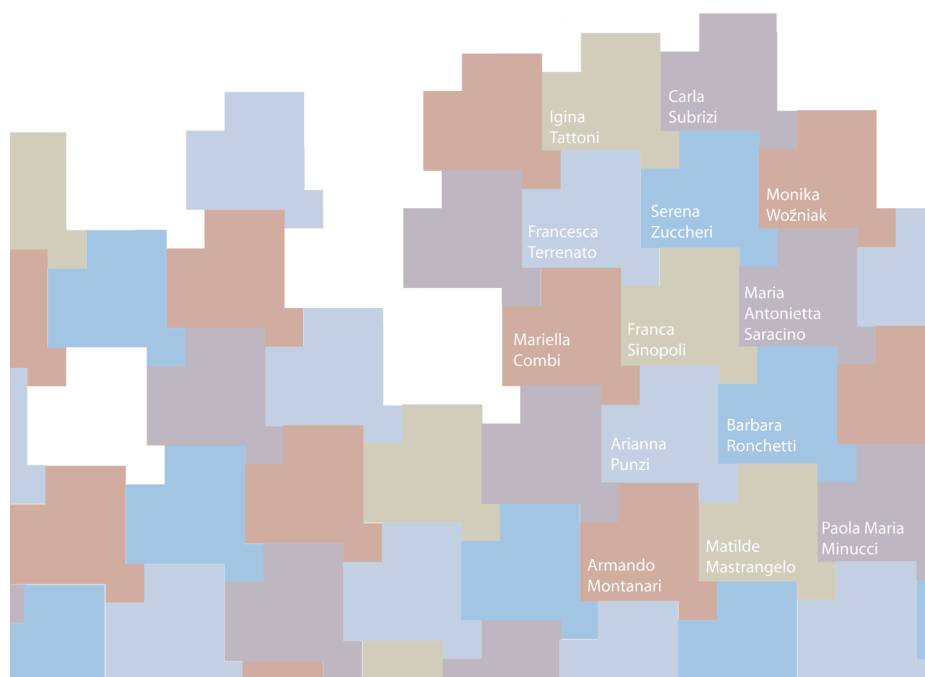


La lettura degli altri

a cura di

Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato



Collana Studi e Ricerche 28

STUDI UMANISTICI
Serie Interculturale

La lettura degli altri

a cura di

Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Copyright © 2015

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-52-7

DOI 10.13133/978-88-98533-52-7



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:

digilab

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi
Settore Publishing Digitale

In copertina: Progetto artistico di Miguel Angel Giglio, 2014.

Indice

Introduzione: Letture, riletture, altre letture	1
<i>Francesca Terrenato</i>	
PARTE I - METODI, QUESTIONI, MODELLI: LETTURE INTERDISCIPLINARI	7
1. Sguardi incrociati: leggere l'alterità culturale	9
<i>Mariella Combi</i>	
2. Riletture culturali postcoloniali e con/divisione della memoria coloniale in Italia	27
<i>Franca Sinopoli</i>	
3. Letture del 'cosmo' sovietico fra parola e immagine	45
<i>Barbara Ronchetti</i>	
PARTE II - ANALISI CRITICHE: LETTURE DI TESTI E CULTURE	67
4. Intorno al personaggio di Galeotto, signore delle isole lontane	69
<i>Arianna Punzi</i>	
5. 'Bel sentimento femminile': la lettura delle donne nei Paesi Bassi dell'Ottocento	87
<i>Francesca Terrenato</i>	
6. L'altro nell'altro. Avanguardie poetiche nella Cina contemporanea	105
<i>Serena Zuccheri</i>	

PARTE III - DISCUSSIONI E RASSEGNE: LETTURE E TRASPOSIZIONI	121
7. Uno specchio deformante: le illustrazioni delle fiabe come lettura dell'altro <i>Monika Woźniak</i>	123
8. Davanti al silenzio degli altri: le immagini/parole di Chantal Akerman <i>Carla Subrizi</i>	143
9. Altre parole per uno stesso ritmo: tradurre le canzoni di Savvopoulos in italiano (riflessioni da un laboratorio di traduzione) <i>Paola Maria Minucci</i>	159
10. La performance come lettura: il teatro di narrazione giapponese <i>Matilde Mastrangelo</i>	179
11. Rileggere il <i>Salmo 19</i> con Edward Taylor, poeta coloniale <i>Igina Tattoni</i>	191
PARTE IV - VOCI FUORI CAMPO	203
12. Lo sguardo del turista, tempo libero e viaggi nelle aree urbane <i>Armando Montanari</i>	205
Indice dei nomi	223
Indice degli autori e abstract	229

Introduzione

Lecture, riletture, altre lecture

*Ogni lettura è un atto di resistenza.
Di resistenza a cosa? A tutte le contingenze. Tutte:
Sociali,
Professionali,
Psicologiche,
Affettive,
Climatiche,
Familiari,
Domestiche,
Gregarie,
Patologiche,
Pecuniarie,
Ideologiche,
Culturali,
o Narcisistiche.*

(D. Pennac, *Come un romanzo*)

Questo secondo volume della 'Serie Interculturale' raccoglie in una prospettiva interdisciplinare i contributi redatti a partire dal seminario *La lettura degli altri* (maggio 2012) organizzato dal Seminario/Laboratorio di Studi Interculturali di Sapienza, Università di Roma. Nell'ambito del seminario, proseguendo il lavoro avviato con *La patria degli altri*, esperti di diverse discipline si sono avvicinati al tema della lettura dell'alterità proponendo un ampio spettro di declinazioni dell'idea di partenza. La polisemia del termine 'lettura' si mostra qui in tutta la sua ricchezza: dall'interpretazione del testo, trama di riletture e riscritture, all'osservazione dell'altro culturale in senso antropologico; dal testo che legge l'alterità come 'subalterna', all'opera che rilegge la storia e la geografia invertendo i poli e sovvertendo le gerarchie; dalla relazione fra opera figurativa e parola, alla relazione fra performance teatrale e tradizione narrativa. Le riflessioni qui raccolte sono scaturite perlopiù

- PERRAULT CHARLES (2011), *Tutte le fiabe*, trad. it. M. Vidale, Roma, Donzelli Editore.
- SCHWARCZ JOSEPH (1982), *Ways of Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, Chicago, ALA.
- VAN LEEUWEN THEO (2008), *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis*, Oxford, Oxford University Press.
- WEINSTEIN AMY (2005), *Once upon a time. Illustrations from fairytales, primers, pop-ups and other children's books*, New York, Princeton Architectural Press.
- ZIPES JACK (2010), *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tales Films*, London, Routledge.

