

1 ***Caro Diario (1993) and Palomar (1983): Reading between the Lines in Search of Meaning,***  
2 ***Meaning Never to be found***  
3

4 During the seventies, the Italian screenwriter Cesare Zavattini was asked in an interview if he agreed  
5 that the subordination of words to images was underestimated in these modern times. He responded that  
6 the tendency to consider text and image as separate entities was rather ‘antithetical to the underlying  
7 process that goes on, that is to say, the interdisciplinarity between the various forms of the spirit.’<sup>1</sup>  
8 (Zavattini, 2002: 899). A view that is not surprising if one considers the binary role of the writer-director  
9 in which diary narration as Fortichiari correctly noted, is always configured in purely visual terms:  
10

11 ‘Diary in cinematic narrative form, cinema in the form of a personal account, [...] certain situations collected in  
12 one’s private journal, are transferable into film sequences and short films of autonomous screenplay. The image, the  
13 visual portrayal is the most dominant element, along with a sense of implicit verbal materiality.’ (Fortichiari in  
14 Zavattini, 2002, 44)  
15

16 An analogous relationship between word and image will be investigated in the work of writers Nanni  
17 Moretti and Italo Calvino despite being relatively distant generationally and in artistic expression. *Caro*  
18 *Diario (1993) and Palomar (1983)* will be read as sites of reflection that start with the author-character’s  
19 relationship to reality. The two explore problems the authors face through their experiences in the world  
20 and their communication with it.

21 Cinema as a medium with its various filmic techniques is an exceptional method of representation.  
22 Language and composition, filmic and non-filmic, will be considered in *Caro Diario* in relation to their  
23 problematic nature, unusual usage and in their capacity to act as intermediaries between the individual  
24 and reality. *Palomar* too reflects on language and written text. It presents them as manifestations of

---

<sup>1</sup> Alluding to art forms.

25 character Palomar's relationship with reality and explores language and writing as instruments to  
26 overcome daily complexity. Firstly, this reflection is conducted indirectly, investigating the power of  
27 subjective perception as a tool for observing reality. As the novel progresses the experiences of viewing  
28 and reading are then added; looking at the language and writing of images on one hand, and on the other,  
29 the language and writing of verbal signs.

30

31 Written language and visual language therefore meet in both in the book and the film. This entails a  
32 fusion of tones, styles and approaches to the object. In *Palomar*, this manifests in descriptive narrative  
33 whereas in *Caro Diario*, a visual diary unfolds before the eyes of the spectator that translates into  
34 images. These images are read through the mind of the writer-director, as narrated script to be listened to  
35 as spoken word. The auto-reflective, meta-cinematic concentration on the rapport between Italian and  
36 American cinema and on television in *Caro Diario*, is experienced equivalently in literary terms in  
37 Calvino. The auto-reflective aspect in *Palomar* instead lies in the correspondence between the object of  
38 reflection as part of reality i.e. the method to get closer to it, whilst the narration entails observational  
39 description of exactly the way Palomar comes into contact with reality. It explores the representation of  
40 alterity through reflection on language and the rendering of a particular time in space. More than simply  
41 meta-textual analyses *Palomar* and *Caro Diario* reflect on the capacities of communication, through  
42 which the issue of life itself is pertained, an issue that is, in other words, existential.

43

#### 44 **The ambiguous autobiographical nature of the two works: perspective**

45

46 In *Caro Diario* the narrating voice and the character of Nanni clearly combine by virtue of the diary  
47 genre. Given that Nanni (character) animates the diary, he is perforce also the person who writes it and  
48 tells it. The problem is, as Fornara highlights, "how much this Nanni Moretti corresponds with the real

49 Nanni Moretti” (Fornara, 1991, 96), that it to say, how much of Nanni Moretti as director and man there  
50 is in the film, or rather, how much the director has put of himself in the film.<sup>2</sup> The third and final episode  
51 seems to provide a logical answer with the opening statement made by Nanni: ‘all that is recounted in  
52 “Medici” is true, nothing has been invented.’ Clear proof of this is provided in this final chapter, filmed  
53 in 16mm, with the unfolding of a personal odyssey that the real life Nanni endured: his last  
54 chemotherapy session. Along with the gradual unveiling of the director’s autobiography throughout the  
55 film, an equally gradual subjective *filmic* perspective corresponds. Although Nanni the character is the  
56 incarnation of the narrator’s voice, for the majority of the first chapter he is presented as a separate entity  
57 in his own right. The audience’s perspective is external, thoughts are offered to the viewer in the  
58 moment that narrating Nanni supposedly writes them down on the page. Internal perspective is also  
59 granted, by way of the viewer who substitutes his or herself for the narrator’s voice and reads from the  
60 page. Only little by little do the narrator’s voice and the visual character start to combine on the screen.  
61  
62 Towards the end of the first chapter Nanni is shown transcribing a review of the film *Henry*<sup>3</sup> in his diary  
63 when the narrator’s voice returns. It is only in the second and third chapters however that the binary of  
64 character-narrator slowly unifies. Initially this happens stealthily when on the island of Salina, Nanni’s  
65 voice narrates and he writes the diary simultaneously, but quickly turns his shoulders towards the  
66 camera. This might cause the more attentive viewer to doubt it is the same character that both writes and  
67 narrates. Later on, Nanni and Lucio are in Alicudi when Nanni openly comments ‘I am just writing my  
68 diary.’

---

<sup>2</sup> Please refer to chapter entitled “L’attore e l’autore” in De Gaetano, Roberto. *La sincope dell’identità. Il cinema di Nani Moretti*. Torino: Lindau, 2002 (pp.63-70) for an analysis of the complex relationship between actor, character and man, that constitute the quirkiness of much of Moretti’s cinema.

<sup>3</sup> This is the title that Moretti uses. The original title is *Henry: Portrait of a Serial Killer*.

### **Translation-Oriented Source Text Analysis**

*Caro Diario e Palomar: guardando tra le righe alla ricerca di un senso... mai avuto* is a scholarly article by Lucia Ghezzi and my chosen source text (ST) for this project. The article featured in *Italica*, a journal that publishes texts in both Italian and English primarily for scholars and students who wish to further their understanding in the specialised area of Italian literature. Therefore, the purpose of this article is to explore new and complex themes that link Italo Calvino's book *Palomar* (1983) and Nanni Moretti's film *Caro Diario* (1993) to an Italian Studies or interested readership.

Ghezzi presents the reader with a new comparison between the book and the film, drawing written and visual parallels between their subjects that explore human existence and the nature of being. Thus the communicative function of this text is referential as it seeks to educate, referring to existing artistic mediums within a scholarly pretext. At the same time it is also appellative because it presents a hypothesis to intellectually provoke the reader. (Nord, 1997, 40, 42)

Stylistic features typical of Italian academic texts are evident; the sentences are long, syntactically complex and stylistically different to English. In terms of the layout of the text, usual academic practices are employed such as referencing and citation. Linguistically, there is some specialised cinematic language and the register of this article is high using complex grammar and lexicon to form typically long sentences, a characteristic of Italian academic texts.

