

QUI PARIGI

VALERIA VIGANO

Travestirsi da uomini anche per scrivere

Dato che stiamo vivendo nei giorni del gay pride, e non senza pretestuose polemiche, ci occupiamo di due volumi, usciti in Francia, della stessa autrice: Mireille Havet. Chi era costei? Mireille Havet era una donna e scrittrice lesbica vissuta negli anni venti, gli anni in cui gli uomini erano immersi nella guerra, lontani da casa. Paradossalmente la loro assenza produce, in un contesto comunque già di per sé rivoluzionario da un punto di vista culturale, uno spazio in cui la libera espressione delle donne che amano le donne trova agio. È lo stesso periodo in cui appare il famigerato ma prorompente *Il pozzo della Solitudine* di Radclyffe Hall, romanzo che riserva all'autrice processi e scandali. *Libération* ci parla del *Journal*, anni 1919-1924 di Mireille Havet (Plateau, pp. 340, 135) e del suo romanzo autobiografico *Carnaval* (Paulhan, pp. 246, 123). Se il primo volume del *Journal* coprieva un solo anno, ricco com'è di spunti, coraggio e rivelatore di una testa pensante, questo secondo copre anni decisamente meno entusiasti e positivi per la scrittrice. Come tradizionalmente accade nel lesbismo di quel ventennio, la parola d'ordine è uscire allo scoperto con i contenuti più intimi. Non c'è quasi schermo alla propria verità anche se questa è fatta di amori infranti, letteratura e soprattutto droga alla maniera di Annemarie Schwarzenbach. Anzi c'è una necessità di dire, esprimere tutto con adesione al reale. Perché non si può più tacere. Eppure Havet, quando pubblica *Carnaval*, usa uno pseudonimo maschile. L'eterno travestimento letterario corrisponde però all'aspetto, che nel suo caso è fatto di quella che era la divisa d'ordinanza delle lesbiche dichiarate: capelli corti, cravatta, pantaloni, andatura decisa. Per ritagliarsi un posto occorreva purtroppo far la parte degli uomini, mimarne i gesti, sostituirsi ad essi. Avendo sotto le mentite spoglie un cuore fragilissimo e la sensibilità femminile. Debolezze interiori e emotive che portano dritto all'oppio e alla cocaina mescolati a storie sentimentali dolorose e al furore artistico. Oggi sembra un cliché superato ma è stato il gesto temerario di queste donne a rompere tabù, a scardinare la morale con dirette provocazioni. Tra queste la scrittura era indubbiamente l'arma migliore. Una scrittura talvolta non eccelsa ma straordinariamente vera e che ha il merito di una svolta epocale.

L'onore dei Brizzi, da Disney all'Ariosto

PAUL E GAËTAN fratelli gemelli, disegnatori di origini italiane, formati a Parigi e poi diventati autori di cartoon negli Usa. E ora, tornati nella vecchia Europa, con una mostra a Firenze di straordinari disegni

di Maria Serena Palieri

Prendete un poema, l'*Orlando furioso*, epico, ma con la sua gioiosità disinibita; un classico che, con la sua struttura multipla e la geometria perfetta, sotto il fuoco d'artificio d'invenzioni, quasi mezzo millennio dopo la sua composizione avrebbe ispirato, nel 1969, a Luca Ronconi la prima messinscena sperimentale a palcoscenico disseminato. E prendete due fratelli, Paul e Gaëtan Brizzi che, partiti dal disegno, sono arrivati al film d'animazione e, come sognerebbero in molti, partiti dalla Francia, sono passati per Hollywood e i grandi studios, Disney, poi la Dreamwork di Steven Spielberg, poi Sony. I due Brizzi non sono poi solo fratelli, sono gemelli monozigote e hanno affinato un'alchimia di coppia che gli permette di lavorare come un unico cervello a quattro mani. Ed ecco la loro mostra di illustrazioni *L'Orlando Furioso* che, dopo un debutto a Los Angeles all'Istituto Italiano di Cul-



