

Carol Rama: Medusa's Gaze

Andrea Sormano
andrea.sormano@unito.it

By analysing a choice of Carol Rama's (1918-2015) pictorial works and comparing them with her 'discursive practices' or the ways she articulates her verbal expressions and interactions, this paper aims to construe a particular model for studying the relation between words and images, drawn from and inspired by both Émile Benveniste's 'Enunciation' Linguistics and Mikhail Bakhtin's Metalinguistics. Read in this way, the alleged "pornography" of some of Carol Rama's early works is transformed into its opposite, that is, into an invitation addressed to a traditional voyeur to become a possible erotic interlocutor. This transformation is effected by the figures appearing in Rama's paintings, who aim their gaze directly at the spectator's eyes, addressing him as "you". Instead of enticing a voyeur, stealthily peeping at a sensual object, the figures' gaze transforms the spectator into a "second person of the enunciation" (Benveniste). Similar considerations apply to Carol Rama's discursive practices, all of which are characterized by a "polyphony of voices", a polyphonic ensemble whose voices are not split and conflicting against one another. To quote Bakhtin's on Dostoevsky's characters, whose voices are usually self-conflicting, in Carol Rama's case, the voices are problematically "pacified" (Bakhtin,).

Keywords: Pornography, Words and images, Enunciation linguistics, Metalinguistics.

Carol Rama: lo sguardo della Medusa

Andrea Sormano
andrea.sormano@unito.it

L'uomo nasce libero ma ovunque è in catene (J.J.Rousseau)
Nasciamo tutti artisti. Alcune persone, però, scelgono di esserlo (Carol Rama)

1. Un programma di vita pittorica

In anni ormai lontani Paolo Fossati, nel presentare in catalogo una ricca mostra antologica di Carol Rama, tenutasi presso il Circolo degli Artisti di Torino (7 marzo – 23 aprile 1989), riferendosi alle prime opere di Carol – metà anni '30, primi anni '40 – così scriveva:

Sono, questi anteguerra, fogli quasi incredibili a livello della produzione figurativa del tempo, e del tutto sottratti alla cultura del momento. Non tanto per l'aggressività dei temi, dei motivi e delle figure preposte (dentiere e *pissoirs*, scarpe falliche e lingue prensili, atteggiamenti sessuali e momenti di vita di malattia), quanto per la loro scandalizzante serenità di stesura pittorica e di metodo di rappresentazione. Una sorta di partito preso delle cose, ma anche una asciutta, e indenne da psicologie, cronaca realistica di giorni, di cose e di sentimenti (non di bordi sentimentali o di correlazioni emotive. (...)) presi tutti insieme quei fogli definiscono un mondo (...) le scarpe falliche, i falli, le dentiere, ecc. sono dei significati, sono degli strumenti, sono i tratti di un paesaggio (...) lo scandalo di quei fogli non è la loro sessualità (...) è nel tracciare confini, nel dire ciò che vuole, Carol Rama, e ciò che lascia al gioco altrui. Si prende un paesaggio (quello che Carol chiama, con parola volutamente svolazzante, "il vissuto") e si lascia fuori la decorazione, ci si muove tra cose e si abbandonano allusività ed evocazioni (...) Sono cose e oggetti, ma c'è anche un paesaggio con quelle cose ed attraverso quegli oggetti; cioè c'è un programma di vita pittorica¹.

Nel presentare la prima edizione del catalogo della mostra *La passione secondo Carol Rama*, svoltasi al MACBA di Barcellona nel 2014, Paul B. Preciado, muovendosi nella prospettiva di «de-femminizzare, de-folklorizzare, de-feticizzare, de-patologizzare, de-

¹ P. Fossati, *Piccolo omaggio a Carol Rama*, in Id. (a cura di) *Carol Rama*, Allemandi, Torino 1989, pp. 14-16.

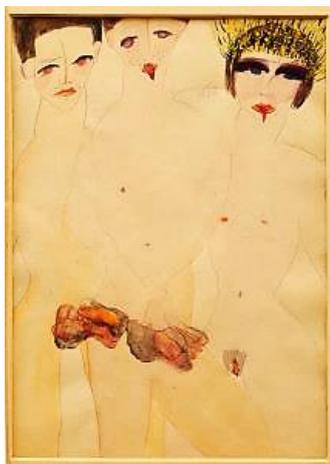
pornografare Carol Rama» mediante «un’analisi più ampia tra corporalità e politica dello sguardo», riferendosi a quegli stessi primi anni della produzione artistica di Carol Rama, così scriveva:

Durante gli anni trenta, il governo di Mussolini mette in moto un insieme di misure istituzionali di “miglioramento della nazione”, ispirate dalle proposte eugenetiche di Francis Galton, destinate a sradicare dalla popolazione i corpi considerati portatori di difetti congeniti. Tra essi ci sono i malati mentali, i deficienti fisici e psichici e i devianti sessuali. Sono questi i corpi malati e istituzionalizzati cui l’opera di CR darà visibilità, esaltandoli attraverso una rappresentazione vitalista e sessualizzata e reclamandoli come soggetti politici e di piacere (...) il lavoro di Carol Rama non è né feticista, né zoofilo, né voyeurista, né necrofilo... quanto piuttosto l’esatto contrario (...) É necessario uscire dal sistema tautologico del fallo lacaniano: i peni non sono falli, sono peni. I serpenti non sono falli, sono serpenti. I pneumatici non sono falli, sono pneumatici. Le scarpe non sono falli, sono scarpe. Non sono feticci, sono organi politici. Questi oggetti e organi non sono metafore falliche o perverse traslazioni feticiste, bensì operatori antipatriarcali che vengono a de–generizzare il corpo, a de–generizzare la sessualità, a liberare la sessualità dall’autorità religiosa e statale (...) Qui non c’è nemmeno pornografia, poiché queste immagini non possono funzionare come semplici supporti masturbatori normativi ².

Molto convincente, nell’analisi di Fossati, è l’assunzione di quei primi fogli come costituenti, nel loro insieme, un “mondo”, l’identificazione delle “cose e oggetti” di quel mondo come componenti di un “paesaggio” da ricostruire, e l’assunzione di quel paesaggio come “un programma di vita pittorica”. E molto opportuna, nell’analisi di Preciado, è la puntuale identificazione dei personaggi che in queste sue prime opere Carol Rama mette vitalisticamente in scena con i soggetti di cui il fascismo intende liberarsi nel perseguire il nobile intento di “migliorare la nazione”. In entrambe le analisi non compare però anche con sufficiente forza un aspetto di fondamentale importanza nel caratterizzare il “programma di vita pittorica” di Carol Rama – ma non soltanto quello – all’insegna del *dialogismo*, oltre che del realismo e della de–metaforizzazione. Mi riferisco innanzitutto alla massiccia presenza, nel paesaggio che con le sue prime opere Carol Rama inizia a tratteggiare, di personaggi femminili e maschili, accanto ad oggetti e cose. E mi riferisco, in particolare, alla *postura* di molti di questi personaggi, alla faccialità o frontalità che

² P. B. Preciado, *Il membro fantasma: Carol Rama e la storia dell’arte*, in AA.VV., *La passione secondo Carol Rama*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2016, pp. 27–30.

