Col passare del tempo però anche Balla, come Boccioni, nel 1931 abbandona le iniziali prove futuriste improntate al principio "cronofotografico" della riproduzione del moto per avvicinarsi ad una nuova espressività molto più figurativa.

Nel periodo pre-futurista (1907) la pittura di Balla propendeva al vero e alla tecnica divisionista del colore e della luce, i soggetti dei quadri di questo periodo, soprattutto nella scelta di periferie urbane in costruzione, anticipano i successivi sviluppi del futurismo. Il suo interesse per la fotografia, associato alla conoscenza del colore propria di impressionisti e divisionisti, lo porta ad analizzare la realtà attraverso tagli particolari, puntando su una irradiazione cromatica intensa e realistica, in grado di creare un'interazione emotiva forte fra opera e spettatore, tratto che contraddistingue sia le produzioni figurative che le opere successive dell'artista.

Con l'adesione al Futurismo ne adotta gli assunti dinamici, muovendosi però sempre in maniera fortemente indipendente.

Balla è interessato al moto lineare dei corpi; le sue creazioni e il suo nuovo stile futurista derivano da serissimi studi analitici del movimento e da profonde ricerche delle successioni dinamiche culminanti nella linea andamentale.

L'osservatore si muove assieme a ciò che sta osservando spaziando coi propri movimenti e la propria fantasia.



Giacomo Balla, Bambina che corre sul balcone, 1912

Il dipinto la “Ragazza che corre sul balcone”, realizzato nel 1912, stilisticamente vicino a “Volo di rondini” per il cielo realizzato a grandi tasselli colorati, documenta la ricerca di Balla volta ad indagare la percezione dinamica di un corpo nello spazio, concetto chiave della poetica futurista in letteratura come nelle arti figurative.

L’atto della corsa è qui definito mediante una serie di istanti bloccati che scompongono l’azione in momenti successivi. Si tratta di una registrazione sequenziale di singole fasi del moto.

Ognuna di queste esperienze indica, secondo metodologie espressive differenti, che “tutto lo spazio percorso da un corpo si condensa in questo stesso corpo” e che il linguaggio dell’arte non può sottrarsi a questa verità nel momento in cui intende fermare la sensazione dinamica del reale in una immagine che la rappresenti.



Giacomo Balla, Dinamismo di un cane al guinzaglio, 1912

Nel quadro “Dinamismo di un cane al guinzaglio”, lo sdoppiamento delle figure rimanda alla prassi fotografica sia per l'inquadratura, che raffigura la padrona del cane tagliata all'altezza delle caviglie, sia per l'effetto “dinamico”, il quale altro non è se non studio analitico dei movimenti delle gambe della signora, delle zampe e della coda del cane.

L'immagine appare come una sequenza di fotogrammi sovrapposti e leggermente sfalsati. Il movimento, è analizzato in rapporto all'oggetto, i particolari realistici rimangono sempre riconoscibili e non coinvolgono l'ambiente circostante. L'analisi del movimento nel cagnolino al guinzaglio, rivela l'intenzione di Balla di spiritualizzare il corpo liberandolo dal peso della materia.

Questi tre dipinti sono molto significativi perché esprimono il pensiero e l'analisi di Balla sul concetto di dinamismo. “Volo di rondini”, “Bambina che corre sul balcone”, “Cane al guinzaglio”, sono il risultato dell'indagine sulla percezione dinamica di un corpo nello spazio, dove Balla è riuscito a definire il movimento, mediante una serie di istanti bloccati che scompongono l'azione in momenti successivi, come una registrazione sequenziale di singole fasi dello spostamento.





# UMBERTO BOCCIONI



Umberto Boccioni, Visioni simultanee, 1911

*“ I mezzi di espressione artistica tramandataci dalla cultura sono logori e inadatti a ricevere e ridare le emozioni che ci vengono da un mondo completamente trasformato dalla Scienza”.*

Argan G.C., Calvesi M. (a cura di), “Boccioni”, Roma, 1953

Umberto Boccioni ( Reggio Calabria, 19 ottobre 1882-Verona, 17 agosto 1916) pittore, scultore, teorico e principale esponente del movimento futurista.

Protagonista del Futurismo, figura di spicco delle Avanguardie internazionali, Umberto Boccioni si forma agli studi tecnici a Padova e Catania; dal 1899 è a Roma per frequentare la libera scuola del nudo all'Accademia. Vi esordisce come pittore, è attivo nella grafica pubblicitaria e diviene in breve artista di punta.

Nel 1900 avviene l'incontro con Severini col quale dipinge sovente; conosce Cambellotti e Balla appena rientrato da Parigi: presso il suo studio a Porta Pinciana riceve fondamentali insegnamenti per il completamento della propria formazione.

Espone nel 1904 e 1905 alla Società Amatori e Cultori. Nel 1906, vinto un concorso di pittura, soggiorna a Parigi dove accosta il postimpressionismo e Cézanne in particolare. Compie anche un viaggio in Russia. Al ritorno visita Varsavia e Vienna e si ferma a Padova.

Si iscrive all'Accademia di Venezia ma poco tempo dopo si stabilisce a Milano: disegna per 'L'Illustrazione Italiana' (1873 - 1962 rivista settimanale con sede a Milano, insieme a 'La Domenica del Corriere' e a 'La Tribuna illustrata' è stato il settimanale illustrato preferito dagli italiani nel periodo che va dalla fine Ottocento all'avvento della televisione) e nel 1908 incontra Previati di cui già conosceva 'Tecnica della Pittura'.

Boccioni si era formato in ambito postimpressionista. Aveva posto specifica attenzione all'ambito simbolista italiano. L'incontro con Previati accresce significativamente la libertà e la fluidità segnica della sua pittura. I temi sono quelli delle officine e case in costruzione che compaiono anche a sfondo dei ritratti. Forte è sempre l'accento sui valori luministici. Nel 1908 partecipa all'Esposizione Nazionale di belle arti di Milano.

Nel 1910 inizia la collaborazione con Marinetti. Nel febbraio 1910 firma il 'Manifesto dei pittori futuristi' con Carrà, Russolo, Balla, Severini: vi si esprimono i concetti di 'dinamismo' e di 'simultaneità' della visione: di

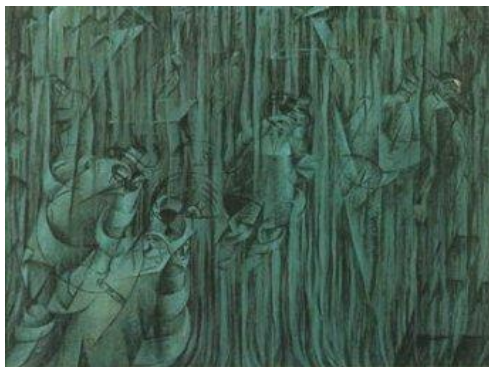
questa, particolare è il senso di Boccioni che configura nel tempo un'idea globale di coscienza che riflette momenti d'azione diversi, ripresi da differenti angolazioni.

