

La vita interrotta

Resoconto delle persone estratte dalla Senna nella Parigi post-rivoluzionaria.

di Peter Greenaway

1. Introduzione

Nel 1979, mentre ero alla ricerca di fonti informative sulla Rivoluzione Francese per un progetto su Benjamin Constant, mi imbattei in un testo dello studioso inglese Richard Cobb, storico della Francia. Negli Archivi della Senna di Parigi egli scoprì e raccolse una cosa come quattrocentocinque resoconti di morti violente verificatesi nel periodo post-rivoluzionario, dal 1795 al 1801. Una categoria, la più copiosa, riguardava i cadaveri estratti dalle acque della Senna. Avevo realizzato numerosi film in cui la presenza dell'acqua era importante, per non dire essenziale: *Water e Water – Wrackets*, *Twenty – Six Bathrooms*, *Making a Splash*. È indubbio che l'acqua sia sempre un elemento fotogenico. Le sue associazioni simboliche sono inevitabili, i significati metaforici illimitati. La morte per annegamento è atroce. Il protagonista di *The Belly of an Architect* tenta di affogarsi. L'artista di *The Draughtsman Contract* muore nell'acqua. Dimenticai il libro di Cobb e mi feci coinvolgere da altri progetti, ma l'immagine di quei corpi che scendevano lungo la Senna mentre la Rivoluzione rimbombava da entrambe le sponde si presentava continuamente. Nel 1982 terminai il primo abbozzo di una sceneggiatura dal titolo *Drowning by Numbers* le cui ossessive connotazioni acquatiche sono evidenti, e nel 1984 scrissi un libretto per un'opera dal titolo *The Massacre of the Baths*, che si ispirava alle carcerazioni degli avversari politici verificatesi in Cile dopo l'espulsione di Allende. In questa storia le vittime non sono rinchiusi in uno stadio ma in una piscina olimpica. Finiscono tutti per essere annegati. I tre atti dell'opera dovevano essere intitolati rispettivamente *Ofelia*, *Marat* e *Virginia Woolf*, il cui rapporto con l'acqua aveva il senso di una tragedia fatale. Le drammatiche circostanze politiche associate alla morte per acqua mi riportarono nuovamente ai resoconti parigini e feci degli sforzi per ricollocare il testo di Richard Cobb nell'ottica di utilizzare le morti nella Senna, in qualche modo, come un momento centrale, eroico e patetico, per l'opera. Mentre *The Massacre of the Baths* non è ancora stata realizzata, con o senza la parte centrale ispirata ai fatti parigini, *Drowning by Numbers* fu terminato nel 1988. Nell'anno seguente si sarebbe celebrato il bicentenario della Rivoluzione Francese. Furono realizzati numerosi film, programmi televisivi e documentari per commemorare l'evento. Martine Bour, del Centre National des Arts Plastiques, suggerì generosamente che io, insieme ad altri, considerassi la possibilità di realizzare una piccola produzione televisiva che avrebbe potuto contribuire, anche se modestamente, alle commemorazioni del bicentenario, in special modo in riferimento all'esperienza parigina di quei fatti. Sembrò appropriata un'analisi di quei resoconti sulle morti della Senna. Ognuna di quelle vittime, perfino le più giovani, si trovavano a Parigi o nei dintorni il giorno della pre-

sa della Bastiglia e, sebbene la cronaca delle singole tragedie abbia inizio sei anni dopo il giuramento della Pallacorda, gli avvenimenti seguenti la Rivoluzione dal 1795 al 1801 continuarono a influenzare la loro vita, come in effetti influenzarono la vita di tutti in Francia, nella maggior parte di Europa e, in definitiva, in tutto il mondo occidentale. Quegli eventi continuavano a riecheggiare. Quando nel 1971 qualcuno chiese a Mao Tse-Tung la sua opinione sulla Rivoluzione francese, egli rispose: "Non so, è ancora troppo presto per dire qualcosa." Tuttavia, malgrado il significato politico e sociale di quei tempi in cui così tanti eroi e protagonisti vissero per passare alla storia, questi ultimi resoconti mortuari registrano, quasi per caso, la morte di persone che la storia considera insignificanti e senza conseguenze. Queste note selezionano per la nostra curiosa disamina poche centinaia di persone fra decine di migliaia che morirono in quegli stessi anni. E non solo quelle morti furono registrate ma, considerando gli anni turbolenti che seguirono, con la guerra civile, invasioni, due epoche di occupazione straniera e due guerre mondiali, furono anche conservati i documenti. È mai possibile che la nostra morte, in quanto individui, possa essere richiamata alla memoria in un simile modo dopo duecento anni e ben oltre la portata del ricordo? "Al sorgere e al tramontare del sole noi li ricorderemo", può essere la frase più vuota.

2. I resoconti mortuari.

Fra l'aprile del 1796 e il settembre del 1801 furono dati temporaneamente in custodia agli inservienti della camera mortuaria della Basse-Geole de la Seine di Parigi quattrocentouno cadaveri di persone perite di morte violenta, di cui trecentosei erano stati estratti dalla Senna. I due inservienti, Bötulle e Daude, esaminarono attentamente ognuno dei cadaveri. Con metodo e con estrema precisione ne annotarono il sesso, il colore dei capelli, i tratti caratteristici del volto, le ferite sul corpo e le cicatrici e il materiale, il taglio e le condizioni dei vestiti. Registrarono dettagliatamente la gioielleria, le fasciature e classificarono gli oggetti personali contenuti nelle tasche. Questa serie di informazioni possono aiutare a ricostruire una fetta considerabile di realtà, la vita, le abitudini, le occupazioni e il tenore di vita di ogni persona. In alcuni casi si può anche tentare di fare congetture sulle possibili ragioni e circostanze che condussero alle rispettive morti questi sfortunati. Sarebbe affascinante poter fare questo per ogni epoca, ma lo è ancor di più per gli anni che seguirono il 1789, nei confronti di queste persone che, in quanto gruppo, erano state testimoni dirette della Rivoluzione, avevano vissuto nel periodo del Terrore, sperimentato il Direttorio e assistito all'inizio del Consolato. I cadaveri estratti dalla Senna appartengono a individui di tutte le età. Uomini annegati dopo essere stati trascinati nell'acqua dal loro cavallo, vedove che si sono gettate nelle fredde acque di dicembre, giovani donne morte accidentalmente mentre lavavano i panni o attingevano acqua e bambini morti mentre facevano il bagno. Si è registrato che l'estate che seguì la Rivoluzione fu molto calda. Forse la più triste delle categorie è quella che comprende le giovani donne suicide. Le ragioni di un suicidio in quei tempi – a parte quelle personali simili in tutte le epoche: una maternità non desiderata, affari di cuore, solitudine, fallimenti finanziari di ogni tipo o matrimoni infranti – erano anche le particolari condizioni sociali e politi-

