

La Rivista di Engramma
100-102

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 100-102
anno 2012

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

100 ottobre 2012

101 novembre 2012

102 dicembre 2012

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *100 ottobre 2012*

320 | *101 novembre 2012*

328 | *102 dicembre 2012*

100

ottobre 2012

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

PENSARE PER IMMAGINI

SOMMARIO

- 5 | Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
- 9 | SARA AGNOLETTO
Hermes *versus* Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
- 27 | CRISTINA BALDACCI
Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
- 33 | ALICE BARALE
Bere alla palude: l'anima e(') il viaggio
- 40 | STEFANO BARTEZZAGHI
Atlante e le Cariatidi. *Nomen, omen, omenon*
- 43 | MARCO BERTOZZI
"Un rapido schizzo in forma sferica": Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
- 51 | GIULIA BORDIGNON
"L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi". Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne*
- 72 | MASSIMO CACCIARI
'Zum Logos das Wort'. La parola al *logos*
- 78 | PAOLO CASTELLI
A foot's difference. Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
- 91 | FRANCESCO M. CATALUCCIO
Diana e Atteone
- 99 | FERNANDA DE MAIO
Dentro il tempo: il Bilderatlas di Luis Moreno Mansilla
- 108 | GEORGES DIDI-HUBERMAN
Mnemosyne 42
- 113 | KURT W. FORSTER
Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
- 121 | CLAUDIO FRANZONI
Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
- 127 | MARTA GRAZIOLI
Il modello *Mnemosyne*: Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS
Architettura dell'engramma
- 172 BARNABA MAJ
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI
Documents: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

BRUNO ROBERTI

A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema

Giocati in mille pezzi, noi facciamo dei film, invocando invano le gai savoir degli elfi, per cercare di rassomigliare loro. Atroce, la piaga aperta da questa esplorazione-geografia derisoria di una contrada favolosa, idealizzata. Potremo mai riunire i frammenti del nostro corpo disperso, legarli ad un desiderio civico? Il nostro destino è un palinsesto insondabile, equivoco. Chi siamo. Così identici a noi stessi e a niente altro? A cosa rassomiglia la nostra onda, e così oscura stranezza?

(Joao Cesar Monteiro in *"Cahiers du Cinema"*, n. 460, Ottobre 1992)

1. Nel racconto della *Gradiva* di Jensen, su cui si basa *Delirio e sogni nella Gradiva* di Wilhelm Jensen lo scritto di Freud datato 1906, scaturito dalla cerchia della "Società di psicologia del mercoledì", e sull'indicazione della lettura del racconto suggeritagli da Jung, il sentimento del perturbante è connesso a una visione ristretta e spostata, cioè 'misconosciuta': il vedere (come nell'analisi del *Mago Sabbiolino* di Hoffmann) è connesso con un riflesso, la ripetizione di un'immagine, evidentemente rimossa, che viene estrapolata dal campo visivo (come gli "occhi strappati" di Nataniele nel racconto hoffmaniano) e non riconosciuta come una riproduzione, un riflesso, una ripetizione, bensì vista come estranea, estrapolata, irriconoscibile, differente e dunque motore di un sentimento unheimlich in cui il familiare si estranea. Il più familiare, il 'proprio riflesso' diventa uno 'spettro', salvo essere ricondotto al riconoscersi nello specchio contro cui si va a sbattere (come nell'esperienza freudiana del corridoio nel treno, da cui scaturì il saggio sul 'perturbante'). Il circuito è realtà-allucinazione-spettralità-realtà, ma il reale all'altro capo del circuito viene avvalorato come perturbante, se il reale può scambiarsi con lo spettro anche lo spettro può divenire reale. L'identificazione iniziale della *Gradiva* avviene con la riproduzione, con l'immagine, e poi con il fantasma. L'immagine è dapprima muta, fuori del linguaggio e affidata al solo movimento, al passo inconfondibile e sospeso, sfuggente della ninfa, quell'imago reviviscente che ossessionò Warburg (e su cui intrattenne l'epistolario con Jolles), colei che si figura con il pannello, il velo svolazzante, l'incedere del passo, come in un fuggevole susseguirsi di fotogrammi. Quando l'immagine entrerà nella lingua si metterà a parlare, avverrà un ulteriore spostamento, una sorta di compimento del transfert in cui il familiare fuoriesce dal perturbante: quando dalla lingua estranea, il greco e il latino (lingua apparentemente morta delle immagini, ancora lingua-fantasma, lingua reviviscente nel gesto muto) si passa alla lingua familiare, il tedesco: "se lei vuole parlare con me bisogna che lo faccia in tedesco" dice ad Harold Zoe/*Gradiva*, riconducendo lo spettro alla lingua di carne, e innestando il processo di cura, cura dell'immagine certo ma subito anche cura del linguaggio.



1. *C'est Gradiva que vous appelez* di Alain Robbe-Grillet

L'imago (e insieme il moto transferale, la possibilità da parte del ritorno del rimosso di articolarsi nel transfert) è assecondata da Zoe, per cui il riconoscimento avviene proprio

attraverso il misconoscimento, e se Zoe-Gradiva assume su di sé il fantasma, allora copre anche il ruolo dell'analista, per cui è il sogno stesso, l'allucinazione, il delirio, il percorrere questa dimensione fino in fondo a dare accesso alla cura. L'immagine nel suo essere spettrale e perturbante assume un valore curativo, la riproduzione, la proiezione, l'attivazione del sogno producono il riconoscimento. Lo specchio ripete e cura, il sogno ripete spostando, e il ritorno del sogno sul reale produce un'abreazione risolutiva. Freud nella sua "parafrasi" del racconto spostata, proprio come con un movimento di macchina cinematografica, la focalizzazione da Hanold a Gradiva assimilando il suo ruolo analitico al punto di vista dell'immagine reviviscente, risorta, ripetuta, spettrale, cioè Gradiva. Analista e imago coincidono, curatore e cura vanno per così dire di pari passo.

