

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 47, 2025

L'uomo, l'oggetto, la realtà: lo sguardo dello scrittore/macchina da presa nel romanzo-sceneggiatura di Ottiero Ottieri.

Man, Object, reality: the gaze of the writer/camera in the novel-screenplay by Ottiero Ottieri

PAOLA POPULIN

ABSTRACT

La scrittura di Ottieri, muovendosi tra una percezione reale e allucinatória dell'uomo, in una dialettica continua dell' 'esse est percipi', e una osservazione di fatti e oggetti così come essi stessi si presentano e si autodefiniscono, propone un modello di scrittura del tutto divergente dalle 'mode' letterarie coeve. La pubblicazione de 'L'impagliatore di sedie' nel 1964, segna un distacco dalla letteratura precedente ed è un esperimento narrativo e visivo interessante. Questa indagine propone una lettura dell'opera di Ottieri sulla base di una tecnica di 'cineliteratura', proposta dall'autore, ponendo il romanzo in stretta relazione con 'L'eclisse' di Antonioni e nell'ottica delle teorie semiologiche di riferimento.

PAROLE CHIAVE: cinema, cineliteratura, iper-realtà, semiosi.

Ottieri's works, moving between a real and hallucinatory perception of man, in a continuous dialectic of 'esse est percipi', and an observation of facts and objects as they present themselves and define themselves, proposes a model of writing that is completely divergent from contemporary literary literature. 'L'impagliatore di sedie' (1964), marking an apparent detachment from the contents of his previous literature, is an interesting experiment of audiovisual literature. This investigation proposes a reading of Ottieri's work on the basis of a 'cineliterature' technique, proposed by the author, placing the novel in close relation with Antonioni's 'L'eclisse' and in the perspective of the semiotic theories of reference.

KEYWORDS: cinema, cineliterature, hyperreality, semiosis.

AUTORE

Docente di Lingua Italiana presso la Universidad del País Vasco, dal '92 è stata titolare di cattedra per l'insegnamento di Greco, Latino e Italiano nel liceo Classico. Dottore di ricerca in Beni culturali e Letteratura comparata (Letterature e Cinema) presso la Universidad del País Vasco e, in cotutela internazionale, presso l'Università degli studi di Roma TorVergata. Ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali, come

relatore e nei comitati organizzatori. Di recente, ha lavorato su un progetto di ricerca riguardante la costruzione dell'immagine di identità nella narrazione cinematografica. Altri temi di ricerca sono relativi a cinema e letteratura, critica cinematografica, sistemi produttivi, Pirandello e il cinema, questioni di genere e movimenti transgender. Inoltre è titolare di produzione cinematografica indipendente e ha partecipato, in qualità di esperto, alla progettazione e realizzazione di festival internazionali di cortometraggi.

paola.populin@ehu.eus

The meaning of a representation can be nothing but a representation. In fact, it is nothing but the representation itself conceived as stripped of irrelevant clothing. But this clothing never can be completely stripped off: it is only changed for something more diaphanous. So there is an infinite regression here. [...] Only habit leads to the possibility of an end of this process of semiosis, so that, although we deal with an infinite series of interpretations, every interpretant is but 'another representation to which the torch of truth is handed along'.¹

Charles Sanders Peirce

I primi anni 60 furono particolarmente fecondi per il cinema: l'elaborazione di nuove teorie, accanto a nuove tecniche di ripresa, modificano profondamente il linguaggio e l'estetica cinematografica, superando i confini del rigore e della regola e conducendo il cinema in un territorio fino allora riservato alla letteratura. Lo stesso accade alla letteratura, che sempre più si trova in confronto dialettico con i linguaggi delle altre arti, progredendo nel cammino che già aveva intrapreso con la nascita e la diffusione del cinema prima, e del cinema sonoro poi. L'atto estremo della violazione della regola dei 180 gradi con l'introduzione del piano sequenza mette in crisi una delle regole fondamentali della ripresa: il campo/controcampo. Da questo momento in poi cambia il rapporto soggettiva/oggettiva, cambia la relazione del personaggio, dello spettatore e del regista nel contesto del tempo e dello spazio, cambiano le regole della sintassi e del montaggio: entrano in gioco la fluidità, l'incertezza, il vuoto, il silenzio, l'inazione, l'immobilità.

