

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

MASSIMILIANO PECORA

Lo schermidore lirico. La logica della dissacrazione nell'opera poetico-narrativa di Valentino Zeichen

*A Lyrical Fencer. The Mindset of Desecration
in the Novels and Lyrics by Valentino Zeichen*

SOMMARIO | ABSTRACT

La pubblicazione postuma di *Diario 1999* ha offerto un nuovo impulso critico all'opera di Valentino Zeichen. Nella forma del *journal intime* vengono a confermarsi i caratteri di una precisa posizione epistemica e antropologica. Battezzata come epigrammatica a causa di una forzatura di cui non fu immune lo stesso poeta – sia sufficiente citare la silloge *Neomarziale* (2006) – l'intera produzione di Zeichen è impegnata in una severa ricognizione delle mondanità e delle forme della convenienza sociale attraverso l'esercizio di tutti i generi della rappresentazione artistica: dalla poesia al radiodramma, dal teatro al romanzo. L'analisi comparativa delle opere letterarie e dei testi drammaturgici e radiofonici può constatare quanto il nostro autore abbia delibato le forme del motto di spirito per poi prediligere una sorta di scherma linguistica tra i materiali allotrii alla lirica e le complesse analisi della frizione che insiste tra *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*, tra vicende della storia contemporanea e squallide piccolezze della quotidianità. Declinando in senso etnografico la lezione di Michel de Certeau – lo dimostra, da ultimo, l'ipertesto filmico di *Passeggiate romane* –, Zeichen inventa un particolare meccanismo espressivo che rende tanto più evidente l'isomorfismo intensionale della scrittura quanto meno probabile la completa accondiscendenza verso l'estemporaneo esercizio divagatorio degli *Aforismi d'autunno* (2010). A infortire queste considerazioni contribuisce il processo variantistico che insiste tra il romanzo *Tana per tutti* (1983) e la sua riedizione del 2015 (*La sumera*). I due testi, concepiti già negli anni Settanta, non solo richiamano i motivi precipui delle raccolte pubblicate tra il 1974 e il 2000, ma esplicitano un procedimento teso a descrivere, per via dilemmatica, quelle impercettibili e involontarie violazioni della *contrainte*, dietro alla quale si mascherano i soggetti e gli interlocutori della personale galleria del poeta di Fiume.



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

The posthumous edition of *Diario 1999* has prompted a new direction for critical research about literary works by Valentino Zeichen, a Rijeka poet. A comparative study about radio plays, lyrics and novels can demonstrate that Zeichen is not an epigrammatic poet, such as Catullo and Marziale. He often preferred to serve the logic of desecration for improving the comparison between poetry and subjects unrelated to literature, such as society and city life. From *Area di rigore* to *Casa di rieducazione* and *La sumera* we have to look at a particular aspect of a lyrical manner that is focused on the conflict between *Gemeinschaft* and *Gesselschaft*. This struggle is made possible thanks to using a logical strategy called intensional isomorphism. This process provides a condition strong enough to guarantee interchangability *salva veritate* in opaque contexts, e.g. belief-sentences or fiction. So we can demonstrate this attitude if we will consider what involves different changes for *Tana per tutti* and *La sumera*.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

schermidore, Valentino Zeichen, poesia, isomorfismo intensionale, *La sumera*
fencer, Valentino Zeichen, contemporary poetry, intensional isomorphism, *La sumera*



MASSIMILIANO PECORA

*Lo schermidore lirico. La logica della dissacrazione
nell'opera poetico-narrativa di Valentino Zeichen*

Tra le cifre che caratterizzano la produzione poetica italiana degli ultimi cinquanta anni è possibile rinvenire la persistente riflessione sul modo in cui le nostre percezioni e intuizioni colgono gli aspetti contraddittori della vita (Testa 2005: XXVI-XXVII).

In questo panorama letterario, l'ansia mimetica spinge l'artista verso forme di rappresentazione che, per quanto irrisolte o sospese tra la versificazione e il racconto, si offrono quale risposta a domande urgenti e perennemente irrisolte¹: qual è la ragione profonda della convivenza sociale? In che misura è proponibile una raffigurazione del mondo quando questo muta repentinamente? Condannato a restare un *revenant* tra i *revenant*, al poeta spetta il compito di rintracciare queste aporie, come dimostra il componimento postumo di *Diario 1999* di Valentino Zeichen:

Aporia: difficoltà logica senza possibilità di soluzione. //
Sconfina il filosofo / e indaga sull'Aporia / estesasi all'economia / C'è recessione strisciante / ma salgono i titoli di

borsa. / Di quale valida sostanza / è fatta l'azione che sale /
mentre cala la domanda / del suo bene corrispettivo? / Non
è questa una neoaporìa? (Zeichen 2018: 37).

Pur adeguandosi agli stilemi della canzonetta melica², il testo succitato costituisce un valido esempio di quella linea poetica che, coonestata dagli scrittori della cosiddetta terza generazione³, non solo è diffusa in gran parte della produzione del secondo Novecento, ma assume, nell'opera di Zeichen, i connotati di un'eseplare ricerca metafisica.

Embrionale surrealista per formazione (Berardinelli, Cordelli 1975: 92), Zeichen (Fiume, 24 marzo 1938-Roma, 5 luglio 2016) elabora un suo personalissimo *cadavre exquis* che non si affida all'estro dell'invenzione, ma all'enciclopedia del parlante medio-colto, alle *realités* e a tutte quelle conoscenze dizionariali provenienti dalla cultura scientifica, mediatica e finanche di massa.

A scorrere rapidamente le pagine di *Diario 1999* si osserva che, nella forma del *journal intime*, il poeta non solo riprende gli argomenti e i temi a lui cari, ma compone testi per le raccolte successive⁴. Lo stesso dicasi anche per i *divertissement* di *Aforismi d'autunno* (2010). In nome di queste occorrenze possiamo ammettere che nell'opera di Zeichen insiste, per coazione intellettuale, un procedimento logico che, da *Area di rigore* (1974) a *Casa di rieducazione* (2011), istituisce una sorta di sinonimia logica e verbale tra la percezione estetica dell'autore e le vicende della vita di tutti i giorni.