che collegate alla situazione nazionale: disoccupazione, bancarotta, vendette, paura, fame, vergogna, morti violente di compagni o qualche forma di persecuzione, reale o immaginaria. Il progetto del video prevedeva di esaminare i resoconti originali e i processi verbali negli Archives de la Seine; strutturare un lavoro che prendesse in considerazione quei trecentosei corpi estratti dal fiume; selezionarne un numero che fosse rappresentativo del resto; ricostruire liberamente gli ambienti degli obitori della Basse-Geole de la Seine e il metodico lavoro burocratico di Bouille e Daude; ricostruire i reperti collezionati, il calcolo dei bottoni e dei beni personali, le cicatrici e le ferite, le bende e il taglio dei capelli. Per la maggior parte si trattava di riesaminare quei cadaveri e di meditare e speculare sulle loro morti in un momento particolare, progettare un'opera che contemplasse la morte per annegamento quando l'intero mondo circostante le vittime stava mutando in modo così doloroso, irrevocabile e violento a causa di tali drammatici eventi. Infine, la cosa fondamentale era strutturare un'opera sulla mortalità.

3. L'obitorio.

Non si può percorrere in lungo e in largo le sponde della Senna armati di telecamera fingendo di scoprire cadaveri estratti dall'acqua. Nè si può far ricostruire degli argini, come si presentavano nel 1789. E l'obitorio, che era stato per un momento il luogo di riposo di questi corpi, è scomparso da tempo. Così bisogna costruire un obitorio dove gli inservienti, Bouille e Daude, possano svolgere i loro doveri. Un obitorio immaginato per l'occasione non si basa su nessun modello di edificio che si conosca, ma è un obitorio "fatto a misura degli annegati". È largo – molto largo – con le proporzioni di un carcere di Piranesi. Un edificio ufficiale – probabilmente fornito di colonne che suggeriscono l'interesse per il neoclassicismo dell'epoca tardo settecentesca ma le colonne non sono indispensabili. I soffitti sono alti – così alti che non si possono vedere. Forse ci sono alte finestre a ogiva con i vetri piombati, allineate, che gettano raggi obliqui di luce bluastra sul pavimento che è sempre sommerso da alcuni centimetri d'acqua. Se il pavimento è inclinato, o ci sono scalini, parte di questo può essere molto più sommerso dall'acqua. I motivi? Bene, la ragione principale è metaforica, perché si tratta dell'obitorio in cui vengono portati i cadaveri estratti dalla Senna, ma se c'è bisogno di una ragione più pratica, allora si può dire che l'obitorio si trova nei pressi del fiume ed è costruito al di sotto del livello dell'acqua. Forse l'obitorio serviva originariamente come ricovero per le barche – o si tratta di un ponte in disuso – a cui sono state aggiunte pareti di mattoni per creare un ampio spazio con il soffitto ad arcate. Forse il passaggio delle barche aumenta la quantità d'acqua sul pavimento dell'obitorio. L'acqua filtra sotto una chiusa – un cancello massiccio che si affaccia su un ampio atrio le cui pozze d'acqua riflettono la luce in modo accecante – in cui si possono intravedere per un attimo i corpi di gente deceduta per cause diverse, persone uccise accidentalmente nel trambusto di carri e cavalli o i corpi degli impiccati. L'acqua sul suolo è pulita – si può chiaramente vedere lo schema del pavimento di mattoni – e riflette costantemente bagliori fortissimi che accecano e fanno stare gli inservienti con gli occhi socchiusi. Ce ne sono due. Uno, Bouille, il più giovane, comandante in seconda, lavora sempre a gambe scoperte, con i bor-