Carol Rama conferisce loro. Tra questi l'*Appassionata*, in compagnia dei *marchettoni* così come in solitudine:



Appassionata (Marta e i marchettoni) (1939)



Appassionata (1941)³

Quelle che vediamo sono immagini pornografiche, destinate al *voyeur*, o sono il loro esatto opposto? Sono l'esatto opposto perché l'*Appassionata* Carol, con o senza i *marchettoni*, come la Medusa e i personaggi "eccentrici" che compaiono nella pittura vascolare greca, guarda negli occhi i propri osservatori, dà loro *del tu*, e con ciò li mette nella posizione interlocutiva della *persona* – seconda persona di un dialogo ideale – sottraendoli all'opposta posizione, non comunicativa, della terza persona – *non persona*, con Benveniste –: quella propria del *voyeur*. Benveniste prende le distanze dal carattere approssimativo e non linguistico dell'ordine delle tre persone e lo sostituisce con due tipi di correlazione: la correlazione di *personalità* e di *soggettività*. La prima oppone l'identità pragmatica delle persone *io/tu*, soggetti dell'enunciazione, all'identità non pragmatica della terza persona *egli* quale *non persona*, non soggetto ma oggetto dell'enunciazione. La seconda, interna alla precedente, oppone *io* a *tu*. «La "terza persona" non è una "persona"; è anzi la forma verbale che ha la funzione di esprimere la *non persona* (...) la "terza persona" è la sola mediante la quale una *cosa* è precisata verbalmente»⁴.

³ Immagini riprodotte in AA.VV., *La passione secondo Carol Rama*, cit., pp. 79, 93.

⁴ E. Benveniste, *La relazione di tempo nel verbo francese* (1959), trad. it. di M. V. Giuliani, in Id. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 272–275.

2. Lo sguardo della Medusa

In un lavoro dedicato al contributo che la linguistica dell'enunciazione di Emile Benveniste può dare al superamento della “fantomatica opposizione tra semantica e pragmatica”, Paolo Fabbri scrive: «L'idea fondamentale dell'enunciazione è che all'interno di testi semiotici di diverso tipo – nella musica, nella pittura, nella letteratura ecc. – ci sono simulacri di interazione che sono iscritti all'interno del testo stesso attraverso processi diversi di enunciazione». Prendendo ad esempio un particolare oggetto iconico di osservazione, la pittura vascolare greca, così prosegue:

In questo genere di pittura c'è una regola generale: i vari personaggi rappresentati si guardano fra di loro di profilo. Ma c'è un personaggio, la Gorgone, che ha una particolarità: vi guarda direttamente. In altre parole, la Medusa non guarda un altro personaggio dentro la storia dipinta; essa guarda chi la guarda, tutti coloro che si mettono davanti al quadro, ossia davanti ai suoi occhi. In questo modo la Medusa dà del *tu*, non a chiunque, ma a tutti quelli che si metteranno in quella posizione di osservatori, che è la posizione del *tu*, e che a loro volta la guarderanno negli occhi. In altri termini, l'opposizione presente nella pittura vascolare greca tra faccialità o frontalità e profilo esprime a un livello non linguistico la problematica soggettiva della relazione io–tu e la problematica personale dell'opposizione *io–tu/egli*.

Ma non soltanto la Medusa guarda direttamente in faccia lo spettatore. Nella pittura vascolare greca, prosegue Fabbri:

vi guardano in faccia quattro categorie di persone molto precise: gli ubriachi, i moribondi, i sileni e, sembra, anche gli omosessuali. Si scopre così che nella rappresentazione della pittura vascolare tutti coloro che sono in una posizione eccentrica rispetto a una normalità sono generalmente in una posizione facciale (..) Così, la pittura può con mezzi propri, molto specifici, esprimere dei modi di iscrizione della soggettività e dell'intersoggettività, esattamente come lo fa il sistema pronominale della lingua. E questo isomorfismo solleva il bel problema di una possibile traducibilità⁵.

Il bel problema che questo isomorfismo solleva riguarda, nel nostro caso, la possibilità di imboccare la strada di una comparazione morfologica fra la *poiesis* pittorica di Carol Rama e la sua *praxis* discorsiva, fra il suo dipingere e il suo dire, fra le sue immagini e le sue parole. Una possibilità che può consentire di precisare, riprendendo le parole di Fossati, «ciò che vuole, Carol Rama, e ciò che lascia al gioco altrui».

⁵ P. Fabbri, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari 2003, pp. 54–56.

3. Come far cose con le immagini.

Nei fogli della prima produzione di Carol non compare la Medusa, ma compaiono personaggi altrettanto “eccentrici” di quelli presenti nella pittura vascolare greca. Alcuni di questi hanno un nome e una precisa collocazione nella biografia di Carol – il padre Amabile, la nonna Carolina, lo zio Edoardo – altri sono identificati da Carol con nomi d’arte – le Dorine, le Appassionate – e liberamente consegnati alla fantasia di chi li osserva. La costante è il loro sguardo: lo sguardo di quasi tutti questi personaggi non è narrativamente rivolto ad altri personaggi di una *storia* interna al quadro, è direttamente rivolto in forma di *discorso* a chi sta davanti al quadro⁶. È lo sguardo di *prime persone* che, dando del *tu* allo spettatore – terza persona – lo trasformano in deuteragonista, interlocutore, seconda persona di un ideale – virtuale – rapporto di interlocuzione. È lo sguardo di Carol stessa, i cui autoritratti, dando del *tu* a chi li osserva, potrebbero avere come titolo: *La Méduse c’est moi*. È Carol stessa che, attraverso le sue immagini, ci stana, interroga, cura.

Ad accomunare le Appassionate di Carol, in particolare, non sono soltanto «la nudità e la linguetta aguzza» che spunta dalla loro bocca e le rende «impertinenti e spesso volutamente volgari»; e neppure sono soltanto le «corone di fiori», che sembrano «nascere direttamente dalla loro testa», più che semplicemente circondarla; né il loro sesso esibito e le loro mutilazioni⁷. Oltre a tutto ciò, e fondamentalmente, ad accomunarle è il loro sguardo; e ciò che, con il loro sguardo, costoro *fanno*: abbattono la porta – il buco della serratura – la cui presenza è condizione d’esistenza di chi – il *voyeur* – guarda senza essere a propria volta guardato. Le immagini di Carol non sono pornografiche – non funzionano, con Preciado, come «semplici supporti masturbatori» – precisamente perché fanno quello che fanno: abbattono quella porta. Non sono pornografiche perché sono *dialogiche*. Queste Appassionate, la cui principale sventura è vivere in quel lugubre periodo storico, altro non fanno se non convertire virtualmente il guardone fascista in un interlocutore partecipe delle loro passioni. Non avrebbe costui altro da perdere che le proprie catene, non sarebbe costretto a gridare allo scandalo e a chiudere la mostra.

⁶ Sulla distinzione tra *histoire* e *discours* v. E. Benveniste, *La relazione di tempo nel verbo francese* (1959), cit.

⁷ F. Belgioioso, *Un approfondimento sull’opera di Carol Rama*, www.psicoart.unibo.it/francesca-belgioioso-due-mostre-al-mart-di-rovereto-miro-e-carol-rama, 2004.

«Io dipingo prima di tutto per guarirmi, se ho in più di trovare sincronizzata bene la persona che guarda ciò che faccio io, può anche succedere che possa guarire anche lei»⁸. La pittura è terapia, in Carol Rama: anzi, duplice terapia, se chi si cura riesce a stabilire una sincronia con i propri interlocutori. La terapia cui pensa Carol, potremmo dire innanzitutto, non è un gioco solitario e neppure a somma zero: a vincere possono essere tutti i giocatori. Ed è una terapia per molti aspetti affine alla filosofia di Ludwig Wittgenstein: terapia degli stati di malessere associati alla presenza, nel nostro linguaggio, di una «intera mitologia», costituita da rappresentazioni puramente immaginarie di ciò che si può dire e fare. Mitologia che una «goccia di grammatica» per Wittgenstein – una goccia di pittura per Carol – può dissolvere «come una zolletta di zucchero nell’acqua»⁹.