È come se, in modo non dissimile da un rito iniziatico di carattere sciamanico, l'analista si faccia *iniziatore* indossando la maschera mostruosa, animale - e Gradiva appare anche come una antica "signora degli animali" o una ninfa-spirito elementale, un demone meridiano, per esempio nel suo rapporto con la lucertola (infatti una lucertola fugge il piede della Gradiva). Nei riti di passaggio lo sciamano spaventa l'iniziando fino a quando, togliendosi la maschera, si fa riconoscere, in un nesso gestuale di misconoscimento/riconoscimento. Ma riconoscere in che? Nello spirito familiare dell'antenato, nella filogenesi che risale agli inizi, alla nascita e ancor prima, a uno stato di fusione prenatale.

La guarigione attraverso l'immagine e la maschera, che è strumento di riproduzione-ripetizione di un passato rimosso, fa sì che l'adepto, in questo caso Hanold, riconosca l'immagine come qualcosa che gli è appartenuta e ancora gli appartiene, similmente allo specchio perturbante, come qualcosa che è inscritto nella sua stessa immagine, destinata a uscire fuori da sé e a rendersi irricognoscibile e poi a ritornare in sé e a riconoscersi come 'immagine interna'. Del resto lo stesso Freud, nella seconda parte del lavoro, "istituirà un esplicito parallelismo fra il comportamento della ragazza tedesca e il trattamento psicoanalitico" [FUSILLO 1987, p.108], per cui nella parafrasi freudiana si "afferma che il lettore può cominciare a sperare che la ragazza stia *entrando nel delirio di Hanold al fine di liberarlo*" [FUSILLO 1987 p.108]. In Jensen, gli incontri con l'immagine demonica, con l'apparizione avvengono a mezzogiorno. L'ora di Pan, l'ora in cui appare il demone meridiano, l'ora senza ombre in cui il reale è più che reale, in cui la piena luce costruisce una allucinazione incorporando in sé l'ombra, in cui l'invisibile può rendersi visibile e perciò procurare fascinazione e spavento. Il *plein soleil*, l'ora senz'ombra dà appunto corpo alle ombre, come il fascio di luce di un proiettore. Ma il *pavor* è connesso a un supposto-sapere, è tutto intriso di una luce impossibile, simile a quella di un film, che mi sembra epitome del perturbante freudiano: la luce di *Vampyr* (1932) di Carl Theodor Dreyer per cui il direttore della fotografia Rudolph Matè ottenne, con un particolare effetto di lenti e di esposizione, la sospensione del tempo in una luce abbacinante che paradossalmente contiene in sé il terrore e l'ombra della notte.

Nel caso delle analogie, più volte studiate, tra processo filmico e processo psicoanalitico, ciò che probabilmente avviene col cinema è un'amplificazione del delirio, del meccanismo nevrotico, del processo onirico, della rimozione, su un piano di esposizione, di vitalizzazione, di crasi tra reale e immaginario, dribblando il piano simbolico e fuoriuscendo dal *setting* analista-paziente, laddove si opera una ristrutturazione linguistica, per entrare piuttosto in un set in certo modo pre-psicoanalitico e più simile alle sedute collettive del magnetismo o agli spettacoli-cure del dispositivo ipnotico.

Emerge dunque una zona dove il linguaggio fuoriesce da sé accedendo a una visione tendenzialmente muta ed estatica in cui la reviviscenza, il *nachleben*, la ripresa, il ritorno, la *répétition* (anche nel senso del lemma francese che significa anche prova, replica, riproiezione) non sarebbe tanto un rivivere il trauma, rielaborandolo nella ripetizione, quanto un ripetere la vita del sintomo in modo tale da legittimarne la realtà attraverso il fantasma e l'immagine, una specie di processo omeopatico, per cui ciò che guarisce e libera è lo stesso delirio.

Nell'ottobre del 1922 Aby Warburg festeggiò al Bellevue, con la moglie e i tre figli, le nozze d'argento. In tale circostanza confidò al terzogenito Max Adolf il proposito di tenere nella clinica una conferenza con proiezione di

immagini sugli indiani d'America, presso cui era stato [...] ventisei anni prima, incentrata sul rituale della danza del serpente. Volendo uscire dalla fossa dei serpenti, i serpenti sarebbero stati il tema centrale della sua conferenza. Per rimettere le ali, doveva affrontare il mostro che lo trascinava sottoterra: come Apollo, sconfiggere il drago - ciò che sarebbe equivalso anche a farsi lui stesso serpente, metamorfosarsi, rinnovarsi, guarire e risalire. Un serpente con le ali. [CHIARINI 2004, pp.421-422]

Ora questo processo di 'cura immaginale' attiene al movimento stesso della proiezione, di uno spostamento proprio di quella 'migrazione delle immagini' che somiglia tanto alla costruzione dinamica del *Bilderatlas* warburghiano, quanto al dispositivo cinematografico.

In Mnemosyne la riproduzione fotografica non è più utilizzata come supporto illustrativo, ma come un *medium* comune a cui vengono ricondotte tutte le immagini prima di essere disposte nello spazio della tavola [...] L'Atlante non si limita dunque a descrivere le migrazioni di immagini attraverso la storia delle rappresentazioni: le riproduce. In questo senso l'Atlante è sostenuto da un pensiero di genere cinematografico, pensiero che, utilizzando delle immagini, non mira ad articolare significati, ma a produrre effetti. [MICHAUD 2004, p.435]