In terms of distribution, the essay is only available to students and academics of registered academic institutions or those paying membership. Thus, the readership is restricted to a relatively exclusive audience, which in the source culture may have resulted in the high linguistic register and complex syntax.

### **Translation Brief**

The hypothetical brief for translating this text is that the editors of *Italica* or similar publisher wish to reproduce an English version. A translation of this would be useful to students, academics and others

interested in Italian culture but not disposed to reading academic Italian. Researchers may wish to use ideas from the essay to further their own research; however, obviously for this a translation of the full text will need to be completed. Given that the receptor audience and function are the same in English, the translation must fulfil the *same* referential and appellative functions as the original text, (Nord, 1997, 50). It is important that a high linguistic register is maintained in the English translation but complicated syntax may need to be changed. Additionally, it can be expected that the English speaking reader likely to select this article will have a certain level of prior knowledge and already be familiar with either the book or the film or both that form the basis of this article. Therefore, for certain elements relating to the book and film footnotes are not necessary.

### **Pre-Translation Decisions**

Ghezzi's article is well in excess of a thousand words, so the decision over which section of my text to translate must be explained. Fairly simply, I decided to select the first thousand words because it is here in the initial paragraphs that she explains connection between *Caro Diario* and *Palomar* necessary to presenting a clear, logical argument.

Problems arose in translating the complex syntax, as Italian academic writing tends to comprise of lengthy sentences. In addition, since this is primarily a highly subjective text that explores philosophical ideas, the semantics were problematic to evoke in English. Underpinning both of these problematic elements is stylistic disparity between English and Italian since good style in one language may differ in another. (Nord, 1997, 55) Italian scholarly texts tend to expand and complicate concepts whereas generally, modern academic English seeks to simplify and synthesise subject matter concisely.

Ghezzi's text arguably lacks clarity, rendering some of the sentences ambiguous. Initially, I conceived this to be misunderstanding on my part, but after having consulted various sources such as *Lo zingarelli minore, un manuale del film*, native speakers and re-read the text many times, it became

obvious that the original text itself lacked context and presumed a certain level of pre-existing insight on behalf of the reader.

Another issue I grappled with was interference from the Italian ST. Since the two languages are similar in terms of their Latin influence, 'false friends' arise where there appears to be semantic correlation when actually, similar words infer different meanings. To avoid making these mistakes, I took care when translating verbs and phrases, especially considering the nuanced philosophical concepts that concern this text.

Overall, my translation approach is based on Nord's concept of instrumental translation and Nida's dynamic equivalence. I have aimed to produce '...a target text (TT) whose linguistic form does not betray its translational origin and serves the same communicative purposes as the original, being at the same time its perfect equivalent syntactically, semantically and pragmatically.' (Nord on Reiss, 1977, in Nord 1997, 50) Where possible, I have sought to match concepts to concepts within the same sentence structure but to retain semantic correspondence over syntactical to produce an equifunctional text. (Nord, 1997, 50) In other words, dynamic equivalence has taken precedence over formal equivalence but where possible, formal consistency between the ST and TT has been maintained, (Nida, 1964, 156). Adhering semantically closely to Ghezzi's text is important given that academic texts often rely on subtle nuances of meaning that are crucial to the overall argument and thus, understanding on behalf of the reader. Because its function is informative, not evocative or expressive, I tried to avoid a freer translation as it may have resulted in too much departure from the ST. However, it is important that the translation fulfils the style conventions of the English language which help to render the fundamental concepts of the text clear to the reader through 'naturalness of expression.' (Nida, 1964, 159-160)

Venuti's translator invisibility and theories of foreignization and domestication theories are pertinent to this translation. As mentioned, in places the text lacks contextual clarity so I had to decide on the extent to which I mediated this gap in information for the reader. I chose to broadly stick to

translating the material presented in the ST with fluency and naturalness and where necessary adding additional words and phrases as footnotes, however, careful approach was needed to avoid too much modification and over-interpretation. This is what Venuti might call domestication of the ST as I have adhered to the linguistic practices of the TL (Venuti, 1995, 15). However I have not, as Venuti suggests, undertaken this approach in an effort to conceal translation decisions or overlook the SL linguistic customs but through fluency, naturalness and addition in places, have tried to maintain the philosophical meaning whilst dealing with the lack of clarity in the ST.

### **Analysis and Explanation of Translation Decisions**

Since Italian and English academic writing differ, translating mainly involved adaptation. This required rearranging and splitting up the long sentences, changing the syntax and cutting words and phrases, (Nord, 1997, 54). I considered the first sentence, ST: 4-8 too long for an opening sentence in an academic text so I split it into two, thus making it syntactically more anglicised. This is a strategy I have employed throughout the text which was necessary to ensure the TT communicated an equivalent message.

As mentioned, this text presents ambiguities of meaning throughout. As a result, the first testing translation problem I confronted was in ST: 5-6, ‘...le varie forme dello spirito.’ This could seem a vague expression to an English reader so I decided to translate this literally and then add a footnote clarifying the reference to art forms.

Immediately after this quote, there is a ST reference to Zavattini, (6) but unlike the usual Harvard referencing system that TL academic texts use, Ghezzi has simply noted the page number. To make this quote more familiar and therefore more accessible to the TT reader I included Zavattini’s name and the date of the work cited in the bibliography to comply with Harvard referencing, (TT: 7).

Ghezzi highlights the utility of cinema as a medium in *Caro Diario* (ST. 22-23) but the esoteric language contextualises little for the reader, be that SL or TL, since it is unclear what is meant.

Therefore, I have chosen to expand this line (TT. 22-23) translating first the unit ‘che ha nello sguardo’ as ‘with its various filmic techniques’. *Sguardo* in Italian is usually translated as ‘gaze’; however, in cinematic language it arguably assumes more accurately the meaning of ‘point of view’, ‘perspective’, or ‘viewpoint’. Since none of these translations fit idiomatically or semantically to describe the positioning of the camera in film, I opted for a more comprehensive translation that referred more broadly to a range of cinematic techniques. The second unit ‘il suo strumento privilegiato’ is especially vague. I transcribed this as ‘is an exceptional method of representation.’ This phrase too compromises the literal sense but instead encompasses Ghezzi’s intention of the whole sentence to highlight cinema’s unique capacity to *represent*, thus focusing on the ‘viewpoint/perspective’ aspect of cinema.

The next problem arose with a particularly long sentence (ST: 26-34) that presented complex syntax and subject placement. I dealt with this by splitting the sentence into four parts, adding in extra pronouns and nouns where necessary to make the subjects and objects clear. A point in case emerged mid-sentence with ‘... le possibilità’ (ST: 25-28) which in the ST is inferred to mean ‘... linguaggio e sulla scrittura’ earlier in the sentence. However, it is not so clear when literally translated into English what ‘le possibilità’ refers to so I settled on expanding the phrase to ‘language and writing’ TT: 27 in attempt to clarify the subjects in question.

