DOPPIOZERO

Brian Selznick, La Quercia

Francesco Memo
22 Febbraio 2020

Brian Selznick è un ragazzo di cinquant'anni, dal sorriso franco e l'innata eleganza newyorkese. È a Roma per presentare il suo ultimo libro *Live Oak, with Moss* (in italiano *La Quercia*, edizioni Tunué, traduzione di Diego Bertelli). Un'opera che potrebbe stupire da parte di un disegnatore-scrittore noto per essere tra i più importanti autori contemporanei per bambini. Un libro adulto, nelle forme e nei temi, impastato di eros e desiderio. Un inno lirico e bruciante all'amore gay e all'attrazione tra uomini, che trae linfa da un pugno di poesie inedite di Walt Whitman.

Alle soglie dei quarant'anni Whitman mise insieme undici fogli di carta, piegandoli a metà e cucendoli lungo il bordo per tenerli insieme e ottenere la forma di un taccuino di ventidue pagine. Quel piccolo taccuino gli servì per raccogliere una serie di dodici poesie cui stava lavorando da tempo.

Un micro-mondo elettrico, pulsante e per nulla episodico, dove Whitman smette i panni del cantore del Nuovo Mondo e della Nazione Americana per percorrere con estrema onestà *("mi vergogno – ma è inutile – sono quello che sono"* scrive nell'ottava poesia) le tappe della sua educazione sessuale e amorosa. In un tempo e uno spazio pre-queer, prima cioè della "scoperta" moderna dell'omosessualità e della sua conseguente medicalizzazione e repressione; ma anche prima (almeno al di là dell'Oceano) della nascita di un'identità pubblica gay.

In seguito Whitman smembrerà quel piccolo taccuino, ne recupererà e rimaneggerà i versi, e in un certo senso li discioglierà nel vasto mare di *Foglie d'erba*. In particolare all'interno di Calamus, la sezione del corpus esplicitamente dedicata alla dimensione omoerotica. Dove ne troviamo ancora traccia, anche se virata in un più rassicurante e universalizzante immaginario di fraternità e solidarietà virile, *"the manly love of comrades"*. Ma in Whitman i rapporti tra dimensione civile ed erotica, tra sessualità e democrazia, sono complessi e multiformi, come ha dimostrato Mario Corona, e non si prestano a facili semplificazioni.

Con Brian Selznick abbiamo innanzitutto parlato della sua peculiare modalità narrativa verbo-visuale, un marchio di fabbrica che rende subito riconoscibili i suoi libri. A partire dal celeberrimo *La Straordinaria Avventura di Hugo Cabret* (2007), che lo ha fatto conoscere al mondo (grazie anche alla fortunata trasposizione cinematografica di Martin Scorsese).

Hugo Cabret si apre con una sequenza di disegni su pagine a sfondo nero. La luna che tramonta, i tetti di Parigi all'alba, la stazione ferroviaria dove ondeggia la folla. Un ragazzo si muove veloce tra i viaggiatori, raggiunge un corridoio isolato per infilarsi dietro una piccola grata nel muro. Nell'equivalente grafico di uno zoom cinematografico, vediamo il suo stivale, con buchi nella suola, che scompare in un condotto, e le interiora e i passaggi nascosti della stazione. Nel voltare pagina i disegni crescono di dimensioni, fino ad occupare l'intera superficie aperta delle due pagine affiancate (quelle che nel fumetto chiameremmo splash page), senza però che ci sia una griglia a ingabbiare le vignette o ballon a ospitare parole. E solo dopo quaranta pagine disegnate e silenziose troviamo le prime pagine scritte, alle quali seguiranno altre immagini.