Nell'aprile dello stesso 1910 redige e firma coi colleghi citati il successivo 'Manifesto tecnico della pittura futurista'.

Il lavoro sui concetti di complementarismo, dinamismo e simultaneità si integra ai modi divisionisti: le suggestioni del simbolismo e dell'espressionismo si collegano costituendo la base concettuale della sequenza pittorica dedicata agli 'Stati d'animo', è in questi dipinti che il tema intrecciato dello spazio, tra simultaneità ed espressionismo, inizia a tracciare un percorso significativo nell'opera di Boccioni.

Nel 1910 dipinge 'Rissa in Galleria'; nel 1910-1911 'La città che sale', con gli studi relativi.

Nel 1911 dipinge gli 'Stati d'animo' ('Quelli che vanno', 'Quelli che restano', 'Gli addii'); le sculture 'Sviluppo di una bottiglia nello spazio' e 'Antigrazioso' (ritratto della madre).



Umberto Boccioni, Stati d'animo, Gli addii 1911.

Umberto Boccioni, Stati d'animo II, Quelli che restano, 1911

Nel 1911 Boccioni è a Parigi con Carrà: alla Galérie Bernheim Jeune organizza la prima mostra futurista che presenta in catalogo e in conferenze a Parigi e Bruxelles.

Conosce la pittura e la scultura cubista. Il suo stile personalissimo, alla ricerca di dinamismo, lo porta ad accostarsi all'espressionismo ed al cubismo allo scopo di mettere lo spettatore al centro del quadro per farlo sentire coinvolto e partecipe.

Perfeziona gli studi relativi alla fusione tra materia e movimento, ricondotti allo stesso principio di energia.

Dal 1912, Boccioni applica il concetto di “Dinamismo plastico” anche alla scultura, mentre continua lo studio del dinamismo del corpo umano, attraverso una lunga serie di disegni ed acquarelli.

Applica il Dinamismo Plastico ai suoi dipinti ed abbandona l'impostazione tradizionale fondendo interno ed esterno, i dati reali e quelli del ricordo, in una singola immagine. Con questo intento sviluppa le caratteristiche “linee-forza” che tracciano le traiettorie di un oggetto in movimento nello spazio.

Nel 1912 esegue il fondamentale dipinto ‘Materia’; redige e firma il ‘Manifesto tecnico della scultura futurista’ ed espone al Salon d’Automne le sue prime sculture che raduna in una personale alla Galérie la Boetie nel 1913, anno in cui esegue il bronzo ‘Forme uniche nella continuità dello spazio’ e ‘Sviluppo di una bottiglia nello spazio’.

Nel 1914 pubblica ‘Pittura, scultura futuriste. Dinamismo plastico’ e redige il ‘Manifesto dell’Architettura futurista’.

Nella primavera 1915 si arruola con vari colleghi artisti nel Battaglione Volontari Ciclisti lombardi e viene inviato al fronte. Nell’inverno rientra a Milano riprendendo l’attività artistica.

Nuovo lavoro sulle ‘linee-forza’ con ricostituzione del nucleo figurale.

È richiamato poi nell’estate 1916 e inviato al Reggimento Artiglieri, di stanza a Sorte di Verona. Qui muore a trentatré anni, a seguito di una caduta da cavallo.

Nelle sue opere, Boccioni esprime in modo perfetto il movimento delle forme e la concretezza della materia attraverso le moltitudini di soggetti che la città offre dalle macchine, alla agitazione caotica della realtà quotidiana.

Boccioni modernizza lo stile pittorico utilizzando un linguaggio proprio, mentre partecipa attivamente a tutte le iniziative futuriste diventando uno dei pittori più rappresentativi di questa corrente.

I futuristi scelgono i loro soggetti tra gli elementi emergenti della città: strade, edifici ma anche manifestazioni e assembramenti, come si vede per esempio in dipinti come la “Città che sale” e “Rissa in galleria” di Umberto Boccioni. Già in queste opere si vede come il soggetto, in realtà, sia il dinamismo e l’attività umana. Tutto questo in una rappresentazione che si sfalda e si scompone.



Umberto Boccioni, La città che sale, 1910

Nel 1910 Umberto Boccioni, realizza “La città che sale”, l’artista aveva già realizzato parecchi disegni e schizzi a penna e matita in diverse zone industriali di Milano, ma in questo celebre dipinto introduce tutte le sue più importanti tematiche legate a spazio, movimento e colore.

Questo celebre dipinto, emblematico del ‘900, rappresenta in un vortice di movimento e luce il sorgere di nuove costruzioni. La volontà è quella della resa dinamica di un’emozione, uno stato d’animo provocato dalla realtà, dinamica e frenetica, della città moderna.

L’elemento dominante è il gigantesco cavallo rosso, in primo piano, simbolo del dinamismo tecnologico, rappresentato nello sforzo di trascinare un carico pesante, guidato da alcuni operai.

In secondo piano la scena si moltiplica con altri uomini e cavalli, come in una sequenza di lampi. Sullo sfondo si vedono i cantieri e le impalcature dei palazzi in costruzione.

I colori puri, accesi nei toni caldi, aumentano l’effetto di energia, e sono stesi secondo la tecnica divisionista, con pennellate filamentose e curvilinee che creano come degli sciame luminosi, esaltando il dinamismo.

Le forme sono tutte basate su linee curve, sviluppate secondo lo schema diagonale. I corpi delle figure sono trasparenti e prive di contorni, generate

dai corpuscoli colorati delle pennellate che formano delle onde di moto, come il vortice potentissimo generato dal cavallo rosso.