The ambiguous nature of the semantics again in ST:35 were problematic; ‘Linguaggio scritto e linguaggio visivo si incontrano, allora, nella scrittura e nelle immagini’ could either mean that *generally* written language and visual language coincide in written text and in images or, as I have understood, refer to the book and the film that are being referred to. (TT:31) This decision all hinged on the word ‘allora’ that explicitly links this sentence to the paragraph before that discusses *Palomar* and *Caro Diario*.

Lines 36-48 of the ST compare the book and the film in two long sentences which if translated literally English would not result idiomatic. Therefore, in splitting up these sentences it was



necessary to add in the extra few words (TT: 35); ‘The auto-reflective aspect...’ which refers back to the ‘dimensione autoriflessiva’ found in both *Caro Diario* and *Palomar*. In making this decision, I considered the meaning in English to be conveyed with more clarity than if I have opted for a more ST faithful translation.

Further on, the reader encounters the first referenced endnote in ST: 60 which I have converted into a footnote as I believe this to be a more convenient referencing strategy for the TL reader. The less complicated language allowed me to translate the additional information relevant to the cited work using modulation, only slightly expanding the abbreviation ‘al cap.’ to ‘chapter entitled’, and ‘la peculiarità’ for ‘the quiriness’. (TT: footnote 1) For the rest of the sentence literal translation was a suitable option as it clearly conveyed the ST meaning for the other units. (Venuti, 2000:132-133)

## **Conclusion**

I had difficulty throughout the translation process, notably concerning two main issues. Firstly, the syntactical style needed to be adapted significantly to appear idiomatic and to explain Ghezzi’s ideas. Secondly, I struggled with the apparent lack of intelligibility of the ST which resulted in my interpretation of some sentences when making translation decisions. Ghezzi arguably writes rather inaccessibly even for readers of specialist academic articles in *Italica*. The sentences are long so the subject is often lost mid- sentence which the understanding of later sentences relies on, see (ST: 41-48) As a consequence, this has led to a translation that is vague in some expressions but precise in others. However, I have attempted to render the concepts as clear as possible given the problematic nature of the ST, through the re-structuring and addition of extra terms.

## **Bibliography**

- Calvino, I. (1983), *Palomar*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore  
Moretti, Nanni, (1993) *Caro Diario*, videorecording  
Nord, C. (1997) *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*.

Manchester: St Jerome

Rondolino, G., Tomasi, D. (2011) *Manuale del film, linguaggio, racconto, analisi*, Seconda edizione, Torino: UTET

Venuti, L. (2004), *The Translation Studies Reader*, 2<sup>nd</sup> ed. London: Routledge

Venuti, L. (2012), *The Translation Studies Reader*, 3<sup>rd</sup> ed. London: Routledge

Venuti, L. (1995), *The Translator's Invisibility*, New York & London: Routledge

Zingarelli, N. (2010), *Lo Zingarelli : vocabolario della lingua italiana*, Seconda edizione, Bologna : Zanichelli Ristampa

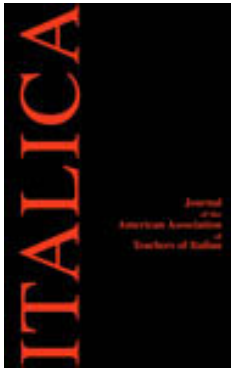
**Word count:**

**Source Text:** 1,005

**Commentary:** 2,009

**Total:** 3,014

## Appendix A



Caro Diario e Palomar: guardando tra le righe alla ricerca di un senso... mai avuto

Author(s): LUCIA GHEZZI

Source: *Italica*, Vol. 87, No. 2 (Summer 2010), pp. 229-241

Published by: [American Association of Teachers of Italian](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25780717>

Accessed: 27/01/2014 17:31

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>



*American Association of Teachers of Italian* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Italica*.

<http://www.jstor.org>

This content downloaded from 82.46.139.114 on Mon, 27 Jan  
2014 17:31:49 PM All use subject to [JSTOR Terms  
and Conditions](#)

## Caro Diario e Palomar: *guardando tra le righe alla ricerca di un senso . . . mai avuto*

---

In un'intervista degli anni Settanta Zavattini, alla domanda se fosse d'accordo che la soggezione della parola all'immagine fosse ormai scontata, rispose che la tendenza a considerare parola e immagine come categorie separate era, piuttosto, "antitetico[a] al processo di fondo che sta andando avanti, cioè l'interdisciplinarietà tra le varie forme dello spirito" (899). Posizione, questa, che non sorprende se si considera la duplice attività del regista-scrittore, la cui scrittura diaristica, come ben notato da Fortichiari, si è sempre configurata in termini prettamente visivi:

... Diario in forma di narrazione cinematografica, cinema in forma di resoconto diaristico, [...] certe situazioni raccolte nel suo giornale privato si possono pensare nei termini di sequenze filmiche, progetti di brevi sceneggiature autonome. L'immagine, la raffigurazione visiva ne è l'elemento dominante, con un senso di concretezza implicito nella parola. (Fortichiari in Zavattini 44)

Un analogo incontro di parola e immagine sarà qui indagato in due artisti che pur sono relativamente lontani in quanto a generazione e a campo artistico di espressione, Nanni Moretti e Italo Calvino. *Caro Diario* (1993) e *Palomar* (1983) verranno quindi letti come luoghi di una riflessione che parte in entrambi i casi dal rapporto dell'autore-personaggio con la realtà, o meglio dai problemi posti dal suo entrare in contatto con il mondo e, quindi, dal comunicare con esso. In *Caro Diario* attraverso il mezzo cinematografico, che ha nello sguardo il suo strumento privilegiato, vengono indagati il linguaggio e la scrittura, filmici e non, nel loro difficile farsi, nei loro abusi, ma anche nella loro potenzialità a farsi tramite tra individuo e realtà. Anche in *Palomar* si riflette sul linguaggio e sulla scrittura come manifestazioni di questo rapporto con la realtà e se ne sondano, quindi, le possibilità come strumenti per dominare la complessità; tale riflessione, tuttavia, è condotta in modo indiretto, indagando in primo luogo il potere dello sguardo come strumento di conoscenza della realtà per giungere poi anche in questo caso a sovrapporre visione e lettura, ovvero da un lato linguaggio e scrittura di immagini, dall'altro linguaggio e scrittura di segni verbali.

230 LUCIA GHEZZI

Linguaggio scritto e linguaggio visivo si incontrano, allora, nella scrittura e nelle immagini. Ne segue una contaminazione di linguaggi, stili e approcci all'oggetto che approda, in *Palomar*, a uno stile che da narrativo si fa descrittivo e, in *Caro diario*, allo svolgersi di un diario visivo, che, scritto sotto gli occhi dello spettatore, si traduce in immagini da leggersi attraverso la mente del regista-autore, e in scrittura narrata da ascoltarsi come scrittura parlata. La meditazione sul rapporto con il cinema sia italiano che americano, e con la televisione rivela in *Caro Diario* una dimensione autoriflessiva, specificamente meta-cinematografica, che in termini letterari si avverte, d'altra parte, anche in Calvino, nel coincidere di oggetto di riflessione (la realtà e il modo di accostarla) con lo stile della narrazione, descrizione che nasce dall'osservazione (il modo, appunto, di *Palomar* di avvicinarsi alla realtà). Il contenuto diventa riflessione sul linguaggio, oltretutto sul modo di scrivere in un caso, di rappresentare nell'altro, e in entrambi i casi, sulla possibilità stessa di comunicare, arrivando così a toccare una questione che pertiene, più che alla metascrittura, alla vita stessa, una questione, in altre parole, esistenziale.

