

L'evento tra Storia e Arte

Recensione di: Dominique Budor (a cura di), *L'événement à l'épreuve des arts*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, 282 p., ISBN: 9782878546064, € 30,00.

Ulla Musarra-Schroeder

Questa interessante raccolta di saggi, diretta da Dominique Budor, è dedicata a una questione spesso trascurata in ricerche incentrate sul rapporto tra Storia e Arte, una questione che riguarda la tematica, il significato e la funzione dell'*événement* (storico, collettivo, privato), termine da distinguere dal semplice *fait*. Ai due termini francesi corrispondono in italiano termini diversi: fatto, avvenimento, evento, vicenda (*Dizionario Garzanti*). Più vicino al termine *événement* è in italiano 'evento' (l'origine di entrambi è il verbo latino 'evenire' che implica non solo un fatto, ma anche il suo risultato che, a sua volta, può dare luogo ad uno sviluppo futuro). Questa definizione del termine (qui riassunta brevemente) viene data nel contributo di Michele Guerra, il quale inoltre, per sottolineare il carattere processuale e semiotico dell'evento, cita una definizione di Michel de Certeau: 'Un événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient (et d'abord pour nous)'.

Un riferimento teorico importante in quasi tutti i saggi è il libro di François Dosse, *Renaissance de l'événement (Un défi pour l'historien: entre sphinx et phénix)* del 2010. Nella sua introduzione, Dominique Budor fa riferimento a Dosse e altri rappresentanti di una nuova riflessione teorica sulla scienza della storia e della storiografia (Pierre Nora, De Certeau, Ricoeur, Carlo Ginzburg). Mette in rilievo lo spostamento che ha avuto luogo tra una concezione dell'evento da ciò che accade (o è accaduto) 'a monte', a ciò che accade (accadrà) 'a valle', dalle cause dell'evento alle sue tracce. Più che un'esperienza e le sue cause, interessa la sua percezione, come anche l'interesse si sposta dai fatti, da ciò che ha avuto luogo, alla costruzione dell'evento. Secondo questa concezione l'evento non è un dato, ma un costrutto semiotico, in quanto il suo significato non è uguale per tutti ma dipende dal gruppo sociale, dall'individuo o dall'artista che ne parlano o che ne fanno un racconto. La problematica collegata alla percezione, alla costruzione o alla scrittura dell'evento è centrale nei diversi saggi, che in gran parte mettono a fuoco discorsi composti da segni verbali, iconici, sonori, con un intento artistico (letterario, drammatico teatrale, cinematografico). La prospettiva teorica critica predominante è trasversale, intertestuale e interartistica. Il volume è arricchito da un utilissimo dossier iconografico.

Sarebbe impossibile, nel quadro di questa breve recensione, rendere giustizia a ognuno dei dodici saggi, fra i quali alcuni di grande rilievo. Ne riassumo brevemente i punti principali, rilevando soprattutto ciò che riguarda il concetto dell'evento. La prima parte, *L'événement entre Histoire et art: récit et construction du sens*, dedicata alla narrazione dell'evento storico, viene aperta da Pierre Sorlin, che delinea i fattori che danno nascita all'evento in contrasto con il fatto storico: costruzioni mentali, descrizioni, dichiarazioni di testimoni, disegni, fotografie e racconti che costituiscono delle interpretazioni più che semplici resoconti. A suo avviso l'opposizione tra storico da una parte e artista o letterato dall'altra è arbitraria: entrambi si servono dell'immaginazione, usano procedimenti retorici e partono da rappresentazioni per creare altre rappresentazioni. Il famoso *Tres de mayo* di Goya (1814) rappresenta una situazione storica, l'esecuzione sommaria nel 1808 da parte dei soldati francesi

di combattenti e civili spagnoli, situazione socialmente attestata e già diventata evento. Ci sono casi però in cui il rapporto tra memoria storica e arte non è così limpido, fra i quali quelli dell'irrapresentabile. Citando le affermazioni di testimoni come Ruth Klüger, ebrea austriaca, e Elie Wiesel, Sorlin si sofferma sull'impossibilità di immaginare, descrivere, rappresentare l'olocausto, di esprimerlo come evento. Di fronte a questo indicibile orrore, il gesto artistico manifesta i propri limiti. Non può fare altro che controbattere l'indifferenza, l'oblio, il negazionismo.