In qualche modo sia Warburg che Freud si trasferiscono, scivolano su uno schermo non solo in quanto spettatori, ma in quanto operatori di immagini, si sottopongono a una cura attiva dell'immaginale, inscrivendosi nel paesaggio, nella mappa delle reviviscenze, si lasciano lucidamente assimilare dall'immagine, inseguono e si sciolgono, in una paradossale 'fusione distintiva' nel movimento ninfico, animico, geniale, serpentino dell'imago. Lo stesso Freud in quanto manipolatore di immagini, narratore trasposto dentro il set stesso del racconto, nel momento in cui passa dalla percezione alterata di Hanold, inquadrata e ritagliata a partire dal racconto, al processo di attivazione e di cura iniziatica di Zoe-Gradiva conferisce a questa immagine 'ninfica', immagine in movimento "a fior di schermo", tramite proiettivo, uno statuto 'daimonico', oltre che 'dinamico': "colei che incede", che entra con passo leggero, con incedere svolazzante e velato, non solo è l'amata, non solo è maschera dell'analista Freud, ma soprattutto è l'immagine stessa, il nume, l'incarnazione 'numinosa', l'apparizione fantasmatica e insieme reale, in pieno sole, di una sorta di guarigione demonica. Così l'esperienza proiettiva del rituale del serpente diventa per lo stesso Warburg un paradigma in cui il movimento dell'affiorare, del farsi e del disfarsi, dell'apparire e dello sparire, del trasmutare delle immagini si risolve in un montaggio del mondo immaginale, il cui supporto, il cui corpo, muta, come la pelle di un serpente, con lo stesso moto traspositivo, che interpone forma e forza, tensione-pathos e configurazione. "Si può supporre che il dispositivo di Mnemosyne sia preso in prestito dai montaggi cosmologici delle pitture di sabbia Hopi. L'Atlante riproduce la migrazione delle immagini attraverso la storia dell'arte, come gli indiani rappresentano la circolazione, l'incontro e la mutazione delle forze all'interno del mondo". [MICHAUD 2004, p. 449]

2. Nel caso di un film come *C'est Gradiva qui vous appelle* di Alain Robbe-Grillet (film testamentario girato nel 2006 poco prima della morte, giunta nel 2008) si tratta di un calco necessariamente duplice, una doppia ripetizione, con spostamento di luogo ed epoca, della "fantasia pompeiana" di Jensen, e della celebre interpretazione-riscrittura freudiana.

Ciò che si pone innanzitutto trattandosi di un film, di una ripetizione filmica, è l'interrogativo di un affiorare, di un entrare, di un incedere come somiglianza e insieme reviviscenza posta dall'archeologo protagonista del racconto: il dettaglio (dentro cui come diceva Warburg si nasconde il buon dio, ma in cui si annida anche il demone) del passo di Gradiva, il piede appena sollevato sul terreno, la naturalezza e insieme l'artificialità di quell'incedere, che si proietta, si amplifica, si dinamizza sullo schermo di un sogno, che a poco a poco si traspone nel reale. La domanda è: quel passo è vero o finto? Corrisponde alla realtà di un modello ritratto, ripreso dal vero o si tratta di un fantasma, di un "revenant", cioè di una immagine che ritorna e alla cui spettralità non siamo certi corrisponda un modello vero?

Ora il cinema, come traccia e impronta di una ripresa del reale, insieme conferma e misconosce, sospende nel tempo e fa ritornare, in una ripetizione di quello stesso tempo di ripresa, l'immagine, anzi meglio il movimento dell'immagine (si potrebbe giocare sul senso della parola "passo" riferita al dispositivo cinematografico: il "passo uno" per esempio è il ritmo di scorrimento del fotogramma che genera l'illusione del movimento di un disegno animato).

In tal senso il materiale onirico, il processo di condensazione e spostamento del sogno, il moto dei deliri con l'avvento del cinema trova una sua precisa corrispondenza, altrettanto inscritta in una ripresa, in un ritorno dell'immagine rimossa, e in una sua metamorfosi, in una ripetizione differente nella forma e insieme differita nel tempo.

Questo movimento di diffrazione, di differenza, di differimento nel tempo è iscritto da Robbe-Grillet in un ritmo di fuga delle immagini che funziona sulla figura del desiderio, desiderio-seduzione che fugge alla presa, alla ripresa, proprio nel momento del suo 'ritorno immaginario', del suo incedere, del suo passo, e della traccia, dell'impronta filmica che questo passo lascia impresso sulla materia filmica, costituendone la cifra del desiderio erotico. Del resto uno degli ultimi romanzi, pubblicato nel 2001, di Robbe-Grillet si chiama *La reprise*, laddove ciascun protagonista, sullo sfondo della "Berlino-anno zero" nel dopoguerra, ripete e doppia la vicenda del desiderio edipico, e ognuno ha il suo gemello, finanche il narratore, il quale ha un doppio che guarda, che lo sorveglia e tenta di 'rubargli la parola'.

Lo scrittore e cineasta traspone in *C'est Gradiva* la vicenda jenseniana in un Marocco dal tempo sospeso, proprio come il passo di Gradiva, e come il tempo di un film: un Novecento come 'immagine esotica del Novecento'. L'immagine della Gradiva si traduce in un taccuino di fogli disegnati da Delacroix in Nordafrica, e misteriosamente ritornati.

È singolare come il passo di Gradiva si traduca in un altro movimento, il susseguirsi, come nello *storyboard* di un film, di disegni che, nella loro successione, e nel ritmo del passo-passaggio dall'uno all'altro, disseminano le tracce, le impronte di un corpo evanescente e in fuga, un corpo di desiderio in fuga. Ma si tratta di soli quattro fogli disegnati che sono sopravvissuti dai *Cahiers* di Delacroix, e la 'lacuna' immaginaria, le immagini mancanti sono proprio i punti di presa per il delirio, i varchi da cui l'immagine può ritornare nel sembiante della donna che ossessiona, in un rapporto sadomasochistico schiavo-padrone, lo studioso di Delacroix.