Cosa fa Carol Rama quando si cura espressivamente *nel* (non strumentalmente *col*) dipingere? Nel dipingere questi personaggi che guardano negli occhi chi li guarda è lei stessa la prima persona della enunciazione: è lei a dipingere quegli occhi. Ma quegli occhi guardano innanzitutto lei, sono la sua *alterità*, necessaria alla sua stessa *identità* intrinsecamente *trinitaria*. Ogni enunciazione è una *llocuzione*¹⁰, nessun Ego parlante (1) nasce se non a fronte del «dono della parola»¹¹ che, mediante ascolto, Alter gli offre (2), all’interno del sistema della lingua (3); nessuna prima persona si costituisce come tale se non a fronte di una seconda persona entro quell’ordine “terzo”. È una mitologia immaginare l’identità personale come un *uno* astraendolo da questa versione secolarizzata della divina trinità. Gli occhi che Carol dipinge non sono lo specchio delle sue brame,

⁸ C. Rama, *Dipingo per guarirmi*, in L. Vergine (a cura di), *Carol Rama*, Mazzotta, Milano 1985, p. 41.

⁹ «Nel nostro linguaggio è depositata un’intera mitologia», scrive Wittgenstein in *Grammatica filosofica* (1969), trad. it di M. Trincherò, La Nuova Italia, Firenze 1990, p. 83. Un esempio di mitologia è trasformare nell’attributo di una cosa l’esito di un nostro processo d’attribuzione: «Si potrebbe dire che “ogni prospettiva ha il suo fascino”, ma ciò sarebbe sbagliato. È invece corretto dire che ogni prospettiva è significativa per colui il quale la vede significativa (questo però non vuol dire che la veda diversamente da com’è)». (Id. *Ricerche filosofiche* (1953), trad. it. di R. Piovesan e M. Trincherò, Einaudi, Torino 1967, p. 32). La “grammatica filosofica” wittgensteiniana scioglie i problemi filosofici «nel vero senso della parola – come una zolletta di zucchero nell’acqua». (Id. *The Big Typescript* (2000), trad. it. di A. De Palma, Einaudi, Torino 2002, p. 420).

¹⁰ «Prima dell’enunciazione – argomenta Benveniste nell’ultimo saggio dedicato all’enunciazione – la lingua non è che possibilità di lingua»; con l’enunciazione la lingua è resa effettiva in una «istanza di discorso». Ma immediatamente, non appena il locutore si sia dichiarato tale assumendo la lingua, «egli instaura (*implante*) l’altro di fronte a sé», quale che sia il grado di presenza che gli attribuisce: ogni enunciazione, esplicita o implicita, dialogica o monologica che sia, «è un’allocuzione che postula un allocutore–destinatario». E. Benveniste, *L’apparato formale dell’enunciazione* (1970), trad. it. di F. Aspesi in *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano 1985, p. 99.

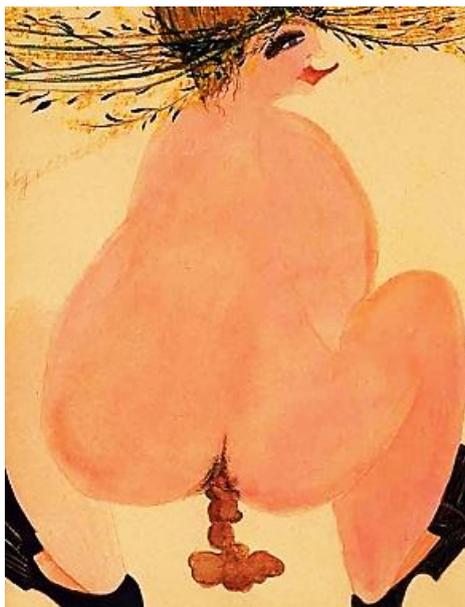
¹¹ R. Barthes, F. Flahault, *Parola*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1980, p. 432.

non riflettono la sua propria immagine, non sono il mezzo di una sua identificazione proiettiva: sono la condizione del suo dialogo ideale, *simpatetico*, con la eccentricità di cui la «irriducibile eccentrica» Carol Rama¹² si sente a pieno titolo e irriducibilmente parte. Proprio perché tale, simpatetico, il dialogo ideale che costantemente Carol intrattiene con la eccentricità ha un effetto terapeutico: la cura dai mali della normalità, quando la normalità in questione sia «senza limiti» ossia, nei termini che vedremo, sia separata da un ordine terzo, impersonale, condizione d'ogni reale possibilità personale. E proprio di un dialogo simpatetico si tratterà anche quando, negli ultimi anni del suo lavoro, Carol affermerà, con la sua consueta capacità di provocare l'anestetica della normalità, «La mucca pazza sono io».

Proprio perché simpatetico è il dialogo che fin dagli inizi stabilisce con i suoi personaggi – la sua passione è com-passione – lo sguardo che Carol dipinge sui loro volti non è mai aggressivo. Carol «reinterpreta» *L'origine del mondo* di Courbet, a cui «restituisce un volto», e *l'Olympia* di Manet, «di cui svela la vagina e l'ano»¹³. E quei volti non fissano «con aggressività lo spettatore», perché quelle «donne denudate» sono «desideranti più che desiderabili». E se qualcosa uno sguardo desiderante aggredisce, è tutto quanto si oppone alla possibilità del desiderio all'insegna della necessità del bisogno: *Aut–Aut*. Alcuni di quegli sguardi sono dunque desideranti; altri paiono essere imploranti, come quello della Nonna Carolina e di alcune Appassionate; altri esprimono eccitazione (Dorina). Altri ancora sembrano ammiccanti, come quello di Marta, ritratta nell'atto di dare libero sfogo a un suo bisogno corporale, non disgiunto da un suo desiderio comunicativo: *Et - Et*. Si tratta di un ritratto che ben si presta ad essere assunto come manifesto del dialogismo – antipornografico in quanto tale – che attraversa tutta l'opera di Carol, e che in quanto tale esplicita l'identità pragmatica dei due ritratti di cui ci siamo sopra occupati.

¹² L. Vergine (a cura di), *Carol Rama*, cit., p. 16.

¹³ A. Dressen, *Corpi Estranei*, in AA.VV., *La passione secondo Carol Rama*, cit., p. 37.



Marta (1940)¹⁴
Chi sono per te, chi sei per me?

Marta è qui ritratta al secondo tempo della successione dei tre tempi ideali di cui è parte e che è necessario ricostruire per cogliere il senso relazionale dell'immagine che vediamo. Nel primo tempo, che non vediamo, Marta sta dando via libera ad un suo bisogno. Ma lo sta facendo, possiamo realisticamente immaginare, con la testa comodamente rivolta non all'indietro ma in avanti. Quello che il ritratto ci consegna è l'associazione di quel bisogno a un desiderio: è il tempo in cui, avvertita la presenza di qualcuno che, alle sue spalle, la sta guardando, Marta volta la testa e gli rivolge uno sguardo. Di che sguardo si tratta? Che cosa comunica? Non è lo sguardo di riprovazione di chi sente violata la propria *privacy* – non aveva che da chiudersi in bagno –; è piuttosto lo sguardo ammiccante di chi desidera coinvolgere quell'osservatore – Carol stessa, innanzitutto, che ha appena disegnato quell'invito e ne diventa la prima osservatrice – nel proprio atto liberatorio. Marta «cagona» – così ribattezzata da Carol in una più tarda riedizione – non è insomma, per sua e altrui fortuna, Diana cacciatrice.