Nei tre saggi successivi vi è in primo piano l'evento come risultato della rappresentazione di secondo grado, ossia della ri-scrittura di un testo pre-esistente. Nel saggio sull'evento nella scrittura cinematografica, il già citato Michele Guerra analizza *Dal Polo all'Equatore* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, ricostruzione del documentario di Luca Comerio sulla spedizione italiana nell'Artico nel 1899 in base a ciò che nel 1982 restava dell'archivio di Comerio a Milano. La ricostruzione mette in atto diversi procedimenti di ricomposizione, redistribuzione, decostruzione e approfondimento di fotogrammi e di sequenze. Mette inoltre in primo piano la stessa pratica filmica come ricerca e ricostituzione delle 'tracce' depositate nelle immagini del documentario, pratica che fa nascere ('divenire') un altro evento cinematografico. Analizzando il bombardamento di Guernica come evento, Maria Pia De Paulis-Dalembert si sofferma prima sui rapporti giornalistici, scritti o trasmessi per radio i giorni direttamente dopo il raid aereo sulla cittadina basca il 26 aprile del 1937, che secondo l'autrice andavano oltre la natura contingente del fatto, trasformandolo in un evento carico di senso storico e significati simbolici. Cita poi l'immediata reazione dello scultore René Iché, che trasforma il fatto storico in un'immagine archetipica, e quello di Paul Éluard, che in una sua poesia sublimizza la contingenza storica. Negli stessi giorni Picasso, che si trova a Parigi, abbozza le figure centrali di *Guernica*, figure appartenenti all'immaginario atavico dell'artista e che esprimono le atrocità della guerra. Secondo l'autrice, nel dipinto di Picasso, il fatto storico, la sua natura di 'evento-sfinge' (nella terminologia di Dosse), si trasforma in un 'evento-fenice'. Il saggio include anche esempi di riscrittura più recenti: il film di Fernando Arrabal, *L'arbre de Guernica* (1975), lo spettacolo teatrale *Guernica* di Stefano Tassinari (2007) e il 'graphic novel' *Tomka. Il gitano di Guernica* di Massimo Carlotto e Giuseppe Palumbo (2007).

Nella sua analisi di *La Storia* di Elsa Morante, Louise Pommeret sottolinea l'importanza dell'abbinamento tra la Storia ufficiale e la storia vissuta dai personaggi, tra documento e finzione. Le modalità narrative e stilistiche della 'ri-trascrizione' dei fatti storici, in base a fonti storiografiche citate da Morante, vengono analizzate nell'ambito del rastrellamento raccontato nel capitolo '....1943', episodio che, anche se limitato a un breve tempo o a poche pagine, diventa evento in quanto si dilata su gran parte della trama romanzesca. Nel saggio successivo si fa ritorno al cinema. Manuela Gieri mostra come il 'nuovo cinema italiano', distaccandosi dal cinema moderno - che, da Fellini a Antonioni a Pasolini, non aveva offerto una chiave alla lettura del reale - e senza far ritorno alla tradizione neorealista, ha realizzato una 'poetica storica' del cinema che risponde a un senso di 'urgenza della Storia', urgenza già sentita, ad esempio, in Ettore Scola e dopo il 1989 (anno decisivo anche per la storia del cinema italiano) in cineasti come Tornatore e Moretti. Dopo un approfondimento teorico, in cui sono sottolineati il concetto dell'evento storico come 'traccia' (Dosse), la soggettività delle immagini filmiche, il ruolo primario dello spettatore, la centralità della nozione della 'storia come problema' (Le Goff), Gieri focalizza l'analisi su cineasti contemporanei come Sorrentino, Garrone, Calopresti. Ma è soprattutto in un film di Giorgio Diritti, *L'uomo che verrà* (grande affresco della vita paesana ambientata sull'Apennino tosco-emiliano tra il 1943 e il 1944, nei luoghi della Linea Gotica), che si verifica l'evento come 'poesia del reale' e come quelle 'tracce del vissuto' che costituiscono realmente la Storia.