Lo studioso d'arte protagonista del film si chiama, tra l'altro, John Locke, come il fondatore dell'empirismo filosofico. Sono i passi dei disegni, il susseguirsi dei fogli-fotogrammi del carnet a ossessionare l'Harold-Locke del film, e il suo esperire lo sguardo, l'empirismo direi della sua appercezione. E a inscrivere in un delirio, in un susseguirsi di sogni e allucinazioni, in cui l'erotismo sadiano, il "giardino dei supplizi", la ripetizione esatta di un gesto di tortura e di presa erotica destinano la giovane donna, la modella-schiava-vittima con cui vive, a un sacrificio che però, rovesciandone il movimento, si ripercuote fantasmaticamente sullo sguardo stesso del protagonista instaurando una empatia tra presunta vittima e presunto carnefice.

Nel film è proprio la figura ritornante della ripetizione, che diventa però anche diversivo e deviazione, a instaurare la condizione delirante (il ripetersi della litania berbera, le indagini maniacali e paradossali della polizia marocchina). Ma il delirio si ripercuote in una implacabile linearità, una inesorabilità delle forme che ripetutamente viene messa in scacco da un passaggio dalla sfera conscia a quella inconscia senza soluzione di continuità, come uno 'slittamento progressivo' (evocando il titolo di un altro film di Robbe-Grillet *Glissement progressif du plaisir*).

3. Nel cinema di Marco Bellocchio un tale slittamento del desiderio, che è spesso anche uno scivolare nel delirio, delirio di immagini, messo in atto dalle immagini e che mette in atto immagini a sua volta, si configura come un 'affiorare dal buio', un'agitazione di ombre, in cui il vedere, il sostenere la vista, il suo dischiudersi (sovente aperto dall'intervento del femminile, dalla sua capacità di ispirare la 'follia che viene dalle ninfe'), dà luogo a una potenza, che agisce nelle immagini come possibilità di vedere nel buio, come il dischiudersi di un poter-vedere ulteriore insito in un non-vedere, che è anche una archeologia del soggetto (vedente vedersi). Come rintraccia Agamben, la dottrina aristotelica della potenza contiene una archeologia della soggettività: "[...] la *steresis*, la privazione è come una forma *eidōs tī*, una specie di viso [...] una delle figure più significative di questa presenza privativa della potenza è, nel *De anima*, il buio (*skotos*)."[AGAMBEN 2005, p.277]. L'archeologia del soggetto diventa una archeologia della visione, Aristotele arriva a una definizione della natura di un visibile come diafano in cui

“l’atto di questa natura come tale è la luce e la tenebra ne è la potenza” [AGAMBEN 2005 p.278]. E se la luce è il colore del diafano, il buio, privazione di luce, è il colore della potenza. Si tratta di ‘sentire con la vista’, ciò che vediamo è il vedente stesso (vedere-vedersi, direbbe Lacan), “sentire di vedere è possibile perché il principio della visione esiste tanto come potenza del vedere che come potenza di non-vedere, e quest’ultima non è una semplice assenza, ma qualcosa di esistente, la *hexis* di una privazione” [AGAMBEN 2005, p.279]



2. *Il regista di matrimoni* di Marco Bellocchio

Nel caso di Bellocchio la potenza, femminile, si oppone al potere, dispositivo anodino in cui il nome-del-padre e il maschile è tanto immobile e costretto nella sua posizione (di impotenza) quanto potente nella sua capacità di scatenare fantasmi: è il Moro racchiuso in un obiettivo, nella sua intercapedine nascosta, camera ‘caché’ e camera ‘oscura’, sbirciato dall’occhio dischiuso della ragazza, e alla fine liberato in una sopravvivenza solo immaginaria, è il Mussolini costretto nel letto dell’ospedale da campo a guardare in alto, su uno schermo cinematografico sospeso, affiorare le immagini del martirio di Cristo, nel film di Antamoro, e poi dissolto e accartocciato nella sua stessa immagine di propaganda, nei cinegiornali sbirciati nel buio di una sala di cinema dalla “folle madre” Ida Dalsen.

Si tratta di trarre forza da una debolezza, inabissarsi e chiudere gli occhi, immergersi nelle bruciature di immagini traslucide, nelle sfocature e nelle ombre, nell’intravisto di una cornice-schermo: nei film di Bellocchio così potentemente assorbiti dal buio, in cui la mancanza di luce viene trafitta dalle lame del suo stesso dissolversi, come nell’inizio ossimorico di *Buongiorno notte*, con l’appartamento dei terroristi che si rivela e si leva dall’oscurità nel sollevarsi delle tapparelle, come le ombre dei cavalieri che si agitano sul muro in *Il principe di Homburg*, come riflessi di un sogno da lanterna magica, o in *L’ora di religione*, il bambino intravisto dalla madre attraverso la cornice di una finestra, mentre si cela dietro al vetro smerigliato, o il volto diafano della Madre Santa sullo schermo sospeso nello stesso film, o ancora nella *Balia* la soggettiva del neonato che sul soffitto intravede le ombre della caverna platonica, annuncio di un cinema a venire.

Le ‘potenze del sogno’ vengono attivate dal personaggio di Castellitto in *L’ora di religione*, Picciafuoco (nomen-omen di qualcuno che ‘accende il fuoco delle immagini’, in un metaforico tragitto di messa a fuoco), pittore (con sfumature autobiografiche dato che i quadri esposti nel film appartengono alla pittura dello stesso Bellocchio), e disegnatore di video-animazioni sullo schermo di un computer, con il passaggio da un sogno all’altro, che lo porta a riattivare l’immagine materna e a “guardare negli occhi” la follia assassina di un fratello-doppio, ma anche a vegliare, con il racconto di immagini, il sonno del bambino, in una funzione paterna che assorbe la fabulazione delle madri che raccontano le favole per addormentare i propri figli. Nel film, in tal senso, la funzione del quadro, del vetro, della cornice, comprende un ‘montaggio degli eterogenei del tempo’, i quadri di Picciafuoco sono sospesi nel tempo anticipatori-dilatori e riguadagnano il senso di un vedere che è anche un divergere-convergere ogni volta dal punto-

di-vista (im)-pre-visto.