#### **La natura ambiguamente autobiografica delle due opere: il punto di vista**

In *Caro diario* la voce narrante e il personaggio, Nanni, coincidono palesemente in virtù del genere diaristico, dato che chi anima il diario, cioè Nanni personaggio, è necessariamente chi lo scrive/racconta. Il problema piuttosto è, come ha rilevato Fornara, "quanto questo Nanni Moretti corrisponda al Nanni Moretti vero" (96), cioè quanto di Nanni Moretti regista e uomo ci sia nel film o, in altre parole, quanto il regista metta in scena se stesso.<sup>1</sup> Il terzo episodio sembra fornire una risposta e lo fa programmaticamente sin dalla dichiarazione d'apertura: tutto quello che verrà raccontato in "Medici" è vero, niente è stato inventato. E a riprova di ciò viene dato allo spettatore quello che è in realtà il punto di arrivo della personale odissea che Nanni uomo ha dovuto affrontare e che viene ripercorsa in questo capitolo finale: l'ultima seduta chemioterapica filmata in 16 mm. A questo progressivo disvelamento del carattere autobiografico del film corrisponde un altrettanto progressivo gioco di punti di vista. Il personaggio è sì l'incarnazione della voce narrante, ma per buona parte del primo episodio si presenta come un'entità separata, a sé stante: il punto di vista è o esterno, quello della persona che scrive il diario e i cui pensieri si offrono allo spettatore nel momento in cui vengono messi sulla carta; o interno, quello del personaggio che sostituendosi alla voce narrante si fa pagina da leggere. È solo poco a poco che voce narrante e personaggio vengono a coincidere sullo schermo. A parte verso la fine del primo episodio, quando Nanni personaggio è colto nell'atto di trascrivere nel diario la recensione del film *Henry*<sup>2</sup> come la voce

narrante si era riproposta, è nel secondo e nel terzo capitolo che lo sdoppiamento mano a mano si ricompone in unità, dapprima in sordina (a Salina Nanni si fa voce narrante e scrive allo stesso tempo nel diario, volgendo però velocemente le spalle alla telecamera così che allo spettatore attento resta il dubbio se il personaggio scrivesse e parlasse allo stesso tempo), poi scopertamente, quando ad Alicudi Nanni dice a Lucio che sta appunto scrivendo il suo diario. "Medici" è, dunque, il punto di arrivo e di soluzione. Con l'unica eccezione della sequenza iniziale e di quella finale, il diario come oggetto materiale scompare e così l'atto della scrittura, mentre entrambi erano presenti in tutto il secondo capitolo (là Nanni ha spesso in mano il quaderno, anche quando si mette a tirare calci ad un pallone, o è mostrato mentre lo scrive). È nel terzo episodio che la voce narrante si fa personaggio, con un'unica importante anticipazione in "Isole," con Nanni che dorme e "racconta" una confidenza affidata alla pagina: "Caro diario, sono felice solo in mare, nel tragitto da un'isola che ho appena lasciato e un'altra che devo ancora raggiungere." In "Medici" la scrittura definitivamente si traduce in immagini e la mediazione della voce narrante esterna si fa superflua. Nanni personaggio racconta e illustra allo stesso tempo, diventando egli stesso diario, lo sguardo sempre stornato dalla cinepresa.

Questo gioco di punti di vista ha un momento di ulteriore sviluppo nella chiusura del film, nell'unico sguardo diretto che Nanni, nell'arco dei tre episodi, rivolge allo spettatore. Secondo Villa, infatti, questo sguardo rivelerebbe come ciò che è stato offerto allo spettatore fino a quel momento non sia stata "l'evidenza delle cose:" "guardando lo spettatore negli occhi" spiega Villa "viene a mancare l'evidenza del diario, dove tra lettore-spettatore e il soggetto percepito (letto o visto) non esiste mediazione, ma un rapporto diretto" (64). Ma nel contesto di questa lettura, che vede lo sdoppiamento tra voce narrante e personaggio muoversi verso, e realizzare l'unità, l'inquadratura finale diventa il momento conclusivo di questa graduale ricomposizione. È, infatti, in quello sguardo sardonico che s'impone la presenza fisica di Nanni Moretti uomo e regista, nel quale vanno a confluire voce narrante e personaggio.

Un simile gioco di punti di vista si crea anche in *Palomar*. Se nel personaggio si possono certamente riconoscere caratteristiche proprie dello scrittore, identificazione peraltro ammessa dallo stesso Calvino,<sup>3</sup> è l'effettiva coincidenza dei due punti di vista ad essere più complessa. Come ha notato Cannon, è caratteristica nel romanzo una certa distanza tra scrittore e personaggio, resa dalla presenza "di un narratore anonimo che riporta percezioni e sentimenti di Palomar" (199). Il signor Palomar, infatti, non partecipa dell'atto di scrivere dell'autore, ma vive nello svolgersi del racconto. Il punto di vista proposto da Calvino al lettore è apparentemente ora quello interno (il

lettore vede tramite gli occhi dello stesso Palomar), ora, ma molto più raramente, quello esterno (Palomar viene visto vedere dal lettore attraverso lo scrittore). In realtà l'ambiguità è molto forte: non solo è difficile distinguere tra il pensiero di Palomar quando è espresso attraverso le parole di Palomar stesso e quando è riportato dal narratore (ambiguità di discorso diretto libero e discorso indiretto libero), ma è complicato distinguere tra l'esperienza del personaggio e quella del narratore, che si servirebbe, allora, del personaggio solo come mediazione. Secondo Serra, un esempio significativo è offerto dalla chiusura di "Luna di pomeriggio" nella quale si attuerebbe non il recupero della mediazione del narratore, ma il recupero della mediazione del personaggio al pensiero del narratore-scrittore (187): "A questo punto, assicuratosi che la luna non ha più bisogno di lui, il signor Palomar torna a casa" (Calvino 37).

In entrambi questi testi, quello filmico e quello letterario, la dimensione metatestuale, dunque, occupa uno spazio centrale: il modo in cui viene sviluppato il contenuto è, infatti, parte rilevante della riflessione stessa.

#### **La riflessione metalinguistica come riflessione esistenziale:**

##### ***Caro Diario***

Proprio con una riflessione sul mezzo cinematografico e sul suo linguaggio Moretti pare voler sancire una svolta che dal campo dell'arte s'estende al suo personale approccio alla realtà. *Caro Diario* è, in effetti, un film di rottura rispetto alla precedente produzione di Moretti, sia in termini di linguaggio sia in termini di contenuto.