Non si tratta di un romanzo, né di un libro illustrato o silent book, e neanche di un fumetto o di un graphic novel, che dir si voglia. Racconto disegnato e racconto scritto in Selznick viaggiano su linee parallele e distinte ma, come in una geometria non euclidea, quelle linee riescono a toccarsi e integrarsi a vicenda. La stessa cosa accade in altri due libri successivi, *La Stanza delle Meraviglie* (2011) e *Il Tesoro dei Marvel* (2015), che insieme compongono una sorta di trilogia spuria, con personaggi e protagonisti diversi ma unita da temi comuni e, soprattutto, dal modo originale con il quale Selznick fa dialogare immagini e parole**.**

Una prima domanda generale: come definisci – se li definisci – i tuoi libri?

Penso ai miei libri come cugini sia dei graphic novel sia dei libri illustrati, e con una parentela certa anche con il cinema – il mio modo di raccontare è legato fortemente al cinema – ma di fatto non rientrano pienamente in nessuna di queste cose. In effetti non ho un termine sintetico per definirli.

Nelle tre storie i disegni hanno funzioni diverse: in *Hugo Cabret* richiamano i film muti in bianco e nero – la storia del cinema ha un ruolo centrale in quel libro – mentre in *La Stanza delle Meraviglie* le immagini rimandano all'esperienza delle persone sorde, perché quando sei sordo la maggior parte della tua vita è vissuta visivamente. Invece nei *Marvel* le immagini sono una sorta di ricordo, che diventa letteralmente parte della trama alla fine della storia.

Ma i tre libri sono uniti non solo dal punto di vista strutturale, nel modo in cui le figure disegnate interagiscono nella storia. L'idea di fondo che esplorano è il rapporto tra la famiglia in cui cresciamo e la famiglia che formiamo e consideriamo nostra. Un tema universale, ma che per le persone gay assume un significato speciale. Le persone gay, come i bambini sordi con genitori normodotati, crescono in genere in famiglie che non riproducono la propria storia. Devono quindi trovare la propria strada in un contesto differente, è come se dovesse rinascere e iniziare da zero. Questo elemento unisce *Hugo Cabret, La Stanza delle Meraviglie* e *Il Tesoro dei Marvel*: esplorare come sia possibile costituire la propria famiglia in un modo differente.

I bambini sono protagonisti dei tuoi libri e il senso del misterioso e dell'avventura è al centro del tuo sguardo. Ma a me sembra che il tuo lavoro non si ponga come target e, per così dire, limite il mondo dei bambini. Ad esempio affronti temi – penso all'AIDS nei Marvel – che spesso sono auto-censurati nella narrativa per ragazzi. Anche la ricchezza dell'ambientazione storica e i riferimenti artistici e culturali creano un universo narrativo complesso. Cosa ne pensi, ti riconosci nell'etichetta di autore per bambini?

Sono orgoglioso di essere uno scrittore e illustratore di libri per bambini, perchè questo non limita la mia creatività, al contrario mi permette di aprire nuove strade. I protagonisti delle mie storie sono sempre bambini intorno ai dieci-dodici anni, non che io non voglia occuparmi di adulti, è che le idee mi vengono pensando a personaggi di quell'età. Ma nel preparare i miei libri non penso ai bambini come un limite. L'unico limite che mi pongo è sull'uso delle parolacce e delle scene di sesso, per il resto mi occupo di qualsiasi argomento utile alla storia che sto raccontando, affrontando anche temi in genere non toccati nei libri per bambini.

Mio marito, David Serlin, è professore all'Università e spesso inserisco nelle mie storie elementi che provengono dalle sue ricerche. Se vuoi conoscere la cultura dei sordi, o la storia dei musei o del teatro, devi studiare al college o all'università, mentre io inserisco conoscenze anche piuttosto avanzate su questi argomenti in libri che verranno letti da bambini.