La necessità di individuare delle relazioni di prossimità tra il privato e il mondo spiegherebbe due aspetti fondamentali che informano la produzione dello scrittore di Fiume: la propensione verso soluzioni tipiche della poesia barocca; il presunto moralismo, spesso sconfessato e deprivato di un chiaro intento civile.

Riguardo al primo aspetto, la strumentazione retorica della cultura del primo Seicento è assunta attraverso espliciti richiami ai temi del libertinismo, della geografia delle esplorazioni e dell'*ut pictura poësis*⁵. Tuttavia questi elementi adombrano il consapevole metabolismo delle pulsioni e dei diversi algoritmi che insistono nello spazio interiore dell'autore, monade tra le monadi. Zeichen non è il poeta delle lambiccature e dei *calembour*. Al pari di Adriano Banchieri⁶, egli riflette sulle discrasie della società del XXI secolo. Basti considerare, a mo' di esempio, la fantesca della commedia *L'ospite illustre*. Singolarmente battezzata con un allusivo *nomen omen*, Agudeza irride la sua padrona, specie quando quest'ultima, atteggiandosi ad aio, non rispetta i rapporti di sinonimia tra le parole e, nel contempo, biasima lo scrittore che ospita in casa (Zeichen 2002: 153-54, 156-58)⁷.

I temi dell'incomunicabilità e del fraintendimento linguistico vengono assunti da Zeichen all'origine dell'opera d'arte che, come "ricorrente duplicato di Big Bang" (Zeichen 2017: 96), non riesce a coniugare la rappresentazione mentale del poeta con quella del lettore. Si pensi alla sezione "Società" di *Neomarziale*, dove, nelle liriche destinate agli amici, gli slanci emotivi sono resi equipollenti ad attività febbrili. È il caso della dedica a Duccio Staderai che "in amore, / sorvola sulla ruggine e / sulle scocche ammaccate; / simile a un carrozziere / se le ribatte quasi tutte / riverniciandole di passione".

Questo esempio ci dimostra come il concettismo di Zeichen acquisti una valenza ben diversa da quella barocca: l'artista sa bene che, in quanto figlie dei nostri paradigmi verbali e antropologici (Beck 1991: 315-27), le metafore della comunicazione ordinaria possono banalizzare ogni evento e ogni costruzione morale dell'uomo. In questo modo, l'autore di *Gibilterra* congiunge il piano della Storia con quello della minuta quotidianità, denunciando l'incoerenza tra ciò che siamo e ciò che desideriamo.

Per quanto non vi siano prove filologiche, a Zeichen non poteva sfuggire la feroce disamina che Ottiero Ottieri ci consegnava quando, con *L'irrealtà quotidiana* (1966), collocava la nevrosi del mondo contemporaneo nell'alterazione più intima che rende gli oggetti di largo consumo prevaricanti e ci impedisce di operare una scelta adeguata al nostro stato⁸. Non diversamente potremmo considerare il poemetto *Apocalisse per acqua* e, soprattutto, molte liriche di *Casa di rieducazione*. Leggasi, dalla raccolta del 2011, la stanza conclusiva di *Quale passeggiata?* che, ispirata dal racconto di Robert Walser del 1917, non solo richiama l'ipotesi, ma suggerisce la coniazione dell'ipallage "calzature mentali" ed esplicita il procedimento soggiacente alla scrittura del nostro autore. Nella bramosia di comunicare il proprio 'sentimento del mondo' Zeichen congiunge la pratica del *flâneur* con quella del poeta. Alla prima spetta l'acquisizione della disordinata messe di vicende e di dati individuali e storici, alla seconda la sperimentazione creativa di un racconto onnicomprensivo. Mosso alla conquista della "verità", l'artista è immaginato come un cacciatore⁹ che si avvale dell'arma della scrittura (Zeichen 2017: 495). Questo spiega perché, nella "Pinacoteca" di *Pagine di gloria*, Zeichen coniughi gli oggetti d'uso quotidiano con i capolavori della pittura, indagli sulla speculazione commerciale delle opere di Marcel Duchamp e rappresenti il tizianesco *L'Amor sacro e L'Amor profano* nei termini di un abbozzamento amoroso. Se tale dissacrazione è evidente quando il poeta chiama in causa l'arte, essa è ancor più verificabile in quei testi in cui il *vehicle* metaforico è costituito dalla letteratura. In tal senso, è emblematico *Capodanno 1993-1994*, dove, sotto la veste del carne simposiaco, la rassegna dei commensali è conclusa da un allusivo, meta-letterario e mordace riferimento: "M'illumino di mondanità! / Abbisognano di contorni / per guarirne la portata: Antonio Tabucchi" (Zeichen 2017: 395)¹⁰.

Alla luce di ciò possiamo ammettere che nell'opera di Zei-

chen agisca un processo paragonabile al 'tropismo' biologico-vegetale: laddove sussiste una stortura, una dissonanza tra la vita sociale e il giudizio critico del poeta, là si orientano le scelte lessicali – pensiamo a nuove coniazioni come “sentimenthal”¹¹ e “agguantanuvole” (2017: 20) – e i volontari giochi antonomastici, come nel caso della *Mattanza della Bellezza di Casa di rieducazione* (2017: 523)¹². Ne sono indicativi testimoni *Capitale romantico*, *Dopo il rientro della lira nel 'Serpente monetario'*, *La borsa*, *Analitici e continentali* e, tra le opere drammatiche, *Ginnasti neoromantici* e *Intonaco sul passato*.

Tale procedura è ben evidente quando l'artista innerva l'accensione lirica nelle maglie della quotidianità. Ad esempio, *Tre amici* è ben più che un componimento organizzato equiparando il gioco fanciullesco alle ciniche manifestazioni della politica internazionale. Ripresa la medesima immagine di *Arancia mondo* (Zeichen 2017: 348)¹³, il testo di *Neomarziale* si riferisce agli eventi di Yalta e si conclude con un'aporia: “Si scherzava per capire / chi barava al gioco: / noi? o il destino?”.

La domanda che chiude questa poesia cade esattamente in quel campo speculativo che siamo soliti chiamare 'metafisica' e che al poeta preme indagare ben più dell'ontologia¹⁴. Intesa quale regesto del processo cognitivo che la nutre, la scrittura lirica diviene testimone di uno sforzo rappresentativo tanto più forte quanto più conciliante verso i *corpora* delle più complesse manifestazioni del pensiero e della storia degli uomini.