Lo sguardo di Marta, rivolto a chi nel primo tempo la guarda senza essere a propria volta guardato, corrisponde ad un atto di nascita o di conversione: nascita della seconda persona mediante conversione, in quella, dell'iniziale terza persona. In quanto tale è l'esatto opposto dello sguardo mortale di chi, Diana, sentendosi oltraggiata da Atteone

¹⁴ Immagine riprodotta in AA.VV., *La passione secondo Carol Rama*, cit., p. 91.

che, capitato lì per caso andando a caccia, la scorge nuda al bagno, non lo caccia a propria volta ma lo trasforma in cervo, consegnandolo con ciò al mordace appetito dei suoi 50 cani.

Con Marta entrano paradigmaticamente in gioco, irriducibilmente connesse l'una all'altra, le due fondamentali componenti dell'estetica di Carol. La prima è la regale, eccentrica messa in scena del mondo dei rifiuti – «Ho sempre amato gli oggetti e le situazioni che venivano rifiutati»¹⁵ –: un mondo abitato da soggetti e oggetti, persone e cose, “normalmente” nascoste sotto il tappeto o rinchiusi nel retrobottega. Messo in scena è qui un oggetto di riprovazione, Marta stessa, fissata nell'atto di produrre un suo domestico rifiuto. La seconda componente è l'apertura dialogica di questo stesso mondo: «Il sesso non è soltanto quell'organo che espelle quello che deve espellere. Deve anche esprimere, però è molto difficile, molto molto»¹⁶. Qui è l'apertura non soltanto sfinterica di Marta che, nell'espellere quanto espelle, rivolge anche uno sguardo complice che può virtualmente trasformare in relazione erotica un atto altrimenti solitario. Il suo sguardo, eloquente benché silente, mette in gioco l'identità relazionale della *parola* quale *atto di stabilire una relazione*: mette in gioco l'interrogativo «Chi sono per te, chi sei per me?»¹⁷. È questo un interrogativo molto impegnativo, per chi lo avanza e per chi è tenuto a rispondervi, e che pertanto spesso aggiriamo ricorrendo al linguaggio indiretto, allusivo, perlocutivo, del far capire, del lasciare intendere. E tale è, impegnativo, perché a tale interrogativo non possiamo rispondere individualmente: nessuno può scegliere e determinare quale sarà il proprio posto rispetto a quello dell'altro, perché è «il rapporto tra di essi a determinarci». La nostra identità, intrinsecamente relazionale – una e trina – non ci appartiene, in quanto «si costituisce in un sistema di posizioni che nessuno domina». Con l'improvviso scatto all'indietro della testa di Marta si apre un sistema di posizioni che nessuno dei due, Marta e il personaggio misterioso alle sue spalle, può individualmente dominare; ma che entrambi possono accogliere ed alimentare, all'insegna della complicità e del reciproco arricchimento.

Il terzo ed ultimo tempo della successione è quello che Carol «lascia al gioco altrui»: non è più lei alle spalle di Marta, è l'osservatore del suo quadro: il suo sguardo sarà quello

¹⁵ F. Arensi, A. Wetzel, *Carol Rama. Self Portrait*, Allemandi, Torino 2008, Catalogo, opera 23.

¹⁶ *Ivi*, opera 41.

¹⁷ R. Barthes, F. Flahault, *Parola*, cit., p. 433.

di chi accetta l'offerta dialogica di quell'eccentrico personaggio – Marta Medusa Carol – attualizzandone la virtualità e chiudendo in tal modo il cerchio pragmatico di quell'oggetto semiotico? O sarà lo sguardo di chi rigetta quel dono della presenza appellandosi alla *boria* – arriverà tra poco – della normalità?

Quelli che compaiono nei primi lavori di Carol sono dunque sguardi di prime persone di enunciazioni virtuali, in attesa di diventare attuali al tempo dell'incontro con la seconda persona – il loro *tu* – che accetti di diventare tale. Ma non compaiono soltanto quelli: nello stesso periodo compaiono anche sguardi di esseri inanimati – quelli ad esempio dei *Renards* (1938) – i cui occhi rivolgono il loro sguardo allo spettatore, anticipando i molti occhi di vetro che, dopo il periodo del MAC – quello «di più severa autodisciplina impostosi dall'artista»¹⁸ – popoleranno molti *bricolages* di Carol. Si tratta di volpi morte, naturalmente, come quelle che popolavano il laboratorio materno, ma il loro sguardo è vivo, come lo sarà quello degli occhi dei *bricolages*, ed esprime una pensosa riflessività. «Guardando le volpi che si affacciano su un breve paesaggio di scarpe – scrive al proposito Manganelli – mi accorgo che nei disegni di Carol non esiste mai nulla di morto, di consumato, di coagulato; tutto è immerso in una festosa putrefazione, tutto chiacchiera e delira: una bava di delirio avvolge e delizia tutte le immagini»¹⁹. Tutto comunica in vari modi, dirò io, con il loro osservatore. Purché tale osservatore non sia un “cretino”. Non lo dico io, è Carol Rama stessa, nei termini che vedremo, a sostenerlo.

4. La salute di Carol Rama

Carol Rama, è stato osservato, «ha nascosto la sua salute e la sua robustezza come vizi, tare, vergogne, essendo la “malattia”, la *diversità*, il rimedio, e la sua risorsa senza fondo»²⁰. La robustezza della salute pittorica di Carol è per contro ben visibile, fin dagli inizi, nel suo procedere dialogico: nei dialoghi simpatetici che Carol stessa intrattiene in prima persona, nell'atto di realizzarli, con i personaggi eccentrici dei suoi iniziali lavori, prima di consegnarli al gioco (spesso al massacro) altrui. Ma la salute di Carol si mostra anche, e altrettanto chiaramente, sull'altra sponda delle sue pratiche pittoriche, quella delle sue pratiche discorsive. La salute discorsiva di Carol è inseparabile dalla sua salute

¹⁸ A. Galvano, *Carol Rama, Opere 1950-1955*, in L. Vergine (a cura di), *Carol Rama*, cit., p. 76.

¹⁹ G. Manganelli, *Uno sguardo dal sottosuolo*, in L. Vergine (a cura di), *Carol Rama*, cit., p. 21.

²⁰ *Ivi*, p. 16.

pittorica e morfologicamente affine a quella. Se nel riflettere sulla prima sono ricorso alla linguistica dell'enunciazione di Benveniste, nel riflettere sulla seconda ricorrerò ad un'altra fondamentale fonte della linguistica pragmatica, al padre della "Metalinguistica", Michail Bachtin.

4.1. Salute discorsiva

Si considerino i seguenti tre frammenti di intervista.

1. C.L. [Corrado Levi] Cos'è che ti fa più paura nella vita?

C.R. Mi fa più paura un incidente, mi fa più paura essere al CTO con il culo rotto, mi fa più paura parlare, non avere la possibilità di comunicare con qualcuno... mi fa paura parlare con un cretino... ecco, quella è una cosa che per me non sarebbe neanche una marchetta.. che è il minimo che uno possa pensare (...) Ma pensa ad un cretino, tu pensi che faccia l'amore bene: no! Non credo. I cretini, i cretini... che però sono più spaventati di noi, molto più spaventati.. perché a me basta che un cretino entri qua e dica «ma cos'è questo?» che mi ha già spaventata.. a vedere il mio magazzino, per cui il cretino è una persona fragile, cristo!²¹.