Una delle illustrazioni di Paul e Gaëtan Brizzi per l'«Orlando Furioso» in mostra alla Galleria d'arte Moretti di Firenze

tura e un passaggio a Lugano, è arrivata ora in Italia (a Firenze fino al 30 giugno alla galleria d'arte Moretti, Palazzo Niccolini, Piazza degli Ottaviani 17/r). Sulle pareti della galleria (a un passo dalle sale che ospitano pale e oli del Quattro-Cinquecento, destinati a grandi collezionisti, in cui essa è specializzata) quarantasei tavole in bianco e nero, sanguigne, seppia, una per ciascuno dei canti del poema ariostesco. Paul e Gaëtan Brizzi, cinquantatreenni, d'origine italiana, sono nati a Parigi e hanno esordito a ventitré anni con *Un*, primo cortometraggio d'animazione. Dal '76 al '78, siccome la Francia i suoi giovani artisti li promuove, vinto il Grand Prix de Rome, è all'Accademia di Francia a Villa Medici che idearono e realizzarono il secondo cortometraggio, *Fracture*. Con il terzo, *Chronique 1909*, ricevettero la nomination per il Prix César. Poi, il salto: Polanski gli chiede

di elaborare lo story-board di *Pirates*; in proprio dirigono per la Gaumont il loro primo lungometraggio, *Astérix et la surprise de César*. Vengono nominati cavalieri dell'Ordre des Beaux Arts et des Lettres. Nel '94, il sì all'offerta della Disney e, ceduti i diritti della loro piccola società artigianale, il trasloco a Los Angeles, dove scoprono il metodo della grande factory: bisogna sudarsi l'onore di realizzare alcune sequenze del *Gobbo di Notre Dame* ed è privilegio dei privilegiati essere, nel 1999, nel pool di otto registi del remake di *Fantasia*, e vedersi assegnare la sequenza finale con l'animazione dell'*Uccello di fuoco* di Stravinski. Oggi, dopo il passaggio per Dreamwork e Sony, i Brizzi sono tornati in proprio: hanno di nuovo una loro società e lavorano con produttori indipendenti. Le tavole in mostra a Firenze illustrano sfondi metafisici su cui volteggia l'Ippogrifo e primi piani di

abbracci d'amore, invece, iperromantici alla Hayez, deserti abbracci da film d'avventura in cui s'aggira Angelica e assedi danteschi alla Doré. E come se i due, già ragazzi colti del Vecchio Mondo, avessero deciso di attingere al classico bacino dell'epos e della leggenda passando per le riletture che via via ne hanno dato i secoli, e per il culto per il gotico, che loro coltivano dagli anni Settanta e che oggi Hollywood ha irradiato a livello planetario. Ma a colpire, nell'esposizione fiorentina è l'operosità artigianale: gli strumenti che hanno scelto sono i più semplici, carta, matite, gomma. Come procede, in questo caso, l'alchimia a due? Loro parlano in coppia, alternandosi secondo un meccanismo collaudato spiegano che Paul è specialista nelle figure, Gaëtan negli sfondi: «Facciamo dei bozzetti, su fogli piccoli, di quella grandezza» ci spiegano, indicando il nostro taccuino. «Poi,

a seconda di ciò che predomina nell'immagine, la figura o lo sfondo, uno comincia e lascia all'altro il compito di completare il disegno».

Come siete arrivati a cimentarvi con l'«Orlando Furioso»?

«Dopo *Fantasia 2000* abbiamo proposto alla Disney di realizzare un film da *Don Chisciotte*. La prima risposta: «Sì, l'idea è buona», lo sapevamo, non era affatto di per sé una garanzia e, com'è nei grandi studi, preludeva comunque a tempi lunghissimi di realizzazione. Abbiamo cominciato a lavorare allo story-board e lì ci ha colpito come Don Chisciotte parli dell'*Orlando furioso* come del non plus ultra dei poemi cavallereschi. E c'è poi quella scena, quando il curato e il barbiere vogliono bruciare la biblioteca dell'aldalgo per eliminare l'incantamento che lo possiede, ma di fronte all'*Orlando furioso* si fermano, a quello no, dicono, non si può dare fuoco». È Gaëtan che comincia a leggere il poema di Ariosto, nell'edizione con testo a fronte uscita proprio in quei mesi in Francia per i tipi di

Negli Stati Uniti l'industria vuole solo divertire. Non c'è spazio per visioni più mature

Seuil. E decidono insieme che è nelle loro corde: «Il poema è visionario. Ma nel fondo è un testo molto realistico che racconta una guerra storica, tra Saraceni e Cristiani. Cavalieri, dame, maghi, mostri spiccano a tutto tondo, hanno personalità. I luoghi invece sono di pura fantasia» dicono. «Poi il lavoro è diventato puro piacere sensuale di disegnare. E di evadere, così, dall'ossessione mercantile degli studios».

