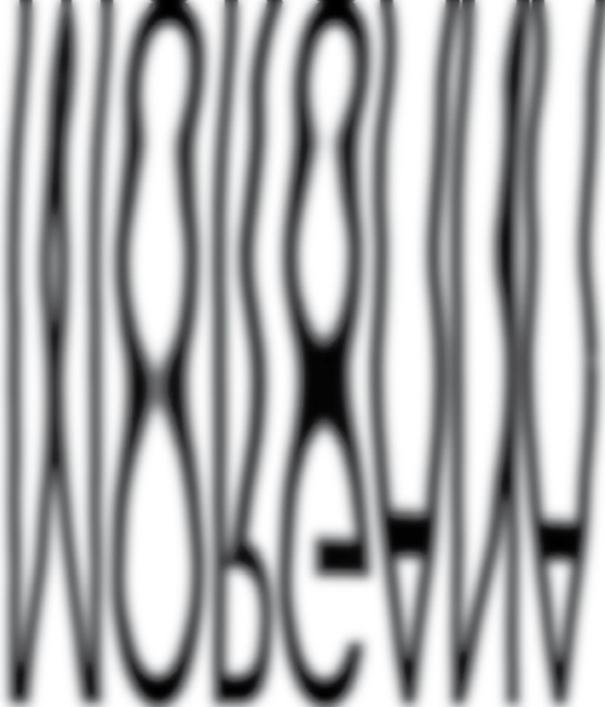


FATA

MORGANA



FATA MORGANA

Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

Direttore Roberto De Gaetano

Comitato scientifico Raymond Bellour, Sandro Bernardi,
Francesco Casetti, Antonio Costa, Georges Didi-Huberman,
Ruggero Eugeni, Annette Kuhn, David N. Rodowick,
Giorgio Tinazzi

Comitato direttivo Marcello W. Bruno, Alessia Cervini,
Daniele Dottorini, Bruno Roberti, Antonio Somaini,
Salvatore Tedesco, Luca Venzi

Caporedattore Alessandro Canadè

Redazione Daniela Angelucci, Francesco Ceraolo, Paolo Godani,
Andrea Inzerillo, Carmelo Marabello,
Emiliano Morreale, Antonella Moscati, Ivelise Perniola

Responsabile segreteria di redazione Loredana Ciliberto

Segreteria di redazione Raffaello Alberti, Simona Busni,
Giovanni Festa, Greta Himmelspach,
Caterina Martino, Clio Nicastro, Antonietta Petrelli,
Annunziata Procida, Antonio Russo

Progetto grafico Bruno La Vergata

Webmaster Alessandra Fucilla

Direttore Responsabile Walter Pellegrini

Redazione

DAMS, Università della Calabria
Cubo 17/b, Campus di Arcavacata - 87036 Rende (Cosenza)
E-mail fatamorgana.rivista@yahoo.it
Sito internet <http://fatamorgana.unical.it>

Amministrazione - Distribuzione

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI
Via Camposano, 41 (ex via De Rada) - 87100 Cosenza
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672
E-mail info@pellegrineditore.it
Sito internet www.pellegrineditore.com

ISSN 1970-5786

Abbonamento annuale € 35,00; estero € 47,00; un numero € 15,00
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti
30 gg. prima della scadenza) c.c.p. n. 11747870 intestato a
Pellegrini Editore - Via G. De Rada, 67/c - 87100 Cosenza
Per l'abbonamento on line consultare il sito www.pellegrineditore.com

SOMMARIO

INCIDENZE

- 7 **Là dove ha origine il racconto.
Conversazione con Edgar Reitz**
a cura di Alessia Cervini e Bruno Roberti

FOCUS

- 17 **L'immagine senza origine**
Roberto De Gaetano
- 31 **Le seduzioni del movimento alla nascita del cinema**
Erica Buzzo
- 43 **Gli "inizi" in Kracauer**
Robert Bonamy
- 55 **Immagini dialettiche nel cinema sovietico degli anni Venti**
Massimo Olivero
- 63 **Lo scandalo dell'origine: l'incipit cinematografico**
Valentina Re
- 77 **Una doppia origine nell'esercizio dello sguardo**
Anna Poli
- 85 **Urbs e civitas.
La frammentazione dell'identità nella città cinematografica**
Daniela Cardone
- 99 **L'origine infinita nel film "supereroico"**
Federico Pagello
- 109 **Il cinema africano: nascita (dell'immagine) di una nazione**
Andreina Campagna
- 117 **L'origine del vortice**
Alessandro Cappabianca
- 127 **L'origine come *materia comune***
Salvatore Tedesco