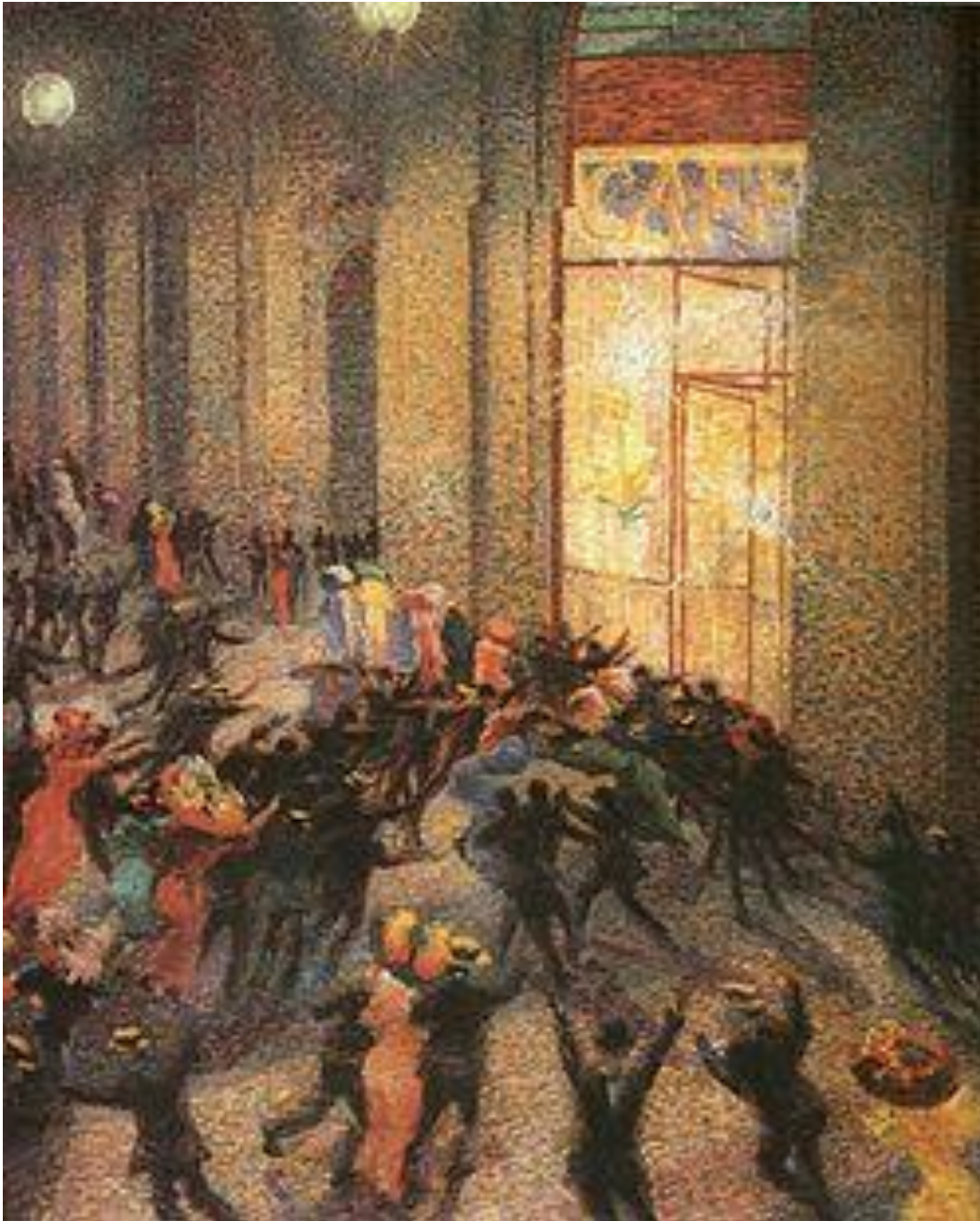
Lo spettatore viene coinvolto emotivamente in questa rappresentazione del progresso e crescita della città, visto come una forza inarrestabile che avanza, spinto dal lavoro e dalla fatica dell'uomo.

Il dinamismo diviene sensazione visiva e stato d'animo.

La compenetrazione degli elementi visivi e della costruzione dell'opera, basata sulle linee di forza, determina l'unità spaziale tra oggetto e ambiente e rappresenta anche il risultato delle riflessioni sul tema dello spazio-tempo studiati da Boccioni.

I suoi dipinti sono costituiti da masse di colore che si compenetrano e si scontrano generando un forte effetto di moto. Questa forza diventa espressione di un linguaggio orientato verso una pittura che vada oltre la pura raffigurazione degli oggetti per giungere all'espressione di una sensazione, di un'emozione, di uno stato d'animo.





Boccioni, Rissa in galleria 1910

Nel quadro “Rissa in galleria”, si ritrova in modo molto significativo “il dinamismo, l’espressività, la forza”.

Boccioni con l’utilizzo dei colori e della luce è riuscito a trasmettere la sensazione del moto, ma l’osservazione del quadro sembra anche far percepire le voci e i suoni della folla in movimento.

Gli uomini, le donne sono rappresentati in un continuo movimento in relazione con gli elementi che li circondano, strada, galleria, entrata del caffè. In questo quadro Boccioni mette in pratica il principio del dinamismo “sfrenato” e “rabbioso”.

E' il caos del movimento, delle persone e della luce: il tutto nella mescolanza dei piani precipitanti.

Lo sguardo dell'osservatore è catturato dalla vetrina del Caffè intensamente illuminata dall'interno del locale, con le lampadine, e dalla luce dei lampioni davanti al Caffè.

La luce “vista e percepita” è rappresentata dall'artista attraverso l'uso di tutto lo spettro e delle tinte che vanno dal bianco al giallo dorato fino al rosso, al blu e al viola.

Per la trasmissione di tale luminosità Boccioni sviluppa una nuova tecnica di applicazione dei colori disponendoli ora in puntini piatti, ora in brusche torsioni, ora in filiformi pennellate sferiche.

L'artista concepisce l'oggetto come entità infinita che non ha limiti perchè con il suo movimento si propaga nello spazio, appartiene allo spazio e diventa spazio. Nella scultura forma con l'ambiente un blocco unico che permette la fusione dinamica tra figura, spazio, tempo.



Boccioni, “Forme uniche della continuità nello spazio”, 1913

Il bronzo intitolato “Forme uniche della continuità nello spazio” è stato scolpito da Boccioni nel 1913. In questa scultura, è raffigurata una figura umana che avanza con passo deciso. Le forme anatomiche non sono rappresentate in modo realistico, ma sono rielaborate in modo schematico.

I particolari del volto e del corpo, non sono chiaramente riconoscibili.

Un corpo in moto è plasticamente diverso da un corpo statico e per questo l'artista ha gonfiato i muscoli delle anche, ha accentuato le masse muscolari del petto e ha posto in evidenza la forza esercitata dall'atmosfera sui polpacci mediante prolungamenti dinamici: è un esempio che indica la continuità del movimento in atto, e non semplicemente una forma statuaria, attraverso il gioco dei muscoli e quindi della forza corporea.

Boccioni ha costruito la figura basandosi su un utilizzo di linee prevalentemente curve non chiuse, ma prolungate nello spazio. La schematizzazione delle forme, insieme a questo uso della linea, ha contribuito a definire questa immagine quasi deformata, ma è proprio questa deformazione a suggerire l'idea del movimento e del ritmo dell'incedere, passo dopo passo. Sembra quasi cogliere il ritmo di questo passo veloce, che si trasformerà in una corsa veloce, con quelle masse muscolari, che sottolineano l'effetto di dinamicità e movimento.