8. Davanti al silenzio degli altri: le immagini/parole di Chantal Akerman*

Carla Subrizi

L' 'altro' a cui si fa riferimento in questo saggio riguarda una metà dell'Europa che, come dice Ilya Kabakov nella sua prefazione al libro *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central Europe since the 1950s*, «non è esistita sulla mappa del mondo dal 1930 al 1980» (KABAKOV: 2002, 7).

Alcuni paesi dell'ampio e complesso territorio dell'Europa dell'Est, una definizione che pone molti problemi, sono infatti al centro del film *D'Est* (o nella versione inglese del titolo, *From the East*) che Chantal Akerman gira tra il 1992 e il 1993, nel corso di tre lunghi viaggi che dalla Germania dell'Est la portano attraverso la Polonia, la Lituania, la Bielorussia, la Moldavia, l'Ucraina, fino in Russia. Il film è il risultato di sole dieci ore di riprese dalle quali sono stati estratti i 107 minuti finali: un aspetto importante per capire come, a differenza del cinema commerciale che gira centinaia di ore per ridurle poi a un'ora e mezza, le riprese iniziali siano state tutte pensate e, come vedremo, già realizzate a partire dallo sguardo particolare con il quale Akerman aveva attraversato i luoghi dei viaggi.

Dopo la caduta del Muro di Berlino, Kathy Albreich e Michael Tarrantino (poi divenuti curatori del Museum of Fine Arts di Boston) offrono a Akerman l'opportunità di realizzare una installazione sul tema *1989: The Unification of the European Union*. Questo invito sollecitò in Akerman l'idea di realizzare un lungo viaggio in un territorio da lei fino ad allora inesplorato nella cui storia era tuttavia radicata attraverso ricordi di famiglia. Chantal Akerman, nata nel 1950 a Bruxelles,

* Il saggio, qui rivisto, è stato pubblicato in una prima versione in SUBRIZI: 2012, 82-94.

è figlia infatti di una famiglia ebrea che si era trasferita in Polonia negli anni Trenta e che durante la Seconda guerra mondiale aveva vissuto la deportazione ad Auschwitz. Soltanto la madre sopravvisse. Le lettere dalla madre (in Belgio) alla figlia tornano in una parte importante di uno dei suoi primi film *News from Home* (1977), nel quale l'assenza di un'evoluzione della narrazione e l'articolazione delle scene più simile a uno slide show che a un film, rende già evidente il linguaggio senza retorica e la ricerca di diverse articolazioni della narrazione che caratterizzano l'opera della cineasta.

Il linguaggio di Chantal Akerman ha a che fare sin dall'inizio con il cinema sperimentale, con il cinema al di là del cinema; per Akerman la cinepresa può costituire uno strumento per far parlare l'altro culturale che resta sempre in silenzio nella grande storia. Realizza cortometraggi, si interessa alle avanguardie degli anni Sessanta ma non a ciò che ha avuto successo o che è già divenuto una moda o una tendenza.

La sua prima formazione avviene all'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du spectacle et des techniques de diffusion) di Bruxelles. Poi si trasferisce a New York, dove entra in contatto con il cinema sperimentale e il New American Cinema, restando colpita soprattutto dal cinema di Jonas Mekas e di Michael Snow.

A New York, Akerman termina il suo primo film, *Hotel Monterey* (1972), torna quindi in Francia e si dedica definitivamente al cinema: un cinema che resterà sperimentale, critico nei confronti del cinema commerciale, al di fuori dei linguaggi legati alla tecnologia e all'effetto spettacolare.

Tra il 1975 e il 1976, nel film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Akerman documenta la vita quotidiana di una donna, madre e vedova (interpretata da Delphine Seyrig), che trascorre le giornate sempre allo stesso modo: in un appartamento semplice e qualunque di Bruxelles la donna prepara la colazione al figlio, il pranzo e la cena, sbuccia le patate; prima che il figlio ritorni da scuola, riceve un cliente che la paga per prestazioni sessuali; esce per passeggiare alla sera, prima di andare a dormire. Già in questo film, Akerman utilizza uno sguardo neutro: la macchina da presa osserva tutto senza scegliere tra cose più o meno importanti, restando fissa davanti alla donna che svolge semplicemente e senza alcuna enfasi le sue attività. La lentezza, benché esasperante, produce in chi guarda un forte senso di partecipazione. Già in questo film, il silenzio è un protagonista importante: la madre e il figlio non parlano, la donna e il suo occasionale cliente si

guardano e si scambiano soltanto un saluto alla fine, prima che lui lasci l'appartamento. La narrazione si costruisce così attraverso i gesti che, semplici, ripetuti e autentici, invitano a concentrare l'attenzione sull'identità di chi li compie. Anche l'altro con cui si confronta questa identità indefinita e molteplice (donna, madre, vedova, prostituta) contribuisce a delineare ancora più profondamente la situazione affettiva, fisica, psicologica del personaggio Jeanne Dielman

Gli altri che incontra in questa narrazione quasi senza storia (il figlio e gli uomini/clienti che non hanno molto da dire) sono figure per le quali il dialogo non è necessario. Bastano pochi minuti (il film dura tre ore, ma già dalla prima mezz'ora si entra in questa atmosfera fisica e affettiva) per immaginare e capire molti aspetti della vita della donna: perché si comporta così, cosa pensa mentre, in silenzio, svolge le sue attività in casa, cosa racconta la sua solitudine e il suo prendersi cura degli altri. Se in questo film l'altro è dunque connesso con stratificazioni profonde e traumatiche degli affetti e della ricerca di una propria identità, in *D'Est* l'altro è soprattutto politico e culturale. La lettura di un'altra Europa avviene attraverso un'opera che la film maker e artista Chantal Akerman decide di realizzare prima che sia «troppo tardi» (AKERMAN: 1995, 16), a soli tre anni di distanza (il 1992) dalla caduta del Muro che aveva diviso Berlino dal 1961. Tuttavia anche se posteriore alla caduta del blocco sovietico, *D'Est* non è un film sul post regime, o sulle differenze nei paesi al di là della cortina di ferro.