Pensata come un servizio pubblico¹⁵, la pratica poetica è, per Zeichen, un esercizio mimetico, come si legge nella *Poesia di Pagine di gloria*:

Ogni volta che la mimesi creativa ricomincia / si ripropone il dilemma: il mondo / deve supporre creato in versi / come ventilano le scritture oppure / si tratta di opere in prosa evolucionistica? (2017: 96-97).

Il poeta, sospeso tra la ricerca dell'esattezza dell'immagine e l'impossibilità della *perspicuitas*¹⁶, si affida alla ragione per individuare ciò che le nostre aspirazioni e il nostro inconscio spesso ci nascondono¹⁷. Per rendere ancora più evidente questa personale forma di indagine Zeichen la sposta nella città adottiva: Roma, al pari della balzachiana Parigi, è rappresentata come l'alveo della simbiosi tra il basso quotidiano e la caduca retorica della storia ufficiale. Non si può leggere in altro modo *Mezzi d'assalto subacquei della Marina italiana durante la Seconda guerra mondiale. Siluri a lenta corsa, detti: 'maiali'*, dove i celebri incursori della marina vengono elencati e 'messi in formazione' come una squadra di calcio, secondo la comune predilezione degli italiani per questo sport.

Allo scopo di chiarire il rapporto di Zeichen con Roma vale affidarsi alle considerazioni di Paul Ricœur. Nel saggio *Architettura e narritività*, il filosofo ha definito "itineranza" la condizione umana in cui allo smarrimento nel mondo subentra la volontà di codificare lo spazio pubblico mediante la combinazione del tempo cronologico con quello segnato dall'incontro con i nostri simili e dalla storicità dei luoghi abitati (Ricœur 1998, ed. 2013: 126-34). Zeichen, facendo propria le categoria dell'"itineranza", mescola il tempo della storia con quello della vita, conferendo alla poesia la qualifica di ipostasi della narrazione (Zeichen 2018: 291, 311)¹⁸: le persone e gli eventi sono considerati per il ruolo che rivestono nell'ordinario racconto dell'esistenza urbana. A tale proposito consideriamo il componimento *Come rivedo le cose antiche*¹⁹ in cui la durata cronologica dei fenomeni resta un'oscura entità, vanamente percepibile nel passato e, soprattutto, negli spazi che di quel passato sono esile traccia²⁰.

Da interprete di un'umanità vittima dei suoi istituti politico-sociali, Zeichen sa bene quanto l'ossessione per il presente determini un'altra dicotomia: con una divertita concessione alla teoresi semiotica, in *Aforismi d'autunno* il poeta modula

l'opposizione 'cultura vs natura' nel contrasto tra 'cultura' e 'civiltizzazione':

Quale / scegliere fra le gemelle? / E come orientarsi nel tragico dilemma? / Ma per evitare l'emicrania dovuta / a un simile rompicapo, scelgo / spensieratamente la seconda (Zeichen 2010: 132).

L'aforisma 119 non è solo un'interessante allusione al *Tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler – già considerata nel componimento *Nell'imminenza del tramonto dell'Occidente* della raccolta *Pagine di gloria* – ma, attraverso l'antifrastica occorrenza di parole in accezione piena e vuota ("rompicapo" e "spensieratamente"), ostenta la resa del poeta alla *Zivilisation*, accettata quale panacea alla rotta turpitudine degli individui²¹. Questo spiega l'insorgenza della zeichiana 'metafisica tascabile', da portare in giro come un *baedeker* che destituisca tutte quelle forme di dissimulazione senza le quali, però, non si dà il consenso sociale (Goffman 1956, ed. 2009: 83).

Per demistificare la cultura del proprio tempo, il poeta lirizza episodi e fenomeni desunti dalla stretta attualità, adeguandosi a quanto avevano già compiuto, all'altezza degli anni Settanta, Giorgio Caproni, con alcuni componimenti del *Franco cacciatore* (1973-1982), e Giorgio Orelli con *Sinopie* (1977)²². In tal senso la sezione "Pagine di giornali" di *Metafisica tascabile* anticipa le *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999) e *Il commissario Magrelli* (2018) di Valerio Magrelli, trasformando la notizia effimera in fededegno testimone della storia ufficiale. In particolare, il riferimento alle pubblicazioni giornalistiche viene chiarito dall'osservazione di *Diario 1999* per le *Didascalie* magrelliane:

Ne ho ammirato la scherma linguistica, espressa in un doppio confronto: primo con i linguaggi all'otri alla poesia; secondo con i contenuti massmediatici, ostici alla sensibilizzazione (Zeichen 2018: 102).

Al medesimo intervallo delle *Didascalie per la lettura di un giornale* appartiene *Metafisica tascabile*. La raccolta di Zeichen è arricchita dalle intimazioni dell'ONU al regime di Saddam Hussein, dallo scandalo di 'Mani pulite' e, in generale, dal rilievo conferito alle incongruenze tra ciò che detta il senso comune e il comportamento degli uomini e dei politici. Il pragmatismo del poeta si esplicita, così, in un chiaro assunto: ogni individuo è vittima di una distorsione retrospettiva degli eventi e, pertanto, tendendo a considerare ogni accaduto come più prevedibile di quanto sia, sopravvaluta le regole razionali di cui si avvale per interpretare il mondo circostante. Attraverso la presa d'atto della dissonanza cognitiva che sussiste tra i nostri pensieri e le nostre azioni, Zeichen constata un fenomeno che, attualmente, la teoria economico-comportamentale battezza come *misbehaving*. L'economista Richard Thaler ha ribadito che le persone, pur affidandosi ad abitudini e ad abiti mentali precostituiti, fanno esperienza di vita in termini di variazioni (Thaler 2015, ed. 2018: 28-27)²³. In sostanza, l'insieme delle credenze comunitarie che ci spinge a compiere delle scelte di qualsivoglia natura è spesso fallace ai nostri occhi. Se spostiamo questa considerazione all'opera di Zeichen comprendiamo perché, nel rilevare il *misbehaving* dei consessi umani, il poeta si conceda al *wit*, inteso quale strumento per esplicitare la tragica inconciliabilità tra il lucido pensiero dell'artista e le mutevoli dinamiche del mondo contemporaneo²⁴.