Nel cinema classico la relazione tra l'oggetto e il segno è sempre ben codificata nella relazione triadica che include l'interpretante, ovvero l'effetto del segno su un interprete, la qual cosa rimanda chiaramente ad una impostazione peirciana.² È però necessario considerare che per Peirce, il *segno* è un processo in atto che implica un *oggetto* a cui rinvia e un *interpretante* che ne attualizza il senso; la triade non si chiude: ogni interpretante diventa a sua volta un segno che rimanda a un ulteriore interpretante, dando luogo ad un processo che può essere illimitato. In questo senso Eco parla, in relazione alle osservazioni di Peirce, di 'semiosi illimitata',³ una catena

¹ *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, ed. by C. Hartshorne, P. Weiss, A.W. Burks, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1931-1958, vol. 1, p. 339.

² Un *Representamen* è il Primo Correlato di una relazione triadica, il Secondo Correlato viene detto il suo *Oggetto*, e il possibile Terzo Correlato viene detto il suo *Interpretante*. Mediante questa relazione triadica il possibile Interpretante è determinato a essere il Primo Correlato della medesima relazione triadica con lo stesso Oggetto, e per qualche altro possibile Interpretante. Un *Segno* è un *representamen* per il quale esiste qualche interpretante quale cognizione di un intelletto (cfr. C.S. Peirce, *Opere*, a cura di M. Bonfantini, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano 2021, p. 152).

³ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, La Nave di Teseo, Milano 2016, pp. 125-27.

processuale che, nel cinema, assume un ruolo fondamentale se si pensa al compito narrativo/simbolico delle inquadrature, degli oggetti e del contesto del referente. Si pensi alle potenziali estensioni di questo processo, alle possibilità intrinseche e a quello che afferma Peirce, «un segno è qualcosa attraverso la conoscenza del quale noi conosciamo di più»: ⁴ il cinema ha il sé il potere di ampliare la realtà e agire su di essa e sulla sua percezione.

Negli anni '60 Michelangelo Antonioni, nel contesto di una sperimentazione sul linguaggio cinematografico, tenta di materializzare la situazione di incomunicabilità tra gli esseri umani utilizzando il cinema, uno dei mezzi audiovisivi che implica una pluralità di segni tale da amplificare la necessità e la richiesta comunicativa. Sul tema realizza una trilogia: ⁵ *L'Avventura* (1960), *La Notte* (1961) *L'eclisse* (1962). Alla sceneggiatura dell'ultimo film collaborò Ottiero Ottieri, ⁶ che così afferma nell'introduzione a *L'impagliatore di sedie*, il suo romanzo del 1964:

Mi è capitato di lavorare con il più interessante regista italiano, uno dei migliori al mondo. Senza sua colpa, per la necessità obiettiva della struttura, ho provato i morsi della alienazione da sceneggiatura, una alienazione che non ha nulla da invidiare a quella classica dell'operaio moderno e che necessariamente rimbalza, si compensa nel desiderio di "mettersi in proprio". Fare il regista? Sì, fare il regista. ⁷

Il progetto di Antonioni si adatta bene alla nuova visione culturale e letteraria di Ottieri, che in quel momento sente di doversi allontanare dalla letteratura legata all'industria e alla motivazione politica per accostarsi, o tornare, ad una scrittura e ad un racconto che egli stesso definirà «comportamentistico». ⁸

Ciascuno vive l'esperienza di una solitudine completamente originale e quindi non comunicabile e insieme di una somiglianza che lo lascia protocollare dentro classifiche in cui trova larga compagnia. ⁹

Una solitudine intesa come condizione personale e collettiva, dunque, che non può essere analizzata dall'interno ma che l'autore prova a guardare dall'esterno: quelle cose che sono là davanti, che da una parte si fanno guardare, dall'altra scorrono anche senza un interprete, senza necessità di intervento dell'autore, più vicino al voyer di Robbe-Grillet che a un romanzo psicologico tradizionale. Parlando

⁴ C.S. Peirce, *Opere cit.*, p. 191.