Far passare il tempo (agire "troppo tardi") poteva voler dire perdere per sempre la possibilità di documentare la situazione culturale dell'Europa dell'Est (i volti, le espressioni, la paura, la memoria e gli oblii già messi in atto), a ridosso di uno dei cambiamenti storici più importanti del XX secolo. La gente che aveva visto finire un'epoca non conosceva il futuro che la attendeva e Akerman cercò di catturare proprio gli sguardi di attesa, incertezza e paura delle persone incontrate nelle strade delle città attraversate. Cogliendo quasi in tempo reale questo momento della storia dell'Europa, Akerman si accorse inoltre che poteva cogliere, nello stesso tempo, altri episodi della storia del XX secolo che, con uguale e forse ancora più tragica intensità, avevano segnato indelebilmente storie ed esperienze. L'Olocausto, come vedremo dalle stesse testimonianze dell'artista, riemergeva come memoria culturale inscritta nel tempo. Memoria e storia sono così profondamente interconnesse in *D'Est*.

L'altro sul quale il film si sofferma riguarda dunque una parte dell'Europa contrassegnata da ragioni storiche e politiche che hanno dato luogo a una delle più complesse dicotomie (geografica, ideologica, politica e culturale) della storia del XX secolo.

Cerchiamo tuttavia di chiarire meglio alcuni aspetti: il termine 'altro' e la sua relazione con la definizione dell'altro dell'Europa o di 'altra Europa'; come si costruisce e si articola lo sguardo di Akerman su questi territori a partire dalla scelta di non usare le parole ma solamente il punto di osservazione sia dell'artista, su fatti e persone, sia delle persone, sulla loro condizione di estrema incertezza.

Il film è parte di una serie di tre che la regista non considera come una trilogia ma che è tuttavia difficile non pensare come un'unica opera a più fasi. Questi sono: *Sud* (2000) e *De l'autre côté* (2002), e *D'Est*, tutti presentati recentemente in una personale dell'artista al Miami Art Museum.¹ I tre film sono accomunati dallo sguardo su altre parti del mondo: il Texas e l'omicidio di James Byrd in *Sud*, il confine tra gli Stati Uniti e il Messico in *De l'autre côté* e, come si è già detto, l'Europa dell'Est e la Russia in *D'Est*. L'altro culturale, politico e affettivo coesistono in questi tre lavori che si soffermano su alcune zone di confine nelle quali il conflitto geografico diventa la misura della diffidenza o del rifiuto dell'altro.

Le questioni che si presentano, sia rispetto al termine 'altro', sia a quello di Europa, costituiscono dunque un primo problema non soltanto di definizione, ma anche storico, culturale e politico.

Piotr Piotrowski, nel suo libro *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (2005), che raccoglie una parte dei suoi scritti sull'arte nell'Europa dell'Est, precisa che parlare di Europa dell'Est è una generalizzazione per descrivere un territorio che, dalla metà degli anni Quaranta al 1989, si è trovato sotto il controllo dell'URSS conseguentemente alla stipula dell'accordo di Yalta.² Agli abitanti di Lubiana o Sofia questo termine risultava obsoleto e ritenevano che non appartenesse alla loro cultura e storia. Il concetto di Eastern Europe, osservano critici e intellettuali che si sono interrogati su questi temi, non è né geografico, né sociale: la sua possibile definizione è di natura economica e politica.

¹ Chantal Akerman: *Moving Through Time and Space*, Miami, Miami Art Museum, 16 ottobre 2008 - 15 gennaio 2009.

² Cfr. PIOTROWSKI: 2005.

Nel 2005 un saggio di Alexandra Laignel-Lavastine, *Esprits d'Europe*, dedicato a Czesław Miłosz, Jan Patočka e István Bibó, faceva il punto proprio su queste questioni e restituiva a un vasto pubblico un punto di vista filosofico e poetico fondamentale nella prospettiva di qualsiasi progetto di un'Europa senza frontiere.³ Proprio a Czesław Miłosz si deve, tra l'altro, la nozione di "altra Europa", anche se per Miłosz questa espressione sottolineava il fatto che una grande parte dell'Europa fosse stata marginalizzata e doveva pertanto riappropriarsi di una voce.⁴

Lo stesso Miłosz nel 1983 affermava:

Mi sembra da molto tempo che esista ancora una speranza sul continente europeo, essa si nasconde nella potenzialità, artificiosamente repressa, dei paesi situati tra la Germania e la Russia, in questa seconda Europa che nel corso degli ultimi decenni si è messa a guardare la prima Europa senza alcuna ammirazione (MIŁOSZ: 1983, tr. fr. 1987, 6).

La Laignel- Levastin, che parla delle analisi visionarie di Bibó, soprattutto a proposito delle "isterie collettive" che tornano dopo l'11 settembre 2001 a manifestare tutti gli errori storici compiuti, non tarda a riflettere sulla situazione in cui l'Ovest e l'Est sono diventati una dicotomia politica e strategica. Dice l'autrice di *Esprits d'Europe*:

Dell'ignoranza nella quale gli europei dell'Ovest mantengono la metà 'Est' del loro patrimonio intellettuale - lo stesso sul quale si tratterebbe di sostenersi - la colpa in buona parte è la loro. Due Europe, due emisferi di esperienza. Nella sua immensa generosità l'Ovest sarebbe stato disposto a concedere all'Est, si potrebbe dire, un'offerta di ospitalità come si fa con i parenti poveri [...]. Come si tende la mano a un prigioniero che attende la grazia e non come si accoglierebbe qualcuno che avrebbe qualcosa di prezioso da insegnarci (LAIGNEL-LAVASTINE: 2005, 27).

Un'intera storia chiede così di essere riscritta, e la Laignel-Levastin cita a proposito ancora le parole significative di Miłosz: «Ho la sensazione che questo secolo non sia mai stato raccontato. Proviamo ad afferrarlo ma ci sfugge sempre» (LAIGNEL-LAVASTINE: 2005, 35). Sarebbe

³ Cfr. LAIGNEL-LAVASTINE: 2005.