Prima di eseguire un riscontro testuale di questa considerazione, vale premettere che la *pointe* meditativa di Zeichen è il frutto di un lavoro intellettuale molto meditato. Sarà sufficiente individuare, anche in modo desultorio, le mutue somiglianze che intervengono tra alcuni testi e lacerti di componimenti lontani nel tempo: l'aforisma numero 19 della raccolta del 2010 ("Stagioni senza variazioni apparenti, / anni senza età. E chi poteva / supporre che il tempo tenesse un diario / con la nostra

contabilità anagrafica?") è una *variatio* dell'aforisma 20 di *Metafisica tascabile* ("Il tempo è in pace con l'immoto"); l'aforisma 9 di *Metafisica tascabile* coincide con l'epigrafe che apre *Gibilterra*; la citazione delle *Quartine* di Omar Kayyam, in esergo al primo componimento di *Museo interiore*, si trasforma nel titolo della raccolta del 2000, *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*, con il significativo passaggio della parola 'atomo' alla *vox media* 'cosa'.

Il processo auto-citazionistico contribuisce, così, a trasformare la ripetitività del poeta in una macchina speculativa in cui, al di là di ogni arguzia, la vita e la scrittura, collidendo, si mimano scambievolmente. Lo dimostra un episodio singolare. Quando, sul "Corriere della sera" del 15 novembre 1987, apparve la recensione di Alberto Moravia a *Museo interiore*, Zeichen si impadronì della qualifica di 'neomarziale' a distanza di venti anni. Stando così le cose, la scelta di intitolare "Quotidiane" la prima sezione della raccolta del 2006 potrebbe apparire come una facile concessione alla tradizione scommatico-sarcastica. Tuttavia la riflessività dei testi di *Neomarziale* lega la storia del mondo di fine millennio con la stretta biografia dell'autore e con le considerazioni intorno allo statuto ontogenetico della poesia. Se, pertanto, c'è una somiglianza con Marziale, questa si dà nella forma del compiaciuto travestimento letterario. Del resto, come Catullo (Zeichen 2018: 340)²⁵ e Marziale, Zeichen traguarda i generi della poesia. A questa condizione non può derogare nemmeno quando, nelle rarissime volte, si abbandona al ricordo materno²⁶. In sostanza, lo spazio pubblico prende il sopravvento sulle divagazioni liriche, rendendo urgente la ricognizione analitica del poeta intorno alla vita quotidiana. A questo proposito basti citare *Il mausoleo di Augusto* che, aprendo *Pagine di gloria*, celebra quanto l'empito della monumentalità sopravanza la sfera degli affetti più cari²⁷.

Se i rapporti sociali sono condizionati dalla mutevolezza dei sentimenti allora ogni accensione sentimentale viene mo-

derata dalla constatazione secondo la quale, nell'esistenza, la *cruauté* è un elemento essenziale della parabola umana²⁸. Ne è un esempio lampante il modo in cui Zeichen, in *Gibilterra*, affronta il tema della seconda guerra mondiale. Nella lirica *Duello filosofico*, ad esempio, il poeta condanna il neopositivismo e il realismo pragmatico, filosofie tanto inconcludenti da essere giubilate, nella violenza del conflitto, dalla canzonetta di Gino Bechi: "A indicare un sentiero alla verità / restò appena una canzone: / 'Vieni c'è una strada nel bosco...il suo nome conosco, vuoi conoscerlo tu...?'". Zeichen sa bene che "le canzoni accompagnano le vite / le buone poesie i secoli" (2018: 381)²⁹ e non rinuncia a inserire elementi allotrii quali tracce di una cultura di massa fin troppo disponibile a ingenerare pericolose suggestioni, come è evidente nella poesia *Analogie musicali* della raccolta del 1991 (Zeichen 2018: 214)³⁰.

La personale "musa podologa" (2018: 386-87)³¹ dell'autore di *Neomarziale* non si limita a conferire coerenza agli inserti eteocriti del testo lirico, ma coinvolge tutto il processo della creazione letteraria. Sfruttando il suo "paganesimo materialistico" (Zeichen 2017: XIII)³², il poeta, in *Angelus Novus*, descrive una forma di *misbehaving* orchestrandola, sin dal titolo, su tre diverse rappresentazioni di un unico momento: il quadro della gelosia di due astanti; il rapporto ermeneutico tra il dipinto di Paul Klee e le osservazioni di Walter Benjamin nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*; il trasporto sentimentale della spettatrice verso le speculazioni estetiche. La contorsione amorosa del corpo e la mutevolezza della prospettiva dello sguardo femminile sono una trascrizione *in corpore vivo* del capolavoro dell'artista svizzero. Nel rispetto di questa analogia, Zeichen insiste sull'atteggiamento mimetico che, in correlazione con il tenue strabismo del soggetto pittorico, allontana la donna dal pensiero del geloso amante:

le donne innamorate della filosofia, / appassionate all'ermeneutica, / mimano perfino nell'amore / le movenze dell'Angelus Novus; / lo imitano nell'orientamento e / [...] /. Una simile contorsione ingelosisce / il minaccioso amante, che schiaccia / col pollice un'innocente formichina. / Sospetta l'amata di tradimento / con un invisibile rivale, / inutilmente la interroga / con modi alquanto maneschi: / dove guardi? puttana (Zeichen 2017: 148)³³.

Consapevole che la poesia non nasce *ex nihilo*, il poeta trova una soluzione all'*impasse* in cui ci imbattiamo quando constatiamo la difficoltà di ampliare esteticamente i nostri concetti nella minuta quotidianità. Fin dall'altezza di *Museo interiore*, Zeichen anticipa, con la sua personale lettura del saggio di Benjamin, alcune interessanti soluzioni al problema della distinzione tra opera d'arte e copia o, per dirla con Nelson Goodman, tra arte allografica e arte autografica (1968, ed. 2008: 155- ss.)³⁴.