⁵ Meglio sarebbe intenderla come quadrilogia, in cui è compreso *Deserto rosso* (1964).

⁶ I titoli di testa accreditano: «Soggetto e Sceneggiatura Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra. Hanno collaborato alla sceneggiatura: Elio Bartolini, Ottiero Ottieri».

⁷ O. OTTIERI, *L'impagliatore di sedie*, Bompiani, Milano 1964, pp. 9-10.

⁸ *Ivi*, p. 12.

⁹ *Ivi*, p. 14.

dell'Impagliatore di Ottieri si confondono linguaggi e procedimenti cinematografici e letterari: è però naturale, dato che lo stesso autore parla, nell'introduzione, di un romanzo-sceneggiatura. Che sia un compromesso, una 'fuga dal romanzo', come egli stesso la definisce, l'opera procede in modo simile alla sceneggiatura dell' Eclisse, con il progressivo distacco dei personaggi rispetto al contesto reale e la perdita, dispersione e poi oscuramento di ogni referente.

È utile, al fine di dimostrare la congruità dei procedimenti nelle due opere, porre a confronto scene dall'*Eclisse*¹⁰ e dall'*Impagliatore di sedie*.

Il film si apre con inquadratura di oggetti di scena: una lampada accesa, luce fioca, libri di economia, una tazza da caffè presumibilmente vuota e un tessuto, una manica di camicia che, con una piccola carrellata, si scopre essere il braccio di Riccardo, il fidanzato da cui Vittoria, la protagonista, si sta separando. L'uomo, dall'espressione triste, assorta e preoccupata appare assente rispetto alla sua presunta sofferenza; per questo la macchina da presa lo inquadra seminascosto tra oggetti: libri, lampada, obelisco decorativo di marmo e ventilatore. Di certo gli oggetti, interpretanti, sono tecnicamente elementi anticipatori del film: i libri di economia rimandano al contesto degli affari in Borsa di cui si occupa il nuovo fidanzato di Vittoria, l'obelisco indica la fissità e l'immobilità delle linee rette che appariranno anche in altre scene del film, la lampada dalla luce fioca pone in rilievo la camicia di Riccardo e non il volto, annullando l'elemento umano in ciò che per un film è la parte più importante: il volto, il primo piano. In effetti i quattro oggetti di scena sono inquadrati in modo tale da sembrare posti sullo stesso piano: questo contribuisce al fatto che l'elemento umano possa essere considerato anch'esso un interpretante e non attante. Inoltre la parola non appartiene qui all'elemento umano, ma ad uno degli altri oggetti: il ventilatore. Gran parte della scena infatti, e sin dall'inizio, ha come suono quello insistente, continuo e innaturale del piccolo ventilatore, che peraltro è il primo in scena a compiere il movimento. Quando l'inquadratura si sposta su Vittoria, il ventilatore rimane in scena con rumore e movimento visibile sui capelli di lei. Gli altri elementi, il posacenere colmo, il posacenere svuotato ma ancora pieno di cenere e il gesto di Vittoria, che sposta gli oggetti decorativi inquadrandoli in una cornice, l'inquadratura fissa della sua mano in campo opposto a quello precedente e come se fosse dipinta nella cornice, rimandano tutti al silenzio e assenza, se si pensa

¹⁰ Il film racconta la crisi interiore di Vittoria, una giovane donna borghese, sullo sfondo della Roma del boom economico. La sua relazione con Piero, un agente di borsa, si sviluppa nel vuoto affettivo di un mondo dominato dall'alienazione urbana e dalla razionalizzazione capitalistica degli spazi.

al loro ruolo di interpretante immediato, ma al senso di assenza, solitudine, impossibilità se si pensa al loro ruolo di interpretante dinamico. Il dialogo inizia al minuto 4:50:

Vittoria: Allora, Riccardo...