Come è stato notato da Mazierska, l'ironia morettiana, prima schiacciata dalla furia, si "alleggerisce" ora in un nuovo sguardo di comprensione che abbraccia anche il regista stesso (103). Ed è questa nuova dimensione, la quale permette allo sguardo di appoggiarsi su vecchi paesaggi riscoprendoli, a consentire all'artista di svolgere una riflessione metalinguistica che, per quanto perfettamente integrata nella finzione cinematografica, gli appartiene interamente. Le parole "caro diario" infatti non suggeriscono un tema, ma offrono allo spettatore una chiave di lettura, quella autobiografica, dalla quale, pur con tutta la carica di ambiguità di cui si è detto, non ci si può sottrarre sin dalla prima inquadratura, un foglio di carta a righe su cui una mano scrive parole che udiamo come se uscissero dalla mente dello scrivente: "Caro diario, c'è una cosa che mi piace fare più di tutte . . ." A rendere credibile questa chiave di lettura è, si potrebbe dire per amore di parallelismo, la "chiave di scrittura," cioè l'insieme di scelte che il regista sceneggiatore compie in termini di genere e di stile all'interno del linguaggio cinematografico e che esprime attraverso le immagini, o meglio il contenuto di esse.



Nel primo episodio, "In vespa," all'esplicito rifiuto di un certo cinema oltre che di un atteggiamento, comune alla sua generazione, di sterile, in quanto autodistruttiva e inconcludente, autocritica, si accompagnano due momenti solo apparentemente eterogenei rispetto alla riflessione intorno al discorso cinematografico. Da una parte, zigzagando in vespa nella Roma non storica dei quartieri residenziali e popolari, Moretti, in una sorta di recupero del pedinamento zavattiniano, sembra letteralmente "ri-tracciare" una nuova storia della città, più personale, più umana, e fondata sull'esperienza:

Spinaceto, un quartiere costruito di recente. Viene sempre inserito nei discorsi per parlarne male: 'Ma qui siamo mica a Spinaceto!', 'Ma dove abiti, a Spinaceto?'. Poi mi ricordo che un giorno ho letto anche un soggetto che si chiamava *Fuga da Spinaceto*: parlava di un ragazzo che scappava da quel quartiere, scappava di casa e non tornava mai più. E allora andiamolo a vedere Spinaceto! . . . Spinaceto, pensavo peggio. Non è poi niente male!

Dall'altra, le sequenze e le considerazioni sul ballo concorrono a definire la natura del nuovo linguaggio morettiano. Grande è, infatti, il peso che in questo primo capitolo ha la musica, che accompagna l'attore nel suo peregrinare in vespa dapprima con la tipica funzione di colonna sonora, poi con quella di musica da ballo, quando Nanni, che poco prima aveva confessato il suo desiderio irrealizzato di saper ballare, accenna a dei "passi di danza" a bordo della motoretta. Questa scena e con essa l'intero episodio richiamano alla mente quella leggerezza di cui scrive Calvino nelle *Lezioni americane*, "la leggerezza è qualcosa che si crea nella scrittura," (12) ricordata da Villa nella sua analisi del "raccontar leggero" di Moretti (64). Se il viaggio in vespa è il momento positivo della ridefinizione della scrittura cinematografica, o meglio, del linguaggio attraverso cui la scrittura si fa possibile — ridefinizione che ha il suo momento negativo nella critica al cinema di cui sopra e agli "excesses of abstraction and allegorici furori of post-structuralist thought" (Marcus 240) — il ballo rafforza ed arricchisce di una nuova dimensione il senso di libertà e spensieratezza che già il movimento della vespa aveva suggerito.

Un'ulteriore definizione del nuovo linguaggio morettiano è data dalla chiusura di capitolo. L'omaggio a Pasolini, oltre che denuncia della dimenticanza, è riconoscimento da parte di Moretti di un debito, che consiste, nota Villa, "non solo di idee, ma anche e soprattutto di sensibilità" (67). La nuova scrittura morettiana, "impressionistic, paratactic, spontaneous, lacking any obvious structuring principle which would bind it to a pre-established system of meaning," (Marcus 238) si nutre non solo di leggerezza, ma anche dell'autenticità della poesia. Un esempio è proprio la sequenza che chiude "In vespa," un pellegrinaggio tutto visivo e musicale al luogo dove si è consumata la

tragedia di Pasolini e, come l'abbandono del luogo suggerisce, di una società che ha dimenticato la profonda lezione di questo intellettuale. Il film stesso, d'altra parte, è un omaggio all'idea pasoliniana del cinema "lingua scritta della realtà" (1503): esso si apre con l'immagine del linguaggio verbale scritto (lin-segni, avrebbe detto Pasolini) che si fa, comparando sullo schermo, linguaggio del cinema (im-segni), mentre il linguaggio delle immagini partecipa del linguaggio verbale scritto proprio del diario, nel progressivo coincidere del personaggio Nanni con il diario stesso.

In *Caro Diario*, comunque, non si parla solo di linguaggio cinematografico, ma, per dirla ancora in termini pasoliniani, la lingua scritto-parlata diventa l'oggetto della lingua scritta della realtà. L'improbabile incontro con Jennifer Beals di *Flashdance* (1980), ancora nel primo episodio, viene usato infatti per anticipare, tramite un personaggio cinematografico, il tema del linguaggio non cinematografico che verrà sviluppato nel capitolo successivo: buona parte della sequenza con la Beals ruota, significativamente, intorno alla traduzione più appropriata dell'espressione "to be off," risolta con l'autoironico "quasi scemo." La scrittura della lingua verbale, che sia giornalismo, letteratura o ricetta medica, è, in effetti, presente in tutto il film. Essa appare irrimediabilmente staccata dalla realtà, vuota di reale comunicazione, sostanzialmente arrogante. È la scrittura della Cultura ufficiale, quella dei medici a cui inutilmente Nanni si rivolge alla ricerca di una diagnosi, o dei critici cinematografici per i quali nulla più significa semplicemente ciò che appare. Come ha rilevato Marcus, richiamare Pasolini subito dopo l'attacco al giornalista che ha scritto la recensione a *Henry* caricando questo film *splatter* di profondi significati sociologici è un modo per rafforzare la polemica che Moretti porta avanti contro una scrittura profondamente disonesta, che invece di cercare e comunicare un senso, lo complica e confonde. La morte violenta subita dall'intellettuale fu, infatti, al contrario tragicamente coerente con una vita vissuta autenticamente e con le sue stesse idee sul cinema, secondo cui "life is an infinite shot sequence, filmed from every imaginable camera angle, and that only from the perspective of death can we edit all those reels of biographical footage, or, to put it in the writer's own words, 'la morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita'" (241).