di della camicia bianca che penzolano... l'altro, Daude, quello pignolo, il capo, indossa alti stivali o calosce e mantiene una facciata rispettabile. Per tutta la lunghezza dell'obitorio così allagato ci sono file precise – talvolta scaglionate – di un assortimento di bare e carri con o senza ruote – alcuni con il tetto, la maggior parte senza. Ci sono alti letti, podi e impalcature – molti assomigliano ai piedistalli per le sculture che si trovano nei musei e la maggior parte sono ricoperti da un sottile strato di paglia. Tutti questi palchi, pagliericci e carri privi di ruote sono all'incirca della misura di un corpo umano – da un minimo di sei a un massimo di dodici... e la maggior parte – non tutti – sono occupati... da cadaveri. Qualcosa come trecento cadaveri. Risultano quattrocentoquattro salme in totale che corrispondono a quattrocentocinque resoconti mortuari. Un uomo è stato conteggiato due volte. Per i nostri scopi, tutti i cadaveri del periodo di sei anni preso in considerazione sono ipoteticamente presenti nell'obitorio nello stesso momento... alcuni sono interamente vestiti, alcuni soltanto parzialmente, la maggior parte sono nudi. Sono di tutte le età. Alcuni sono ricoperti da un assortimento di lenzuola bianche, coperte, incerate, mussoline, uno o due sono coperti da seta bianca, uno o due da carta rigida bianca... alcuni sembra che dormano composti nel loro letto... qualche volta più di un cadavere condivide lo stesso palco o lo stesso carro – come per gli amanti, per madre e figlio... o per i commilitoni. Alcuni sono semi seduti, sorretti da cuscini, alcuni sono tremendi da guardare, sotto un lenzuolo insanguinato, naturalmente perché appaiono straziati o deturpati a causa della mancanza di qualche arto. Ma di gran lunga la maggioranza si presenta con un aspetto quieto e dignitoso e, spesso, alcuni oggetti associati alla persona sono disposti accanto al cadavere – un tamburo, un giocattolo, una cesta, una briglia, un bastone da passeggio, un secchio... La luce in questo obitorio è fredda e predomina il bianco – con ombre più calde e dorate che si gettano oblique sul pavimento verso sera. La notte è illuminato da candele che calano da un invisibile soffitto in grandi candelabri. Durante la notte si sente il rumore di un delicato sciabordio e il sibilo e la caduta della cera calda nell'acqua. A volte Bouille e Daude si devono occupare di diversi cadaveri in uno stesso giorno... come dopo un caldo pomeriggio – quando i bagnanti – che si avventurano a una profondità a loro non consentita – falliscono nel riguadagnare la riva e annegano... o presto nelle mattine che seguono i fine settimana, quando il fiume restituisce quelli che hanno bevuto troppo il sabato sera e cadono nell'acqua ignari... o nelle prime settimane di settembre, quando le donne che hanno concepito a Natale – confuse dalla febbre puerperale – si immergono nel fiume ai lavatoi. O il giovedì, giorno di paga per i barcajoli, quando questi divengono preda di imboscate e rapine... e i loro assalitori li spingono, feriti e battuti, nelle acque agitate da cui vengono rigettati il giorno dopo, dodici ponti più in basso. Da un lato – forse sotto gli archi o fra le colonne – ci sono una serie di piccoli spazi a forma di cubo, nascosti da lenzuola appese – teli leggeri e sporchi che lasciano trasparire la luce e agiscono da schermo dove si proiettano le ombre di quelli che stanno dentro. Illuminati meglio del corpo centrale, questi spazi drappeggiati sono le “stanze dei colloqui”, dove si chiede al cadavere di fornire qualche prova della propria vita a Parigi negli anni della Rivoluzione e del Terrore e negli anni seguenti. In ogni stanzetta ci sono forse una sedia e un ta-

volò traballante, un bugliolo, una stufa per far bollire il caffè, un asciugamano e una bacinella per lavarsi e, forse, un piolo nel muro per appenderci un cappello o uno scialle. Uno degli inservienti – di solito Bouille – introduce un nuovo arrivato, forse su un carro dalle grandi ruote tinte di rosso. Forse entrambi trasportano all'interno il nuovo arrivato su una lettiga di aste di legno che ha delle gambe corte così che, quando viene appoggiata sul terreno, il cadavere non ha contatto con il freddo pavimento. Forse Daude, guardando lo spazio dell'obitorio, trascina una piccola zattera che galleggia dietro di lui, tenendo premuto sulla faccia un cencio per tutto il tempo per evitare il puzzo del cadavere che è stato nell'acqua per due settimane. La telecamera scorre lentamente fra le impalacature, le bare provvisorie, i carri rotti e le gabbie di legno... supera il corpo di una giovane donna e di un vecchio soldato, un bambino che è scivolato nel ghiaccio in un mattino d'inverno, un uomo che indossa dei vestiti da cavallo di buona foggia, la cui cavalla gli ha preso la mano e lo ha scaraventato nell'acqua... lungo corpi che ancora grondano acqua di fiume... i lenzuoli che aderiscono alla carne come un sudario così che si possano facilmente apprezzare le linee sensuali di un seno e di un ventre. La luce dell'obitorio manda costantemente riflessi brillanti... e costantemente ci sono segni dell'umore del fiume... la nebbia sul fiume... riflessi della luna sull'acqua... il sole caldo... un pioggerellina gentile o un acquazzone... e la pioggia allegra d'aprile, dietro cui filtrano i raggi lucenti del sole, perché aprile è il mese più famoso per i suicidi.

4. L'azione.

Lungo il corridoio allagato fra i corpi immobili, causando un'onda arcuata nel flusso d'acqua sul pavimento, Bouille e Daude spingono un carro funebre con grandi ruote rosse e logori bordi neri. Sul carro c'è una salma coperta da un lenzuolo. Spingono il corpo attraverso chiazze di luce e ombre scure fino a una delle stanze con le tende dove gentilmente sollevano il corpo dal carro, lo depositano sul tavolo ed esaminano la loro scoperta. L'acqua gocciola sul pavimento mentre gli tolgono i vestiti. Mentre Bouille, con discrezione, spoglia il cadavere, Daude stende un inventario con una penna d'oca su una carta ufficiale in cui sono stampati dei timbri. In questo luogo umido l'inchiostro impiega del tempo ad asciugare e Daude usa spesso la sabbia, cercando di fare economia, perché non è così facile fare rifornimento. Egli nota il sesso, l'altezza e fa un inventario dei vestiti e, quando il corpo è nudo, stende una descrizione dei segni sul corpo che possano aiutare ad identificarlo o ad indicare – forse – come questo sia finito nell'acqua. Bouille, metodicamente, dispone gli oggetti trovati in una tasca... o ripiega i vestiti bagnati in pile ordinate. Quando hanno terminato, e Bouille ha tolto delle foglie marce dai capelli di una donna, o ha pettinato i baffi di un soldato, Daude mette su la caffettiera. Il vapore sale contro la luce del mattino... ed essi aspettano per un po', vegliando il cadavere. Gli occhi di questo tremolano al di sotto delle palpebre come se stesse sognando. Un dito si muove. Daude versa tre tazze di caffè. Ad una aggiunge un bel cucchiaino di zucchero e mentre mescola lo zucchero nel nero caffè caldo, guarda gli occhi del corpo sul tavolo. Lentamente si spalancano. Bouille gli solleva la testa e gli mette un cuscino imbottito di paglia sotto il collo. Daude con-