Riccardo: 'Che c'è'?

Vittoria: C'è tutto quello che abbiamo detto questa notte

Riccardo: Decidiamo

Vittoria: È già deciso (pausa). Io vado.

Riccardo: devi andare da qualche parte?

Vittoria non risponde. Apre la finestra e all'esterno è giorno. Un esterno giorno anch'esso immobile, un luogo in fieri – l'EUR ancora in parte in costruzione – e quasi vuoto.¹¹ La realtà è grigia, le persone affaccendate sono sullo sfondo, e l'alienazione sembra essere il senso generale, l'interpretante finale, il film stesso. Ottieri, nell'*Irrealtà quotidiana*, afferma:

Ha avuto una ben esatta intuizione, Antonioni, nel chiamare *L'Eclisse* il film i cui veri protagonisti sono l'irrealtà oggettiva, e non autopercepita, di lui e il sentimento d'irrealtà soggettivo, autopercepito, di lei. Questi fantasmatici protagonisti impediscono l'amore tra lui e lei, mettono legittimamente e filologicamente nel film il tema dell'alienazione non da salotto e una sorta di sviluppo in reificazione – cosificazione.¹²

L'essere altrove è un desiderio ma anche una condizione; se Vittoria non può rispondere alla domanda di Riccardo, perchè forse non sa dove vuole/può andare, anche Luciana, la giovane segretaria dell'ufficio di Carlo, nell'*Impagliatore*, non ha referente e si sente disorientata:

Un senso...non gliel'ho già spiegato? Che vorrei essere sempre da un'altra parte di dove sono. Ma a cambiare il lavoro, la città, la casa non ci credo più. Allora vorrei cambiare...[...] Questo senso mi dà fastidio. O un brivido, al cervello. Ce l'ho sotto il cervello. Ho la sensazione che vorrei andare in un altro mondo. All'altro mondo?

¹¹ A quel tempo l'EUR fu usato più volte come set cinematografico, dal momento che era ancora poco frequentato e poco trafficato. Le strade ampie, le scarse costruzioni e la relativa lontananza dalla Roma turistica, il fatto di essere poco turistica e insolita e grandiosa dal punto di vista urbanistico e architettonico, la rese set ideale di molti film. Ne ricordiamo uno su tutti 'L'ultimo uomo della terra' (1964), di Ubaldo Ragona, tratto dal romanzo *I am legend*, di Richard Matheson e interpretato da Vincent Price, Giacomo Rossi Stuart e Franca Bettoja. Il film è un horror del genere zombie movie del sottogenere post apocalittico.

¹² O. OTTIERI, *Irrealtà quotidiana*, Bompiani, Milano 1966, p. 40.

Un altro mondo non c'è, mai. Dov'è? Quell'altro mondo è in questo mondo. Ma anche fuori, sopra. Mi sveglio e mi ricordo che...ho una nostalgia. Del meglio, del... No, niente.¹³

Lo stato di alienazione che i personaggi del film e poi del romanzo provano si estrinseca in diverse dimensioni: alienazione rispetto al luogo in cui ci si trova, rispetto al tempo e rispetto alle relazioni. Ogni situazione che il personaggio vive non sembra frutto di una scelta né di una sequenza causale, ma di un percorso improvvisato da circostanze anch'esse non previste, non attese, prive di nessi.