Tra romanzo, cinema e graphic novel,
il primo libro in cui le parole illustrano le immagini

LA STRAORDINARIA INVENZIONE DI HUGO CABRET

BRIAN SELZNICK

MONDADORI

Del resto, quando stavo realizzando *Hugo Cabret*, molti mi chiedevano a cosa stessi lavorando. Io rispondevo che stavo realizzando una storia su un bambino che ama i film muti francesi. Ricevevo puntualmente sguardi inorriditi. Quanti bambini oggi conoscono, non dico vedono, film muti? Quanti bambini americani si interessano ai film muti francesi? In effetti, detta così, sembrava una pessima idea per un libro per bambini. Ma se il tuo protagonista è interessato a qualcosa, e i tuoi lettori sono interessati al tuo protagonista, allora i lettori saranno interessati a ciò che interessa il tuo protagonista. E infatti, dopo la pubblicazione di *Hugo*, molti bambini mi hanno scritto di aver cominciato a vedere film muti e a frequentare festival di cinema muto. Grazie al libro hanno potuto conoscere elementi della storia del cinema che probabilmente non avrebbero mai incontrato. E sono felice di aver fatto conoscere a molti giovani lettori Georges Méliès, aiutato naturalmente in questo da Martin Scorsese.

Nelle tue storie ha un ruolo molto importante il collezionare e raccogliere oggetti: i giocattoli e i meccanismi in Hugo, i pezzi da museo in La Stanza delle Meraviglie, la casa londinese piena di suppellettili vittoriane nei Marvel. Pensi che il lavoro del narratore si avvicini al raccogliere pezzi e frammenti di realtà e dargli un ordine e una storia, come un collezionista o un curatore di un museo?

Certamente. Quello che faccio in fondo è raccogliere elementi sconnessi che mi colpiscono – storie interessanti, aneddoti, momenti storici… – e metterli insieme in una storia. Ogni libro inizia con una ricerca e una raccolta di idee. Per *Hugo* sono partito dalla storia del cinema muto, dalle ricerche sugli automi, dall'idea di trovare ambienti nascosti nelle stazioni ferroviarie. In *La Stanza delle Meraviglie* i temi di partenza erano la cultura dei sordi e la storia dei musei. Mentre per i *Marvel* mi interessava la storia del teatro, Shakespeare, Il Racconto d'inverno, le case vittoriane... Il lavoro vero e proprio è immaginare storie che tengano insieme tutti questi elementi, per creare qualcosa di nuovo. Raccogliere storie per scrivere storie.

La Quercia è in questo senso un passo oltre, ha significato mettere al centro ed esplorare in maniera nuova degli elementi che erano impliciti nei miei lavori precedenti. Ed è anche il primo libro che non è rivolto ai bambini, anche se mi è stato fatto notare che è un libro molto adatto agli adolescenti interessati alla poesia e all'astrazione. E spero che ragazzi e ragazze in lotta per la propria sessualità possano trovare uno stimolo nelle parole di Whitman e nell'uso delle immagini che si fa nel libro.

Che ruolo ha avuto Maurice Sendak, l'autore di Nel Paese delle Creature selvagge, nella nascita di questo libro?

Le cose sono andate così. Avevo da poco realizzato un libro per ragazzi su Whitman e lo avevo inviato a Maurice. Il caso volle che in quel periodo lui stesse leggendo per la prima volta *Foglie d'erba* e quindi abbiamo discusso insieme del mondo whitmaniano. Fu allora che Maurice mi parlò di queste poesie segrete, che erano state tenute nascoste dal poeta. La raccolta è rimasta di fatto sconosciuta agli studiosi e al pubblico per oltre cento anni. La storia mi colpì subito, perché pensai che queste poesie avevano vissuto l'esperienza paradigmatica delle persone gay, che vivono in segreto una parte della propria vita per poi svelarsi pubblicamente.