Nella mole di versi di Ariosto, come avete selezionato i flash cui dedicare le tavole?

«Canto dopo canto, abbiamo deciso quale, secondo noi, fosse il momento clou. Purché fosse anche abbastanza spettacolare. E rispettasse, come in un film, un equilibrio tra scene romantiche, epiche, di battaglia».

Come s'intrecciano tecnica pittorica e cinematografica?

«Il bianco e nero, colori contrastati, per le scene più drammatiche, le sanguigne per quelle più morbide. Abbiamo usato pochi colori per evocare il gusto dei classici, ma, poi, abbiamo puntato sulla dimensione tridimensionale e in alcune tavole sull'uso del primo piano, cioè dettagli forti e sfondi sfocati».

La manualità, nel lavoro di animazione, è scomparsa?

«In realtà per noi i film continuano a nascere nella tradizione: a mano. Poi c'è il lavoro pesante, cento-duecento persone al computer. Sul ruolo del computer nell'animazione sono state dette molte cose che non si sono rivelate vere: che il lavoro sarebbe diminuito, per esempio, invece no, si è solo spostato. Perché per fare un film al computer prima bisogna impostare il modello di ogni dettaglio».

Parlavate dell'ossessione mercantile che regna a Hollywood. L'esperienza americana cosa vi ha insegnato e in cosa vi ha impoverito?

«Noi abbiamo cominciato con la pittura, poi abbiamo avuto voglia di trasformare quei disegni in immagini in movimento, presto abbiamo capito che in Europa non c'erano però le condizioni economiche per fare film d'animazione. Negli Stati Uniti abbiamo sperimentato il gap culturale che ci divide: l'industria, lì, vuole divertire, stupire con gli effetti speciali, e basta. Divertire i bambini come gli adulti. È la sindrome di Peter Pan. Non c'è spazio per visioni più personali, più mature. Ti lodano, ti dicono «bravi, bello», poi ti bocciano con un *but we work for the industry*. In compenso certo abbiamo trovato efficienza e professionalità».

Ci sono differenze tra un grande studio e l'altro?

«No, si copiano a vicenda. Se Disney ha successo con *Re Leone*, Dreamwork vuole copiarlo, se Dreamwork ha successo con *Shrek*, Sony la insegue...».

C'è un'esperienza hollywoodiana che vorreste ripetere?

«*Fantasia* per la fiducia e la libertà che ci ha concesso Roy Disney, nipote di Walt, e perché la formula era diversa da quella standard: un insieme di cortometraggi ispirati alla musica classica».

Queste tavole per l'«Orlando furioso» potrebbero animarsi e diventare un film?

«Con un grande studio, no. Ci chiederebbero «pulizia»: ci direbbero «tagliate, ci sono troppi personaggi, troppo tutto, bisogna scegliere un protagonista: Orlando o Rinaldo o Ruggiero. Provate a raccontare la trama in una riga». E l'*Orlando furioso* diventerebbe la storia di una che perde la testa perché la sua donna l'ha tradito».

Come l'*Illade* in «Troy» è diventata la storia di Achille?

«Appunto».

FILOSOFIA Un pamphlet di Giovanni Jervis contro gli equivoci di nichilismo, ermeneutica e fondamentalismo

Il relativista? Prima diventa tiranno

di Bruno Gravagnuolo

Contro il relativismo vale a meraviglia il classico argomento di Aristotele contro i negatori d'ogni verità. E cioè: negare ogni verità equivale a negare *ipso facto* l'assunto negatore d'ogni verità. Argomento che compendia quello racchiuso nel libro *gamma* della *Metafisica* aristotelica: chi nega il principio di (non) contraddizione in realtà lo afferma. Proprio nel voler affermare la «non contraddittorietà» del suo affermare. Peccato invece che Giovanni Jervis, psicologo, studioso dell'individualismo, già compagno d'arme di Basaglia e oggi critico avveduto dell'antipsichiatria, nel suo ultimo pamphlet *Contro il Relativismo* (Laterza, pp. 163, euro 10) ad Aristotele riservi solo uno sberleffo. Laddove citando il solito Bertrand Russel contro la metafisica, ricorda un passo dello stagirita in cui il filo-