⁴ Cfr. MIŁOSZ: 1959, tr. it. 1985.

importante fare ancora riferimento alla vasta letteratura che si è concentrata sulla nozione di 'altro' in relazione all'Europa, alle molteplici voci che hanno cercato di superare le definizioni che derivano da stereotipi storici e culturali, per capire come il dibattito attuale, soprattutto nei paesi dell'Est dell'Europa (a Praga, a Budapest o a Varsavia), si stia concentrando sulla possibilità di ripensare senso e obiettivi comuni per una nuova idea di Europa.

Dal 1989 le pubblicazioni che considerano il problema dell' 'altro' dell'Europa, nella letteratura e nell'arte, oltre che nella politica, nell'economia o in un ripensamento della geopolitica di un continente ancora da costruire, sono aumentate di anno in anno e la letteratura oggi è vastissima. Nel 2009 un numero monografico della rivista "Ligeia" è stato dedicato all' 'altra Europa' in relazione alla storia dell'arte: quali rapporti esistono tra le due 'Europe'; quale potrebbe essere il ruolo di una storia dell'arte dell'Europa centrale e dell'Est per le storie dell'arte che fino ad oggi o almeno recentemente hanno ignorato o marginalizzato queste geografie; come pensare a una diversa storia dell'arte e alla sua riscrittura oggi e come riconsiderare i paesi per decenni considerati alla 'periferia' del mondo occidentale.⁵ Il film *D'Est* di Akerman ha provato a porsi questi interrogativi, non per dare risposte, ma per costruire una testimonianza e un'esperienza di un periodo significativo della storia dell'Europa nel XX secolo.

Questa prima premessa (sulla concezione di 'altro' nella specifica situazione culturale e geografica dell'Europa) era necessaria per capire che l' 'altro' di cui il film si è occupato cerca proprio di mettere in questione i luoghi comuni, gli stereotipi, le premesse ideologiche o storiche che porterebbero, secondo Akerman, a cogliere certi aspetti, forse sempre gli stessi e non altri.

Una seconda premessa riguarda invece il titolo stesso di questo saggio: ovvero il mio interesse a ricercare nelle immagini di *D'Est* quel 'resto', l' 'altro', che si perde nella traduzione dalla parola all'immagine o dall'immagine alla parola. Se le immagini devono essere descritte attraverso parole o narrazioni che cercano di enunciare senso e significati, Akerman cerca di far parlare gli affetti attraverso le sole immagini. L' 'altro' è colto in questo film attraverso l'empatia e le sinestesie di circostanze, sentimenti, ricordi e affetti. Esiste sempre, in ogni efrasi

⁵ Cfr. *L'autre Europe*: 2009.

o descrizione dell'immagine con la parola, una zona in traducibile o indicibile che gli artisti, al di là della critica o di ogni ermeneutica, hanno cercato di attraversare, per restituire proprio all'immagine e al suo potere, se non la voce, la componente affettiva che tocca e sollecita percorsi della memoria e dell'esperienza. Tale zona, indefinibile talvolta dal punto di vista della descrizione, è stata considerata proprio ciò che non si lascia rappresentare dalle parole o descrivere attraverso la narrazione o la scrittura. Il film di Chantal Akerman, *D'Est*, è una possibilità per addentrarci in un 'altro' culturale, visto attraverso gli occhi di una regista e la sensibilità di una donna che, attraverso la storia personale e della sua famiglia, aveva conosciuto Auschwitz. Le immagini restituiscono qualcosa dell'indicibile: attraverso la visione, Akerman cerca di essere catturata da luoghi, sguardi, azioni. La sua disposizione nel corso del lungo viaggio era stata quella, per lei stessa, di restare in attesa che i soggetti da riprendere le venissero incontro. Operando in questa maniera e usando la cinepresa come una carta assorbente sulla quale depositare soggetti interessanti, Akerman ha poi rilevato quanto proprio quel che si vede o si lascia vedere può divenire un tramite per far tornare alla mente (o ricordare) ciò che era scomparso dalla memoria. In questo film proprio le parole non hanno pertanto alcuna funzione e il silenzio domina come un vero protagonista: tutto è affidato al linguaggio delle immagini e dei gesti che da soli costruiscono sia la trama fatta quasi di sole emozioni sia la descrizione dei luoghi. Attraverso le immagini il film restituisce una storia, a partire dagli stati d'animo, dagli sguardi con i quali lo spettatore si accorge pian piano di poter condividere qualcosa. La malinconia, l'attesa, il silenzio, la voglia di cambiare diventano le prospettive per raccontare la storia di una complessa e grande parte dell'Europa a partire dalle persone, dalla vita di tutti i giorni, dai luoghi periferici e dimenticati.

Quindi, da un lato, l' 'altro' dell'Europa, dall'altro l'intraducibilità e la forza del racconto attraverso la sola immagine che prova a restituire 'quello che non si può dire' con le parole, sono i due nuclei, quello politico e quello poetico, intorno ai quali ruotano le mie considerazioni e la scelta del film di Akerman per riflettere sulla 'lettura dell'altro'.

Sebbene *D'Est* sia un film sull'Europa dell'Est, non lo è dunque soltanto perché attraversa questi territori o perché si sofferma sulle persone che li abitano: il film rileva situazioni particolari dei luoghi (la campagna, la città, le estreme periferie, gli interni di case private) e

pone lo spettatore dinanzi a una precisa realtà storica, all'indomani del 1989. È lo stesso sguardo che la cinepresa usa, insieme a una serie di espedienti tecnici e concettuali, che costruisce una storia diversa, senza retorica e al di fuori delle convenzionali letture dei paesi dell'Est. Akerman osserva situazioni abituali (una ragazza nel suo appartamento che si trucca, una signora anziana che cammina nella strada, un gruppo di persone che balla in un locale) per cogliere non la particolarità di un fatto ma la sua continuità, tra il prima e il dopo. Negli sguardi della gente cerca la spensieratezza e l'incertezza, il desiderio di divertimento insieme alla malinconia. Nel corso del film scopre che quegli sguardi incontrano il suo, fatto della stessa nostalgia. Così le riprese procedono attraverso l'incontro del proprio con lo sguardo o i gesti dell'altro con i quali viene a definirsi una profonda identificazione.