trolla l'inventario. Il cadavere si guarda intorno e si solleva a sedere. Bouille sta in piedi accanto al carro e offre il caffè al cadavere – la tazza con lo zucchero. Egli lo beve, pensieroso. Qualche volta i cadaveri hanno bisogno di ristorarsi, affogare, spesso, significa bere una gran quantità di acqua di fiume. Con cura, perché il giovane può non essere stabile sulle gambe, Bouille lo aiuta a raggiungere il secchio nell'angolo, ed entrambi, lui e Daude, attendono pazientemente che egli abbia finito. Con una donna sono molto discreti. Bouille mette una tavola attraverso il secchio ed entrambi gli inservienti lasciano la stanzetta e aspettano fischiettando nella sala centrale, con Daude che agita l'acqua sul pavimento dell'obitorio con il suo bastone così da coprire il rumore dell'urina che cade nel secchio. Guidano il giovane a una sedia... ed egli siede con calma nella luce del sole bevendo il suo caffè. Quindi Daude gli chiede il nome e la data di nascita. E il giovane annegato risponde e offre altre informazioni: quando è stato visto vivo per l'ultima volta, la sua occupazione, dettagli sui parenti più prossimi. Spesso, ma non sempre, gli annegati racconteranno come sono finiti nell'acqua. Daude annota tutte le informazioni sul modulo ufficiale per l'inventario, mentre il suo cane bastardo lo sta a guardare mentre scrive. Poi, mentre Bouille con attenzione prende la tazza da caffè dalle mani dell'uomo, lo riportano sul suo carro, lo fanno stendere, gli chiudono gli occhi e lo coprono con un lenzuolo. Qualche volta Bouille ha una scorta nuova di lenzuola appena stirate. Daude e lui aprono il lenzuolo al di sopra del cadavere. Come uomini che rifacciano il letto allegramente, essi gonfiano il lenzuolo pulito così che il sole si rifletta. A volte la vittima chiede di essere rivestita, per mostrare che ruolo lei o lui abbia svolto nel mondo prima di essere reclamato dall'acqua. Bouille e Daude gli fanno il piacere – abbottonandogli la giacca, facendo il nodo a un fazzoletto da collo, rimettendogli degli stivali stretti. Quando il cadavere è vestito, si distende di nuovo volentieri nella bara per farsi comporre. Molto spesso i cadaveri si rifiutano di rispondere alle domande e di mostrare alcun segno di voler comunicare. Bouille e Daude rispettano tale desiderio e si limitano a svestire il cadavere, registrare gli scarsi dettagli e senza chiasso, con calma tracciano un punto interrogativo o lasciano uno spazio bianco accanto al timbro con la data e sotto l'indicazione del sesso. Se non c'è niente di veramente sicuro, il nome, l'età, il luogo dell'immersione nel fiume, il sesso in compenso è evidente. Soltanto in un caso su trecento c'è stata ambiguità. Nel rispettare il volere del cadavere di rimanere in silenzio, Bouille ricopre il corpo con un sudario e lo porta in un luogo nell'ombra.

Qualche volta gli inservienti dell'obitorio lavorano nella fresca luce brillante del primo mattino, a volte nelle ombre dorate di un pomeriggio d'estate con l'aria piena di granelli di polvere. Altre volte lavorano di notte, a luce di candela, nell'atrio cavernoso e rimbombante. Se l'interrogatorio avviene di notte, il cadavere rabbrivisce un po' e si tiene vicino alle scintille scoppiettanti di un braciere in una delle stanzette con le macchie lentiginose di luce rossa e arancio che provengono dal legno crepitante che illuminano il suo corpo. Alcune notti, all'ospite annegato è offerta della zuppa o del vino caldo. Un caldo pomeriggio, una giovane donna, che non si rassegnava ad essere morta, è felice di prendere un bicchiere di vino rosso prima – ancora opponendo un po' di resistenza – di farsi persuadere a prendere il suo posto fra gli umidi bordi nudi della bara con le ruote. Bouille lava

il bicchiere da vino con un movimento metodico e lento – con gli occhi fissi a distanza, mentre Daude incontra un po' di problemi a soffiarsi il naso. In alcune occasioni, quando il corpo si è rifiutato di farsi identificare – giungono dei testimoni. Essi si preoccupano delle pozze di acqua sul pavimento. Rappresentano un vasto assortimento di parigini – uno zio, una madre in lacrime, un amante sconvolto, un musicista con la sua tuba, un parente che porta fiori, una donna con i bambini che scorrazzano nell'acqua quando Bouille gli costruisce una barchetta di carta. Questi testimoni sono talvolta persuasi di poter dare informazioni sugli scomparsi, che Daude doverosamente annota. In tal modo, si presentano forse venti o venticinque vittime estratte dalla Senna. Ne rappresentano molte altre. Provengono da diversi ceti sociali e sono di ogni età e occupazione; sono finiti nel fiume per molte diverse ragioni. Qualche volta è così netta la descrizione della loro morte, che appare l'immagine degli ultimi istanti della loro vita... un uomo che fa abbeverare i cavalli sotto un ponte buio... una donna che lava i panni lungo un molo... un bagnante colto dai crampi mentre tenta di salvare la fidanzata... un uomo sbalzato da una barca... una donna che si getta da un ponte mentre la gonna si gonfia per il vento. Per ricordare l'impatto di ogni corpo con la fredda acqua, si sente sempre un tonfo e si vedono sempre riflessi di luce brillante... che si frammentano come in un miraggio e riflettono.

5. Il metodo - colore.

La pittura europea tardo ottocentesca aveva suggerito che il colore potesse molto legittimamente essere indipendente dal contenuto. Potrebbe essere che questo divorzio potenziale sia sempre esistito, considerando la lunga disputa teorica fra i coloristi veneziani e i formalisti fiorentini. Ma se Picasso può dipingere un cielo rosso, e non del tutto ironizzando offre la scusa di averlo fatto perché aveva terminato il blu, allora la libertà di dissociare il colore dal contenuto è garantita. Eppure, il prezzo per questa dissociazione è spesso un'arbitrarietà insoddisfacente sull'uso del colore che fa diventare troppo facilmente il colore un mero orpello. Con l'introduzione del colore in fotografia ci furono proteste di "antinaturalismo" e si può ancora ascoltare l'interpretazione bizzarra per la quale in un'immagine visuale il grado di fedeltà sia legato al fatto che questa sia elaborata in bianco e nero o a colori. Tutto questo per dire che noi oggi possediamo una gamma di scelte illimitata per quanto riguarda l'uso del colore, ma ci sono nuovi imbarazzi e nuovi pregiudizi. Per analizzare alcune idee sull'appropriatezza del colore e sull'uso del colore, per organizzare e strutturare il materiale piuttosto che semplicemente per decorarlo, le immagini originali di *Death in the Seine* sono girate in bianco e nero e il colore è aggiunto in un secondo tempo. L'esperimento si trova in relazione con le strategie di codificazione del colore impiegate nel film *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, in cui il colore fu utilizzato per integrare e fare da contrappunto alla totale arbitrarietà di una narrazione priva di regole. Le tecnologie del video permettano immediatamente un utilizzo del colore in senso strutturale in modo che esso possa essere adottato soltanto quando è necessario e in qualsiasi misura e qualità desiderata, che è una libertà che in cinema si ottiene con estrema fatica e mai con una tale precisione, raffinatezza e velocità. Il progetto di *Death in*