Il volume costituisce l'aspetto tridimensionale dell'opera, esso è dunque l'elemento reale che ci fa percepire la figura immersa nello spazio. Anche il volume è stato usato sapientemente da Boccioni per suggerire il dinamismo. L'effetto plastico si coglie muovendosi intorno all'opera. I volumi sono collegati allo spazio e nello spazio con armonia e questo si nota osservando l'opera appunto da più punti di vista.

La luce colpendo i volumi modellati genera ombre proprie ben delineate.

Nel pieno rispetto della teoria del Futurismo, secondo la quale tutto si muove e nulla è fermo, Boccioni è giunto ad uno dei massimi risultati della sua scultura, riproducendo il dinamismo non attraverso l'immagine di un'automobile o di un aereo, ma di un uomo in movimento.

Ma non il movimento che si coglie in un istante, ma la somma delle diverse fasi del movimento stesso, che sono state riassunte in un'unica forma nello spazio.

*“Il gesto per noi non sarà più un movimento fermato del dinamismo universale: sarà decisamente la sensazione dinamica eternata come tale ... E, talvolta, sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano. I nostri corpi entrano nei divani, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali a loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano”*

Da “Il manifesto tecnico della pittura futurista” (1910)

L'arte di Boccioni e degli altri autori futuristi tenta di annullare la materialità dei corpi, realizzando una compenetrazione fra oggetto e ambiente circostante. La scultura permetteva di sperimentare con la massima evidenza plastica la scomposizione ed espansione delle forme dell'oggetto nello spazio.

La continuità è per l'autore il superamento dei concetti di suddivisione e di ripetizione delle immagini; la forma unica è la sintesi delle tre dimensioni, una sorta di quarta dimensione che è una continua proiezione di forme e forze nel loro infinito svolgersi nello spazio e nel tempo.

L'analisi del dinamismo umano, in "Forme uniche della continuità nello spazio", sintetizza il pensiero di Boccioni, secondo il quale l'immagine deve essere:

*"una manifestazione dinamica della forma, la rappresentazione dei moti della materia nella traiettoria che ci viene dettata dalla linea di costruzione dell'oggetto e della sua azione".*

Boccioni con il suo percorso amplifica il significato di spazio complesso. La sua visione, unendo tracce impressioniste, matrici futuriste tra movimento e modernità delle macchine, ci ridà una rappresentazione del moto della materia e dello spazio occupato assolutamente innovativa.

La multidimensionalità, la multivisione, l'integrazione di più visualizzazioni all'interno di una rappresentazione, apre le porte a modalità fortemente contemporanee, che anticipano tematiche e relazioni moderne e attualissime.



# LUCIO FONTANA



Lucio Fontana, Concetto spaziale, Attese, 1959

*“Io buco, passa l’infinito di là, passa la luce, non c’è bisogno di dipingere [...] tutti hanno creduto che volessi distruggere: ma non è vero, io ho costruito, non distrutto, è lì la cosa [...]”*

*“Sono nato a Rosario di Santa Fé sul Paraná, mio padre era un bravo scultore, era mio desiderio esserlo, mi sarebbe piaciuto essere anche un bravo pittore, come mio nonno, m'accorsi però che queste specifiche terminologie dell'arte non fanno per me e mi sentii artista Spaziale”*

Leonardo Sinisgalli, “Antologia di scritti e disegni”, Ed. Meridiana, Milano, 1954.

Lucio Fontana (Rosario, 19 febbraio 1899 – Comabbio, 7 settembre 1968) pittore e scultore.

La famiglia dell'artista si trasferisce a Milano nel 1905, dall'Argentina dove ritorna nel 1922. Inizialmente Fontana lavora presso l'atelier di scultura paterno, nel 1924 apre un proprio laboratorio di scultura, per poi tornare a Milano nel 1929 dove studia all'Accademia di Brera fino al 1930. Oltre a plastici figurativi, dal 1931 realizza i primi bassorilievi in terracotta e tavole in gesso dipinte, avvicinandosi all'astrattismo.

Nel 1934 si lega al movimento di artisti parigini “Abstraction – Création” e ne fonda una sezione a Milano, l'anno seguente pubblica un manifesto sull'arte astratta.

Nel 1935 Fontana allestisce la sua prima personale presso la Galleria del Milione a Milano. Nel 1939 si trasferisce a Buenos Aires, dove, nel 1946, con Jorge Romero Brest e Jorge Larco, fonda l'Accademia privata di Altamira, che diviene un punto d'incontro per giovani artisti ed intellettuali, insieme ai quali Fontana elabora il Manifesto Blanco. Nel manifesto vengono esplicitati alcuni dei principi teorici dello Spazialismo promuovendo la sintesi dei generi ed un distacco dai materiali tradizionali, riflessioni in seguito sviluppate ed ampliate in cinque manifesti (Primo manifesto spaziale, 1947; Secondo manifesto, 1948; Proposta per un regolamento, 1950; Quarto manifesto dell'arte spaziale, 1951; Manifesto del movimento spaziale per la televisione, 1952) che l'artista redige, dopo il suo ritorno in Italia, tra il 1947 e il 1952.



*“Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio”.*

Da “Manifesto Blanco”, 1946

Nei manifesti spazialisti, Fontana traccia le linee guida sui cui costruirà il suo percorso esplorativo. Fontana ricerca l'uscita dell'arte dalla cornice tradizionale, il superamento del rapporto di distanza contemplativa tra spettatore e opera d'arte; di creare un rapporto di continuità tra le due dimensioni dello spazio attraverso un varco fisico creato nella materia e dilatazione del varco fino ad arrivare allo spazio ambiente in cui lo spettatore entra nell'opera d'arte e vive con tutta l'esperienza psicosensoriale.

Nel 1948 Lucio Fontana esprime la sua ricerca di un nuovo spazio artistico nel “Primo Manifesto dello Spazialismo” e fonda il gruppo “Movimento spaziale”. Nello stesso anno realizza alcune opere su tele di lino in cui interviene praticandovi dei fori. Come tutte le sue opere successive anche queste sono denominate “Concetto spaziale”. Negli anni '50 elabora diversi cicli di opere tra cui la serie “Pietre”, basate sulla perforazione del supporto (tela, tavola, carta) e la sovrapposizione di materiali vari: pietre, pezzetti di vetro, gesso, sabbia. In questo periodo Fontana inizia a creare opere su cui interviene con tagli. Sono interventi violenti, realizzati praticando tagli profondi per lo più su superfici monocromatiche.