#### **Tracce postmoderne: il caos dell'universo linguistico**

Questo desiderio di onestà intellettuale è anche in *Palomar* e si manifesta di fronte al mistero del passato il cui segreto l'uomo, con "il gioco dell'interpretare," con "la lettura allegorica," finisce col tradire. Pur rendendosi conto dell'impossibilità di non tradurre il mondo in significati, in quanto operazione questa strettamente legata al pensare (e dal pensare l'uomo non si può astenersi), Calvino attraverso *Palomar*

riconosce, nell'atteggiamento del giovane maestro che di fronte alle rovine di Tula si limita a descrivere e non dà spiegazioni, il segno del massimo rispetto che si possa mostrare a quelle pietre: "... Tentare di indovinare è presunzione, tradimento di quel vero significato perduto" ("Serpenti e teschi" 99). Fermarsi alla superficie delle cose, al visibile, come Palomar si propone di fare, non è né sintomo di superficialità né facile operazione dal momento che "La superficie delle cose è inesauribile" ("Dal terrazzo" 57). Che si tratti del mondo scritto o del mondo non scritto, per usare la terminologia di Calvino saggista, si tratta comunque di un atto di lettura, condizione imprescindibile dell'esperienza umana.

In *Caro Diario*, come la scrittura, anche la lettura appare completamente svuotata di senso: si pensi al folle elenco di libri letti dai due amici di Gerardo per tenere compagnia nell'ora del lupo al figlio — che in realtà deve venire svegliato come Nanni e Gerardo — , Cicerone, Leibniz, Meneghello, Tacito ("tutto!"), Wittgenstein, Capitini, Rousseau, Delfini, Agostino, Tozzi, Svevo, Erodoto, Senofonte, Spinoza, Hegel, Von Kleist. L'importanza degli elenchi nel film di Moretti è stato evidenziato da Marchesi, il quale ne ha rilevato il valore formale (rafforzare il senso di frammentarietà e accumulo) e, soprattutto in due casi, l'elenco di medicine e quello dei cibi cui Nanni sembra allergico, il valore espressivo, testimoniando "il rifiuto di qualsiasi ricostruzione a priori dell'esistenza, la sfiducia nella possibilità di narrare linearmente la 'storia' di un individuo" (Marchesi 85). Qui si vuole mettere in evidenza come gli elenchi in *Caro Diario* si caratterizzino soprattutto per il loro *nonsense* non perché gli oggetti accomunati siano eterogenei (a parte le serate organizzate dalla PR a Panarea che hanno, in fondo, una loro logica proprio nell'assurdità), ma perché sono inseriti in uno specifico contesto che dovrebbe permettere di legare le parole con un filo logico che invece non esiste: come i libri di cui si è già detto, anche i cibi che Nanni non può mangiare (mais, orzo, avena, aglio, cipolle, senape, mandorle, fagioli, soia, piselli, fave, ceci, prezzemolo, carciofi, lattuga, tè, olio di lino, luppolo, pepe, castagne, salmone, sardine, tonno, latte-albumina di mucca, caseina di mucca, caseina di capra, gorgonzola, parmigiano, provolone, formaggio olandese e suini). Gli elenchi in *Caro Diario* da un lato rafforzano quel senso di abuso delle parole già peraltro ottimamente espresso nella sequenza dell'articolo su *Henry*, dall'altro esprimono l'impossibilità di trovare o dare un qualsivoglia ordine al reale, che consenta di individuarne un senso.

In *Palomar* c'è un analogo gusto per gli elenchi, sempre giustificati, però, dal contesto specifico in cui sono inseriti (i formaggi in "Il museo dei formaggi," i cibi in "Un chilo e mezzo di grasso d'oca," gli astri in "La contemplazione delle stelle," ecc.). La perfetta adesione del nome alla cosa cui Palomar aspira approda allo svuotamento del nome

stesso, che della cosa è “solo l’aspetto esteriore, strumentale.”<sup>4</sup> Il *nonsense* dell’elenco di nomi sta nella sua inutilità, nell’incapacità delle parole di farsi tramite per raggiungere la vera conoscenza, “che sta nell’esperienza dei sapori, fatta di memoria e d’immaginazione insieme,” (“Il museo dei formaggi” 75) possibile invece attraverso una lingua fatta di cose, “la cui morfologia registra declinazioni e coniugazioni in innumerevoli varianti, e il cui lessico presenta una ricchezza inesauribile di sinonimi, usi idiomatici, connotazioni e sfumature di significato, come tutte le lingue nutrite dall’apporto di cento dialetti” (75). In questa proliferazione di parole si può forse intravedere un’eco di quella proliferazione di segni in cui Calvino individuava il soffocamento dell’espressione in *T con zero*:

... Sopra di noi si estende un altro tetto, il guscio di parole che noi continuamente secerniamo. Appena fuori dalla continuità della materia primordiale, siamo saldati in un tessuto connettivo che riempie l’iato tra le nostre discontinuità, tra le nostre morti e nascite, un insieme di segni, suoni articolati, ideogrammi, morfemi, numeri, perforature di schede, magnetizzazioni di nastri, tatuaggi, un sistema di comunicazione che comprende rapporti sociali, parentele, istituzioni, merci, cartelli pubblicitari, bombe al napalm, cioè tutto quel che è linguaggio, in senso lato. Come un duplicato della crosta terrestre la calotta sta saldandosi sopra le nostre teste: sarà un involucro nemico, una prigione, se non troviamo il punto giusto in cui spezzarlo impedendogli la ripetizione perpetua di se stesso. (98)

L’abuso di parole cui sembra di non potersi sottrarre induce, allora, il protagonista a mordersi la lingua tre volte prima di esprimere la propria opinione, in quanto “in tempi in cui tutti dicono troppo, l’importante non è tanto il dire la cosa giusta, che comunque si perderebbe nell’inondazione di parole.” Il silenzio si carica di significato, diventando esso stesso discorso, “in quanto rifiuto dell’uso che altri fanno della parola” (“Del mordersi la lingua” 105). E, se a proposito dei fischi dei merli Palomar si chiede se la comunicazione non sia forse nelle pause invece che nei suoni (“Il fischio del merlo” 26), è tra gli uomini che il silenzio si fa discorso quando è pausa, quando cioè è interrotto da quello che ogni tanto viene detto. Come ancora più chiaramente emergerà dall’episodio “Del prendersela coi giovani,”<sup>5</sup> il Signor Palomar non ha fiducia nella comunicazione orale, che tuttavia rimpiange come qualcosa di possibile in passato:

Il nuovo sapere che il genere umano va guadagnando non ripaga del sapere che si propaga solo per diretta trasmissione orale e una volta perduto non si può più riacquistare e trasmettere: nessun libro può insegnare quello che solo si può apprendere nella giovinezza se si presta orecchio e occhio attenti al canto e al volo degli uccelli e se si trova lì qualcuno che puntualmente sappia dare loro un nome. (“Il fischio del merlo” 25)

**Lo sguardo 'leggero' di Moretti e la miopia di Palomar**

In *Caro Diario* il bisogno di comunicare affiora sin dal primo capitolo, che davvero appare tutto informato della volontà di Nanni di stabilire dei contatti, esprimere opinioni, fare confidenze, come quella a proposito del suo sentirsi a proprio agio con una minoranza, comunicata all'esterrefatto automobilista sconosciuto fermo al semaforo. Questo bisogno, tuttavia, viene il più delle volte disatteso. Soprattutto nei due capitoli successivi la difficoltà di comunicare è eclatante: esemplari sono le comunicazioni telefoniche a Salina, trasformate dai tirannici figli unici che dominano gli adulti dell'isola in interrogazioni dai suoni animaleschi, e l'incapacità del sindaco di Stromboli di sintonizzarsi sui concittadini. Su tutto questo si stende lo sguardo per niente polemico di Nanni, spettatore significativamente piuttosto silenzioso in questo capitolo, capace perfino di prendere parte allo zoo telefonico dell'isola di Salina. D'altra parte, poco prima a Lipari, come a premessa di questa odissea dell'anima, il regista stesso esprime, con una certa dose di umiltà, un senso di diffidenza o sfiducia, o, comunque, dei dubbi nei confronti di se stesso e della fonte da cui trae ispirazione per le sue sceneggiature ("Alla fine, nel corso degli anni, accumulo solo notizie sceme, articoli stupidi, personaggi sgradevoli; evidentemente sono attratto da queste cose qui.")