the Seine si delinea su un artificio, presumendo che tutti i cadaveri estratti dalla Senna durante i sei anni che vanno dal 1795 al 1801 siano stati scoperti – perfettamente conservati – da Bouille e Daude e presi da loro direttamente dalle acque della Senna. Per accentuare questo espediente, la maggior parte del girato è concepito in bianco e nero all'interno di una cornice intenzionale (e pittorica) che dice: "questo è un artificio elaborato a cui si deve aggiungere il colore". La "pittura per numeri" – la colorazione in un secondo tempo di materiale pre-elaborato contenuta nel titolo del film *Drowning by Numbers* – è fondamentale per lo stesso problema. Nel film ci sono idee visuali occasionali che suggeriscono che i cadaveri siano vivi in circostanze ipotetiche oppure siano tornati in vita, e qui le immagini sono colorate artificialmente per denotare una diversa e contrastante concezione delle cose. Le emozioni del colore "vero" sono riservate per la forte evocazione delle stagioni e del ciclo naturale della luce sull'acqua... ed anche per due momenti cruciali, quando si offre alla contemplazione la prova commovente di una tragica morte – una barra di sapone avvolto in uno straccio e i contenuti delle tasche di un bambino – le cui caratteristiche di "natura morta" – o più propriamente "*nature mort*" – sono rese in maniera familiare. Ci sono tre forti suggerimenti visivi in questo progetto, la cui rilevanza principale riguarda altri aspetti del concepimento del progetto ma di cui individuerei le associazioni cromatiche – sebbene forse interpretate in una maniera che potrebbe risultare personale e di tipo associativo. Si tratta degli edifici in pietra grigia e dei disegni monocromi di Ledoux; dei dipinti storici di David fondamentalmente monotoni, all'interno, e di un'immagine isolata, l'autoritratto fotografico seppiato dal titolo *Hippolyte Bayard annegato*. Bayard era nato nel 1801, l'ultimo anno di questa indagine. Il suo curioso autoritratto è stato fatto nel 1840 – uno dei primi anni dell'invenzione della fotografia – e apparentemente è il risultato di una ripicca esibizionistica dettata dalla scarsa considerazione che si dava ai suoi esperimenti fotografici. Questa immagine fotografica dal colore indefinibile, macchiata dagli elementi chimici e dal tempo, sembra che sia stata immersa nelle acque agitate della Senna. Appare sia all'inizio che alla fine del film, mettendo fra parentesi tutti questi artifici e idee, perché essa riguarda la rappresentazione fotografica di un uomo vivo che finge di essere annegato per attirare su di sé l'attenzione, proprio come i soggetti che si sono prestati volontariamente ad essere "annegati" in questo prodotto della fotografia, che hanno attirato l'attenzione – non su se stessi, o almeno, non interamente su se stessi – ma sulle persone che stavano interpretando e che erano "annegate".

6. Il metodo - proporzione.

Nella post-produzione video, la facile possibilità di manipolare il colore e soprattutto la qualità dei bianchi e dei neri – in quanto strumento di supporto nell'elaborazione dell'immagine, è altrettanto utile e stimolante della possibilità di manipolare in continuazione le proporzioni dell'inquadratura e la forma. La lunga storia della pittura europea è stata relativamente conservatrice nella scelta delle proporzioni. In effetti ci sono stati esempi di pitture ovali e rotonde, e di forme e misure complicate nel barocco e nel rococò e per opere che si dovevano adattare a un complesso spazio architettonico già definito ma, per la maggior parte, il rettango-

lo in associazione con la cornice dorata – sul lato breve o su quello lungo – è la proporzione dominante. Il cinema, nell'attrezzatura e negli schermi, e l'architettura cinematografica, hanno codificato questa forma rettangolare iniziale in maniera perfino più rigorosa con le cinque proporzioni standard: da 1 a 1.33; da 1 a 1.66; da 1 a 1.75 e da 1 a 1.85 e con la proporzione del grande schermo che oscilla da 1 a 2.35 punti. Naturalmente si sono fatti numerosi esperimenti per ridefinire la proporzione dell'immagine all'interno di queste dimensioni d'ingombro attraverso il frazionamento delle proporzioni spaziali codificate... e si deve dire che non c'è modo di modificare – minuto per minuto – le dimensioni e le proporzioni del tubo televisivo così come si presenta nel suo piccolo arco di proscenio in un angolo del salotto... eppure ho incontrato una grande libertà nel modificare la forma e l'aspetto di queste proporzioni all'interno di questo spazio definito perché si potessero adattare alle esigenze di mutamento dell'immagine – secondo dopo secondo – cosa che nessun altro medium visivo può procurare e compiere con altrettanta mobilità: quadrati all'interno di rettangoli, rettangoli dentro rettangoli e triangoli dentro quadrati etc. Attraverso questa manipolazione, si può fare ogni tipo di affermazione circa l'appropriatezza del progetto allo spazio. Forse la cosa ancor più interessante è che, ammassando e sovrapponendo queste proporzioni variabili contenenti informazione, si possa realizzare un commento continuo circa il tempo per mezzo della simultaneità, dal momento che attività diverse, scene, eventi, possono essere disposti "verticalmente" a completare il convenzionale processo "orizzontale", fotogramma per fotogramma, del film. Nessun altro sistema visuale è capace di fare altrettanto e così bene.