Dopo questa prima parte, in cui quattro saggi di grande rilievo hanno focalizzato sulla riscrittura artistica di fatti storici collegati alla seconda guerra mondiale, dimostrando come la riscrittura può trasformare i fatti in eventi, la seconda parte, *Dire l'événement: langue et langage de l'être*, è incentrata sull'evento biografico come rielaborazione di un'esperienza traumatica. Franck Floricic esplicita in termini linguistici i modi di 'dire' l'evento, mettendo a fuoco l'ordine sintattico Verbo-Soggetto, che in italiano (in contrasto con varie altre lingue) mette l'accento su una situazione, o stato di cose, presentandoli come 'evento'. In *Una donna* di Sibilla Aleramo, analizzato da Dominique Brizzi, 'dire' l'evento biografico (che nel caso di

Aleramo è in primo luogo il trauma dello stupro), attraverso la scrittura (romanzesca, autobiografica o di autofinzione), significa restituirlo alla sua natura di evento, ossia liberarlo dalla sua 'inaccessibilità' (Dosse). La restituzione tramite la scrittura dell'evento biografico è anche la tematica del saggio di Dominique Budor, incentrato sulla rielaborazione, 'ripetizione', nella scrittura, di eventi traumatizzanti (aborto, stupro, incesto) in Annie Ernaux, Franca Rame, Christine Angot, tre scrittrici che trasformano ciò che nella loro vita erano eventi taciuti, nascosti, non-scrivibili in eventi di scrittura. Nel caso di Franca Rame, per limitarci ad una delle scrittrici analizzate da Budor, la comunicazione teatrale fa sì che l'evento biografico diventi un evento politico di cui la storiografia dovrebbe far tesoro, nella sua ricostruzione di episodi di violenza fascista. La seconda parte si chiude con un contributo sul cosiddetto 'teen-movie' o 'filone giovanilistico', che nei primi anni del Duemila ha avuto inizio con un paio di libri e film di Federico Moccia. Per Fabien Landron, questo filone è stato un 'evento mediatico'. Mi sembra però che una produzione filmica commerciale di questo genere non costituisca un evento: in contrasto con le opere trattate nei saggi precedenti in questa stessa parte del libro, i film di Moccia e dei suoi seguaci o imitatori non 'dicono' l'evento: le storie raccontate non hanno eventi, se non in senso molto limitato; il filone, inoltre, è stato un fenomeno di moda di breve durata che non ha avuto delle conseguenze future, né artistiche né politiche. Più che un vero e proprio evento, è stato un semplice fenomeno storico sociale.

La terza parte del volume, *L'événement, entre trace et effacement*, viene introdotta da Cinzia Emmi che, in un bel saggio sull'evento come ossimoro in Gesualdo Bufalino, s'interroga, sulla scia di Vattimo e di Ferroni, sull'indebolimento della categoria 'evento' in un contesto socio-culturale 'post-moderno', focalizzando su *Tommaso e il fotografo cieco o il Patratàc* (1996). Secondo l'autrice, nel romanzo trattato, 'l'evento' perde consistenza e efficienza narrativa in varie circostanze. È il caso dell'incontro del protagonista Tommaso con il proprio sguardo allo specchio, circostanza che, invece di essere un 'evento', diventa un 'non-evento', in quanto non dà inizio a una 'vita' veramente da vivere, ma a una sorta di 'vice-vita', una vita sotterranea composta da frammenti di vita di altri. È il caso anche del grande 'evento' finale atteso durante la lettura, il crollo del condominio, spazio della finzione, e la morte del fotografo cieco. L'effetto di questo 'evento' si perde a causa della distruzione della linearità tramite la frammentazione, la moltiplicazione di livelli narrativi, la proliferazione di figure stilistiche, insieme ai tanti riferimenti cinematografici, fotografici, pittorici che contestano i possibili 'effets de réel'. Così, come sembra voler suggerire l'autrice, l'ossimoro non si limita al titolo del romanzo (paragonabile ad altri titoli di Bufalino), ma si estende alla categoria dell'evento come 'evento' e, nel contempo, 'non-evento' (i corsivi sono miei).