La letteratura, arte allografica, suscita miriadi di rappresentazioni allo scopo di raffigurare ciò che è inimitabile. Lo scotto che paga, però, è dato dall'estrema difficoltà di universalizzare il messaggio evocato quando il soggetto del testo si scontra con le attese degli uomini. Ne è testimone *L'amante della poesia*, lirica che, accrescendo la portata significativa di un abbozzamento amoroso, disegna una donna incapace di distinguere l'uomo dalla sua opera, l'innamorato dal celebre personaggio: "poiché non mostra di saper distinguere / fra me e le copie cartacee". Per esplicitare questo stato di cose vale affidarsi alle immagini, ai doppi, alle copie, nella speranza – lo rivelano *Clonazione interessata* di *Metafisica tascabile*, *Clonazione* di *Museo interiore* e l'inedito e omonimo componimento di *Diario 1999* – di ravvivare ciò che gli uomini non percepiscono sotto il velo delle trite ovvietà.

Che questo procedimento sia una costante nell'opera del nostro autore lo dimostra *La mia 'Dresda'* di *Museo interiore*. Evocato dall'antonomasia vossianica del titolo³⁵, il senso della di-

sfatta si impadronisce del testo: contemplando una probabile copia di un disegno di Carpaccio, la percezione estetica (“un soccorrevole fantasma / con velleità d’incarnazione”) del poeta si è amplificata senza, per questo, raggiungere l’appagamento. Allora, e solo allora, interviene un’altra copia del “capolavoro”, una donna che invera il dipinto nello spazio della vita.

La medesima analisi del rapporto dialettico tra la vita e l’arte nutre, fin dalla scelta epigrafica, *La sumera*. Il romanzo, pubblicato nel 2015 da Fazi Editore, corrisponde all’edizione rivisitata e ampliata di *Tana per tutti*, il testo che apparve presso Lucarini nel 1983³⁶. Il nucleo iconografico che avrebbe ispirato la narrazione³⁷ va rinvenuto non tanto nell’arte mesopotamica quanto nel riferimento storico a Mavash, *nom de plume* di Masoumeh Azizi Borujerdi, celebre artista e contestatrice del conservatorismo iraniano negli anni Quaranta e Cinquanta. Recuperata la Mahvash descritta nell’ultima parte di *Ricreazione* (1979) (*Zeichen* 2017: 81-84), *Zeichen* narra di “tre moschettieri”, Ivo, Mario e Paolo, tutt’altro che autori di gesta immortali: “chi avesse in mente di suggerire al loro orecchio il da farsi, o indagasse sul movente di quell’avventuroso agire, non otterrebbe risposta, dovendo essi mantenere segreti i pensieri ed esplicite solo le azioni” (2015: 7).

Tra la Flaminia e la Galleria d’Arte Moderna i tre ‘contemporanei al proprio passato’³⁸ agognano un elevato scopo per le loro vite, affidandosi a futili schermaglie verbali e cercando scampo nelle fantasie estetizzanti di un amore per una donna inquieta:

Da un improbabile quanto provvidenziale ricordo di inserti sulle civiltà mesopotamiche estratti da qualche rivista, Ivo, con modesta competenza, si disse che quei profili sembravano ricopiati geneticamente da una madre votata a fisionomie sumere e fatti dono alla figlia (2015: 12-13).

Teatro di questa inconcludente fuga nell'arte figurativa e nelle sue umane trasfigurazioni è lo spazio urbano narrato – e non raccontato – da Zeichen³⁹: Roma si trasforma nell'incubatrice delle aspirazioni creative e protestatarie di Ivo e di Paolo. Quest'ultimo, durante una passeggiata intorno a Piazza Fiume, viene catturato da "un'atmosfera risorgimentale" e, per via dell'evocazione onomastica, concepisce un progetto tanto presuntuoso quanto banale. In fondo, se il nome di una cosa è ciò che della sua immagine non si può accertare, esso concede pur sempre potere su ciò che non si mostra: al fondo dell'esperienza di Paolo e della sua idea di una "storia traslata nella toponomastica" giace l'esperienza di una serie di dipinti destinati a suscitare l'ilarità del pubblico (2015: 65-68, 113-15)⁴⁰.

Il romanzo si conclude con un amaro quadro sociologico, costellandosi, nel contempo, di creature senza scrupoli, pronte a lodare e a rinnegare qualsiasi stile pittorico pur di accedere ai rinfreschi dei conviviali *vernissage*. In tale contesto – lo stesso che nutre il radiodramma *Apocalisse nell'arte* (2000) – viene accolta la notizia della morte di Ivo. L'epilogo della *Sumera*, ispirato da *Una vita* di Italo Svevo, contrasta con il languore romantico di una giovane fanciulla, scandalizzata dall'indifferenza di quella società nella quale Ivo credeva di riporre le sue più alte ambizioni. Vittime di quell'autoinganno che, pure, Erving Goffman pone alla radice dei rapporti sociali (Goffman 1956, ed. 2009: 98), Ivo, Paolo e Mario sono destinati al fallimento.

Viene da chiedersi che cosa abbia spinto Zeichen ad aggiungere, rispetto all'edizione del 1983, l'episodio della morte di Ivo. Una possibile risposta giace a metà del romanzo, quando Paolo matura l'idea di costruire una rassegna di riproduzioni in scala delle ex colonie britanniche in Africa e, fatte proprie le istanze poetiche dell'opera di Marcel Duchamp⁴¹, decide di declinare il *ready-made* sul versante dell'impegno politico. In questo caso ci troviamo – in deroga a quanto sostiene Goodman – dinanzi alla

pratica imitativa esercitata da un'arte autografica e, pertanto, non dissimile da quella adottata da Zeichen nei testi poetici. Ammessa l'identificazione di Paolo con l'autore, la morte di Ivo, nell'undicesimo capitolo della *Sumera*, diviene il pretesto per sottolineare quanto l'arte contemporanea, riproponendo ciò che è sotto gli occhi di tutti, tenta, inutilmente, di sovvertire le false credenze sociali. Da ciò possiamo dedurre che, sia nelle raccolte poetiche sia nella produzione in prosa, Zeichen conferisce alla letteratura il compito di strappare via tutto ciò che della vita non si dà nell'arte e tutto ciò che dell'arte non si dà nella vita. Perennemente in lotta con il mondo, il poeta tenta la simbolica ablazione degli orpelli e delle viete manifestazioni di quel contesto sociale che, pur sempre, nutre le nostre ansie e i nostri più alti desideri. In questa sospensione tra l'esercizio della ragione e i controsensi dell'esistenza risiedono l'originale lascito e la sfida ermeneutica che caratterizzano l'opera di uno dei protagonisti della letteratura italiana contemporanea.