7. In seguito.

Per quanto un film possa essere scrupolosamente pianificato e il prodotto finale accuratamente previsto, finirà per sfuggire al controllo per vivere di vita propria. Forse, più lunga è la fuga e maggiore sarà il successo del film. Probabilmente il film da temere è quello che non assume una sua propria identità ma rimane, storpio, nelle tue braccia, un soggetto per la pre-produzione, per sempre. Tuttavia, perfino al di là delle aspettative più speranzose di una fuga vittoriosa, in questo progetto ci sono state per me delle sorprese. Ero cosciente che *Death in the Seine* possedeva la struttura di un semplice catalogo e sapevo che il suo contenuto era latore di un carico molto pesante con il suo sfacciato ritratto della morte. Ma rimasi sorpreso della particolare fusione di forma e contenuto e fui meravigliato della grazia che ne conseguì. Per prima cosa, risultò una grazia inaspettata nei cadaveri. È indubbio che i corpi sono vivi. Si possono spesso vedere muoversi, un occhio che trema al di sotto di una palpebra, un muscolo; il pulsare di una vena nel collo e il diaframma che audacemente sfida il controllo del cervello per restare immobile, tirando così tanto i muscoli dello stomaco così che, con una parodia irriverente del morto, mentre tutto è temporaneamente irrigidito, è un pene a muoversi. I cadaveri sono interpretati da attori non professionisti, comparse che sono casalinghe e capitani di mare, camionisti e scolari, giornalisti e impiegati statali – le cui occupazioni in certi casi non sono poi così lontane da quelle delle persone che stanno interpretando. La decisione di girare in bianco e nero ha efficacemente sot-

tratto ai corpi i colori della salute, specialmente per i più giovani, in cui la pelle e la carne sono venate da lampi di energia. Alcuni dei più giovani trovavano difficile – quasi impossibile – giacere fermi in quel modo. Per alcuni, era talmente impossibile che le loro membra tremavano in maniera incontrollabile e in eccesso, e non si potevano trattenere da una risata eccitata, che era causa di una buffa allegria dal momento che un tale movimento e divertimento li portava ancor più lontano dalla morte. Ma sia nei giovani che nei vecchi, se il bianco e nero toglieva loro vita, la resistenza opposta dal corpo all'immobilità li teneva vivi. Non si crede mai, in questo film, che si stia guardando dei cadaveri ma soltanto dei vivi che impersonano dei cadaveri. Non ho mai prestato fede a due fenomeni del cinema commerciale: uno è la copula, sebbene i sensi abbiano tentato di convincermi altrimenti, e l'altro è la morte. Consideriamo solo quelle decine di migliaia di film che hanno mostrato un cadavere, un uomo o una donna o un bambino che ritraggono un morto. E nessuno di loro era morto. Soltanto molto tempo più tardi ho saputo che, fra i volontari che venivano preparati per simulare un corpo nudo in *Death in the Seine* c'era un uomo che stava morendo di cancro che ammise che desiderava immaginare cosa c'era in serbo per lui. C'era un imprenditore di pompe funebri il cui lavoro quotidiano era quello di preparare i morti per la sepoltura che ammise di volere, anche se per poco e in maniera simulata, capovolgere la situazione. C'era una donna appena vedova che aveva voluto provare a cosa poteva somigliare giacere in un obitorio da cadavere, come era stato il marito sei settimane prima. John Donne, che ogni giorno indossava il suo sudario e si stendeva nella sua bara per un'ora non era poi un'eccezione. Alcuni dicono che l'ossessione della morte è un sacrilegio. I superstiziosi dicono che ci beffiamo della morte. Ho il sospetto che alla Morte non gliene importi un fico secco se noi la scherziamo o meno. La derisione della morte può essere un'altra questione, sebbene siano i vivi e non i morti ad esserne così feriti. L'intenzione era quella di illuminare i corpi dei morti con i riflessi scintillanti dell'elemento acquoso dal quale erano stati estratti... ma quello che spesso vediamo sembra essere un accenno alle fiamme e al fuoco – proprio l'opposto dell'acqua – e di conseguenza spesso il corpo sembra, come risultato, illuminato curiosamente dal di dentro. Nei sei anni che coprono il periodo preso in considerazione dalla raccolta originale di resoconti mortuari, nel fiume furono rinvenuti molti corpi dopo alcuni istanti dalla loro morte e tutti con i segni del passaggio nel fiume. Qui non c'è alcun tentativo di dimostrare il soggiorno in acqua. Non era necessario e non si desiderava farlo, perché la personalità del soggetto sarebbe stata decontestualizzata e noi avremmo pensato più al deperimento della carne che alla personalità vitale del suo proprietario. Se siamo veramente amanti della Nudità e della Morte in questo film, allora quello che vediamo è un privilegio, perché ogni corpo ha grande dignità e bellezza e la telecamera incrementa quelle qualità con il suo approccio ravvicinato. Ci sono molti momenti sorprendentemente magici... di infinita tristezza quando la pioggia e l'arcobaleno si raccolgono a piangere la morte di un bambino annegato... e momenti esilaranti quando tre cognati, il proprietario di un bar, un pittore e un pasticciere, siedono affettuosamente presso la bara di un grosso uomo a contemplare le sue grandi scarpe prima di ritornare ognuno alle sue occupazioni a dimostrare l'inarrestabile continuità della

vita parigina. Nel decidere di presentare il materiale nella forma del video, c'è sempre stata un'intenzione studiata di utilizzare gli strumenti della post-produzione per manipolare il testo (personale e burocratico), il colore (vero, artificiale, esaltato, monocromo), e le proporzioni dell'immagine e la forma (quadri dentro rettangoli, triangoli, archi etc.) su materiale deliberatamente girato nello stile dei tableaux-vivant che, a loro volta, erano stati ispirati dalla storia della pittura di quel periodo con la moda di utilizzare le colonne neoclassiche, gli scalini, le opere in pietra, la simmetria e la centralità. C'è sempre stata la preoccupazione di fare una miscela di stili – i tableaux incorniciati in modo artificiale da mascherine azzurre con le previsioni stagionali, l'aggressiva carrellata lungo i cadaveri e l'oggettiva analisi delle prove. Quella che è stata una totale sorpresa è la particolare integrazione di una preoccupazione pittorica nella forma dei tableaux che offriva suggerimenti su come sposare i tre potenti mezzi di fabbricazione dell'immagine: la tradizione cinematografica con la pittura e con il linguaggio in nuce della televisione. E questa è per me la più nuova e stimolante lezione da apprendere, e la cosa più incoraggiante per la quale andare avanti. In effetti, questi incoraggiamenti sono stati seguiti più specificatamente in un progetto dal titolo *Prospero's Books*, basato sull'ultimo dramma di Shakespeare, *La Tempesta*, che abbastanza logicamente presenta degli annegamenti, ma di un tipo speciale, perché tutto si rivela una simulazione in un naufragio simulato e tutti si salvano miracolosamente.