Nell'*Impagliatore*, così come nell'*Eclisse*, spesso i dialoghi sono monologhi fatti alla presenza dell'altra persona, che sembra trovarsi lì ma la cui presenza non è necessaria. L'alienazione rispetto alle relazioni e la sostanziale inesistenza di esse sono perecepibili anche nelle parole dell'amica/amante Teresa a Carlo:

Mi sfugge il pensiero...il pensiero di te. Il momento in cui non ti penso più, ma vivo con te in una casa senza pensarti. Ma dove? Ma questo momento lo aspetto sempre. Certe volte, tutti i minuti della giornata.¹⁴

Chiede Carlo a Teresa: *Ma tu i drammi li nascondi, o non li senti?*

'Sfuggire' non è solo la fuga da sé e contemporaneamente dall'altro, ma anche dai luoghi e dai luoghi dell'incontro possibile:

(Carlo) parla con tono grigio e afono – Di qui a destra si va a casa mia. Teresa muove appena le labbra in un sorriso enigmatico e stretto. Bisbiglia: "Sì ". [...] È tornato al punto di prima. La svolta a destra è libera, Spontaneamente ma con forza gira a sinistra lasciando la propria casa vuota dietro di loro, inavvicinabile, in una specie di orizzonte.¹⁵

La struttura triadica in questa relazione si frammenta: Carlo, e così Piero nell'*Eclisse*, sono inconsapevoli della propria alienazione, in una irrealtà oggettiva, mentre Vittoria sviluppa una coscienza riflessiva della propria estraneità al mondo in una irrealtà soggettiva. Ne risulta una semiosi asimmetrica, che impedisce la generazione di un interpretante comune. L'amore è impossibile non per mancanza di attrazione o evento traumatico, ma per disallineamento semiotico.

Non c'è un accesso diretto alla realtà, ma solo attraverso la mediazione della percezione, che è soggettiva, mutevole e, in molti casi, allucinatoria:

¹³ O. OTTIERI, *L'impagliatore di sedie* cit., pp. 36-37.

¹⁴ Ivi, p. 56.

¹⁵ Ivi, p. 59.

La lascia scendere. Scende anche lui, orgoglioso, rassegnato, le cede il posto di guida. Girano intorno alla macchinetta. Lei deve ripartire per gli scatenati lampeggiamenti dietro. Carlo appena ricomincia a girare a piedi per la piazza, pallido, rotto, si accorge che è costretto a sostenersi, spencolato da solo sull'orlo di uno sprofondamento, gravato dalla realtà stralunata.¹⁶

Stralunato, depistante è anche il luogo in cui Vittoria attende Piero (min. 95-97): qui la macchina da presa asseconda il contrasto da una parte tra la struttura in costruzione, rigida, lineare come il piccolo obelisco di marmo del salone di Riccardo e dall'altra la passeggiata di attesa di Vittoria, senza preoccupazioni o cura, mentre osserva l'edificio come se fosse un panorama, con atteggiamento astratto e assente. Tutta l'azione accade e cade nell'inquadratura senza che ci sia una soggettiva reale ma solo apparente: infatti il montaggio separa lo sguardo di Vittoria e l'edificio che lei dovrebbe guardare, non c'è soggettiva e le inquadrature risultano sintatticamente separate. Anche lo spettatore è depistato: il luogo appare isolato e solitario, immerso in un desertico silenzio, ma in realtà, allargando il campo all'apparire di Piero, si tratta di un quartiere abitato e frequentato, con mezzi pubblici, auto e biciclette. D'altro canto lo 'sprofondamento' di Carlo, il suo malessere dopo aver lasciato Teresa è concretizzato visivamente, come in un film, dalla discesa di Carlo nel night elegante, con una scaletta lunga e tortuosa che richiama una miriade di significati, oltre quello consueto della discesa agli inferi. In questo passaggio, di natura affine ad una sequenza cinematografica, lo spazio si restringe e si oscura, ma immediatamente si riapre in una condizione completamente opposta a quella precedente, in cui Carlo aveva avvertito lo 'sprofondamento' muovendosi nella piazza. Le azioni e i gesti di Carlo, tuttavia, nonostante tenti di assumere e regolare il suo portamento in una forma decente e ordinata dopo essersi accorto del suo aspetto trasandato a causa della metaforica caduta nel 'crepaccio' di Carla, risultano meccanici e casuali: l'incontro con Ramieri, l'avvicinamento al gruppo dei giovani belli ed eleganti, i dialoghi, non gli consentono di approfondire e integrarsi davvero in ciò che gli passa davanti:

Dentro la invadente spola sonora del twist s'inoltrano fra i tavoli bassi, sfumanti uno nell'altro; inciampano, camminando a tentoni e aggirando coppie, gruppi, controgruppi, camerieri. Nella intricata penombra rossastra avvistano un tavolo d'angolo, e tutti vi siedono attorno. Eccoli, li vedono chiacchierare come in un bar, ignorando l'orchestra, ancora più habitués degli altri, i giovani, i belli. Ma è difficile distinguere i visi. Sono capelli fluenti, schiene, vestitini, borsette, giacche; polsini e

¹⁶ Ivi, p. 111.

colletti come il ghiaccio. [...] Ora a Carlo sembra di essere cieco: non distingue bene nulla e nel twist non sente più le voci umane.¹⁷

In questo frangente Carlo funziona come una macchina da presa perché tutto gli cade/accade davanti, è registrato dall'obbiettivo, ma non riconosce nulla, non può leggere e interpretare, come se fosse l'operatore di macchina che si autodefinisce 'l'uomo cosa', il Serafino Gubbio del nuovo romanzo. La cecità obnubilata, la confusione della percezione annulla la sua funzione di interprete e si limita a mostrare, neppure descrivere, ciò che gli sta davanti, osservatore neutro e inattivo. La stessa cosa accade a Luciana, in una situazione in cui la visione, duplicata, amplificata e resa profonda dallo specchio, si annulla per sovraesposizione, provocando uno stato che va dall'incertezza alla cecità: «Luciana si guarda allo specchio con occhi appannati che non vedono se stessi».¹⁸

È in questi momenti che, nella pluralità dei segni si disgrega la funzione dell'oggetto, che di conseguenza perde il referente. Carlo si muove in un contesto in cui ha perso l'orientamento e in cui crede di vedere cose a cui attribuisce un significato, ma che è generico e falso. La realtà scompare nel momento in cui Carlo le si avvicina, ma si tratta del suo simulacro. Quando Teresa dice:

mi fa male pensarti, mi fa male...il cervello come se si staccasse dalla testa e invece questo è impossibile – allora mi ritrovo in camera mia...anche nel bagno...sola. Tutte le cose che stanno in camera mia non le vedo più...No, le vedo troppo, mi ritrovo lì e invece sto da un'altra parte, ma invece sono lì...e questo non è possibile...L'immaginazione serve ad andare via ma invece lascia fermi, la odio!

Si tratta di un accumulo di segni, unitamente ad una distorsione della percezione: vedere troppo/non vedere più, dislocazione e separazione tra luoghi e relazione deformata e sfumata tra luogo e azione. La realtà non si acclara più perché è 'troppa', si annulla con la confusione dei segni e si autoverifica rigenerandosi in simulacro di se stessa.

Giungiamo ad una realtà autoreferenziale, anticipando la visione di Baudrillard in cui la situazione si capovolge radicalmente: il segno non rinvia più a un oggetto, né ha bisogno di un referente per funzionare. Il segno è autoreferenziale, e la catena interpretativa si chiude su se stessa.¹⁹ Si tratta di quella che Baudrillard definisce

¹⁷ Ivi, pp. 112-113.

¹⁸ Ivi, p. 185.