NOTE

¹ “La poesia novecentesca pare caratterizzata da una sostanziale qualità aporetica: concettualmente estranea ai parametri abitudinari della logica quotidiana e, in particolare, al principio di non contraddizione” (Testa 2016: 8).

² Ben evidenti appaiono, nella poesia di *Diario 1999*, alcuni tratti tipici del genere anacreontico quali la riduzione timbrica e vocalica, il discorso in banda laterale dei falsi rimanti, la referenzialità del linguaggio e il diniego dell'accensione elegiaca.

³ All'altezza dei suoi esordi, Zeichen poteva rinvenire ragguardevoli esempi dell'evoluzione della poesia lirica italiana nel *Terzo libro di poesia e altre cose* (1969) di Giorgio Caproni e nel *Viaggio in inverno* (1971) di Attilio Bertolucci, dove sono evidenti i progressi verso una poesia narrativa che pure non deroga ad alcune soluzioni metrico-stilistiche del discorso in versi. Di contro, Anna Maria Vanalesti sottolinea l'unicità e la singolare eversione

dell'autore di *Area di rigore* e di *Gibilterra* da ogni indirizzo poetico-storiografico (Vanalesti 2015: 359-60). Più radicale è Lucilla Bonavita, la quale nega la possibilità di "rintracciare nel *background* del poeta i nomi che appartengono alla tradizione più radicata della nostra letteratura" (Bonavita 2018: 8). L'inquadramento del contesto letterario in cui si iscrive la parabola creativa di Valentino Zeichen è descritto da Roberto (Deidier 2008: 105-116).

⁴ Frequenti e sparpagliate occorrenze tematiche mettono in discussione la probabile estemporaneità degli appunti zeichiani e configurano il *Diario 1999* come il prologo di una pubblicazione solo rimandata nel tempo. Lo conferma, tra i numerosissimi casi, il testo del 22 luglio. Nella nota, il poeta, dichiarando la sua insofferenza verso l'"afflittume", anticipa le immagini del componimento *Mi confida il poeta* di *Neomarziale*. In effetti, *Diario 1999* contiene sia ciò che viene stralciato dalle raccolte ufficiali – come accade per una strofa espunta dal poemetto *A Carla Accardi* di *Casa di rieducazione* – sia i componimenti destinati alle opere successive e frutto di scelte a lungo maturate. In quest'ultima casistica cadono *Serbia e Kosovo* di *Diario 1999*, identica a *Serbia & Kosovo* di *Neomarziale*, e le poesie dedicate alla mimesi artistica, soggetto ricorrente nella serie delle liriche che, col medesimo titolo di *Clonazione*, sono presenti in *Museo interiore*, in *Metafisica tascabile* e nell'appunto del 6 maggio di *Diario 1999*.

⁵ Il corredo dei *topoi* contenutistici della letteratura barocca è pressoché completo nell'opera di Zeichen: si va dal recupero delle macchine e delle immagini letterarie invalse per la misurazione del tempo alle *èkhprasis* della "Pinacoteca" e della "Piccola pinacoteca" di *Pagine di gloria* e di *Metafisica tascabile*, per giungere a *Matteo Ricci*, il poemetto di *Casa di rieducazione* dedicato alla figura del missionario e matematico gesuita del XVII secolo.

⁶ Ad Adriano Banchieri, il 'dissonante' musicista, letterato e inventore dell'arpichitarrone', Zeichen dedica la prima parte del poemetto *Prove di pensiero* della raccolta *Gibilterra* (1991).

⁷ L'intero scambio verbale tra Agudeza e la sua padrona è organizzato secondo la tecnica del 'detto e del contraddetto' con cambio di *frame*.

⁸ Va segnalato che il romanzo-saggio di Ottiero Ottieri ottenne, tra molte polemiche, il premio Viareggio nel 1966. Le ragioni del successo editoriale del romanzo di Ottieri si leggono nella prefazione di Giovanni Raboni a *L'irrealtà quotidiana* (Ottieri 1966, ed. 2004: 10-17).

⁹ L'immagine, tra le più felici della poesia di Zeichen, si rinviene nel testo *Le leggi di natura* di *Casa di rieducazione*.

¹⁰ Il testo fa parte della raccolta del 2006 *Neomarziale*.

¹¹ La nuova coniazione sul calco della nota marca di carne in scatola si legge in *Araldica e macelleria* di *Area di rigore* del 1974.

¹² In *Mattanza della Bellezza*, come suggerisce il titolo, l'allusione è sia al poeta Dario Bellezza sia al critico Andrea Cortellessa, il cui cognome viene ironicamente elevato al rango di *nomen omen*.

¹³ La poesia, composta nel 2000, è stata subito inserita nella contemporanea raccolta *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*.

¹⁴ Una sintetica e chiara esposizione delle differenze tra l'ontologia e la metafisica è stata formulata da Giorgio Lando (2010: 26-31). Va osservato che l'oggetto materiale della metafisica è l'integralità dell'esperienza, la datità immediata di tutto ciò che è presente. Pertanto possiamo ammettere che il campo di indagine di Valentino Zeichen è metafisico nella stessa misura in cui il poeta dimostra ciò che si fa palese realtà al suo giudizio di *homo narrans*.

¹⁵ L'esplicita dichiarazione di Valentino Zeichen circa il carattere di pubblica utilità della poesia è contenuta nel *Pubblico della poesia* (Berardinelli, Cordelli 1975: 93).

¹⁶ Questa forma di ciclotimia è apertamente confessata nel neomarzialiano *Poeta diviso*.

¹⁷ Ne costituisce un ottimo esempio *Molte donne ospitano negli occhi di Museo interiore*.