Dell'ambiente degli intellettuali, di cui peraltro fa parte, Moretti, infatti, mette in mostra lo snobismo e l'incongruenza, ai quali sembra opporre una resistenza passiva: a Lucio, l'intellettuale che si è ritirato ad Alicudi per sfuggire al narcisismo e che, in una notte insonne, gli comunica tutto il suo disprezzo per il prossimo ("Gli italiani sono uno dei popoli più condizionati e volgari del mondo [...] Vogliono solo ridere ... Ma che c'è da ridere?"), Nanni insonne, accingendosi a mangiare un pezzo di formaggio, chiede: "Ti dispiace se prendo la crosta?" Più tardi, con autoironia di fronte alla TV in un bar, si lascerà irretire dalla Mangano della quale imita i passi di danza, mostrando comunque di intrattenere con il mezzo televisivo un rapporto più sereno e, quindi, più sensato dell'amico Gerardo, il quale dopo aver rifiutato la TV per trent'anni finirà per scrivere una lettera al papa in difesa delle telenovelas e per scappare da Alicudi in nome dell'elettricità e della TV.

Anche nell'episodio finale, "Medici," dove con tutta la forza della cronaca trovano spazio, riuniti, il vuoto della scrittura e la negazione della comunicazione di cui, in fondo, non Nanni personaggio ma Nanni uomo fa le spese ("I medici sanno parlare, però non sanno ascoltare"), viene proposto ancora, nel principio che un bicchiere d'acqua insieme al latte macchiato fa bene alla mattina, un approccio alla realtà informato di quella leggerezza e autenticità che animano anche il suo nuovo linguaggio di regista. Il diario, dunque, che per

natura raccoglie confidenze e segreti ed è quindi "sincero" per convenzione, è stato, allora, lo strumento migliore per esprimere questa aspirazione alla sincerità e per comunicare la propria vicenda umana.<sup>6</sup>

Il bisogno, non solo a livello cinematografico ma anche sul piano della realtà, di un linguaggio più vero, più autentico, "che parli alla testa, al cuore, all'anima della gente,"<sup>7</sup> ha accompagnato tutta la produzione morettiana ed ha assunto anche espressioni forti, tra cui, memorabile, lo schiaffo alla giornalista in *Palombella rossa*.<sup>8</sup> In *Caro Diario* il regista, lungi dall'aver rinunciato ad affrontare la questione, che è invece l'oggetto stesso di riflessione del film, sembra proporre non una soluzione universale all'impasse linguistica e sociale, ma una sua personale via d'uscita, che si concretizza nel linguaggio cinematografico come è stato qui indagato, e in uno sguardo "leggero," ma non per questo miope, sulla realtà.

Miope è invece Palomar, pur essendo sempre determinato a venire a capo del mondo e della realtà attraverso uno sguardo analitico che, inizialmente filtrato da un qualche schermo (gli occhiali, la lente di un cannocchiale, il vetro di una teca), si fa mano a mano sguardo speculativo, introspettivo. L'operazione della lettura si applica qui non alla scrittura del linguaggio verbale, ma alla "scrittura" della realtà, ovvero al mondo come si presenta ai nostri occhi con le sue forme, i suoi paesaggi, i suoi segni. Per Palomar, infatti, vedere è leggere ("Lettura di un'onda"). La riflessione metascritturale di *Palomar* sconfinava dall'ambito tradizionale del segno da scrivere per entrare in quello del segno da guardare.

Calvino non ha riconosciuto debiti nei confronti del cinema, preferendo ad esso l'esperienza visiva della pittura.<sup>9</sup> Tuttavia, sembra esistere un rapporto di diretta filiazione tra l'identità da lui riconosciuta tra vita e cinema (in particolare l'esperienza italiana del neorealismo) visto come "lente d'ingrandimento posata sul fuori quotidiano," e la meditazione sviluppata nell'arco di dieci anni sullo sguardo del signor Palomar, che costringe il lettore, come l'occhio della telecamera costringe lo spettatore, a "fissare ciò su cui l'occhio nudo tende a scorrere senza fermarsi" ("Autobiografia di uno spettatore" XVIII). Senza voler fare di *Palomar* una riflessione sul linguaggio cinematografico a tutto tondo, non si può non notare che almeno alcune osservazioni sullo sguardo qui contenute si possano applicare al cinema. Per esempio, in "Il seno nudo" l'impossibilità di trasmettere un'intenzione con lo sguardo sembra affrontare uno dei problemi più grandi del fare cinema, quello di comunicare tramite immagini sentimenti e pensieri.

Proprio come il cinema per Calvino era stato godibile per il senso di distanza che i film americani gli avevano trasmesso, "di dilatazione dei confini del reale, di veder aprirsi intorno delle dimensioni

incommensurabili, astratte come entità geometriche, ma anche concrete, assolutamente piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza diretta stabilivano una loro rete (astratta) di rapporti," ("Autobiografia di uno spettatore" XVIII) così in *Palomar* la conoscenza si fa, forse, possibile nella distanza che raggiunge l'estrema realizzazione nell'annullamento della persona, cioè nella morte, nella misura in cui dopo di essa nulla si può più aggiungere ad aprire una nuova prospettiva sulla vita di un uomo. Per Pasolini stesso la morte è indispensabile per dare un senso alla vita, perché "Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci" ("Osservazioni sul piano sequenza" 1561). Così l'immagine stessa della morte offerta da *Palomar* come somma di istanti che hanno fatto l'esistenza di un uomo sembra riproporre l'idea pasoliniana della morte come "fulmineo montaggio della nostra vita," che fa "del nostro presente, infinito, incerto e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile . . ." (1560). Lo stesso Moretti ha posto in chiusura del suo diario l'episodio della malattia, che è l'esperienza che più avvicina l'uomo alla morte, ed è in lui questa esperienza una di quelle "azioni," per dirla con Pasolini, o di quegli "avvenimenti," per dirla con *Palomar*, che "potrebbe anche cambiare il senso di tutto l'insieme, non perché conti di più dei precedenti ma perché una volta inclusi in una vita gli avvenimenti si dispongono in un ordine che non è cronologico ma risponde ad un'architettura interna" ("Come imparare ad essere morto" 126).