Questa prima ispirazione è all'origine di uno spettacolo che ho realizzato nel 2009 sulle poesie di *Live Oak, with Moss*, con la loro versione in musica composta per l'occasione da Robert Een. Una rappresentazione intima e pubblica insieme, perché avevo realizzato un teatro in miniatura con disegni-quinte nel quale mettevo in scena il mio stesso corpo. E la cosa assume un senso se pensiamo all'associazione che Whitman stabilisce tra uomo-poeta-corpo-testo: toccare un libro di sue poesie equivaleva a toccare il suo stesso corpo.

L’idea era esplorare in questi versi privati la dimensione della sessualità e della passione, ciò che è segreto e nascosto, ma anche il senso di perdita e di abbandono che contengono. Molti anni dopo ho ripreso in mano il progetto su sollecitazione di Karen Karbiener, un’amica studiosa di Whitman, che mi ha contattato per lavorare insieme in vista dell’anniversario dei duecento anni dalla nascita del poeta. Passare dallo spettacolo al libro ha significato tornare a Sendak – che nel frattempo era morto – ai suoi insegnamenti.

In che senso?

Maurice aveva accarezzato l’idea di illustrare lui stesso queste poesie. Ma era giunto alla conclusione che le poesie non necessitano di illustrazioni. Del resto, aveva le idee molto chiare su ciò che doveva o non doveva essere illustrato. Se ti ricordi in *Le Creature Selvagge* c’è solo una pagina che non ha immagini. Quando Max, dopo aver lasciato l’isola, torna a casa e scopre che sua madre, che lo aveva mandato a letto senza cena, ha lasciato ad aspettarlo in camera della zuppa fumante. La pagina successiva, e finale del libro, è tutta bianca tranne per una piccola frase: “Ed era ancora calda”. Sendak avrebbe potuto disegnare Max che mangiava e la madre che lo osservava di nascosto dal buco della serratura, invece ha scelto di lasciare la pagina bianca. Perché per rappresentare l’amore incondizionato della madre, nonostante tutto quello che aveva combinato il figlio, non servivano immagini. E lo stesso vale per la poesia, che è una comunione diretta tra il poeta e il lettore. Qualsiasi immagine si frapporrebbe in maniera indebita, interferendo in questa comunicazione. *La Quercia* è il mio tentativo di risolvere questo dilemma.

Nel libro, se non sbaglio, inserisci un omaggio diretto a Sendak. Negli ultimi disegni prima delle poesie, quando rappresenti la scena della neve che scende nella stanza fino a ricoprire di bianco ogni cosa. È esattamente quanto accade, in maniera speculare e opposta, in Nel paese delle Creature Selvagge, quando gli alberi e la foresta entrano e invadono la stanza di Max.

A dir la verità non avevo pensato a questo richiamo con *Le Creature Selvagge*... ma è giusto. Spesso elementi che inserisco istintivamente, perché già presenti in me, creano nuove connessioni nella mente di chi legge. Quando ho disegnato la neve nella stanza pensavo di rappresentare il senso di tristezza e solitudine, ma il fatto che tu hai riscontrato questa analogia con i disegni di Maurice dimostra che in realtà stavo lasciando istintivamente anche altro, delle tracce che ti hanno permesso di pensare a questo omaggio. Ed è bello che ciò sia accaduto.

Le tue in effetti non sono illustrazioni delle poesie ma hai creato un prologo, o se vogliamo un’interpretazione visiva, che permette al lettore di entrare nel mondo poetico ed erotico di Whitman. Come hai lavorato dal punto di vista compositivo, hai cercato un filo narrativo nei disegni?

La dimensione iconica che ho seguito è più astratta e poetica rispetto alla funzione strettamente narrativa dei lavori precedenti. Nella trilogia la funzione delle immagini era di far procedere la storia, con i nostri protagonisti bambini che agiscono in uno specifico luogo e contesto storico. In *La Quercia* ci muoviamo invece in una dimensione onirica, si parte da un albero una quercia, poi ci avviciniamo al tronco e scopriamo un’entrata invasa dal fuoco, poi l’acqua che diventa nelle pagine successive il cielo… è un movimento stringente, sequenziale, ma nel contempo sorprendente e imprevisto. La sequenza di immagini è in dialogo con le descrizioni che Whitman fa di questa comunità maschile fraterna ed egualitaria, che ovviamente è anche la proiezione degli uomini che gli piacevano, ovvero uomini che amano altri uomini.