Margherita Pastore mette a fuoco la questione drammaturgica della morte sulla scena nel teatro di Rosso di San Secondo, sottolineando che nel drammaturgo siciliano si tratta di un evento che è anche ri-evocazione, 'ripetizione' di un evento, la morte nel passato di un personaggio assente, tematica che l'autrice ricollega non solo alla psicologia dell'autore (e dei suoi personaggi), ma alla dimensione storica della Grande Guerra, che nella memoria di San Secondo come di tanti altri della sua generazione (viene citato Pirandello) diventa evento. Per illustrare le strategie delle quali si è servito lo scrittore, sia per eludere l'interdetto della rappresentazione scenica della morte, sia per rendere presente l'evento della morte, Pastore analizza quattro drammi. In due di questi, l'evento della morte, anche se impregna i personaggi e gli oggetti del presente, appartiene al passato, per cui può essere evocato, narrato o, in qualche modo, riprodotto sulla scena. Negli altri due, le strategie di rappresentazione sono più complesse. Qui la morte ha luogo nel presente dell'azione, anche se fuori scena. In entrambe però è resa presente e costituita come evento tramite determinate strategie sceniche. Manuel Billi mostra come, nel cinema moderno, la situazione dell'incontro tra un personaggio appartenente alla finzione cinematografica con un personaggio 'referenziale' cinematografico (il regista o un noto attore) può provocare nello spettatore un forte 'effet de réel', in particolare quando questa irruzione del reale nella finzione si trasforma in un evento epifanico (secondo la definizione di Umberto Eco), un evento 'carico di avvenire', che ha delle conseguenze per l'itinerario futuro del personaggio che appartiene alla finzione cinematografica; tra i vari esempi citati e analizzati ci sono l'incontro a distanza tra il personaggio Nicola Palumbo e la persona reale Vittorio de Sica in *Ci eravamo tanto amati* di Ettore Scola e l'irruzione sorprendente del regista Nanni Moretti come personaggio (come 'lieutenant' / luogotenente) nel proprio film *Il Caiman*.

Il volume termina con un lungo saggio firmato dal collettivo Brilli, Budor, De Paulis, Emmi, Landron, Pastore, Pommeret sull'elaborazione teatrale di Serge Valletti in *Sale août* (2010) di un evento storico dimenticato o trascurato dalla storiografia: il massacro nel 1893 di alcuni operai piemontesi, immigrati a Aigues-Mortes per lavorare nelle saline, massacro dovuto a un gruppo di operai francesi, infuriati contro gli italiani a causa non solo della concorrenza di lavoro, ma anche di sentimenti di nazionalismo e di xenofobia. Questo fatto, di cui i giornali dell'epoca già avevano parlato molto, diventa evento storico grazie al lavoro dello storico Gérard Noiriel che ha riunito documenti d'archivio per poi pubblicarli in un suo libro del 2010. Ma è stato *Sale août* di Valletti che ha reso presente questo evento per il pubblico di teatro. Nel saggio si dimostra come questa attualizzazione del massacro di Aigues-Mortes è passata per diversi traguardi, dai quaderni e disegni dello stesso drammaturgo nella sua ricerca della 'verità storica' alle costrizioni drammaturgiche ispirate in gran parte da Cechov. Dopo aver percorso le diverse scene dell'opera, gli autori fanno capire che ricostituire l'evento è anche 'dire' l'evento nella propria lingua, cioè l'italiano: 'Siamo morti a Aiguamorto', come recita la *Chanson des Italiens* cantata dal personaggio Mario. La canzone, insieme all'esclamazione di Mario: 'derrière les grilles, j'ai vu l'*orribile*', creano il momento teatrale, in cui l'evento 'sfinge' diventa evento 'fenice', evento che coinvolge il pubblico nel teatro, evocando altri e più recenti orrori del Novecento.

Forse non sarebbe fuori luogo sostenere che questo 'dossier' conclusivo, come anche tanti degli altri saggi raccolti nel volume, oltre a illustrare e misurare le differenze tra fatto storico e evento artistico, dimostrano che anche la critica può essere in grado di trasmettere e rendere presente l'evento.

Ulla Musarra-Schroeder

Lobergenbos 16

3010 Kessel-Lo (Belgio)

Franco.Musarra@arts.kuleuven.be