Tra il 1952 e il 1953, si concentra su nuove sperimentazioni, portando a termine alcune serie nelle quali impiega uno spesso strato di colore, disposto a vortice o a macchie, al quale unisce pietre o vetro colorato (Concetti spaziali), oppure ricorre alla tecnica del dripping di sabbia (Costellazioni).

Nel 1955 partecipa alla VII Quadriennale romana e tiene la sua prima personale a Roma, presso la Galleria dello Zodiaco, dove espone lavori in ceramica, tecnica che utilizza per tutti gli anni Sessanta.

Tre anni più tardi sperimenta le sue prime opere con i “tagli”, che realizza sia su tela (serie delle Attese), sia in scultura (serie delle Nature). Nel 1961 Fontana esegue un ciclo dedicato a Venezia (presentato alla mostra

“Arte e Contemplazione”, Venezia, Palazzo Grassi e poi a New York, Martha Jackson Gallery), nel quale l'impasto pittorico denso è attraversato da tagli aggettanti, che suggeriscono una sensazione plastica di bassorilievo.



Lucio Fontana, Nature, 1950

Buchi, Ambienti, Nature, Tagli, costituiscono le lettere di un alfabeto, che si manifesta attraverso le opere - sculture e ancor prima nei disegni che insieme vanno a costruire un linguaggio, che valica la tridimensionalità della materia andando a crearne una quarta, definita da Lucio Fontana "spaziale".

L'opera diviene oggetto di una percezione più ampia da parte dello spettatore, non solo visiva ma più coinvolgente sul piano fisico e psicologico. Il gesto di trasgressione nei confronti del linguaggio pittorico tradizionale, negando l'integrità della superficie e il suo ruolo di schermo, apre l'opera a dimensioni altre, trascendenti, che connotano una dimensione spaziale complessa, articolata, raccontata simultaneamente su più dimensioni, incrociate e sovrapposte.

Ciò avviene tramite un gesto di trasgressione nei confronti del linguaggio pittorico tradizionale, il gesto di bucare, fendere, squarciare la tela, negando per prima cosa l'integrità della superficie e il suo ruolo di schermo su cui proiettare immagini o segni. I "Concetti spaziali" di Fontana chiamano in causa, ad un tempo, lo spazio come dimensione reale, quella che intravediamo oltre i tagli e gli squarci inferti alla tela o ad altre materie, e lo spazio come dimensione cosmica, trascendente. Lo spazio allora diventa un "altrove" che assume connotazioni puramente concettuali, come i titoli delle opere avvertono.

Quando nel 1947 aveva promosso insieme ad altri artisti il Manifesto dello Spazialismo, affermava:

*"Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno".*

Leonardo Sinisgalli, "Antologia di scritti e disegni", Ed. Meridiana, Milano, 1954.

Fontana, convinto del valore e della forza del gesto, compie un'azione radicale che spinge la dimensione del quadro "oltre" i confini bidimensionali della tela.



Lucio Fontana a lavoro

Questo gesto però non si risolve nella pura distruttività perché il gesto di Fontana equivale a un'apertura; il taglio, il buco, lo squarcio aprono la superficie allo spazio sia in senso fisico che in senso metaforico, rivelano il retro della tela e alludono a spazialità ulteriori.

E' soprattutto la funzione allusiva che l'artista fa emergere come tratto caratteristico dell'opera.

Il titolo Concetto spaziale, con cui Fontana denomina tutte le opere legate al tema dello spazio, segnala che nella sua considerazione l'opera finita, il quadro o la scultura fisicamente tangibili, è solo la traccia di un pensiero astratto, una riflessione che ha come oggetto la natura stessa dell'opera d'arte. L'espressione "Concetto spaziale" esprime infatti l'idea di un'opera astratta che rimanda ad un altrove, nello spazio e nel tempo.



Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1955

L'opera "Concetto spaziale" realizzata nel 1955, risente del clima informale in cui è stata elaborata, della poetica cioè che metteva in risalto i valori della gestualità e del colore, steso senza apparente ordine formale. I valori espressivi del gesto sono qui però ridotti ad un grado vicino allo zero in quanto il colore dominante, nero, quasi annulla la forza energica del pur visibile tratto pittorico. Evidentemente l'artista in questo caso intende fondare l'espressività del quadro più sui valori plastici che su quelli cromatici o gestuali.

L'opera infatti fa parte dell'ampia serie di dipinti in cui Fontana ha impiegato piccole pietre colorate, o frammenti di vetro, che, applicati alla superficie, si pongono in relazione con i buchi che la costellano in quanto fattori linguistici di valore opposto.

Se il buco oltrepassa la tela verso un al-di-là che non vediamo il rilievo della pietra fonda invece una relazione spaziale con un al-di-qua che è anche il nostro spazio, la nostra dimensione fenomenica pienamente esperibile. Il dipinto si fonda su queste relazioni, dove le pietre e i buchi agiscono come poli opposti di un unico movimento dialettico: virtuali e reali, bianchi e neri, positivi e negativi, essi concorrono a costruire il significato dell'opera, che si mostra perciò polisemica, polifonica, come tutte le opere dell'artista.

Lucio Fontana, cerca di collocare l'opera in una nuova dimensione temporale e mediale, grazie ai nuovi mezzi di comunicazione come radio e televisione, in modo che essa non risulti più isolata e compiuta in se stessa, bensì in evoluzione nello spazio e nel tempo, e aperta alla interazione con lo spettatore.

Il movimento spaziale, però, esprime anche l'esigenza di interpretare in termini inediti la relazione tra l'uomo e lo spazio che lo circonda.

*“Non ci può essere una pittura o scultura spaziale”* scrive infatti lo stesso Fontana *“ma solo un concetto spaziale dell'arte”*.

In questo contesto, l'espressione artistica, secondo Fontana, non può più limitarsi alle forme canoniche del quadro e della scultura, ma deve diventare a tutti gli effetti opera d'arte totale.

E' con queste intenzioni che, nel 1949 alla Galleria del Naviglio a Milano, espone l'Ambiente nero a luce di Wood, un ambiente buio illuminato da una luce di Wood in cui galleggiano forme fosforescenti ed echeggiano musiche, suscitando al tempo stesso grande entusiasmo e scalpore.

Due anni dopo, nel 1951, Lucio Fontana espone alla Triennale di Milano col il grande Concetto spaziale, un arabesco realizzato con tubi luminosi al neon, puro disegno di luce nello spazio.

Le sperimentazioni ambientali di Fontana, realizzate ben prima degli anni dell'Arte Ambientale, sono tra le opere più rivoluzionarie dell'arte internazionale, realizzate probabilmente senza eccessive intenzioni ideologiche da un artista che desiderava sperimentare, pur continuando ad amare la forma, il gesto e la materia.