8. Una mostra.

Sono stato invitato da Evelyn Beer del Netherlands Office of Fine Arts per curare una mostra di pittura a Amsterdam su un soggetto di mia scelta in cui figurassero opere prese in prestito da musei, collezioni e archivi olandesi. La proposta che ne è derivata nasceva da un dibattito riguardante l'arte del mostrare sulla scia dell'ideale di Malraux di "*Le Musée Imaginaire*". Per ricercare, in ambiti sempre più ampi, l'attitudine verso la morte e la mortalità dell'immaginario pittorico, il titolo della mostra è *Asleep, Dying, Death, and resurrected* e sarà presentata a Amsterdam, in cinque o sei situazioni diverse che presentano una singolare rilevanza nei confronti del soggetto come, per esempio, un ospedale, un ospizio, una chiesa, una corte giudiziaria, un forno crematorio e un obitorio. Per far fronte all'enormità del soggetto e nel tentativo di limitare la sua ambizione beffarda, ho preso in considerazione un secondo titolo: *Death as a Technical Problem*. Questo suona come un'affermazione curiosamente sbilanciata e irrilevante, per non dire irriverente, nei confronti di quattro tipi di morte apparentemente universali: l'inconsolabilità del dolore personale, i processi del decadimento, le filosofie della mortalità e la disperazione paralizzante della non-esistenza. *Death as an Esthetic Problem*, avrebbe potuto considerarsi un secondo titolo, ma sarebbe talmente connotato di preoccupazioni teoretiche che allontanerebbero dall'aspetto artigianale e mi sembrerebbero, in questa mostra, asettiche e indifferenti al dramma, al punto di vista centrale e alla sensibilità necessaria. Per ottenere certi tipi di accesso a queste sensibilità alla comprensione e al cordoglio, più di duemila anni di cultura europea hanno prodotto un'enorme documentazione pittorica della morte, e quei pittori e scultori e incisori e disegnatori che hanno portato avanti la ricerca, lo hanno fatto utilizzan-

do quelli che sono, dopo tutto, i procedimenti tecnici per trovare soluzioni tecniche. Come viene raffigurata la Morte? Come la "dipingi"? Attraverso quale immaginario pittorico la Morte è stata resa più manifesta? Come si descrive in modo significativo il momento del passaggio? Come si differenziano pittoricamente la morte dal sonno? Come si mostra l'arrivo della morte, come si dipinge il dolore e la disperazione e il sollievo della morte? La si mostra attraverso le sue conseguenze? Che cosa si osserva, si inventa e dipinge al fine di affrontarne l'esperienza? Il pallore, la rigidità, la paura, il *rigor mortis*, i vermi, le ossa, un piccolo spirito alato che ascende, delle lacrime, un colpo, un testamento, una croce nera, un bordo nero, una cornice nera, una smorfia, il pianto, un urlo soffocato, un respiro vuoto, un rantolo, una convulsione, l'ansimare del petto, un pallido sorriso, uno speciale abbigliamento, gesti particolari, una bara, un volto coraggioso, amici e parenti, un blasone araldico, un funerale, un serto, una veglia, la rappresentazione fotografica del cadavere? Per duemila anni, la raffigurazione del morto e del moribondo, direttamente o indirettamente, ha condiviso una gran parte del campo di azione della ricerca artistica. Il solo avversario comparabile come materia di raffigurazione è il sesso (in tutte le sue molteplici manifestazioni) e sono entrambi giunti a una gran quantità di soluzioni pur presentando una gran quantità di dilemmi. Quali sono queste soluzioni e questi dilemmi? Come è stata, ed è, raffigurata la morte così che noi possiamo soffrire e dolerci ed essere consolati e ricordarci della nostra mortalità e sperare di convivere con essa con una coscienza serena? L'immagine pittorica di una morte, sicuramente prima dell'avvento della fotografia, può spesso essere stata l'unica prova che quella persona sia vissuta. Un incalcolabile numero di persone è vissuto e di loro non esiste una tale prova. La raffigurazione di una morte deve diventare un esempio significativo per quei milioni, facendo della documentazione pittorica di una singola morte una documentazione culturale con effetto catartico per i molti. Tale identificazione è inevitabile, dall'immaginario derivante da una *Morte di S. Sebastiano* del Mantegna, alla *Morte di Marat* di David, dal *Funerale a Ornans* di Courbet alla foto di Capa dal titolo *Caduta di un soldato spagnolo* fino a ciascuna Tomba di qualsiasi Milite Ignoto. La mostra così progettata non potrà esser vista in un isolato vuoto accademico in quanto mero catalogo di soluzioni, perché l'ambientazione in spazi differenti contrasterebbe, si spera, con un tale approccio e la collocazione di una mostra di questo tipo a metà degli anni Novanta, scontrandosi con quelli che sono percepiti come i contemporanei contesti di morte, assolutamente speciali e particolari, saranno sicuramente apprezzati per l'attinenza pressante. L'Europa centrale negli anni che si avvicinavano alla fine del primo millennio di cristianesimo soffriva per il parossismo e l'apprensione, la paura e la disperazione, anticipando il giorno del Giudizio. Noi ci avviciniamo alla fine del secondo millennio (che non ha più bisogno o esige in modo particolare l'aggettivo "cristiano") in quanto razionalisti fiduciosi. Ci rendiamo conto del senso dell'insignificanza di una data così arbitraria che fu calcolata con ogni probabilità in un periodo che varia di dieci anni prima o dopo la nascita di un certo ebreo di Betlemme la cui importanza da allora è stata assolutamente trascurabile per la maggior parte della popolazione del mondo intero. I nostri diversi approcci a un tale fenomeno cabalistico possono giungere alla conclusione che