Nei tuoi disegni inserisci anche delle fotografie che servono a richiamare la dimensione urbana – squarci di città ottocentesche che rimandano all'importanza dell'urbano nella poetica di Whitman – ma anche la dimensione erotica del corpo maschile, con foto di nudo che mi hanno ricordato la fotografia omoerotica classica alla Von Gloeden. E non dimentichiamo che lo stesso Whitman è stato uno dei personaggi pubblici più fotografati del XIX secolo.

Ho cercato e utilizzato molte foto ottocentesche di nudi maschili, soprattutto realizzate da artisti americani. Ad esempio Edward Muybridge, un pioniere della fotografia interessato all'anatomia e agli studi sul movimento, o Thomas Eakins, un pittore americano che ha lasciato molte fotografie di nudo maschile. La mia amica Karen Karbiener, che ha scritto il saggio che conclude il libro, mi ha poi parlato di Victor Prevost, un fotografo francese arrivato a New York a metà '800 innamorandosi della città. Quelle di Prevost sono tra le prime fotografie che conosciamo di New York: immagini scattate all'alba, quando nelle strade non c'era ancora nessuno, quindi una poetica urbana fatta di edifici, strade, marciapiedi, finestre. Ho potuto accedere alla collezione originale delle sue foto, che si trova alla New-York Historical Society, e con il loro permesso ho usato le riproduzioni digitali per creare dei collage. Volevo che le immagini creassero un percorso che in qualche modo attraversasse la storia dell'arte. Dal bianco e nero alla pittura a colori, dalle fotografie ai collage, dall'uso del digitale per tornare infine ai disegni a matita.

Rispetto ai tuoi lavori precedenti, basati appunto sulla matita e il bianco e nero, qui ha un ruolo molto importante il colore. Colori accesi – il rosso fuoco del desiderio e dell'eros, l'azzurro del mare e del cielo... – ma anche le tinte più pastose dei corpi degli amanti che si sfiorano.

Ti ricordi nel film del *Mago di Oz* quando la capanna finalmente atterra e Dorothy apre la porta? Dal mondo in bianco e nero del Kansas ci ritroviamo improvvisamente nei colori in Technicolor del regno magico. È uno shock, una scossa. Se tutto il film fosse stato a colori non ci sarebbe stato questo impatto emotivo e percettivo, che è dovuto al fatto che eravamo abituati ai toni di grigio precedenti. E lo shock era ancora più forte per gli spettatori di allora. Nel 1939 c'erano già film a colori – *Via col vento* ad esempio è a colori – ma il mondo cognitivo del pubblico era ancora in bianco e nero, e quindi entrare nel colore in quel modo era scioccante.

Ho tentato di riprodurre questa sensazione nei miei disegni. Chi mi conosce sa che amo lavorare in bianco e nero, con la sovrapposizione di centinaia di tratti a matita che creano una texture al disegno. E la sequenza iniziale di *La Quercia* ha queste caratteristiche, ma poi, improvvisamente, apro una porta sul colore. E il colore è il rosso del fuoco che appare in una ferita del tronco, *"the blood of divine friendship, hot and red"* di cui parla Whitman.

Un'immagine che sembrerebbe del tutto irrealistica, perché il fuoco ucciderebbe e consumerebbe l'albero stesso, ma in realtà ho scoperto che ci sono piante che riescono a sopravvivere ad un incendio bruciando appunto all'interno e sopravvivendo all'esterno. Una rappresentazione perfetta della passione.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

WALT WHITMAN

LIVE OAK, WITH MOSS

BRIAN SELZNICK