Come ha notato Roelens, descrivere gli istanti di cui si è composta la propria vita, come *Palomar* si propone di fare, significa, di fatto, scrivere un diario a posteriori. La differenza fondamentale tra il potenziale diario di *Palomar* e il diario morettiano sembra stare, però, nella dimensione del movimento. Da un'isola all'altra alla ricerca di un po' di pace, è, in realtà, il tragitto, lo spostamento tra i vari luoghi il momento che si rivela come più felice per Nanni, novello Ulisse alla ricerca di un'ispirazione in realtà non solo artistica: "Caro diario, sono felice solo in mare, nel tragitto da un'isola che ho appena lasciato e un'altra che devo ancora raggiungere." Per *Palomar*, invece, il diario risponde a quel "bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie d'oggetti salvati dalla disperazione, o in una serie di righe scritte, cristallizzate fuori dal flusso continuo dei pensieri" di cui Calvino scrive in "Collezione di sabbia" riflettendo sulla propria attività di lettura del mondo (10). Secondo Roelens, mentre il personaggio esce sconfitto da questa odissea del pensiero, risucchiato dall'universo linguistico da cui ha tentato di affrancarsi, sarà l'autore a usufruire del percorso fatto, che si configura come un'ulteriore tappa di evoluzione della sua poetica. In base a quanto detto finora, tuttavia, piuttosto che una sconfitta, la morte di *Palomar* può essere letta come l'unico luogo dove la vita acquista un senso,

## 240 LUCIA GHEZZI

inteso in Palomar come ordine conoscibile, non in termini religiosi, ma nei termini dati da Pasolini. Non si può, tuttavia, negare neanche a Palomar la dimensione del movimento. Come ha spiegato lo stesso Calvino, "Rileggendo il tutto, mi accorgo che la storia di Palomar si può riassumere in due frasi: 'Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato'" (in Barengli 1405). Il valore, allora, dell'operazione di Palomar è nella ricerca in sé, non in ciò che non verrà trovato. È in questo movimento, che è tensione verso altro, che ancora una volta Nanni personaggio e Palomar s'incontrano.

Si è qui voluto mettere in evidenza come, nello sviluppare la loro personale riflessione sulle possibilità ed i limiti del linguaggio e del suo uso, i due autori abbiano consentito alle due dimensioni, cinema e letteratura, di incontrarsi: in *Caro Diario* la scrittura verbale vive nelle immagini, in *Palomar* la scrittura per immagini vive nei segni verbali. Ma la lezione più profonda che, dopo tutto, si ricava da entrambe queste opere finisce per essere, in verità, una lezione di vita: nel viaggio verso la saggezza quello che conta è mettersi in viaggio, non raggiungere la meta.

LUCIA GHEZZI

*University of Toronto*

## NOTE

<sup>1</sup> Si rimanda al cap. "L'attore e l'autore" in De Gaetano, Roberto. *La sincope dell'identità. Il cinema di Nani Moretti*. Torino: Lindau, 2002 (pp. 63–70) per l'analisi del complesso rapporto tra attore, personaggio e uomo, che costituisce la peculiarità di gran parte del cinema di Moretti.

<sup>2</sup> Questo il titolo che usa Moretti. Il titolo originale è *Henry: Portrait of a Serial Killer*.

<sup>3</sup> Intervista a c. di Lietta Tornabuoni, *La Stampa*, 25 novembre 1983.

<sup>4</sup> "Per riconoscere una costellazione . . . Più convincente del collimare di distanze e configurazioni con quelle segnate sulla mappa, è la risposta che il punto luminoso dà al nome con cui è stato chiamato, la prontezza a identificarsi con quel suono diventando una cosa sola" ("La contemplazione delle stelle," *Palomar* 49).

<sup>5</sup> "La soluzione di continuità tra le generazioni dipende dall'impossibilità di trasmettere l'esperienza" ("Del prendersela coi giovani," *Palomar* 103).

<sup>6</sup> Moretti ha dimostrato interesse per il diario anche dopo l'esperienza di *Caro Diario*. Non si parla qui solo del film successivo, *Aprile*, ma dei cortometraggi che hanno per oggetto i diari dell'Archivio Diaristico Nazionale a Pieve Santo Stefano, prodotti dalla Sacher Film e presentati alla Mostra del Cinema di Venezia e di Locarno.



<sup>7</sup> Dal discorso di Moretti tenuto il 2 febbraio 2000 in Piazza Navona durante un comizio dell'Ulivo, in Mazierska, Rascaroli 115.

<sup>8</sup> Anche là la musica assumeva un valore quasi simbolico (*E ti vengo a cercare* di Franco Battiato), non tanto del nuovo linguaggio in sé quanto della sua necessità.

<sup>9</sup> Ad eccezione dei cartoni animati, cfr. Franco Ricci. *Painting with Words, Writing with Pictures: Words and Image in the Work of Italo Calvino* (Toronto: Toronto University Press, 2001) 199. Su Calvino e il cinema, 195–200.

#### OPERE CITATE

- Barenghi, Mario. "Note e notizie ai testi. *Palomar*." In Italo Calvino. *Romanzi e racconti*. Vol. 2. Eds. M.B. e Bruno Falcetto. Milano: Mondadori, 1991. 1402–1468.
- Calvino, Italo. "Autobiografia di uno spettatore (1974)." *Federico Fellini. Fare un film*. Ed. Liliana Betti. Torino: Einaudi, 1982.
- . "Collezione di sabbia". *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984.
- . *Lezioni americane*. Milano: Garzanti, 1988.
- . *Palomar*. Torino: Einaudi, 1983.
- . *T con zero*. Torino: Einaudi, 1967.
- Cannon, JoAnn. "Calvino's Latest Challenge of the Labyrinth: A Reading of *Palomar*." *Italica* 62 (1985): 189–200.
- Fornara, Bruno. "Caro Diario. Tante cose mi piacciono più di tutte." *Nanni Moretti. Garage* 13. Torino: Paravia, 1999. 95–101.
- Marchesi, Simone. "Accumulazione e sviluppo: il movimento della narrazione in *Caro Diario*." *Annali d'Italianistica* 17 (1999): 77–93.
- Marcus, Millicent. "Caro Diario and the Cinematic Body of Nanni Moretti." *Italica* 73 (1996): 233–247.
- Mazierska, Ewa, e Laura Rascaroli. *The Cinema of Nanni Moretti. Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press, 2004.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. In *Pier Paolo Pasolini. Tutte le opere*. Milano: Mondadori, 1999.
- Roelens, Nathalie. *L'odissea di uno scrittore virtuale*. Firenze: Franco Cesati Editore, 1989.
- Serra, Francesca. *Calvino e il pulviscolo di Palomar*. Firenze: Le Lettere, 1996.
- Villa, Federica. "Oggi farò delle belle riprese, sì, anche se mi vergogno un po'." *Percorso nel raccontar leggero*. *Nanni Moretti. Garage* 13. Torino: Paravia, 1999. 53–68.
- Zavattini, Cesare. *Cinema. Diario cinematografico*. Eds. Valentina Fortichiari, Mino Argentieri. Roma: Bompiani, 2002.