Akerman ha più volte dichiarato a proposito di *D'Est* che non sapeva cosa e come avrebbe ripreso: «All'inizio non c'era alcuna idea precisa. Soltanto che il film sarebbe iniziato in primavera e terminato in inverno, che sarebbe iniziato nella Germania dell'Est e terminato in Russia. Dopo due viaggi (di tre), l'idea è venuta fuori» (MACDONALD: 2005, 258-273). Chantal Akerman aveva una mappa dei luoghi, e arrivata in Germania ha iniziato le riprese guardandosi intorno per cercare il momento in cui "sentiva" qualcosa che la colpiva: «Non posso dire con le parole, quando sentivo qualcosa», racconta in un'intervista recente. In quel momento diceva: «Ferma! Metti la cinepresa qui e gira» (MACDONALD: 2005, 258-273). Tuttavia, benché il film si stesse lentamente configurando attraverso questi momenti, potremmo di dire, di 'identificazione', il perché fossero proprio quelle scene e non altre, la stessa Akerman non è riuscita a spiegarlo.

La cinepresa si ferma su dettagli, differenzia il punto di vista ponendosi talvolta molto vicino, altre volte lontano, accompagna un singolo personaggio in un'azione che non ha molto significato se non quello di essere un piccolo frammento della vita di qualcuno (colto probabilmente come se chi è ripreso non se ne accorgesse); dialoga, altre volte, con la gente che non cela la curiosità di guardare verso la camera per capire cosa e come si stia riprendendo. Le persone osservano la cinepresa che riprende: non c'è mai finzione, nessuno fa 'la parte' di qualcuno, recita o finge di non sapere. Talvolta la gente sembra infastidita, ma soltanto perché la lentezza con la quale procede l'automobile da cui la cinepresa (camera car) riprende sta ritardando l'arrivo del loro autobus.

Vivian Sky Rehberg, in un suo recente saggio sul cinema di Akerman, si sofferma su alcuni aspetti che emergono in *D'Est*: l'attenzione per i ritmi temporali frammentati e per le durate ininterrotte, l'assenza di concentrazione su aspetti singoli o isolati (un singolo individuo, un singolo episodio); inoltre la Sky Rehberg nota che questi aspetti del cinema di Akerman arrivano a formare un pubblico diverso. Mentre nel cinema tradizionale una sorta di collettività/pubblico si trova in una condizione simile a un "contratto", ovvero si è spettatori perché c'è uno spettacolo da vedere, nel cinema di Akerman questo accordo decade: gli spettatori sono considerati come passanti, presenze che sostano, si muovono, procedono insieme ai protagonisti incontrati nel film.⁶

La partecipazione a questa temporalità che si muove tra i frammenti (di tempo), tra episodi brevi tuttavia osservati con instancabile lentezza, il fatto, inoltre, che il 'tempo reale' si giustapponga all'assenza di una durata reale, che non ci siano fatti più importanti di altri e tutto proceda su una medesima intensità spazio-temporale, non alla sua massima potenza, ma attraverso una riduzione a un grado quasi zero, si accorda con quanto Laura Mulvey osserva a proposito della temporalità nel cinema sperimentale. Questa può produrre la «consapevolezza che la coscienza umana crei la storia non soltanto per capire gli eventi che sono stati in se stessi importanti e determinanti per coloro che verranno, ma per organizzare l'indicibile e inspiegabile natura stessa del tempo» (MULVEY: 2004, 149). Questo è il linguaggio cinematografico di Akerman, che critici e storici hanno messo a confronto con registi come Godard o Fassbinder: contro la retorica del cinema commerciale, che trasforma qualsiasi fatto in spettacolo, Akerman ha messo a punto un linguaggio che racconta in maniera più vicina al documentario (o alla frammentazione che ci restituirebbe un archivio di documenti), che al cinema come narrazione, con un principio e una fine.

La cinepresa raccoglie dunque espressioni, gesti e paesaggi senza voler ordinare questi materiali: il montaggio finale sembra inesistente, se non per organizzare la successione dei singoli episodi di cui si compone il film, rispettando soltanto la scansione delle stagioni. Tutto resta sospeso: anche l'ultima scena di *D'Est* potrebbe costituirne l'inizio. Alla fine del film non è successo niente, si resta con la stessa sensazione determinata da una delle scene iniziali nella quale una finestra aperta

⁶ Cfr. SKY REHBERG: 2012, 51-59.

su uno spazio verde ci fa interrogare sul luogo, il tempo, la storia. La narrazione si costruisce soltanto attraverso il montaggio delle riprese che seguono quasi in tempo reale il corso dei viaggi, dalla primavera all'inverno, dalla Germania alla Russia.

Una delle caratteristiche principali del film, che contribuisce ad avvicinare lo spettatore alla gente e ai luoghi, è il modo in cui si muove e si posiziona la cinepresa. La macchina si muove in parallelo (Akerman si muove nelle strade con un'automobile, molto lentamente), all'altezza degli occhi delle persone: procede in orizzontale senza alzarsi mai per dominare la scena. Questo sguardo orizzontale, che lentamente attraversa la scena, costruendo visioni panoramiche tra le immagini, costituisce un punto di vista che entra in relazione, dialoga e condivide.

Mentre in un film più recente di Chantal Akerman, *Maniac Summer* (2009), più cineprese riprendono una caleidoscopica e frammentata serie di immagini da diversi punti di vista, non permettendoci di fissare lo sguardo su alcunché, in *D'Est* la cinepresa si sofferma sui dettagli trasformandoli in singole, efficaci e approfondite parti di una storia che possono prendere il posto della storia più grande e complessa. In *Maniac Summer* la cinepresa si sofferma sul frammento, in *D'Est* sui 'corpi' della storia: le identità, l'esperienza, le emozioni delle persone.

Non si sentono le voci dei personaggi che attendono, che ballano, che si muovono nella città. Tuttavia non è un film muto: è senza dialogo. Il film narra ma non parla, non descrive ma restituisce attraverso un complesso e stratificato gioco di emozioni una realtà senza tempo e senza luoghi, dove tutto sembra uguale. Che cosa narra dunque questo film?