Tre considerazioni suggerisco al proposito. La prima riguarda il primato della paura che, in materia non di incidenti occasionali ma di comuni relazioni sociali, Carol assegna all'impossibilità di comunicare. Una dichiarazione, la sua, che concorre potentemente a illuminare una compensazione per nulla incongrua della sua paura, il dialogismo della sua arte. La seconda considerazione riguarda la lenta elaborazione dell'identità del prototipo di individuo con cui è impossibile comunicare: il "cretino". Entrambe possono essere fatte rientrare nella salute discorsiva di Carol Rama. Se la linguistica dell'enunciazione di Benveniste ci aiuta a leggere le immagini di Carol in chiave dialogica, è la metalinguistica di Michail Bachtin a consentirci di ascoltare le sue parole in chiave polifonica. In questo primo frammento Carol risponde alle parole del suo intervistatore. Ma risponde anche ad una *voce* interiore: quella che si manifesta in quei puntini di sospensione – «I cretini, i cretini... che però sono più spaventati di noi» – e che nel suo caso è la voce di un interlocutore interiorizzato non ostile, collaborativo, che non la costringe a fare i salti mortali per correggere le parole appena dette ma le suggerisce pensieri utili ad arricchire, a complessificare le sue iniziali rappresentazioni della realtà. In termini bachtiniani, posto che la polifonia sia la costante del parlare, quella di Carol

²¹ C. Levi, P. Fossati, *Un'intervista con Carol Rama nel suo studio*, in AA.VV., *La passione secondo Carol Rama*, cit., p. 228.

non è una «polifonia di voci in lotta tra loro e internamente scisse», è una polifonia di «voci pacificate»²². A differenza delle voci conflittuali, che «increspano» la superficie del discorso dell'uomo del sottosuolo, che arrestano e «contorcono» le sue parole sotto il peso delle repliche «immaginarmente anticipate» di interlocutori che in realtà tacciono²³, le voci con le quali Carol sommessamente dialoga non vengono dal sottosuolo ma dalla profondità della sua comprensione del mondo: sono voci pacificate, che l'aiutano a procedere riflessivamente nei suoi discorsi, mediante conversioni analitiche delle sue iniziali prese di posizione valutative. Come in questo caso, in cui il “cretino”, che in prima battuta compare quale oggetto di una netta presa di posizione negativa, nel procedere polifonico del discorso di Carol è analiticamente restituito alla sua complessa identità di «persona fragile».

Carol non taglia il mondo in due, in buoni e cattivi, cretini e intelligenti e così via. O meglio: li distingue concettualmente, in prima battuta, ricorrendo a *significati* convenzionali; ma li mette poi dialogicamente in gioco, li mette in comunicazione tra di loro nella prospettiva di conferire loro anche un *sensò*.²⁴ E tra la prima e la seconda battuta, nei puntini di sospensione che compaiono tra l'una e l'altra, è proprio quella voce amica a farsi strada: «Pensi che i “cretini” possano essere liquidati tanto facilmente?». Se la polifonia fosse stata di natura opposta, non pacificata ma conflittuale, l'andamento del discorso di Carol sarebbe stato assai differente: la voce di quello stesso “cretino” sarebbe entrata di prepotenza nel suo discorso, le avrebbe fatto anche lì paura e l'avrebbe costretta

²² M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), trad.it. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968. p. 328.

²³ Nel procedere discorsivo dell'uomo del sottosuolo dostoevskijano, scrive Bachtin, «ci colpisce innanzitutto l'estrema e acuta dialogizzazione interiore: in essa non vi è letteralmente una sola parola monologicamente ferma, non disgregata. Sin dalla prima frase il discorso del personaggio comincia a contorcersi, a spezzarsi sotto l'influenza della anticipata parola altrui con la quale egli fin dal primo momento entra in una tesissima polemica interna». M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), cit., p. 298. In termini affini C.W.Mills, in sociologia, adottato il «modello della conversazione», concettualizza il pensiero individuale come un *interplay of meaning*: un gioco interattivo di significati tra un ego e un alter in cui alter, «sezione finita» dell'Altro generalizzato meadiano, orienta diversamente il pensiero a seconda che sia «ciò con cui o contro di cui colui che pensa svolge la sua interna conversazione». C.W. Mills, *Linguaggio, logica e cultura* (1939), trad.it. di A. Barghini, in Id. *Sociologia e conoscenza*, Bompiani, Milano 1971, p. 216.

²⁴ In questo passo troviamo articolata la distinzione benvenistiana fra segno e senso, e tra le relative pratiche: quella (semiotica) del semplice *riconoscimento* di un segno quale componente di un *sistema*, e quella (semantica) della *comprensione* del senso che quel segno acquista quando operi all'interno di un *discorso*. E. Benveniste, *Semiologia della lingua* (1969) trad. it. di F. Aspesi in Id., *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano 1985, pp. 59-82. È la distinzione il cui misconoscimento corrisponde alla regola stessa – al modo di produzione – del pregiudizio: caricare di senso un semplice segno in assenza di discorso, A. Sormano, *Immagini, parole, voci*, Mimesis, Milano 2013.

a mettersi in posizione difensiva, forse ricorrendo alla canonica forma del «Per carità!», come vedremo tra poco.

Terza considerazione: troviamo in questo primo frammento la risoluzione pragmatica della rappresentazione sostantiva che incontreremo tra poco, nel terzo frammento: quella della “boria”.

2. B.C. [Barbara Codogno] La pornografia è arte, secondo lei?
- C. R. Secondo come è fatta.. se è fatta con.. talento è arte, se non è con talento è sesso... che non è male
- B.C. Oscar Wilde diceva che per essere un buon artista ci vuole esercizio.. secondo lei?
- C.R. Certo, aveva ragione Oscar Wilde... con la differenza che era un.. superuomo.. dotatissimo
- B.C. Che cos'è il genio? E cos'è il talento?
- C.R. Il genio è essere superuomo, il talento.. è costanza.. e lavoro
- B.C. Quindi in questo senso è esercizio
- C.R. Sì, certo
- B.C. Secondo lei l'arte deve osare?
- C.R. Sempre!... non soltanto l'arte, anche noi.. dobbiamo osare.. per migliorare o migliorare qualcun altro
- B.C. E come si può osare, quindi?
- C.R.... Con la saggezza... e il talento ²⁵.

Ci siamo fin qui occupati di pornografia nella prospettiva di “de–pornografare” le immagini del primo periodo di Carol Rama mediante identificazione del dialogismo pittorico di cui sono il prodotto. Con questo frammento possiamo avanzare qualche considerazione sul senso che la pornografia ha per Carol Rama.

Una prima considerazione riguarda la rappresentazione sostantiva del talento quale condizione della trasformazione della pornografia in arte: il talento è la possibile risorsa che, mediante esercizio, costanza e lavoro, può acquisire chi non sia nato casualmente “superuomo”. Il talento non è saggezza, ma quando sia associato alla saggezza consente di “osare”, nel campo dell'arte come in ogni altro. E osare, anche qui come abbiamo visto sopra a proposito di terapia quale pratica relazionale, è la condizione stessa per migliorare,

²⁵ B. Codogno, *Intervista a Carol Rama*, <http://www.artribune.com/2015/09/carol-rama-lirregolare-confessioni-racconti-memorie/>, 2015.

con se stessi, gli altri. Quale talento sia in particolare necessario a trasformare la pornografia in arte, Carol qui non ce lo dice a parole: ma ce lo mostrano tutte le immagini del suo lavoro.