Nel 1951, infatti, nascono le prime carte monocrome con i “Buchi”, come concretizzazione formale delle idee “spazialiste” dell’artista.

I “tagli” di Fontana, oggi famosi in tutto il mondo, suscitarono inizialmente grande scandalo e furono interpretati come una provocazione con cui l’artista voleva dimostrare l’artificiosità e la vuotezza dell’arte contemporanea. In effetti, se si considera tutto il lavoro artistico svolto da Fontana a partire dagli anni trenta, si comprende come i suoi “tagli” siano in realtà coerenti con lo sviluppo innovativo del linguaggio dell’arte e, nel contempo, in armonia con i valori formali della tradizione artistica italiana. Oggi, infatti, l’opera di Fontana non si considera più come una provocazione, ma come la volontà geniale di andare oltre la superficie senza però rinunciare al classico campo d’azione artistica, simboleggiato proprio dallo spazio della tela.

Con i “tagli”, dunque, Fontana vuole andare “oltre la tela” e quindi oltre la tradizione artistica e lo spazio ristretto del quadro, ma senza rinnegarli del tutto; ecco perché queste opere restano comunque dei quadri, restano comunque “pittura”.

I “tagli”, come i “buchi” che li hanno preceduti, rispondevano all’esigenza di trovare una nuova spazialità anche nell’arte, dopo che la scienza aveva indicato nuovi confini e nuovi concetti di spazio.

Lo spazio è un elemento complesso, mediante il gesto del taglio si rimanda ad una dimensione ulteriore, che induce l’osservatore ad interrogarsi ed interpretare l’opera stessa sulle differenti possibilità che essa offre.

Nell’opera di Fontana è manifesta la volontà di creare e trasmettere emozioni nuove in un dialogo continuo tra lo spazio che si trova oltre la tela, quello che si trova ‘al di qua’ nel nostro spazio e l’osservatore.







## Bibliografia di riferimento

- AA.VV. (2010). "Rocco e i suoi fratelli. Storia di un capolavoro". Roma: Minimum Fax.
- Adams, R. (1995). "La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali". Torino: Bollati Boringhieri.
- Ballo, G. (1964). "Boccioni: la vita e l'opera". Milano: Il Saggiatore.
- Barthes, R. (2003). "La camera chiara". Einaudi.
- Basilico, G. (2007). "Architetture, città, visioni: riflessioni sulla fotografia". Milano: Mondadori.
- Camisasca, M. (1996). "Volti incontrati". Milano: Jaca Book.
- Cascetta, A. (1983). "Invito alla lettura di Testori". Milano: Mursia.
- Cesare, S. (1995-1996). "La trasformazione dei luoghi della salute. Presentazione di alcuni casi studio". Vol.2. Milano.
- Coen, E., & Calvesi, M. (1989). "Boccioni. L'opera completa". Milano: Mondadori Electa.
- Fagiolo Dell'Arco, M. (1968). "Balla pre-futurista". Roma: Bulzoni.
- Fagiolo Dell'Arco, M. (1968). "Balla: Le compenetrazioni iridescenti". Roma: Bulzoni.
- Fontana, Lucio [1971?]. "Lucio Fontana: opere scelte e inedite : olii, disegni, ceramiche ". Milano : Galleria Levi.
- Fossati, Paolo (1970). "Concetti spaziali . Lucio Fontana". Torino : Einaudi.
- Irme Schaber, R. W. (s.d.). "Gerda Taro". Italia: Contrasto due.
- Kandinsky, W. (1989). "Dello spirituale nell'arte". Milano: Feltrinelli.
- Kandinsky, W. (1968). "Punto, linea, superficie". Milano: Adelphi Edizioni .
- Luchino Visconti, a. c. (1960, agosto, dicembre). "Rocco e i suoi fratelli". Italia: Cappelli.
- Manzoni, A. (1981). "I Promessi Sposi". Firenze: La nuova Italia.
- Michail Bachtin, t. i. (1979). "Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla 'scienza della letteratura'". Torino: Einaudi.
- Orio, C. (2006). "Giuseppe Rotunno e la verità della luce". Skira.

Schaber, I. (2007). "Gerda Taro: una fotografia rivoluzionaria nella Guerra civile spagnola". Roma: Derive Approdi.

Sinigalli, Leonardo "Antologia di scritti e disegni", Ed. Meridiana, Milano, 1954.

Testori, G. (2003). "Colori e parole". Milano: Gabriele Mazzotta.

Testori, G. (2003). "I Promessi sposi alla prova". Milano: Oscar Mondadori.

Testori, G. "Il Branda". Torino: Nino Aragno.

Testori, G. (2002). "Il dio di Roserio". Milano: Arnoldo Mondadori.

Testori, G. (2002). "Il fabbricone". Milano: Arnoldo Mondadori.

Visconti, Luchino (Regia). (1960). "Rocco e i suoi fratelli" [Film].

VV., A. (1983). "Boccioni: opera completa". Milano: Fratelli Fabbri.

Zanchetti, Giorgio (2000) ".Lucio Fontana : concetto spaziale 1957".

Milano : Skira,

Whelan, R. (2009). "Questa è la guerra! Robert Capa al lavoro". Italia: Contrasto Due.

## Bibliografia contestuale

- AA.VV. (1914). "I manifesti del Futurismo". Firenze: Ed. di Lacerba.
- Abbot, A. E. (2011). "Flatlandia, racconto fantastico a più dimensioni". Milano: Adelphi Edizioni.
- Costa, Antonio, (2002). "Il cinema e le arti visive". Torino: Einaudi.
- Argan, Giulio Carlo L'arte moderna, Ed. Sansoni, Firenze 1970
- Arnheim, R. (1991). "Arte e percezione visiva". Milano: Feltrinelli.
- Bachelard, G. (1975). "La poetica dello spazio". Bari: Dedalo.
- Barbieri. (s.d.). "Della linearità della scrittura".
- Barbieri, D. (2010, Novembre 29). "Guardare e leggere". p. 3.
- Barbieri, D. (2011). "Guardare e leggere: la comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia". Carocci.
- Belotti, G. (1993). "Del virtuale". Milano: Il Rostro.
- Benevolo, L. (2003). "Storia dell'architettura moderna". Roma: Laterza.
- Bertozzi, i. E. (2001). "Il cinema, l'architettura, la città". Roma: Ed. Librerie Dedalo.
- Bruno, M. (2011). "Fantasia". Roma: Editori Laterza.
- Brusatin, M. (1995). "Storia delle immagini". Torino: Einaudi.
- Calvino, I. (1996). "Le città invisibili". Milano: Oscar Mondadori.
- Castelnuovo, E., & Focillon, H. (1987). "Vita delle forme". Torino: Einaudi.
- Di Napoli, G. (2006). "Il colore dipinto". Torino: Einaudi.
- Fiorani, E. (1998). "Grammatica della comunicazione". Milano: Lupetti.
- Gavinelli, C. (1976). "Problemi di comprensione dell'arte figurativa e della percezione visiva". Birago: S.C.M.S.
- Giedion, S. (1984). "Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione". Milano: Hoepli.
- Gombrich, E. H. (1972). "Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica". Torino: Einaudi.
- Hachen, M. (2007). "Scienza della visione". Milano: Apogeo.