¹⁹ Baudrillard definisce i quattro stadi del segno: 1. Il segno riflette una realtà profonda (fase sacrale); 2. Maschera e distorce una realtà (fase ideologica); 3. Maschera l'assenza di realtà (fase della simulazione); 4. Non ha più alcun rapporto con la realtà: è puro simulacro.

iperrealtà, che è la condizione in cui i segni non rappresentano più nulla, ma simulano la realtà, sostituendola. Applicare il concetto di iperrealtà di Baudrillard a *L'eclisse* e a *L'impagliatore di sedie* permette di cogliere una comune tensione verso la rappresentazione del vuoto: un vuoto non come semplice assenza, ma come nuova struttura della realtà. La simulazione prende il posto della presenza; l'immagine, del sentimento; il gesto, dell'azione. In entrambi i casi, ciò che rimane è una superficie apparentemente chiara, che nasconde però una frattura ontologica profonda.

La scrittura di Ottieri è una "macchina da presa" in cui le cose cadono e accadono. La cineletteratura dell'autore, se così si vuole definire giocando un po' con le parole, in questa prospettiva, non è solo rappresentazione ma dispositivo semiotico che mette in scena l'instabilità dei referenti. *L'eclisse* non racconta un amore mancato, ma l'impossibilità stessa di significare l'amore in un mondo dove l'interprete si è dissolto, così come luoghi e persone dell'*Impagliatore*. Lo spaesamento della follia di Luciana, il suo tentativo di suicidio è motivato da Carlo con quanto Luciana gli aveva riferito:

Mi ha detto che non riusciva più a dire la verità a nessuno, perché non poteva e perché non la conosceva, la verità. E la verità la faceva scoppiare, davanti ad un muro, perché doveva dirla.²⁰

Verità e realtà sono sostituite dai loro simulacri

Il n'y a plus de Dieu à tuer, ni de référentiel à supprimer. Il n'y a plus que l'opération orbitale des signes, la simulation du réel dans le système de mort anticipée du sens.²¹

L'impagliatore, il più giovane dei ricoverati, appare come simbolo di una funzione sociale residuale e delocalizzata che sopravvive nel solo atto della sua rappresentazione. Il suo lavoro non produce valore, ma immagine: non serve, ma *esiste* come messinscena di un mondo scomparso, forse irreali. Come osserva Baudrillard, il simulacro è ciò che "maschera l'assenza del reale"; l'impagliatore incarna questo principio: egli finge la continuità della tradizione in un immobilismo che ne è l'assenza.

La simulazione non è più quella di un territorio, di un essere referenziale o di una sostanza. È la generazione di modelli di un reale senza origine né realtà: l'iperrealtà.²²

²⁰ O. Ottieri, *L'impagliatore di sedie* cit., p. 193.

²¹ J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, Paris 1981, p. 13.

²² Ivi, p. 10.

La sequenza finale dell'*Eclisse* può essere considerata come uno dei primi manifesti dell'*iperrealità*: Vittoria e Piero non si presentano all'appuntamento, e la macchina da presa mostra una serie di inquadrature del luogo in cui di solito si incontrano. Le inquadrature, a camera fissa, lunghe, definiscono una serie di segni, ma nel montaggio sono state accostate senza una relazione sintattica causa/effetto. Tutto sembra sovrabbondante accenno al silenzio, come i pochi movimenti delle persone, ma tale eccesso diviene talmente presente e insistente da far dimenticare allo spettatore che sta attendendo l'arrivo di uno dei due amanti per sapere come andrà a finire la storia d'amore. La rottura della sintassi e dell'attesa emotiva dello spettatore disgrega la forma narrativa classica. Ad un certo momento lo spettatore è anche tratto in inganno dall'apparizione nell'inquadratura, di una donna di spalle, bionda e acconciata come Vittoria: l'inquadratura è lunga, per confondere lo spettatore che continua la sua funzione di interprete del quadro, ma, nel momento dello svelamento, anche lo spettatore si pone nella condizione di dire: 'lo sapevo'. La città continua a vivere nella loro assenza, come se la realtà non avesse bisogno dei soggetti per mantenere la propria apparenza. Qui si realizza in pieno ciò che Baudrillard descrive come "il reale più reale del reale": un paesaggio popolato solo da segni, superfici e simulacri, dove l'esperienza umana è stata surclassata dalla sua rappresentazione.