Ciò che però in materia di pornografia Carol qui ci dice – è la seconda considerazione – è della massima importanza di metodo e di merito. Il merito riguarda il giudizio che Carol dà su ciò che la pornografia è quando non sia trasformata dall'arte: è sesso. Ma questo sesso, aggiunge dopo una breve pausa, “non è male”. In quella breve pausa si esprime il suo metodo polifonico di procedere nel discorso. Come quella già incontrata nel frammento precedente, anche questa breve pausa non esprime la ricerca di una parola da far seguire alle precedenti, ma l'ascolto di una voce amica, non aggressiva, che le suggerisce di non liquidare frettolosamente, dogmaticamente, semplicisticamente, ciò che è appena comparso in opposizione all'arte, la pornografia come sesso.

Possiamo anche aggiungere che c'è modo e modo di domandare a Carol cosa sia per lei la pornografia, e un modo che non sembra aver dato buoni frutti è quello adottato dall'intervistatore che, a Boston nel 1998, le chiede: «Cos'è per lei pornografia?». Carol risponde, esibendo davanti all'obiettivo della telecamera un ciondolo antico a forma di triplice fallo: «Pornografia è fare domande stupide come fa lei»²⁶.

3. C.L. [Corrado Levi] Cosa ti interessa di meno nella vita?

C.R. (...) Quello che mi piace di meno... ad esempio mangiare... poi non è vero perché se c'è una cosa che mi piace son capace di mangiarne di più e star male; quello che non mi piace è la boria delle persone che non sanno mai valutare le persone e che baccagliano a cazzo di cane in continuazione, tipo: quella è rifatta, ha il culo basso, quello ha il cazzo piccolo, quello non vale niente, quello è una sega, quello è uno stronzo (...)²⁷.

Compagno qui innanzitutto due differenti silenzi (puntini di sospensione). Il primo è una pausa di riflessione: Carol sta cercando una risposta alla domanda del suo amico intervistatore, e la trova nel “mangiare”. Il secondo è una pausa di interlocuzione con la consueta voce interiore, che suggerisce a Carol un supplemento di riflessione: «sei proprio sicura che non ti piaccia mangiare *in assoluto*?» Sei proprio sicura, diremo noi,

²⁶ M.C. Mundici, *Figura figura*, in AA.VV., *La passione secondo Carol Rama*, cit., p. 215.

²⁷ C. Levi, P. Fossati, *Un'intervista con Carol Rama nel suo studio*, in AA.VV., *La passione secondo Carol Rama*, cit., p. 227.

della bontà di una risposta così netta e generalizzata, formulata all'insegna del *sempre* o del *mai*, propria di una utopica personalità (*Idem*) astratta dalle circostanze in cui, volta per volta, *qui* e *adesso*, ciascun individuo si costituisce pragmaticamente come persona (*Iipse*)?²⁸

A questa voce Carol risponde con le parole che leggiamo – «se c'è una cosa che mi piace..» – ed io stesso ne sono stato più volte testimone quando, nelle frequenti cene consumate con lei al torinesissimo ristorante San Giors, Carol ordinava quasi sempre “la guancia” della mucca (all'epoca non ancora impazzita) e, nel gustarla poi ad occhi semichiusi, sommessamente sussurrava: «Come è bello avere la bocca...» Alla prima identità emersa nella prima parte della sua risposta, l'identità utopica del luogo mentale, in questo come negli esempi precedenti Carol fa seguire, grazie all'intervento di quella voce amica, l'identità topica della mente locale, focalizzata sul *qui* e *adesso*, sul caso per caso, azione per azione. Se quella voce fosse stata non amica ma ostile, aggressiva, non avrebbe suggerito quel genere di conversione, avrebbe imposto un ritualistico atto riparatorio, del tipo: «Quello che mi piace di meno... ad esempio mangiare... Per carità! Non dico che non mi piaccia mangiare, ma non è quello che mi piace di più!»

Compare però anche, nella seconda parte di questo frammento, la rappresentazione sostantiva di quanto realmente e persistentemente, non soltanto in prima battuta, a Carol non piace: la “boria” di chi, non sapendo “valutare le persone” in base alla loro identità reale, pragmatica, discorsiva, altro non fa che applicare loro questa o quella etichetta immaginaria. È la pratica del pregiudizio, nei termini sopra accennati, quella di chi attribuisce un *sensu* a un semplice *segno* in assenza di *discorso*. È la rappresentazione di questa “boria” a consentirci di ritornare sul primo frammento analizzato, in cui Carol ci mostra come quella stessa boria possa essere convertita nella valutazione della reale identità delle persone. Carol stessa sembra peccare di boria, nel dare in prima battuta la patente di “cretini” a quanti non le consentono di comunicare. Ma imbocca poi, su suggerimento della consueta voce amica, la strada che le consente di convertire quell'etichetta in una sensata identificazione: quei cretini sono, in realtà, persone fragili, più spaventate di noi.

²⁸ Sulla distinzione fra *Idem* e *Iipse*, inizialmente elaborata da P. Ricoeur, *Sé come un altro* (1990), trad.it. a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993, v. F. Sacchetti, *Sé come un altro: l'etica nella reciprocità nel pensiero di Paul Ricoeur*, in “Società Mutamento Politica”, 2, 4, 2011.

Quando, scrivendo, ci sfugge una parola che non ci piace, semplicemente e tranquillamente la cancelliamo o la sostituiamo con quella che ci piace di più. Non così quando, parlando, «lottiamo a cielo aperto con la lingua»²⁹ O quando diciamo cose che voci imperiose ci impongono di correggere, cosa che cerchiamo maldestramente di fare – voce dal sen sfuggita poi richiamar non vale: non si trattien lo strale, quando dall’arco uscì – appellandoci alla divina “carità”. Come nei seguenti frammenti, tratti da una mia ricerca:

1. Io vedo che i professori vanno così, senza capirli, questi ragazzi, che per carità! hanno le loro pecche, non è facile neanche fare l’insegnante, ma vedo che oggi c’è gente che va lì solo per lo stipendio.
2. Quando si andava nei cantieri, per esempio, gli operai, un mondo... per carità, eh! loro han.. fanno quel lavoro, però trattano le ragazze, veramente, come se fossero degli oggetti e parlano anche a vanvera, comunque (...).
3. Eh, visto che io non ho avuto dei genitori ... per carità! facevano tanto per noi, ma erano impegnati nel lavoro e io questa mancanza l’ho sentita molto.
4. Poi le dico anche che con mia mamma non ho mai avuto.... cioè, per carità! ci sentiamo e tutto, però non è proprio un rapporto....³⁰ .

Ad accomunare i differenti esempi sopra riportati è la presenza di voci che, intervenendo in difesa di questa o quella persona o istituzione (in questi casi scuola, lavoro, famiglia), arrestano le iniziali prese di posizione e impongono una riparazione quale condizione della loro conclusione.

Anche nei discorsi di Carol compare di tanto in tanto il «Per carità!», ma è di tutt’altra natura: non vi si esprime un ordine conflittuale di arresto del discorso ma un suo plateale rafforzamento, come nei seguenti frammenti, tratti da una intervista con Lea Vergine:

L.V. [Lea Vergine] Al cinema va spesso?

C.R. Per carità! Mi pare un luogo dei desideri. Il buio, avere vicino magari il bandito, il bel ragazzo, la bella donna, la coppia che si sbaciucchia, non vedrei più il film. No, per carità! Niente cinema.

²⁹ R. Barthes, *Dalla parola alla scrittura*, trad. it. di L. Lonzi, in Id. *La grana della voce* (1974), Einaudi, Torino 1968, p. 4.