Hall, E. T. (1996). "La dimensione nascosta - Vicino e lontano: il significato delle distanze tra le persone". Milano: Bompiani.

Jammer, M. (1963). "Storia del concetto di spazio". Milano: Feltrinelli.

Kanizsa, G. (1985). "Grammatica del vedere". Saggi su percezione e Gestalt. Bologna: Il Mulino.

Kanizsa, G. (1983). "Percezione, linguaggio, pensiero". Bologna: Il Mulino.

Klee, P. (1994). "Teoria della forma e della figurazione". Milano: Feltrinelli.

Larizza, C. A. (2010, ottobre 28). "Dal libro allo schermo: nuovi approcci alla pagina per riscrivere la lettura". Nòva-Il Sole 24 Ore .

Deleuze, G. (1989). "Cinema 2, L'immagine-tempo". Milano: Ubulibri.

Malagugini, M. (2007). "Spazio e percezione". Alinea Editrice.

Marcenaro, G. (2008). "Fotografia come letteratura". Milano: Bruno Mondadori.

Marinetti, F. (1914). "Zang Tumb Tuuum": Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà. Milano: Ed. Futurista di poesia.

Marrone, G. (2001). "Corpi sociali: processi comunicativi e semiotica del testo". Torino: Einaudi.

Merleau-Ponty, M. (1965). "Fenomenologia della percezione". Milano: Il Saggiatore.

Moles, A. (1985). "Labirinti del vissuto". Venezia: Marsilio.

Munari, B. (2011). "Arte come mestiere". Roma: Edizioni Laterza.

Oliva, B. (1991). "Catalogo Biennale di Venezia". Ubi Fluxsus ibi Motus .

Ong, W. J. (1986). "Oralità e scrittura". Bologna: Il Mulino.

Perec, G. (2009). "Specie di spazi". Torino: Bollati Boringhieri .

Perondi, I., & Romei, L. (2010, ottobre 28). "Le forme di scrittura "penalizzate" dalla stampa risorgeranno sui tablet". Il Sole 24 Ore .

Pirenne, M. H. (1991). "Percezione visiva". Padova: Franco Muzzio Editore.

Ricciarda, B. (2009). "Costruire con i suoni". Milano: Franco Angeli.

Rodari, G. (2010). "Grammatica della fantasia". Introduzione all'arte di inventare storia. Trieste: Einaudi.

Tornquist, J. (1999). "Colore e luce. Teoria e pratica". Milano: Grafiche Ghezzi.

Wenders, W. (1992). "L'atto di vedere". Milano: Ubulibri.

## Archivi digitali

[http://www.braidense.it/dire/immposi/index\\_2.htm](http://www.braidense.it/dire/immposi/index_2.htm)

<http://www.alibionline.it/mostre/fotografia/1140-robert-capa-e-gerda-taro-ancora-insieme-in-mostra-a-forma-foto.html>

[http://www.4shared.com/office/yFgjmnwr/la\\_camera\\_chiara\\_roland\\_barthe.html](http://www.4shared.com/office/yFgjmnwr/la_camera_chiara_roland_barthe.html)

<http://www.ilsole24ore.com/art/tecnologie/2010-11-16/letture-recuperare-164729.shtml?uuid=AY39BBkC>

## Indice figure

|   |                   |
|---|-------------------|
| 1. Immagini manzoniane, bozze delle illustrazioni per l'edizione de "I Promessi sposi" del 1840 | 23                |
| 2. Immagini manzoniane, bozze delle illustrazioni per l'edizione de "I Promessi sposi" del 1840 | 36                |
| 3. Immagini manzoniane, bozze delle illustrazioni per l'edizione de "I Promessi sposi" del 1840 | 40                |
| 4. Immagini manzoniane, bozze delle illustrazioni per l'edizione de "I Promessi sposi" del 1840 | 43                |
| 6. Testori, Il pugilatore   | 53                |
| 7. Locandina del film 'Rocco e i suoi fratelli'   | 65                |
| 8. Inquadrature del film "Rocco e i suoi fratelli"  | 75                |
|   | da pag. 78 a 90   |
| 9. Giovanni Testori, "Il ponte della Ghisolfa"  | da pag. 91 a 96   |
| 10. Inquadrature del film "Rocco e i suoi fratelli"   | da pag. 100 a 104 |
| 11. Inquadrature del film "Rocco e i suoi fratelli"   | da pag. 108 a 116 |
| 12. Inquadrature del film "Rocco e i suoi fratelli"   | da pag. 118 a 119 |
| 13. Michail Bachtin, copertina libro  | 123               |
| 14. Gabriele Basilico, "Milano. Ritratti di fabbriche", 1978-1980                               | 137               |
| 15. Gabriele Basilico, Valencia 1998  | 139               |
| 16. Gabriele Basilico, "Milano. Ritratti di Fabbriche", 1978-1980                               |                   |
|   | da pag. 141 a 143 |
| 17. Mario Sironi, Sintesi di un paesaggio urbano, 1919  | 144               |
| 18. Mario Sironi, Paesaggio urbano, 1922  | 144               |
| 19. Mario Sironi, Periferia, 1922   | 145               |
| 20. Gabriele Basilico, DATAR 1984-1985  | da pag. 146 a 149 |
| 21. Gabriele Basilico, Beirut 1991  | da pag. 150 a 151 |
| 22. Gabriele Basilico, Beirut 2011  | 151               |
| 23. Gabriele Basilico, Beirut 1991  | 154               |
| 24. Gabriele Basilico, Beirut 2011  | 154               |