‘Fare schermo’ al volto-sguardo-sorriso, il *Sorriso di mia madre* è l’altro titolo del film, all’impossibile da rappresentare e da vedere che è la capacità vera di intrattenere e di sostenere l’irrompere della bellezza. Il sorriso, il volto è sempre sul punto di scindersi, di mutarsi in smorfia, nella doppia vista di un lapsus, di un doppio gesto, e questo è proprio l’eziologia della ripresa, del riprendere e del proiettare su uno schermo come operazione di pensiero. Ecco allora l’insorgere finale, come passaggio disegnato sullo schermo del bassorilievo freudiano della Gradiva, che dalle pareti in cui campeggia si anima sul monitor di computer per liberare le immagini dal nome-del-padre, facendo deflagrare l’altare della Patria. Ed ecco insorgere il suo corrispettivo incarnato, l’enigmatica apparizione muliebre, quasi una ‘Beatrice’ che indica il cammino per ‘ritornare a vedere’ (le stelle, così come il proprio schermo animico e interiore), ed il nome di “dea in esilio” è non a caso quello di Diana. Si tratta appunto, nella *visio* di Atteone (dilanato come Picciafuoco dai demoni del vedere, che, secondo la *lectio* bruniana, è una volontà di sapere), di vedere Diana al bagno, nuda, poterne sostenere la vista e poi essere sbranato, rifratto in frammenti nei cristalli di tempo di un film. Il nome è anche il passo, il nominare è un incedere, è un movimento pellicolare, un fuggire laterale dell’immagine. Abbiamo detto che nello studio del pittore Ernesto Picciafuoco campeggia, e Bellocchio ne inquadra lo stagliarsi in quinta come bassorilievo pronto ad entrare in scena, la figura di Gradiva, colei che incede sulle rovine pompeiane del sogno. Un avvento dell’immagine e del femminile insieme che, mentre si scinde ambigualmente tra passato e presente, archeologia e avvenire, viene a sovrapporsi in quanto schermo e ricordo di copertura all’anamnesi autoptica. Un itinerario che è proprio del cinema, quasi una “autoaffezione” del soggetto guardante come potenza del buio. Schermo dietro cui si nasconde la legge del simbolico e specchio che fugge nel momento in cui va in frantumi e fa buco nel reale, guardando lacanianamente la scena, così come sul monitor alla fine del film va in pezzi l’immagine identitaria, si esplica nella sua intima pluralità, mentre l’immagine fugge come Gradiva.

Nel *Regista di matrimoni*, le latebre oscure di un ufficio di produzione, in cui si dovrebbe preparare un ennesimo film tratto dai *Promessi Sposi*, sono attraversate da perquisizioni e visite: visite femminili soprattutto, nelle apparizioni-sparizioni dei provini, mentre da un buio mentale e pellicolare emergono frammenti della versione del romanzo manzoniano di Mario Camerini, ci vengono mostrati spezzoni in cui compare soprattutto Don Rodrigo.

Elica (nome ‘futurista’ del regista in crisi protagonista del film, ancora Castellitto), incede nel buio e entra nel sogno come se entrasse in un film, in un ‘film altro’ più che in un ‘altro film’, visto come territorio, con una sua topologia, come una “terra dei morti”, una dimensione, che è quella “dove comandano i morti” (come si dice nel film) o dove si fa finta di essere morti, dunque registi-fantasma o registi in fuga (come il regista “imboscato” sull’isola e creduto scomparso, il cui nome è di nuovo emblematico, “Smamma”) e come le stesse immagini che lo inseguono, regista che vuole mettere in fuga le immagini e che è egli stesso “in fuga dalle immagini”. E questa terra delle immagini archetipe, terra “di mezzo”, atlante immaginale, dimensione sognata e vissuta su uno schermo che viene continuamente rimandato (le inquadrature sono ogni volta divaricate da un occhio incollocabile, che è quello, impersonale, delle “telecamere di sorveglianza”), su cui, come nelle mappe immaginarie occhieggiano i ‘mostri’ (della Villa del Principe di Palagonia), questa terra è, non a caso, la Sicilia, e il suo *genius loci* è di nuovo una immagine femminile, una “promessa sposa”, cioè una ‘vergine perfefonea’ tenuta prigioniera agli Inferi da un misterioso Padre-Plutone.

Tutto si svolge nel film come in un sogno di semiveglia (simile in questo al sogno sonnambolico, da cui si riporta, pegno delle terre del aldilà, un fiore vero, dell’*Homburg* di Kleist da cui Bellocchio ha ricavato un film misterioso e sospeso tra fuochi e ombre). C’è una caratteristica direi cinematografica nei sogni di dormiveglia: che essi sono spesso sogni lucidi in cui non solo siamo, come al cinema, protagonisti e spettatori, ma ci rendiamo conto anche di stare sognando, in questi sogni si entra nel momento in cui si finge di risvegliarsi.

E nel film si mette in gioco ‘l’ombra di un matrimonio’ (filmato da una tele camerina portatile), impossibile certo, un matrimonio “che non s’ha da fare”... ma tutto diventa il mutarsi (sotto le prove che sono altrettanti provini sia di acting che fotografici), di “nozze chimiche”, di un matrimonio alchemico, a tutti gli effetti. Il volto della Sposa cui si solleva il velo, come ad Iside, mette a nudo il cinema, come “il corpo nudo” della Sposa, *mis a nu*, dai suoi “celibi”, come nel quadro alchemico di Duchamp.