³⁰ A. Sormano, «Per carità di Dio!» *Immagini di sé e valori in gioco nell’intervista*, in “Quaderni di Sociologia”, Vol. LVI, 2012, 60, pp. 121–140, p. 134. Id., *Immagini, parole, voci*, cit., p. 60.

(...) Avevo a quei tempi un eccezionale maestro di canto che voleva mandarmi a cantare all'EIAR (così si diceva allora), ma bisognava essere sul posto alle otto del mattino, figurarsi, per carità!

(...) Ricordo che i miei compagni di lavoro avevano tutti o la scoliosi o l'acne, per carità! ³¹

La parola di Carol Rama non si contorce nel parlare, non si arresta né si pente. Come neppure si contorce, arresta o pente il suo gesto nel disegnare:

Inesorabile è l'aggettivo che mi viene sempre in mente quando seguo, incantata, come Carol disegna le figure che ha in mente, adagio e senza pentimenti. Non è un gesto calligrafico e non c'è nessuna linea dritta, per carità! (sic)³² una traccia irregolare leggera, sensibile a ogni guizzo d'ingegno, che si ricongiunge miracolosamente al punto di partenza³³.

Per Carol Rama, come per Picasso, «cercare non significa nulla nella pittura: *trovare* è l'espressione giusta»³⁴. Proprio perché Carol, nel disegnare, è sensibile ad ogni guizzo d'ingegno e ad ogni sorta di incontri (la sua rettitudine è quella), e nel parlare è sensibile ad ogni suggerimento che le sue voci interiori le rivolgano (la sua polifonia è quella), nella sua arte di parole e di immagini procede *inesorabile*: lentamente e senza pentimenti. Non ha alcuna fretta di sistemare quanto ha appena trovato, di chiudere quanto ha appena aperto, la porta a chi bussa per entrare. I suoi discorsi e i suoi quadri non sono l'esecuzione di pensieri e di immagini precedenti, sono l'espressione del suo procedere, nel parlare come nel dipingere, all'insegna dell'accoglienza. Il suo rapporto con parole e immagini è terapeutico perché non è strumentale, è espressivo del suo lento, inesorabile procedere dialogico. Parole e immagini vengono all'artista come le intuizioni vengono allo scienziato, «quando aggrada a loro»³⁵: compito dell'artista Carol è accoglierle dando loro una voce, quando si tratti di parole, dando loro una forma, quando si tratti di immagini.

³¹ L. Vergine (a cura di), *Carol Rama*, cit., pp. 45–46.

³² Potrebbe essere, questo “per carità!”, un esempio di discorso indiretto libero, la ripresa di un “per carità!” rafforzativo di Carol stessa: «Linee diritte? Per carità! Le detesto!».

³³ A. Wetzel, *La mano, pallida, sotto l'ultima neve, scopre i colori*, in AA.VV., *La passione secondo Carol Rama*, cit., p. 177.

³⁴ P. Fossati, M.C. Mundici, *Un percorso*, in Id. (a cura di) *Carolrama*, Charta, Milano 1998, p. 27.

³⁵ M. Weber, *La scienza come professione* (1917), trad.it. di A. Giolitti, Einaudi, Torino 1976.

4.2. Salute civile

Carol Rama partecipò soltanto occasionalmente ad un movimento pittorico, il MAC, e non partecipò mai attivamente ad alcun movimento politico. Ma la sua plateale messa in scena dei rifiuti del fascismo, nella pittura del suo primo periodo, è un atto pittorico non certo privo di valenze, anche, politiche. Come anche tale è fissare in alcuni *bricolages* degli anni '60 i deliri della guerra. Ma più in generale e regolarmente Carol, tra le paure che ha dichiarato ed affrontato – con le sue opere e la sua vita quotidiana – segnala quella associata alla diffusa carenza di “limiti” nel mondo in cui vive: «Quando parlo di guarigione, parlo di una guarigione veniale per la fornicazione in un mondo di paure senza limiti. Se non si hanno limiti, si può essere puniti per qualsiasi cosa»³⁶.

I limiti di cui Carol lamenta qui l'assenza sembrano corrispondere agli ordini terzi, impersonali, istituzionali, la cui presenza normativa non limita una astratta libertà ma consente di realizzarla quale possibilità di gioco. Corrispondono alle regole del gioco, in presenza delle quali, soltanto, si può giocare in alternativa al dover confliggere. Sono i limiti la cui presenza garantisce la libertà di tutti e di ciascuno, identificando e sanzionando l'arbitrio di molti. Dove latiti un ordine impersonale, a vincere non è il potere legale del gioco ma il potere personale di chi vi si oppone all'insegna del conflitto: si può essere puniti per qualsiasi cosa. Vi è una connessione molto precisa, in Carol, fra la sua paura di non comunicare e la sua consapevolezza di vivere in un mondo ampiamente popolato dall'arbitrio di chi si arroga il potere di stabilire cosa si può dire, fare, baciare. A questa diffusa normalità – statistica, non istituzionale – Carol oppone la propria eccentricità. E ancora: «Si può essere liberi solo se si è colti; in caso contrario, si è legati alla propria famiglia e alle persone da cui si è amati»³⁷.

Dove la cultura della pubblica libertà sia assente, le relazioni possibili si trasformano in legami necessari. Dove latiti l'amore per la libertà, lo stesso amore per l'altro è impedito dal legame all'altro: l'assenza di un ordine pubblico che regoli la presenza di Alter, necessaria al costituirsi di ciascun Ego, condanna entrambi alla complicità del servo e del padrone. Dove le differenze siano con-fuse, ad imporsi sul dialogo è il compromesso. Carol non si stanca di ripeterlo, non smette di farlo neppure quando parla di colori:

³⁶ M. Cattelan, *Hell Hound on My Trail*, in AA.VV., *La passione secondo Carol Rama*, cit., p. 126.

³⁷ *Ivi*, p. 127.

C.L. [Corrado Levi] Cosa è per te l'arancione?

C.R. L'arancione è un compromesso tra il giallo e il rosso e mi dà un'irritazione, una nevrosi pazzesca, non mi piace per niente, lo detesto³⁸.

In un incontro con Corrado Levi dedicato ai colori – dieci domande su altrettanti colori: giallo, arancione, rosso viola, blu, verde, marrone, grigio, bianco e nero – proprio l'arancione è il colore che Carol liquida più drasticamente, senza riserve e ripensamenti. Il giallo le ricorda e le fa «amare di più, con molta commozione» la pittura di Klimt e le ricorda le icone viste nel corso della sua vita; il rosso a volte entra nei suoi lavori ma non lo sente «amico»; il viola non le offre alcuna immagine «per iniziare» un lavoro; il blu l'aiuta ad «essere disinvoltata» quando lo associa a un tailleur o a una tovaglia; il verde non è un suo «amore», ma le ha dato gioia in un suo «piccolo autoritratto»; il marrone le piace «moltissimo», anche perché «è il colore della merda», che quando «la fa» ha l'impressione di stare benissimo (Marta *docet*); il grigio, vicino al nero, è uno dei colori che le «piace di più» e che associa a «una specie di desiderio di cultura»; il bianco non lo ama, ma la mette nella condizione di «sentirsi a posto»; il nero, infine, è il colore che Carol «adora»: «dipingerei sempre tutto in nero»³⁹.

A differenza di tutti questi colori, proprio l'arancione è quello che suscita in Carol una irritazione «pazzesca», quello che con tanta forza dichiara di detestare. Perché? Perché è un «compromesso», e il compromesso è qui rappresentato da Carol come la fusione di due colori differenti, il giallo e il rosso. Come dire che per Carol l'arancione è' un *mostro*, come da definizione: un essere partecipe di due o più nature opposte e incompatibili. Proprio tale rappresentazione giustifica la forza della sua opposizione: perché proprio tale mostruosa fusione delle differenze è la pratica che si oppone a quella programmaticamente adottata da Carol fin dalle sue prime opere, l'assunzione delle differenze quali componenti essenziali delle sue messe in gioco dialogiche, pittoriche e discorsive.