Mi sono chiesta perché Akerman avesse detto di averlo voluto girare in fretta prima che fosse «troppo tardi». Perché dice «troppo tardi»? È possibile comprendere il significato di questa affermazione solo guardando e riguardando questo film che, se all'inizio si presenta un po' difficile da seguire per la lentezza che ci porta direttamente a condividere il tempo di un ragazzo seduto su una panchina, il transito di una donna nel traffico di una strada, l'attesa alle fermate dell'auto-bus, poi si mostra in tutta la sua determinata fragilità espressiva ed emotiva fatta di spazi instabili, di movimenti quasi impercettibili, di vuoti costruiti tra riprese che non sono concatenate da alcuna narrazione, di sguardi dentro e fuori gli individui, le storie, i luoghi attraversati.

«Prima che fosse troppo tardi» si riferisce al fatto di voler riprendere, documentare senza definire cosa fosse più o meno importante, prima che le condizioni economiche, sociali e culturali mutassero sotto l'influenza di una globalizzazione dei sentimenti e delle esperienze che avrebbe probabilmente trasformato e ridefinito la vita e gli obiettivi anche di quei territori.

È dunque un film che parla di silenzio (o in silenzio), di voglia di intraprendere qualcosa di diverso, ma con la paura e con l'insicurezza. Senza voce, il film fa parlare i volti, i gesti, le espressioni, le tracce di un passato non consumato; permette di sentire più che di ascoltare, di vedere e percepire più che di spiegare o descrivere. Restituisce inoltre i luoghi attraverso la vita di molte persone che attraversano o abitano città e campagne, interni di case e strade di città, di giorno e di notte. I luoghi restano tuttavia anonimi e difficilmente riconoscibili: sono luoghi simili, accomunati dalla medesima condizione storica e politica, negli anni che seguirono la fine della Guerra fredda. Negli anni della Guerra fredda tutti i paesi somigliavano alla Russia. Chantal Akerman sceglie un luogo e ciò che ci restituisce di esso non è utile per riconoscere una piazza o una strada e per capire se siamo in Polonia o in Germania, ad esempio. La geografia non deriva dall'identificazione di una città, ma da una 'geografia' fatta di sguardi, gesti semplici e semmai nuovi: come due ragazze che si truccano nella stanza di un appartamento.

In questa frammentazione (sapiente tecnica di Akerman) che riesce a insinuarsi negli spazi sottili della storia e delle condizioni culturali di un paese, se un collegamento può essere individuato, questo si trova tra le diverse scene di cui il film si compone (come le tappe di un viaggio senza meta), e tra le emozioni che si colgono tra le persone, sia che si trovino sole o in gruppo sedute alla stazione ferroviaria, o che si spostino nelle città di notte. Emozioni che possono essere state provate, ma che possono anche emergere dalla sollecitazione della memoria e del ricordo: una profonda sensazione di aver già visto quelle file di gente che aspetta, quella gente che si sposta senza capire dove stia andando, o che viaggia per raggiungere non si capisce mai quale altro luogo. Una chiave del film è proprio questa sensazione di aver già visto gli spostamenti, i silenzi, le attese.

Il film parla infatti soprattutto di attesa. L'attesa è un elemento cardine, costruisce un filo narrativo che si rafforza e che alla fine lascia noi spettatori ugualmente coinvolti e in attesa di capire cosa accadrà alle

persone del film. Sembra che il punto sia ciò che per Miłosz è il tempo strettamente legato al pericolo che minaccia tutti. Ecco dunque il "troppo tardi", il fare in fretta di cui parla Akerman: testimoniare l'attesa che si coglie negli sguardi, nei gesti, nel camminare da una parte all'altra della città, prima che qualcosa dal di fuori intervenga per cambiare definitivamente quelle condizioni.

La gente si guarda intorno, cerca. È un film su uno stato d'animo che ha profondamente segnato non soltanto le persone che Akerman ha incontrato nelle riprese del film, ma intere generazioni che hanno conosciuto l'orrore, la tragedia, ovvero quello che l'uomo riesce a fare sugli altri uomini, come diceva Miłosz.

Tutto è lento, lungo, quasi estenuante, non perché questa fosse la condizione di tutti i paesi al di là del Muro di Berlino. La lentezza e l'attesa sono le più forti e potenti immagini del dolore che restano indelebili negli sguardi degli uomini, donne, ragazzi e ragazze che si incontrano nel film. Pian piano proprio questa straordinaria lentezza ci conduce dunque nell'intimità delle storie che immaginiamo a partire dai volti, dai luoghi, dalle azioni. La memoria diventa l'altra protagonista: la ripetitività, la somiglianza che si coglie nelle espressioni, il percorso labirintico che si muove concentricamente avvicinandosi e allontanandosi tra luoghi e vite di persone appartenenti alla medesima realtà storica (perché condivisa, comune), determinano tra loro un forte accostamento di emozioni. Si produce in questo modo una complessa stratificazione di storia, memoria ed esperienza che coinvolge lo spettatore invitandolo a partecipare e sollecitandolo a ricordare e a condividere sentimenti simili. Il film non si impone allo spettatore, ma lo incontra: stabilisce più relazioni attraverso le quali il film si sostiene e prende corpo.

Il film si costruisce così, attraverso la lenta narrazione a più direzioni, sui diversi livelli della storia: non livelli successivi, in un'arida cronologia che non fa tornare nulla, ma attraverso le giustapposizioni della storia che permettono di vedere nei fatti più vicini (attuali) altri momenti della storia del passato, anche dimenticati. Dice Chantal Akerman che *D'Est*, come anche *Sud*, è un film sulle stratificazioni della storia.

Quando tu vedi tutte quelle file di persone nella stazione di Mosca nel 1992, quelle scene ti ricordano anche - o almeno mi ricordano - le immagini della Seconda guerra mondiale e specialmente quelle dei campi di sterminio. Anche se le persone stanno aspettando l'autobus, o le persone portano pacchi nella neve, mi ricordano gli Ebrei che attendevano di entrare nei campi. Non ho visto immagini dei campi. Mia madre era a Auschwitz, ma non me ne ha parlato molto. Ma io so che ogni mattina i Nazisti dicevano 'Questo può rimanere a lavorare; quest'altro no'. Così la gente attendeva il proprio destino. Quando vidi *D'Est*, una volta concluso, pensai: bene, ho fatto qualcosa che si riferisce ai campi senza saperlo (MACDONALD: 2005, 260).