4. *Gesteigerte Bewegung*, movimento intensificato: è questo il termine warburghiano per denotare i processi, per esempio in Botticelli, di formazione dello stile. È ciò che Didi-Hubermann riconduce a un paradigma coreografico, una coreografia delle intensità: “vediamo costantemente risorgere la questione del gesto intensificato, soprattutto quando il passo diviene danza” [DIDI-HUBERMAN 2006, pp. 237-238]. Ed è quel che Nietzsche definisce linguaggio di gesti potenziato, la conversione, cioè la trasposizione, e quindi la trasformazione, di un gesto naturale (come il camminare, l’andare su e giù) in una formula plastica, un preciso cerimoniale di gesti, una danza, un volteggiamento. Ciò trasporta l’immagine-pathos, la *pathosformel*, verso una personificazione di tale intensità, che non cessa di volteggiare, di muoversi, di sfuggire, come la figura per eccellenza del desiderio: la Ninfa.



3. *Veredas* di Joao Cesar

João César Monteiro ammette [HODGSON 1996, p.30] di aver “sempre avuto, fin da bambino, un’inclinazione perversa per il sesso opposto”.

In *Veredas* (1977) è all’inizio che il pastore “canta” il suo incontro con una sorta di donna-metamorfosi, di ninfa, donna-animale, donna-lupo: la “mora incantata” che, nel suo morbido incedere, lo invita, e invita l’occhio mobile della macchina da presa, a lasciarsi guidare (“lasciami guidare i tuoi sogni” gli dice nel film). È il desiderio che si manifesta *ab origine* come un incedere, un movimento, ma tale movimento, è un ‘va e vieni’ che presuppone un incespicare, una frattura, una trasgressione, una interruzione, lungi dall’essere una semplice fluidità, è una sorta di ‘fluidità sincopata’, qualcosa che dispone una sottrazione, una mancanza e che perciò induce un conato.

Il *diabolos*, padre “panico” delle ninfe, immette una divisione, un *diaballein*, una interruzione, uno zoppicamento, una separazione, che è la cifra stessa del gioco di inseguimento della ninfa, dell’immagine che fugge e si sottrae. E quel “va e vieni” che zoppica si riflette nello stesso moto di João Vu Vu che con il suo bastone percorre, su e giù, dalla “baixa” al “barrio alto” la

topografia verticale-orizzontale di Lisbona, nel suo film testamentario *Va e Viem* (2003).

Monteiro ha dichiarato l'intenzione di "raggiungere quello che è al di là del visibile", di far vedere una zona del visibile che è insieme amalgamata con un *au delà* del visibile stesso, cioè di gettare lo sguardo laddove il reale si apre in un punto cieco, apre una falla, fa buco - direbbe Lacan.

La scritta dell'incipit di *À flor do mar* (1986), *In manu Domini sunt omnes finis terrae*, immette in una dimora delle Madri, un'antica masseria tra terra e acqua nell'Algarve, dove le figure ninfiche sono diffratte in una bambina, un'adolescente, una donna matura, che si compendiano nella figura di una giovane vedova, dal nome simbolico di Laura Rossellini, interpretata da Laura Morante, e che è anche luogo immaginale, terra di mezzo, pelago delle Ninfe. Allusione a un tale ambiente archetipico è l'incontro di Laura (*L'aura!*) sulla spiaggia con un giovane uomo ferito, uno straniero venuto dal mare, un naufrago che è evidentemente figura odissea. Nel film tutto è avvolto da una luce epifanica, bagnato da una luminescenza insieme tersa e abbagliante (una luce "animale" come viene detto) che rinvia agli affreschi nella chiesa di S. Francesco, citati nel film, di Piero della Francesca, luce che si interpone a quella corrusca e accesa, ferita e circonfusa nello specchio ovale che ritorna nel film, dei ritratti manieristici di Bronzino o Pontorno cui la figuratività di Laura rimanda. Ma la luminosità del film è anche suono che si amalgama al vento, un vento appunto ninfale, un'aura cui la citazione del *Soave sia il vento* mozartiano allude.

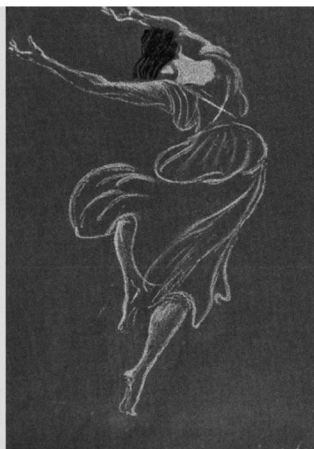
Anche in *O último mergulho* (1992) ritorna una triade femminile di giovani ninfette, tre piccole prostitute introdotte da un buon dio-diavolo (il vecchio Eloi, che evidentemente rimanda a un demiurgico Elohim), e una di queste, l'ultima, estrema, fanciulla, di nome *Esperança* ("Io sono il Padre, e ti darò da fottare la mia Speranza" si dice nel film) ne è la figlia (del diavolo e del buon dio insieme) ed è muta, e questa eseguirà-ripeterà la *danza di Salomè*, danza che mentre solleva il piede da terra, leva progressivamente un velo dal corpo danzante, e quella danza sarà appunto un 'gesto muto', traducentesi in un lungo piano sequenza muto, cioè senza sonoro. Ancora una volta il piede sospeso e danzante della Ninfa entra come un vento misterico e soave, assimilato a una estraneità, a una impersonalità del numinoso.

Si tratta di un 'corpo estraneo' messo in coalescenza con un 'corpo vergine', il proprio e l'improprio. Dare luogo a uno spazio improprio del desiderio, instaurando "all'opposto e fuori dall'orribile società, un piccolo autonomo universo conforme al buon piacere... un universo rivolto alla bellezza: quella delle belle ragazze" [REVAULT D'ALLONNES 2004, p.243]. Nei film di Monteiro c'è tutta una schermatura, un disseminare di puntuali gestualità, uno 'schermare di fioretto' in piccoli gesti, precisissimi, dettagli cerimoniali che scandiscono l'adorazione delle fanciulle in fiore. Una sorta di esercizio spirituale dell'osceno, un atletismo dell'anima che consuma il corpo e lo rende traslucido di sudori erotici, una specie di ascetismo del pornografico, di mistero dell'esibizione e del nascondimento sessuale, svelamento e velatura, ciò che si vede nella *Villa dei Misteri* pompeiana. Paradossale partecipazione atarattica.