Tutta l'arte di Carol si fonda sulla rappresentazione di ciascun individuo come di un essere costituito da radicali opposizioni: «Credo sia importante avere un lato criminale.

³⁸ C. Levi, *L'arcobaleno in eclisse di Carol Rama* (1997), in P. Fossati, M.C. Mundici (a cura di), *Carolrama*, cit., pp. 53–55.

³⁹ *Ivi*, p.54.

Ne siamo tutti soggetti perché non siamo certo degli angeli»⁴⁰. Sono opposizioni che non si possono superare o fondere in una unità soltanto immaginaria – il «petto unico» su cui scherzava Carol – ma con le quali ci si può attrezzare a convivere, mettendole in reciproca comunicazione.

Carol stessa è stata ampiamente descritta nella sua identità di «angelo luciferino (...) dilettante suprema (...) truculenta e serafica, primitiva e *blasée*, sconfitta e invulnerabile, gagliarda e astenica, scintillante e ribalda, aristocratica e plebea, perversa e innocentissima, ilare e desolata (...)»⁴¹. Sono tutte opposizioni che vanno riferite alla identità pragmatica di Carol: ai procedimenti dialogici di cui le sue opere, pittoriche e discorsive, sono l'espressione. Il colore che Carol ama di più è il nero, che si vede nei suoi quadri. Ciò che nei suoi quadri non si vede, ma che di ogni suo quadro – e discorso – costituisce la forza dirompente, è la sostanza dialogica di cui si nutre, fin dalle prime opere, la loro artefice. In tale sostanza si esprime la «classicità espressiva» di Carol, consistente nella «difficile armonia» che Carol sa stabilire «tra opposti impulsi, dei quali si trionfa, mantenendo e ostentando, sino all'ultimo, ogni tensione.»⁴².

Nella puntuale, sistematica, persistente capacità di mettere in comunicazione dialogica immagini e parole, parole e voci, normalità ed eccentricità, eleganza formale e spericolatezza filosofica, movimento e immobilità, sguardi e corpi, macchie e oggetti, figure orgiastiche e asettiche planimetrie, sacchi postali irrigiditi e turgide mammelle impazzite, consiste il talento terapeutico di Carol Rama, la sua capacità di coabitare con le sue paure: «La paura, ho imparato a coabitare con lei, è l'unica chance (...) sono convinta di abitare bene le mie paure»⁴³

Un talento terapeutico, quello di Carol, il cui esito è l'ottimo stato della sua salute, alimentato dalla sua stessa, reiteratamente dichiarata, quotidiana rabbia. Uno stato di salute che Carol non nasconde ma distribuisce a piene mani in tutta la sua opera, e la cui valenza tutto può dirsi essere fuorché privata.

⁴⁰ M. Cattelan, *Hell Hound on My Trail*, cit., p. 126.

⁴¹ L. Vergine (a cura di), *Carol Rama*, cit., p. 19.

⁴² E. Sanguineti, *Carol o del bricolage* (1964), in L. Vergine (a cura di), *Carol Rama*, cit., p. 57.

⁴³ C. Rama, *Dipingo per guarirmi*, e *L'angoscia è un trip*, in L. Vergine (a cura di), *Carol Rama* cit, p. 42 e 45.

In questa direzione interpretativa mi pare vada Viliani quando, nel delineare i tratti di una «nuova grammatica critica» in grado di «riscrivere» la storia dell'arte italiana, così scrive di Carol Rama:

Molteplici esperienze nell'arte italiana, come quelle di Rama, sono basate sulla relazione fra individualità intima e realtà contestuale, per esempio – e ciò mette in discussione il luogo comune che vuole l'artista italiano intento a coltivare una mitologia esclusivamente individuale, o appartenere a un movimento definito, come forme di protezione. Quando Carol Rama volge il suo sguardo a se stessa, fulcro indubitabile della sua ispirazione e della sua ricerca, lo fa sempre ponendosi il problema dell'alterità, della comunicazione con l'altro, anche nell'irrimediabile, colpevole, assenza di risposta. Rama (...) fa emergere un profilo più pubblico dell'artista italiano, un'identità di “relazione” e di radicale coinvolgimento nei confronti del proprio tempo ⁴⁴.

5. E poi?

É certamente un coinvolgimento radicale nei confronti del proprio tempo, quello di Carol Rama, consistente in un fondamentale contributo offerto alla cultura della libertà da una estetica militante che radicalmente si oppone all'anestetica dell'indicibile e dell'irrapresentabile, che infrange i limiti arbitrariamente posti dai padroni delle parole e delle immagini alla libertà di parlare e di produrre immagini. Ma è anche tale, quel coinvolgimento, perché il tempo in questione è filtrato dal tempo di lavoro di Carol Rama, un tempo che, oltre che inesorabile, a tutto può dirsi aperto tranne che:

1. al rimpianto:

C.L. [Corrado Levi] C'è un quadro che non hai mai dipinto e che ti piacerebbe dipingere?

C.R. Il prossimo.⁴⁵

2. all'attesa:

B.C. [Barbara Codogno] Cos'è l'avventura, per lei?

C.R. É parlare con lei!

B.C. Quindi qualsiasi esperienza nuova?

C.R. Certo!⁴⁶

3. all'affanno:

C.R. Datemi un viso da guardare e avrò materiale per i prossimi vent'anni.⁴⁷

⁴⁴ A. Viliani, *La rabbia di Carol Rama è la storia da riscrivere dell'arte italiana. Racconto # 1*, in AA.VV., *La passione secondo Carol Rama*, cit., p. 160.

⁴⁵ C. Levi, P. Fossati, *Un'intervista con Carol Rama nel suo studio*, cit., p. 234.

⁴⁶ B. Codogno, *Intervista a Carol Rama*, cit.

⁴⁷ M. Cattelan, *Hell Hound on My Trail*, cit., p. 128.

4. alla premeditazione:

O.G. [Olga Gambari] A cosa sta lavorando?

C.R. Sempre alla stessa cosa, i miei temi sono i medesimi da quando ho iniziato a dipingere a quindici anni. Figure, immagini, impressioni. Io non penso prima, mi metto al lavoro e nascono le cose, in modo naturale e non premeditato (...) è un rapporto spontaneo con il futuro.⁴⁸

L'unica premeditazione di Carol è quella originaria, che fonda il "programma di vita pittorica" che la mantiene sempre la stessa in compagnia dei suoi temi: la premeditazione che mette realisticamente in comunicazione la follia con la ragione, in alternativa all'illusione di poter superare l'una mediante l'altra:

F.F. [Filippo Fossati] Perché hai scelto in maniera così radicale di fare l'artista?

C.R. Ah per distribuire questa mia follia in modo straordinario (...) credo che lo siamo tutti pazzi... però come me, razionali come me è raro, perché sono veramente una folle premeditata, sì, questo senza dubbio (...) io mi sono talmente addestrata a questa follia che so che non devo approfittarne (...)⁴⁹.

⁴⁸ O. Gambari, "Ho trasformato in opere le mie trasgressioni", intervista a Carol Rama, La Repubblica, 29 aprile 2003.

⁴⁹ C. Levi, P. Fossati, *Un'intervista con Carol Rama nel suo studio*, cit., p. 233.