La componente profondamente politica del film si scopre lentamente tra le immagini e la durata della visione che queste richiedono, tra l'apparente non accadere di qualcosa di eclatante e la continua sensazione che qualcosa stia per succedere. La politica si incorpora nello sguardo che per capire deve rinunciare a stereotipi o punti di riferimento convenzionali: lo sguardo non trova ma cerca e indaga. È messo radicalmente nella situazione di sperimentare se stesso, aspettare o rimandare. In *D'Est* la vita quotidiana, la sua lentezza e ripetitività diventano strutture dinamiche e sensibili di storie e narrazioni mai prima osservate con un punto di vista tanto lucido e tagliente.

Il minimalismo dei gesti e delle inquadrature contribuisce a costruire la dimensione intima e affettiva di questo film. Ma è l'attesa a costituire il cuore o il nodo centrale del film. Tutto attende: gli alberi attendono che si fermi o continui il vento, le strade che passi un'automobile, un ragazzo attende su una panchina, le persone attendono un passaggio da qualcuno o un autobus o un treno, o aspettano nella strada che arrivi il loro turno.

L'attesa è tempo, e grazie a questo film ci sembra di poter capire meglio la relazione che Lévinas poneva tra il tempo e l' 'altro', attraverso proprio il tempo dell'attesa: «il tempo significa questo sempre della non-coincidenza, ma anche questo sempre della relazione, dell'aspirazione e dell'attesa» (LÉVINAS: 1947, tr. it. 2001, 11). L'attesa del "non atteso", dice ancora Lévinas.

Il film, che la critica ha definito strutturale o cinema documentario, è un'opera che si colloca pienamente negli anni Novanta: un'epoca in cui l'arte ha iniziato a ripensare se stessa, la sua storia, le sue linee di continuità in parte, o talvolta completamente, da riscrivere.

Chantal Akerman è una di quelle figure che facendo avvicinare il proprio passato, la sua storia e lo sguardo sull'altro, che è, come ci dimostra, scoperta di un trauma, di una lacerazione (dall'altro e dal desiderio di ricongiungere le differenze nelle relazioni), lavora per sottrarre alla realtà le sue apparenze. Akerman riduce tutto al minimo possibile per essere espresso, penetra nei fatti restando con uno sguardo a distanza, si considera essa stessa in esilio e nomade, poiché le situazioni senza radicamento possono con più facilità porre dinanzi alla esistenza problematica delle barriere e delle frontiere politiche e culturali.

D'Est è un film sulla possibilità stessa di scrivere la storia a partire dal basso, dalla vita, dai piccoli gesti senza costruire monumenti o individuare grandi eventi intorno ai quali posizionare tutto il resto. Dopo il 1989, questo è stato un tema centrale nel dibattito sulla storia dell'arte, sulle sue metodologie e sulla ricerca di nuove prospettive critiche. Chantal Akerman, da artista, è partita dalla premessa che il linguaggio del cinema può ripensare lo spazio e il tempo e, attraverso di essi, come essere soggetti (individui) in un mondo fatto di altri. La paura dell'altro (storico, sociale, culturale) è anche paura del nuovo, del possibile, di ciò che attendiamo. La differenza, reale o immaginata dell'altro, determina inquietudine e questa diviene un elemento centrale all'interno di una strategia (di poteri politici e culturali) per immobilizzare le attese, reprimere i desideri.

Akerman dimostra che è attraverso un sottile e difficile processo di 'identificazione' che l'altro può invece rivelarsi, non come qualcosa che si differenzia e contrappone a se stessi, ma come una parte indispensabile per capire chi siamo, in una fenomenologia del soggetto che già Maurice Merleau-Ponty aveva tracciato nel 1945, nella sua *Fenomenologia della percezione* (*Phénoménologie de la Perception*). Il dialogo tra sguardi, l'identificazione in una sensazione che non ci appartiene, la necessità di cercare nell'altro una intesa e una condizione comune, definiscono man mano una idea di 'est' (di altra Europa) più come promessa che come passato, più come nostalgia del non essere ancora accaduto qualcosa che come mancanza o lacuna da colmare.

Nell'epoca della globalizzazione di tutti i linguaggi, della retorica dell'effetto speciale tecnologico o dello spettacolo commerciale, *D'Est* si presenta così come una pausa, un momento di riflessione, una possibilità di aprire una prospettiva sia storica che politica, attraverso il linguaggio che un'artista utilizza per far dire alle immagini quello che le parole, talvolta, non riescono o non possono dire.

Per concludere l' 'altro' che questo film tenta di indagare (anche l'altro come silenzio o lacuna della storia) emerge attraverso una visione introspettiva, che non include o esclude e che non possiede una precisa identità geografica o ideologica. Con fare etnografico Akerman studia i comportamenti e cerca di costruire sintonie attraverso ricordi e storie comuni. Alla fine si costruisce un paesaggio complesso nel quale le città e gli altri territori attraversati non sono riconoscibili da, ad esempio, monumenti, edifici o per le relazioni con fatti precisi. L' 'altro' più noto o conosciuto si sottrae e nel silenzio e nei vuoti di informazioni che il film ci restituisce, il lettore stesso di questa alterità, resta da una parte disarmato e nello stesso tempo profondamente coinvolto. Il tempo storico si trasforma nel tempo sconfinato dell'attesa di chi si sente o è colto nella certezza di essere un sopravvissuto: non soltanto riguardo alla storia immediatamente precedente ma allo stesso ventesimo secolo, alle sue strettoie e alle sue, solo apparenti, continuità.

Riferimenti bibliografici

- AKERMAN CHANTAL (1995), *A propos D'Est*, in *Chantal Akerman: D'Est, au bord de la fiction*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume.
- KABAKOV ILYA (2002), *Foreword*, in LAURA HOPTMANE E TOMÁŠ PO-SPISZYL, *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York, The Museum of Modern Art.
- LAIGNEL-LAVASTINE ALEXANDRA (2005), *Esprits d'Europe. Autour de Czesław Miłosz, Jan Patočka, István Bibó*, Paris, Gallimard. Traduzione dei brani citati a cura dell'autrice.
- L'autre Europe* (2009), "Ligeia. Dossier sur l'art", XXII, 93-94-95-96.
- LEVINAS EMMANUEL (1947), *Le temps et l'autre*, Paris, Arthaud; tr. it. (2001) *Il tempo e l'altro*, Genova, Il Nuovo Melangolo.
- MACDONALD SCOTT (2005), *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley- Los Angeles-London, University of California Press, pp. 258-273. Intervista realizzata nel 2002; traduzione dei brani citati a cura dell'autrice.
- MIŁOSZCZESLAW (1959), *Rodzinna Europa*, Paris, Instytut Literacki; tr. fr. (1964) *Une autre Europe* Paris, Gallimard; tr. it. (1985) *La mia Europa*, Milano, Adelphi.