Nella chiusura dell'*Impagliatore* si può innanzi tutto constatare una rigida forma cinematografica:

Carlo comincia a camminare lentamente indietro non per fuggire, non ha più paura, ma perché i visitati sono distanti, non importa a loro né del mondo né di lui. Carlo, arretrato, vede la schiena del dottore rimasto al centro della ricreazione; e lungo il filo di quella schiena bianca di camice traguarda nell'angolo opposto la faccetta umida, più umida di alcuni giorni fa, del giovanissimo impagliatore di sedie.

La forma cinematografica è nella carrellata all'indietro di Carlo: il suo obiettivo si allontana dalla scena ampliando il campo e mostrando il giovane impagliatore, in un angolo, silenzioso e solo, immobile se non per quello che sembrerebbe un pianto costante. Il giovane, nell'inquadratura dell'occhio di Carlo, è però fisso nel suo posto come un arredo di scena; poco importa quello che è e cosa fa, se si trova in un luogo in cui non può essere contestualizzato: senza funzione, senza azione, vuol dire senza significato. Tutto è distasnte, ma iperrealista nella rappresentazione, come nella distanza di un quadro, bello, esteticamente ben composto, come quello di un simulacro di reale.

Il confronto tra *L'impagliatore di sedie* di Ottiero Ottieri e *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni rivela quindi un dialogo profondo tra linguaggio letterario e cinematografico, un'interazione che va ben oltre la mera influenza stilistica, attestando

un'evoluzione significativa nella rappresentazione dell'uomo e della realtà. Entrambe le opere ridefiniscono radicalmente il rapporto tra soggetto, oggetto e significato, in cui lo sguardo — sia esso dello scrittore o della macchina da presa — assume un ruolo dislocato, decentrato, quasi impersonale. L'io narrante, o la macchina da presa e regista, non è più un centro di controllo, ma un punto cieco immerso nel flusso delle immagini e delle cose, dove gli eventi non sono causati ma semplicemente *accadono*.

Questo passaggio si può interpretare, in senso semiotico, come un movimento che va dalla semiosi illimitata di Peirce — dove ogni segno rinvia a un interpretante in una catena potenzialmente infinita di senso — alla desertificazione simbolica e alla simulazione di Baudrillard, in cui l'interpretante si dissolve, lasciando il posto a un mondo fatto di segni che non rimandano più a nulla se non a se stessi. La realtà non è più costruita attraverso la mediazione simbolica, ma è sostituita da una sua *iperrealtà*, composta di segni che si autoreferenziano: «il simulacro precede il reale».²³

In questo quadro, i personaggi di Ottieri e Antonioni sono elementi di un'esistenza reificata, in cui le relazioni umane si svuotano di senso, i gesti perdono intenzionalità, le parole diventano meri rumori di fondo e gli oggetti assumono un'autonomia perturbante. L'alienazione non è più un fatto sociale o psicologico, ma ontologico e semiotico: l'essere è altrove, forse non è più. Ne deriva una poetica dell'assenza, della dislocazione e dello scollamento, in cui tanto lo scrittore quanto il regista non narrano ma osservano, registrano, come se la coscienza si fosse ridotta a un puro diaframma ottico.

L'impagliatore di sedie, come *L'eclisse*, si pone così all'incrocio tra linguaggi e teorie, tra visione e scrittura, tra rappresentazione e simulazione. Entrambi i lavori non descrivono la realtà, ma ne mostrano lo svuotamento, rendendoci partecipi di un mondo dove l'uomo, l'oggetto e la realtà non comunicano più, se non per vuoti riflessi. In questo scarto, in questo silenzio, si gioca forse il lascito più predestinante delle loro opere.

²³ J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation* cit., p. 13.