¹⁸ Il 13 novembre 1999, nel commentare il film *Casanova* di Federico Fellini, Zeichen fa sua la distinzione consegnataci da Edward Morgan Forster nel saggio *Aspetti del romanzo* (1927). Conferendo alla narrazione la possibilità di organizzare il tempo del racconto secondo le intenzioni dell'autore, il poeta recupera la differenza tra *storytelling* e *plot* all'analisi della produzione artistica contemporanea, come si evince dalla disamina del film *La ragazza sul ponte* di Patrice Leconte (1998) (Zeichen 2018: 291).

¹⁹ Il testo è contenuto nella raccolta *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*.

²⁰ Da qui la predilezione di Zeichen per l'identificazione del concetto di tempo attraverso il legame con lo spazio abitato dai monumenti e dagli uomini. A tal proposito si leggano *Verbi e avverbi tra i ruderi* della silloge di *Neomarziale* (Zeichen 2017: 406) e il componimento *In margine al Tempo*: "Non c'è durata ulteriore / oltre la media, / se guardi le date / entro cui stanno / le vite, pur lunghe. / È come infilare la mano / nella stretta inferriata / d'un cancello che si dilata / per il caldo estivo. / Vani i tentativi / di ritrarre fuori / la povera mano" (2018: 156).

²¹ Per comprendere meglio la raffinata rivisitazione zeichiana della dicotomia 'Kultur vs. Zivilisation' che informa lo storicismo universale del *Tramonto dell'Occidente* di Spengler (1918-1922) affidiamoci alla voce narrante delle *Considerazioni di un impolitico* di Thomas Mann: "Mi dicevo che la *Zivilisation* non solo è anch'essa qualcosa di spirituale, ma che, di più, è addirittura lo spirito stesso, spirito nel senso della ragione, dell'urbanità di

vita, del dubbio, dell'illuminismo e infine della disgregazione, mentre la *Kultur* significa al contrario il principio che alimenta e illumina la vita" (Mann 1918, ed. 1967: 145). Se pure in polemica con Spengler, Mann riproponeva, all'altezza del 1918, un'idea di *Zivilisation* legata alle manifestazioni dell'attivismo e dell'affarismo borghese. Zeichen, però, perfettamente consapevole dell'inversione di rotta dell'ideologia di Mann, in un'ironica rilettura della complessa questione, non può che giubilare, nostalgicamente, le astratte aspirazioni della *Kultur*.

²² Per *Il franco cacciatore* valga citare *Telemessa* (1976), sarcastica rappresentazione della liturgia domenicale trasmessa in TV. Per *Sinopie* si consideri la rivisitazione lirica di *Nel "Giorno" del 25 febbraio 1971* a commento di due terribili episodi di cronaca nera desunti dalla lettura del quotidiano "Il Giorno".

²³ Nel trattato *Misbehaving. La nascita dell'economia comportamentale* Richard H. Thaler, riconsiderando le teorie di Adam Smith, pone le passioni e i comportamenti emotivi all'origine di scelte economiche in aperta opposizione rispetto alle teorie che sovrintendono all'andamento dei mercati. L'economista americano chiama *misbehaving* l'insieme dei comportamenti dell'uomo che, per quanto anomali rispetto a ciò che è previsto dall'adozione di criteri euristici e razionali, determinano scelte finanziarie di vitale importanza.

²⁴ In tutta l'opera di Zeichen *wit* occorre solo una volta e, in aggiunta, nel contesto del serio dialogo di *Ginnasti neoromantici* (Zeichen 2002: 106-110). Una prima intuizione circa il carattere tetragono del *wit* di Zeichen è esplicitata da Roberto (Deidier 2010: 257).

²⁵ In tutta l'opera di Zeichen il celebre *poëta doctus* riceve una sola menzione, per quanto venga eletto a soggetto della poesia *Roma e Catullo* di *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*. L'intero testo, orchestrato con l'allocuzione elegiaca al destinatario, rievoca con assoluta precisione i luoghi della prima parte del *Liber* catulliano.

²⁶ Una rara concessione di Zeichen alla malinconia si rinviene nel testo *A Evelina mia madre* di *Metafisica tascabile*.

²⁷ Analogo e sincero atteggiamento sarà in *Fiume 1944* di *Neomarziale*, lirica nella quale il figlio ricorda l'indifferenza della madre di fronte al pericolo della morte.

²⁸ Lo dimostra il monologo drammatico di *Matrigna*, confessione spiettata di una donna che riversa l'insofferenza per la propria condizione all'indirizzò dell'odiato e amato figliastro (Zeichen 2002: 11-34).

²⁹ Si tratta dei versi conclusivi della poesia *Per Lucio Battisti* di *Neomarziale*.

³⁰ Nel testo il poeta esaspera l'influenza esercitata dalla musica sull'immaginario del popolo tedesco all'alba della Seconda guerra mondiale.

³¹ Nella *Manicure della poesia* di Neomarziale la dissacrazione del pantheon musaico è condotta in nome dell'analogia tra Calliope e la tecnica del taglio versale. Quest'ultima è concettisticamente equiparata alla resecazione delle unghie attraverso il termine medio 'misura'.

³² La considerazione critica è di Giulio Ferroni e si legge nell'*Introduzione* alla mondadoriana raccolta delle *Poesie* di Zeichen.

³³ Il testo fa parte di *Museo interiore* (1987).

³⁴ Il tema della riproducibilità (senza falsificazione) di certe opere d'arte (quelle allografiche) e non di altre (quelle autografiche: solo a queste si applicherebbe infatti la distinzione tra originale e copia) è molto dibattuto. Per comprender a pieno l'intuizione di Zeichen si consideri che "nessun filosofo (analitico o continentale) ha mai pensato di fecondare il contributo di Nelson Goodman con un piccolo classico a tutti noto della tradizione continentale, cioè il saggio di Benjamin del '36 sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Quest'ultimo potrebbe guadagnare in chiarezza dagli strumenti offerti da Goodman e a sua volta la distinzione goodmaniana potrebbe invitare a riprendere gli interrogativi posti da Walter Benjamin e a interrogare la realtà d'oggi, dove non c'è solo la riproducibilità tecnica della fotografia e del cinema, ma un tipo di riproducibilità che tende ad annullare la stessa distinzione tra arti allografiche e autografiche" (Velotti 2008: 70-71). A riprova della robustezza delle conoscenze estetiche di Zeichen circa il problema del falso e della copia nell'arte allografica si legga la chiusa dei *Falsari dell'arte di Casa di rieducazione*: "Con l'ausilio delle sole forbici / i tagliatele di talento / reinventarono il Seicento. / Il sogno che i docenti di estetica / coltivano solo nelle teorie, / divenne pratica dei rigattieri / che deliziarono i nuovi ricchi" (Zeichen 2017: 503).