- MIŁOSZCZESLAW (1983), *The Witness of Poetry*, Cambridge (MA), Harvard University Press; tr. fr. (1987) *Témoignage de la poésie*, Paris, PUF. Traduzione dei brani citati a cura dell'autrice.
- MULVEY LAURA (2004), *Passing Time: Reflections on Cinema from a New Technological Age*, "Screen", XLV, 2, pp. 142-155. Traduzione dei brani citati a cura dell'autrice.
- PIOTROWSKI PIOTR (2005), *Awangarda w cieniu Jajty: Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań, Rebis; tr. ing. A. Brzyski (2009) *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Bodmin, Reaktion Book, pp. 7-10.
- SKY REHBERG VIVIAN (2012), *Tantqu'il est encore temps/While there is still time*, in DIETER ROELSTRAETE E ANDERS KREUGER, a cura di (2012), *Chantal Akerman. Too Far, Too Close*, Antwerp, Ludion, pp. 51-59. Catalogo della mostra, 9 febbraio - 27 maggio 2012, MHKA (Museum of Contemporary Art Antwerp).
- SUBRIZI CARLA (2012), *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmediabooks.

9. Altre parole per uno stesso ritmo: tradurre le canzoni di Savvopoulos in italiano (riflessioni da un laboratorio di traduzione)*

Paola Maria Minucci

Per un'introduzione e alcune considerazioni generali

Se la poesia nasce – secondo la testimonianza di molti poeti¹ - dall'ascolto di un ritmo, questo è tanto più vero per un poeta che scrive versi in musica.

Come ricorda Stefano Raimondi, è il ritmo a indirizzare le parole (RAIMONDI: 2002, 77); tradurre vuol dire allora dare una voce “altra” a uno stesso ritmo. È il ritmo a suscitare altri suoni nella nuova lingua che lo legge.

* Come dichiarato nel titolo, questo articolo raccoglie il lavoro seminariale tenuto con gli studenti della Cattedra di neogreco nel corso dell'a.a. 2010-11 che ha poi trovato la sua conclusione nell'ambito delle giornate del Seminario *La lettura degli altri* nel maggio 2012. L'iniziativa si colloca in un filone di interesse che affianca poesia e musica e che già da qualche anno caratterizza le attività della cattedra con corsi, seminari, elaborati di tesi e concerti sul canto demotico, sulla musica rebetica e i loro rapporti con la letteratura e la poesia contemporanea.

Tutte le idee presentate in questo articolo sono dunque il risultato di discussioni e riflessioni di gruppo che solo nella loro fase elaborativa finale hanno trovato una stesura definitiva riconducibile a singoli autori. È per questo doveroso un ringraziamento a tutti gli studenti che con entusiasmo, passione e dedizione hanno accolto e dato vita a questo progetto che non sarebbe mai stato possibile realizzare senza il loro prezioso contributo.

Mi sia permesso ricordarli tutti per nome: Eleonora Aleotti, Stella Blasetti, Elena Bonaccini, Vassilikì Chaloulakou, Periklis Chamitis, Claudia Colvin, Michele Cortese, Gianmichele Gerogiannis, Mavra Kakoliris, Jacopo Mosesso, Freedom Pentimalli, Lina Protopapa, Viviana Sebastio, Nina Sietis, Giulia Sinibaldi.

¹ Il poeta Michalis Ganàs scrive testualmente: « La poesia mi arriva prima come musica» (GANÀS: 1992, 26-37); uno stesso sentire esprime anche Franco Loi: «Si attende la parola ed essa ci perviene come suono» (LOI: 2002, 307-312).

Proseguingo il lavoro avviato con *La patria degli altri*, questo secondo volume della 'Serie Interculturale' raccoglie i contributi di esperti di diverse discipline, riuniti nel "Seminario di Studi Interculturali" di Sapienza, che si sono avvicinati al tema della lettura dell'alterità proponendo un ampio spettro di declinazioni dell'idea di partenza. Le indagini qui proposte spaziano dall'interpretazione del testo, trama di riletture e riscritture, all'osservazione dell'altro culturale; dalla relazione fra opera figurativa e parola, alla relazione fra performance teatrale e tradizione narrativa. L'accento ricade sugli aspetti transnazionali della scrittura, sulla costruzione e percezione di immagini del Sé e dell'Altro, sulle simmetrie e asimmetrie che caratterizzano gli scambi fra culture legate a gruppi, luoghi e tempi diversi. Testi e immagini, anche lontani dalla contemporaneità, rivelano così la loro potenziale rilevanza per una comprensione dei meccanismi oggi attivi nell'arena globale delle culture, mettendo in discussione la tradizione degli studi su base nazionale, europea e occidentale.

Barbara Ronchetti, studiosa di cultura russa e traduzione letteraria, ha indagato il concetto di "immagine poetica". La sua ricerca si concentra su: spazi delle lettere contemporanee, "unità di lettura" di testi originali e tradotti, dialogo fra arte, scienza e tecnica.

Maria Antonietta Saracino, anglista. I suoi interessi, come docente, studiosa e traduttrice, riguardano le letterature anglofone di Africa, Caraibi, India, Pakistan; la narrativa femminile, le riscritture post-coloniali di opere shakespeariane, la traduzione.

Francesca Terrenato, studiosa e docente di letteratura dei Paesi Bassi e delle Fiandre, si occupa in particolare di: dialogo culturale fra Paesi Bassi e Italia nella (prima) età moderna, relazione fra arti visive e della parola, scrittura e *gender*, educazione delle donne, letteratura della migrazione.

ISBN 978-88-98533-52-7



9 788898 533527