Questa estraneità, questa improprietà del proprio stesso desiderio è assimilabile, instaurando uno spazio di captazione, con la proprietà del gesto della ninfa, di quel suo sottrarsi infinitamente alla presa eppure iscriversi in un 'luogo del godimento'. È lo stesso perseguire questa 'auratica' proprietà della Ninfa che Warburg assimila a un estraneo soffio, a qualcosa che proviene dal di fuori, da un sovrano distacco della presa che è l'unico movimento in cui il desiderio può tendere a un possesso paradossale: quello di un congiungimento, di una *coniunctio* impossibile, di un'impossibile effettuazione del contatto, un improvviso eventualizzarsi dell'incontro precisamente come non-effettuazione del rapporto sessuale, il quale si dà solo nel suo non-esistere ("il n'ya pas..." dice Lacan del rapporto sessuale, la cui presenza viene sebbene nella sua effettuazione ogni volta elisa). "E ciò prende realmente vita sotto l'azione, il soffio (aura) di una causa esterna (*aussere Veranlassung*): un'estraneità di atmosfera o di testura" [DIDI-HUBERMAN 2006, p. 238].



5. Foto della danzatrice Loie Fuller nella *Serpentine Dance*



6. Disegno di Jean Cocteau per *La creation du monde* di Darius Milhaud

7. J. Grandjouan disegno di Isadora Duncan danzante



8. Foto da *Le sang d'un poete* di Jean Cocteau

5. Per un poeta-pittore-drammaturgo affine a Cocteau, come Alberto Savinio, la vita, il suo mistero, è tutta movimento e transito e dunque una continua morte, o meglio *demi-mort* (di cui scrisse e musicò i *Chants*) e il sogno, il “Grande Sogno”, è il più vero che c’è nel profondissimo della notte, oppure la “finestra” (in ciò simile a uno schermo cinematografico) è assimilata a una specie di occhio fuori dalla sua orbita, la cui porzione di mondo offerta dall’occhio insonne del quadro (come nella casa del *Mago di Oz*, 1939, di Victor Fleming, portata dal turbine della tempesta, e su cui la piccola Dorothy viaggia occhieggiando dalle finestre nel vortice volante delle immagini, mentre si proietta verso il dorato mondo di Oz).

Per Cocteau la *machine* del cinema è come un grande meccanismo ipnotico, l’esperienza filmica diventa uno stato di sogno lucido vissuto collettivamente, simile appunto a quella *demi-mort* di cui parla Savinio, o allo stato di dormiveglia. La scrittura filmica cocteauniana è paragonabile a una raffigurazione orfica precisa: il tocco lirico delle corde della lira che si assimila al tocco carezzevole dell’amante sottratta al buio degli inferi, nel punto del suo apparire-sparire, nel suo svanimento (un’immagine questa che colpì un poeta orfico come Rainer Maria Rilke a Napoli, quando la vide raffigurata su una stele antica, per cui ne scrisse nella *Seconda Elegia*). L’immagine per Cocteau è appunto un “tocco amoroso” che si spinge nel territorio altro, nella zona d’ombra oltre lo specchio. Ecco perché è nel protendersi di una misteriosa mano su un mondo che ne prolunga il tocco interiore che gli amori impossibili si tessono e si stessono nello spazio paradossale di un aldilà dove solo possono prolungarsi, e di cui i film cocteauniani sono metafora concreta: che sia la mano quantata sullo specchio di Orfeo, che siano le dita sottili e arcane del tocco di Cocteau sul fiore di Ibisco, fiore del sogno e della morte ma anche della resurrezione, in *Le testament d’Orphée ou ne me demandez pas pourquoi!* (1960), o ancora che sia l’intrecciarsi segreto dei gesti teatrali delle lunghe mani di Edwige Feuillère, che tramano il merletto erotico dei doppi amorosi in *L’Aigle à deux tête* (1948).

Amori de l’au-de-là, quelli di Orfeo per la Principessa Morte e di Stanislas per quell’altra Principessa-Regina (che riecheggia Elisabetta d’Austria, sposa del sensuale e a un tempo spettrale Ludwig II di Baviera) di *L’aigle*, divinità innominata e coperta da un velo nero (simile in ciò alla dea egizia della vita e della morte, Iside) e che deambula di castello in castello, in una “teoria” di spazi fantasmatici e sovraccarichi di illusioni. In ogni caso “l’arte è un sogno condiviso, scriveva Cocteau nel 1946 in Ciné-Revue, l’artista non racconta i suoi sogni. Egli sogna pubblicamente, gli ci vorrebbero quindi degli spettatori adatti a subire l’ipnosi collettiva e che dormissero seguendone l’esempio affinché il realismo del sogno, non opponendosi alla resistenza delle loro abitudini, possa penetrarli senza sforzo” [COCTEAU 1979, p.86].