³⁵ Si tratta di uno dei numerosi giochi allusivi di Zeichen, spesso orchestrati sulle metafore invalse nella varietà della lingua italiana nota come 'italiano standard'. In tal senso, fin dal titolo, la grafia 'Dresda' richiama sia l'idea della sconfitta – in relazione alle catastrofiche vicende della città tedesca – sia il contesto museale e spaziale evocato dalla poesia.

³⁶ Le vicende editoriali e gli aspetti legati alla trasposizione romanzesca della poetica di Zeichen nella *Sumera* sono stati richiamati da Andrea Cortellessa (2015: 16-17).

³⁷ Al volto di una statua sumera rinvia la *femme fatale* desiderata da Ivo e da Paolo (Zeichen 2015: 18). Tuttavia il legame tra la 'sumera' del romanzo e il personaggio di Mavash di *Ricreazione* è infortito dalla battuta di Ivo che appella la donna come "statua in ricreazione" (2015: 19).

³⁸ A questo proposito, il poeta si domanda: "Il passato è un futuro / raddoppiato o i due / sono simmetrici?" (Zeichen 2010: 25). Un'analogia immagine ricorre negli *Aforismi di Metafisica tascabile* (2017: 286).

³⁹ *Supra*, nota 18.

⁴⁰ Le istanze ideologiche sottese all'opera di Paolo sono accennate dal poeta, che non manca più volte di sottolineare le velleità dell'impegno politico del personaggio.

⁴¹ Nel romanzo Ivo assiste a una conferenza dedicata a Marcel Duchamp (Zeichen 2015: 126-127). Circa l'interesse del poeta per la ricerca ontologica posta all'origine delle manifestazioni dell'arte figurativa contemporanea valga considerare, tra i testimoni lirici, *Marcel Duchamp di Pagine di gloria*, *Lasciato da Man Ray di Museo interiore* e *Trappola per Marcel Duchamp e i neofiti di Neomarziale*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Beck, Brenda E. (1991), "La metafora come mediatore tra pensiero semantico e pensiero analogico", *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, ed. Cristina Cacciari, trad. it. a cura di Daniela Barbieri, Milano, Raffaello Cortina editore: 315-27.
- Benjamin, Walter (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ed. Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- Berardinelli, Alfonso; Cordelli, Franco, eds. (1975), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici.
- Bonavita, Lucilla (2018), *La leggenda esistenziale di Valentino Zeichen. Un intellettuale controcorrente*, Avellino, Edizioni Sinestesia.
- Caproni, Giorgio (1982), *Il franco cacciatore*, Milano, Garzanti.
- Cortellesa, Andrea (2015), "È dagli anni Ottanta che Zeichen insegue la sumera misteriosa", *La Stampa-Tutto libri*, 14 dicembre: 16-17.
- Deidier, Roberto (2008), *Da un luogo anteriore. Poeti italiani del Novecento e oltre*, Ancona, PeQuod.
- Forster, Edward Morgan (1927), *Aspects of the novel*, trad. it. a cura di Corrado Pavolini, *Aspetti del romanzo*, ed. Giuseppe Pontiggia, Milano, Garzanti, 2000.
- , (2010), "Periscopio. (Valentino Zeichen, Baldo Meo)", *Poeti e poesia*, 22: 256-58;

- Goodman, Nelson (1968), *Languages of Art*, ed. Franco Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2008.
- Goffmann, Erving (1956), *The presentation of Self in everyday life*, trad. it. a cura di Margherita Ciacci, *La vita quotidiana come rappresentazione*, ed. Pier Paolo Giglioli, Bologna, il Mulino, 2009.
- Lando, Giorgio (2010), *Ontologia. Un'introduzione*, Roma, Carocci.
- Magrelli, Valerio (1999), *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi.
- , (2018), *Il commissario Magrelli*, Torino, Einaudi.
- Mann, Thomas (1918), *Betrachtungen eines Unpolitischen*, ed. Marianello Marianelli, *Considerazioni di un impolitico*, Bari, De Donato, 1967.
- Moravia, Alberto (1987), "Consiglio di Alberto Moravia", *Corriere della sera-Corriere cultura*, 112/15 novembre: 19.
- Orelli, Giorgio (1977), *Sinopie*, Milano, Mondadori.
- Ottieri, Ottiero (1966), *L'irrealtà quotidiana*, ed. Giovanni Raboni, Parma, Guanda, 2004.
- Ricœur, Paul (1998), "Architecture et narrativité", trad. it. a cura di Diana Gianola, *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, ed. Franco Riva, Roma, Castelvecchi, 2013: 117-52.
- Thaler, Richard H. (2015), *Misbehaving. The Making of Behavioral Economics*, trad. it. a cura di Giuseppe Barile, *Misbehaving. La nascita dell'economia comportamentale*, Torino, Einaudi, 2018.
- Testa, Enrico, ed. (2005), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- , (2016), "Alle porte Scee. Poesia, racconto, aporia", *Strumenti critici*, 31/1: 3-23.
- Vanalesti, Anna Maria (2015), *Lo Specchio. Storia letteraria del'900 e del 2000*, Roma, Società editrice Dante Alighieri;
- Velotti, Stefano (2008), *Estetica analitica. Un breviario critico*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica.
- Zeichen, Valentino (2002), *Matrigna*, Padova, il notes magico.
- , (2010), *Aforismi d'autunno*, Roma, Fazi Editore.
- , (2015), *La sumera*, Roma, Fazi Editore.

—, (2017), *Poesie 1963-2014*, ed. Giulio Ferroni, Milano, Mondadori.

—, (2018), *Diario 1999*, Roma, Fazi Editore.

FILMOGRAFIA

Il Casanova, Dir. Federico Fellini, Italia, 1976.

La fille sur le pont, Dir. Patrice Leconte, Francia, 1998.