si tratta di un esercizio intellettuale, ma tanto insignificante per il cosmo quanto il numero di capelli sulla testa di Socrate. E il giorno del Giudizio deve avere sicuramente rilevanza cosmica. Eppure. Eppure siamo tutti numerologi, misuriamo scrupolosamente il tempo con un orologio intorno a ogni polso, sottoscrivendo universalmente un accordo artificiale che è un sistema di calcolo basato sul numero dieci. Possiamo quindi così facilmente beffarci della magia e del significato dei numeri? Serpeggiano i preparativi per celebrare l'anno 2000 d.C. Il nostro sistema di conteggio ci ha procurato diversi problemi. Se, per fare un esempio, intendiamo celebrare quello che consideriamo come l'esatto momento della fine del millennio, dove sulla terra, quando il tempo è misurato geograficamente, può essere celebrato in modo esatto: a Greenwich o a New York, a Sidney o a Tokyo, al polo o al centro della terra? La nostra ingenuità in quanto ai numeri è infinita. Almeno dobbiamo anticipare ventiquattro giorni del Giudizio. Breughel e Delacroix dipinsero la peste, Hogarth la sifilide, Munch la tubercolosi, Van Gogh la febbre, Uccello, Velasquez, Leonardo e Rubens dipinsero la guerra, Ribera e Caravaggio la tortura, Doré e Daumier la povertà. Ogni età possiede i suoi quattro cavalieri dell'Apocalisse. Se ne potrebbe dedurre che i nostri quattro speciali cavalieri – l'annientamento nucleare, il cancro, l'AIDS e l'inquinamento – siano saltati a cavallo negli anni Cinquanta e da quel momento abbiano galoppato sempre più forte. Io non so se, con un grido d'angoscia penitenziale, autoesaltante e autocastigante, possiamo aspettarci qualcosa di più da Armageddor che i nostri predecessori, perché ogni disastro è relativo, ma le nostre paure sono reali e siamo giustificati in qualche modo se questa volta li consideriamo Atti dell'Uomo piuttosto che Atti di Dio. Questi quattro cavalieri sono grandemente incuranti dei sessanta anni e dei dieci. Il cancro si accanisce su tutti indistintamente, ma soprattutto sulle persone di mezza età, l'AIDS colpisce tutti, ma soprattutto i giovani, l'inquinamento riguarda tutti, punto, e le catastrofi nucleari si abbattono su tutto, punto e basta. Come possono essere chiamati questi gradi di mortalità così facilmente prevedibili nel catalogo della cultura figurativa in un'epoca così significativa? Tutte le sedi previste per questa mostra hanno una risonanza particolare e acuta. Una breve considerazione – pubblica e privata – di una di queste soltanto basterà a dimostrarlo. La Oude Kerk di Amsterdam è considerata come la sede probabile per quella sezione della mostra che ha a che fare con la Resurrezione. Le sue finestre spalancano l'enorme interno a un fulgore di luce bianca, il suo soffitto si erge – un risultato profondamente metaforico in una terra così orizzontale come l'Olanda. Fu costruita come chiesa cattolica e fu spogliata con radicalità calvinista per accomodarsi alle nuove abitudini religiose per poi addolcirsi per adattarsi a una congregazione protestante, tollerante e borghese. Forse oggi fra i suoi visitatori si possono contare molti più turisti, studenti di organo e storici dell'architettura che fedeli. Saskia, la moglie di Rembrandt, è sepolta lì, sotto una pesante lastra di marmo. Non ho mai visto ritratti di donne più belli, frementi, sensuali, severi, mortali e insieme immortali di quelli che Rembrandt ha dipinto di Saskia. La sua pietra tombale è una fra molte, perché l'intero pavimento è cosparso di pietre tombali; in alcune sono incisi ricchi cartigli araldici, alcuni presentano frasi concise che si adattano a un pio calvinista, la maggior parte sono segnate soltanto da un numero inciso nettamente. Soltanto un metro

al di sotto di queste pietre tombali c'è il mare... o più correttamente, anche se meno teatralmente, la superficie di acqua salmastra. Amsterdam è costruita su uno strato di sabbia ricoperto d'acqua, i suoi edifici sono appoggiati su pali di legno conficcati profondamente su un letto non tanto antico. I corpi di tutti questi cittadini olandesi sepolti nella Oude Kerk riposano nelle loro bare nell'acqua. Annegati? No, non annegati, almeno non la maggior parte. Gli olandesi hanno sempre avuto rispetto per l'acqua, ogni bambino olandese è continuamente incoraggiato a diventare un eccellente nuotatore. Come in un dipinto di Stanley Spencer, potremmo immaginare le pietre che si sollevano e gli occupanti che emergono dall'acqua nella luce. Ma "Resurrezione" non è un termine o un concetto ad esclusivo appannaggio del cristianesimo, è sinonimo e analogia di rinascita, nuova partenza, rinascimento, nuovo inizio, nuova speranza e, in ultima istanza, utopica sublimità. L'immaginario figurativo presentato in questa mostra in questo edificio ha bisogno di prendere coscienza di queste interpretazioni non esclusive alla fine di un millennio di fronte a una mortalità così particolare e così massiccia. Una parola per finire. Quelle persone che così pazientemente in *Death in the Seine* interpretavano i parigini morti e che giacevano nell'obitorio come se fossero stati estratti dalle acque della Senna, erano cittadini olandesi, nati e cresciuti un metro sopra la piattaforma d'acqua di Amsterdam ed è concepibile che i loro corpi, quando moriranno, non saranno cremati, ma anche loro torneranno a riposare nell'acqua.

In *The New Museum of Contemporary Art*, New York, 12 settembre - 19 dicembre 1991.

Titolo originale del testo: *The Interrupted Life*, 1991.

Traduzione dall'inglese di Michela Giovannelli