Il cinematografo considerato come ipnotizzatore dunque, per cui il ruolo dello schermo è quello di esercitare sul pubblico una sorta di ipnotismo e di permettere a un gran numero di persone di sognare lo stesso sogno, si sottrae (come voleva anche Artaud) al processo di simbolizzazione e all’artificio onirico per accedere a un campo del significante, dove il rapporto di scissione e di coalescenza, di morte e resurrezione, di dissolvimento e ricostruzione speculare, avviene dentro al simbolico in quanto effetto di linguaggio, forma inerente, e non veicolante, il senso, percezione di *rêverie*, sogno a occhi aperti che incorpora l’anima, la rende vegliante nelle nervature di un corpo che riemerge sullo schermo dalla notte dell’invisibile. Non c’è quindi una decifrazione e una spiegazione, ciò che ‘si scioglie’ lo fa solo nell’immagine come l’acqua dello specchio. In un paradossale connubio tra immobilità-mobilità e lontananza-prossimità, in un altro reale spazio temporale, Cocteau individuava l’epifania “mitica” del cinema:

un film è tutto in una scatola, esiste, “preesiste”; l’apparecchio di proiezione ve lo svolge come fanno il tempo e lo spazio i quali, bizzarramente mescolati insieme, ci permettono di vivere solo a poco a poco, un secondo dopo l’altro, degli episodi che devono avvenire in blocco. Nel sogno, lo svolgimento si guasta, la Parca aggroviglia i suoi fili di lana, la caduta dei nostri paraocchi ci permette di vivere a fianco dei nostri morti e in circostanze sconosciute. [COCTEAU 1979, p.21]

Nel *Testament* compare una misteriosa scatola che scivola di mano al professore, morente nel dare la caccia all’immortalità, e che viene raccolta dalle dita sottili di un Cocteau vestito in abiti settecenteschi: in questo stesso gesto il poeta sparisce, per perdersi nello spazio-tempo.

Al pari della misteriosa scatola che irradia luce azzurra, uno degli alchemici “fuochi blu” di cui parla James Hillman, che in *Mulholland drive* (2001) di David Lynch immette, novalisiano *fiore azzurro*, nell’atlante dei sogni, quella scatola da cui si sprigionano polverose ombre di luce simili ai nostri doppi, è il cinema stesso, sono i film. Quella scatola è destinata a diffondere nel mondo il pericolo e la delizia di quei sogni. Quella scatola, nel film lynchiano, è dischiusa da una duplice Ninfa bionda, una Ninfa a due teste (Betty e Rita) che slitta in un terzo nome, quello di Diane, la Dea che conduce le Ninfe e che non può vedersi nuda e ciononostante offre alla vista la sua nudità bagnata dalle acque segrete. Quella scatola, nel mito, è un vaso (di *Pan-d-ora*) dove ‘affiorano le immagini’ e che, rovesciato, lascia trapelare le visioni dell’altra parte dello specchio. È quel canestro fiorito, quel vaso d’acqua, quella conca alata e svolazzante che congiunge in un arco l’alto e il basso, il capo e i piedi, laddove “le epifanie della Ninfa disegnano una precisa *Pathosformel* e sono espressioni del suo polo benefico (canefora, ancella, vergine, eroina, angelo)” [CENTANNI, FORSTER, MAZZUCCO 2002, p. 217]. Affioramento e migrazione che trascorre nell’*Atlante di Mnemosyne* così come in una immagine-tempo filmica, nella potenza di cristalli di tempo del cinema:

da un rilievo del VII secolo all’affresco del Ghirlandaio a Santa Maria Novella (dove compare la figura che Warburg chiamava scherzosamente signorina *portainfretta* e che, nel carteggio sulla ninfa, Jolles definisce *l’oggetto dei miei sogni, che si trasforma ogni volta in un incantevole incubo*), dalla portatrice d’acqua di Raffaello fino alla contadina toscana fotografata da Warburg a Settignano. Dov’è la ninfa? (...) La ninfa è un indescrivibile di originari età e ripetizione, di forma e materia. Ma un essere la cui forma coincide puntualmente con la materia e la cui origine è indescrivibile dal suo divenire è ciò che chiamiamo tempo [...] [AGAMBEN 2004, p. 56].

E l’immagine di ciò che chiamiamo tempo è il cinema, sul suo schermo, fantasmate e insieme incarnate, migrano e affiorano le Ninfe.

English abstract

The migrant and epiphanic image of the Nympha Gradiwa, loved and pursued by Aby Warburg in Mnemosyne’s Table 46, allows us to think cinema as an atlas of phantasmatic visions, as an unceasing movement of editing the heterogeneous, as a surviving incarnation of pathosformeln. The paper tries to apply these topical concepts on the works of moviemakers such as Alain Robbe-Grillet, Jean Cocteau, Marco Bellocchio, João César Monteiro.

Bibliografia

AGAMBEN 2004

Giorgio Agamben, *Nymphae*, in *Aby Warburg. La dialettica dell’immagine*, “Aut Aut”, nn. 321-322, Milano 2004

AGAMBEN 2005

Giorgio Agamben, *La potenza del pensiero*, Vicenza 2005

CENTANNI, FORSTER, MAZZUCCO 2002

Monica Centanni, Katia Mazzucco, *Lecture da Mnemosyne*, in *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria*, a cura di Monica Centanni, Kurt Forster, Katia Mazzucco, Milano 2002

CHIARINI 2004

Gioachino Chiarini, *Piccolo bestiario warburghiano. Serpenti, farfalle e altri esseri alati*, in *Pietro Montani. Lo sguardo di Giano*, a cura di Claudia Cieri Via, Torino 2004

COCTEAU 1979

Jean Cocteau, *Del Cinema*, Milano 1979

DIDI-HUBERMAN 2006

Georges Didi-Huberman, *L’immagine insepolta*, Torino 2006

FUSILLO 1987

M. Fusillo in *Modi del raccontare*, a cura di G. Ferroni, Palermo 1987

HODGSON 1996

Pierre Hodgson, *Entretien avec un vampire*, in “Cahiers du Cinema”, n. 499, febbraio 1996

MICHAUD 2004

Philippe-Alain Michaud, *Migrazioni. Mnemosyne e il passaggio delle frontiere nella storia d'arte*, in Pietro Montani. *Lo sguardo di Giano*, a cura di Claudia Cieri Via, Torino 2004

REVAULT D'ALLONNES 2004

Fabrice Revault d'Allonnes, *Du Desir insoumis au plaisir souverain*, in F. Revault d'Allonnes, *Pour João César Monteiro: contre tous les feux, le feu, mon feu*, a cura di Ludovic Colin, Crisnée 2004



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • ottobre 2012

www.egramma.it