|   |     |
|---|-----|
| 25. Robert Adams, Sud da Ecola, Clatsop County, Oregon  | 157 |
| 26. Alfred Stieglitz, Equivalent, 1926, 1929  | 159 |
| 27. Adams, Robert, Paesaggio americano  | 161 |
| 28. Timothy O'Sullivan, Ancient Ruins in the<br>Canyon de Chelle, New Mexico 1873   | 162 |
| 30. Timothy O'Sullivan, Canyon de chelle,<br>Mura del gran canyon, 1873   | 163 |
| 31. Timothy O'Sullivan, Pyramid and Domes,<br>Pyramid Lake, Nevada, aprile 1868   | 163 |
| 32. Edward Hopper, High Noon, 1949  | 164 |
| 33. Edward Hopper, Apartment Houses, 1923   | 165 |
| 34. Edward Hopper , Morning Sun, 1952   | 166 |
| 35. Edward Hopper, Nighthawks, 1942   | 167 |
| 36. Edward Hopper, Benzina, 1940  | 167 |
| 37. Robert Adams, "Summer Nights, Camminata",<br>Longmont, Colorado 1982  | 169 |
| 38. Robert Adams, "Summer Nights, Camminata",<br>Platteville, Colorado, 1980  | 170 |
| 39. Robert Adams, "Summer Nights, Camminata", 1976  | 171 |
| 40. Robert Adams, "Summer Nights, Camminata", 1976  | 171 |
| 41. Robert Adams, "Summer Nights, Camminata",<br>Berthoud, Colorado 1976  | 172 |
| 42. "Regards", 24 novembre 1938, prima pagina della rivista<br>settimanale francese, servizio di Robert Capa sulla<br>battaglia di Rio Segre. | 175 |
| 43. Robert Capa, sbarco in Normandia, 1944  | 176 |
| 44. Robert Capa, sbarco in Normandia, 1944  | 177 |
| 45. Life, 19 giugno 1944, doppia pagina con le<br>immagini di Capa dello sbarco in Normandia. da pag. 179 a 180                               | 180 |
| 46. Robert Capa, D-day, sbarco in Normandia 1944  | 181 |

|   |     |
|---|-----|
| 47. Robert Capa, Miliziano morto, 1936  | 182 |
| 48. Robert Capa, Miliziani lealisti brandiscono i fucili,<br>Cerro Muriano, fronte di Cordoba, Spagna,<br>5 settembre 1936            | 183 |
| 49. Robert Capa, alcuni profughi camminano lungo<br>la strada che va da Barcellona al confine francese,<br>Spagna, 25-27 gennaio 1939 | 184 |
| 50. Gerda Taro, Soldati repubblicani,<br>Battaglia di Brunete, Spagna, luglio 1937  | 189 |
| 51. Gerda Taro, Soldati repubblicani passano<br>in mezzo ad un buco, Madrid, Spagna, febbraio 1937                                    | 191 |
| 52. Gerda Taro, Dinamiteros repubblicani,<br>Madrid, Spagna, giugno 1937  | 191 |
| 53. Gerda Taro, Soldatessa repubblicana in<br>addestramento sulla spiaggia nei pressi<br>di Barcellona, agosto 1936                   | 193 |
| 54. Gerda Taro, Miliziane repubblicane, agosto 1936   | 194 |
| 55. Gerda Taro, Miliziane repubblicane, agosto 1936   | 195 |
| 56. Gerda Taro, Tre soldati repubblicani,<br>Cerro Muriano Spagna, 5 settembre 1936   | 196 |
| 57. Robert Capa, Alcuni miliziani repubblicani<br>sparano dalle barricate, Catalogna, 1936  | 197 |
| 58. Gerda Taro, Alcuni miliziani repubblicani<br>sparano dalle barricate, Catalogna, 1936   | 198 |
| 59. Koen Wessing, Nicaragua,<br>"l'esercito pattuglia le strade", 1979  | 201 |
| 60. Lewis H. Hine, "Istituzione mentale", New Jersey, 1924  | 203 |
| 61. Kandinsky, Wassily, Il cavaliere azzurro, 1903  | 215 |
| 62. Wassily Kandinsky, Giallo, Rosso, Azzurro, 1925   | 221 |
| 63. Wassily Kandinsky, danzatrice Palucca   | 225 |
| 64. Wassily Kandinsky, danzatrice Palucca, schema del salto   | 225 |

|   |     |
|---|-----|
| 65. Gret Palucca, Wassily Kandinsky   | 226 |
| 66. Wassily Kandinsky: Suoni contrastanti, 1924   | 238 |
| 67. Paul Klee , Fuga in rosso, 1921,<br>traduzione pittorica degli effetti musicali             | 230 |
| 68. Paul Klee, Ritmi e strutture cadenzate  | 232 |
| 69. Paul Klee, Ritmi e strutturali in forma strofica  | 233 |
| 70. Paul Klee, Ritmi di natura  | 234 |
| 71. Kandinsky, Composizione IV, 1911  | 235 |
| 72. Kandinsky, Improvvisazione 26, 1912   | 235 |
| 73. Kandinsky, Impressione 3 (Concerto, 1911)   | 236 |
| 74. “Sinfonia n. 5” di Beethoven insieme<br>alla sua “traduzione” grafica in una serie di punti | 240 |
| 75. Giacomo Balla, Velocità d’automobile, 1913  | 249 |
| 76. Giacomo Balla, Volo di rondine, 1913  |     |
| 77. Giacomo Balla,<br>Linee cinetiche che accompagnano il movimento                             | 253 |
| 78. Giacomo Balla, Bambina che corre sul balcone, 1912  | 255 |
| 79. Giacomo Balla,<br>Dinamismo di un cane al guinzaglio, 1912                                  | 256 |
| 80. Umberto Boccioni, Visioni simultanee, 1911  | 259 |
| 81. Umberto Boccioni, Stati d’animo, Gli addii 1911.  | 261 |
| 82. Umberto Boccioni, Stati d’animo II,<br>Quelli che restano, 1911                             | 261 |
| 83. Umberto Boccioni, La città che sale, 1910   | 263 |
| 84. Umberto Boccioni, Rissa in galleria 1910  | 265 |
| 85. Umberto Boccioni,<br>Forme uniche della continuità nello spazio, 1913                       | 266 |
| 86. Lucio Fontana, Concetto spaziale, Attese  | 271 |
| 87. Lucio Fontana, Nature, 1950   | 274 |
| 88. Lucio Fontana a lavoro  | 276 |
| 89. Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1955  | 277 |



L'utilizzo di tutte le immagini, le citazioni, i testi letterari e le sequenze di film non compromettono in alcun modo il diritto d'autore nè gli obblighi connessi alla salvaguardia di diritti morali o economici di altri autori o aventi diritto (L. 633/1941 e successive modifiche) e il Politecnico di Milano sarà tenuto indenne da qualsiasi richiesta di rivendicazione o richiesta da parte di terzi.

Ringrazio la professoressa Gabriella Belotti che mi ha guidata nella stesura della tesi, il professor Marco Rampoldi, Barbara Corti, il professor Federico Brunetti, per l'aiuto e i preziosi consigli.

Ringrazio i miei familiari che mi hanno sostenuta lungo il percorso dei miei studi. Dedico questa tesi a mio padre.