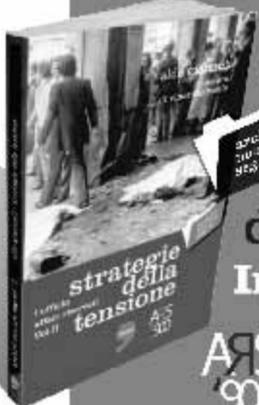
sofo greco sosteneva che le donne hanno meno denti che gli uomini (Aristotele è molto contaminato e interpolato e forse in quel caso si confondeva con i denti del giudizio!). In realtà fuori di scherzo Aristotele è molto importante per le questioni di metodo e di sostanza che stanno a cuore a Jervis in questo libro, come peraltro ben sapeva Popper (che i filosofi greci li amava e chiosava da par suo) e il cui *razionalismo critico* sarebbe inconcepibile senza le confutazioni aristoteliche. Ma qual è, per tornare a Jervis, il metodo e il merito di questo suo pamphlet? Presto detto: un'appassionata difesa della ragione critica laica e illuministica. Contro le oltranzze dell'antipsichiatria, negatrici della malattia mentale, a lungo ridotta a variabile dipendente del «sociale». Insomma quella di Jervis è una requisitoria molto forte contro il soggettivismo, che maschera titanismo e prepotenza, in frode all'esperien-

za sottoposta a verifiche. Contro l'Ermeneutica radicale. Che diluisce fatti e teorie a pure interpretazioni. E contro il nichilismo, che prima o poi si risolve in *fondamentalismo*. Ovvero in riscoperta romantica e asseverativa dell'Autortà, proprio per colmare il buco del Nulla a lungo coltivato. E del resto c'è l'esperienza storica a dimostrarlo. Se si può mente a quanti, nichilisti e incendiari, sono poi divenuti titani o titannelli. Come Mussolini, che da «trasformista» nietscheano si converte in adoratore e coniatore di miti arcaizzati, nei quali finisce per credere. Oppure come certi futuristi, divenuti ideologi di regime in feluca. Oppure ancora, un secolo prima, come quei romantici tedeschi paganeggiati, divenuti zelatori del ritorno alla religione. Fino agli ex comunisti, assurti a difensori della santità dell'embrione. E così, a tratti in forma di taccuino biografico, Jervis asse-

sta forti colpi a tanta parte dell'ideologia contemporanea. Recuperando logica, esperienza e senso del limite. E persino le basi biologiche del comportamento umano, a sostegno di un'etica possibile: quelle basi irrisse da un culturalismo cieco e relativizzante. E al centro di tutto una differenza chiave in Jervis: un conto è il *pluralismo*. Altro è il *relativismo*. Confonderli equivale a lasciare le differenze in una sorta di guerra della giungla. Mentre il problema dell'etica contemporanea è quello di trovare un paradigma storico e positivo, che consenta ad esse di convivere nel segno di valori minimi condivisi (senza guerre preventive!). Qui però c'è un deficit fondativo in Jervis, che lascia il tema per strada. Un po' come nel caso dell'Aristotele deriso. A proposito. Per Aristotele ciò che è in *potenza* («non è»), non sussiste prima di divenire *atto*. Perciò l'embrione non è *persona*. Non male, no?

sta forti colpi a tanta parte dell'ideologia contemporanea. Recuperando logica, esperienza e senso del limite. E persino le basi biologiche del comportamento umano, a sostegno di un'etica possibile: quelle basi irrisse da un culturalismo cieco e relativizzante. E al centro di tutto una differenza chiave in Jervis: un conto è il *pluralismo*. Altro è il *relativismo*. Confonderli equivale a lasciare le differenze in una sorta di guerra della giungla. Mentre il problema dell'etica contemporanea è quello di trovare un paradigma storico e positivo, che consenta ad esse di convivere nel segno di valori minimi condivisi (senza guerre preventive!). Qui però c'è un deficit fondativo in Jervis, che lascia il tema per strada. Un po' come nel caso dell'Aristotele deriso. A proposito. Per Aristotele ciò che è in *potenza* («non è»), non sussiste prima di divenire *atto*. Perciò l'embrione non è *persona*. Non male, no?

strategie della tensione
l'ufficio affari riservati Vol. II



aldo giannuli
a cura di vincenzo vasile
i documenti che non
dovevamo leggere.
In edicola con l'Unità

ARS 900
5,90 euro
oltre al prezzo
del giornale.

l'Unità

La ristampa del volume
archivi non più segreti n. 1
«edizione rivista e corretta»
e può richiedere gratuitamente il
servizio clienti SILENT
via Corrado Vivanti, 66
00187 Roma Tel. 06-49805713
fax 06-49805713
www.servizioclienti.it