RIFRAZIONI

- 145 **L'origine plurale nel cinema di Cécile Fontaine**
Lucia Tralli
- 151 **Jules e Jim: l'emergenza dell'immagine-desiderio**
Jacopo Bodini
- 159 **Dell'ordine e del disordine: Viaggio all'inizio del mondo di De Oliveira**
Claudio Di Minno
- 165 **Mekas, Thoreau e il ritorno: Reminiscences of a Journey to Lithuania**
Luigi Porto
- 171 **Viaggio meridiano: Il ladro di bambini**
Roberta Rosini
- 183 **Solaris: l'origine è la fine**
Andrea Amoroso
- 189 **All'origine della vita: Il diamante bianco**
Claudia Barolo
- 195 **L'origine "schivata" ne Le cinque variazioni**
Claudio Rozzoni
- 203 **Alla ricerca di un'origine: Fringe di J.J. Abrams**
Franco Marineo
- 211 **La duplice rielaborazione del mito delle origini in WALL•E**
Marco Luceri
- 217 **Utopia dell'origine: Guests di Krzysztof Wodiczko**
Miriam De Rosa
- 223 **La spirale e la piega: Gli abbracci spezzati di Almodóvar**
Anna Caterina Dalmasso
- 233 **La genesi di una degenerazione. Il torbido bianco di Haneke**
Sara Matetich
- 239 **L'origine dell'identità tedesca nell'archivio fotografico di August Sander**
Caterina Martino
- 249 **La "cosmopoesia" di The Tree of Life**
Diego Mondella
- 257 *Abstract in inglese*

incidenze

incidenze

Là dove ha origine il racconto. Conversazione con Edgar Reitz

a cura di
Alessia Cervini e Bruno Roberti

Si può forse cominciare, per capire il senso in cui vogliamo declinare la parola origine, dal comprendere l'ambivalenza che essa ha in italiano, che invece sembra non sussistere in tedesco. Con "origine", infatti, possiamo tradurre i termini Geburt e Ursprung: il primo strettamente connesso al senso biologico del nascere, o venire alla vita, il secondo con un'accezione più ampia dell'essere disvelato (il venire alla luce, nel modo in cui lo declina per esempio Heidegger). In ogni caso, la questione dell'origine sembra strettamente connessa a quella dell'Heimat, dal momento che quest'ultima pare saper ricomporre l'ambivalenza a cui facevamo riferimento. Che la si intenda come "patria", o come "focolare domestico", l'Heimat ha sempre a che fare con il luogo in cui si è venuti al mondo, con la propria origine. Accanto a questo significato biologico del nascere, del venire alla vita, la parola Heimat ne propone una declinazione diversa, intesa proprio come seconda nascita, quest'ultima legata all'allontanarsi dal nucleo familiare, dal luogo in cui si è cresciuti.

In tedesco l'espressione *zweite Heimat*, nel senso di seconda patria, è un concetto molto chiaro, e ha solo qualcosa in comune con ciò che ho voluto dire con *Heimat 2*. La differenza è che la prima *Heimat* è qualcosa che noi non abbiamo scelto e che anzi non possiamo scegliere, dal momento che nessuno può scegliere il luogo da dove viene; dice quindi di un certo senso di destino, di predestinazione. Al contrario la seconda *Heimat* è frutto di una scelta libera.

Pensavo proprio alla scelta che il giovane Hermann compie nel secondo Heimat, abbandonando il nucleo familiare.

E appunto dice: «Sono nato per la seconda volta, e cioè dalla mia testa».

Si può dire che l'arte e il cinema creano mondi che non esistono e possono rappresentare un modo specifico di questa inesistenza che viene alla realtà, alla nascita. Un nuovo nascere, un essere di nuovo. Ma se il cinema, proprio come le altre arti, ci mostra il nascere di una vita dal nulla, esso è quasi una sfida alla nascita intesa in senso biologico, cioè alla fragilità dell'esistenza e alla morte. È d'accordo? Non è questo di cui parla, in fondo, un film come Heimat-Fragmente?

Mi sono sempre occupato del rapporto tra arte e vita. Naturalmente esse sono collegate. L'arte non esiste in natura, è stata introdotta dalla creatività umana. Però, nel momento in cui un uomo è attivo dal punto di vista artistico, cioè crea qualcosa, non è mai solo. Si trova sempre in compagnia di altri racconti, di una tradizione millenaria di racconti. C'è, come dire, un mondo narrativo parallelo che ha proprie leggi, una propria esistenza, una propria vitalità. Normalmente ogni artista usufruisce della vitalità di questo mondo parallelo. Può succedere che ci si perda in questo mondo parallelo e si finisca col credere che esso sia in grado di sostituire la vita. Ma quando ciò accade perdiamo qualcosa: l'arte deve sempre cercare di ristabilire il contatto, il collegamento con la vita vera. Ogni nuova generazione di cineasti deve scoprire da sé come mettersi in contatto con la storia del cinema. Per me questo costituisce la filosofia del fare cinema. Da una parte l'arte cinematografica proviene dall'amore e dall'entusiasmo per il cinema, dall'altra però non possiamo non immettere in questo mondo parallelo un po' delle nostre esperienze personali. E questo può verificarsi quando noi talvolta troviamo nuove immagini che non provengono dalla storia del cinema, ma dalla propria anima, dalla propria interiorità. L'ho sempre detto: bisogna chiudere gli occhi per fare un film. La cinepresa è un modo di aprire gli occhi, ma la vera arte cinematografica si ha quando gli occhi sono chiusi. A partire da questa scoperta ho cercato di fare una specie di training personale e la mattina, quando giro un film e mi reco sul set, cerco di trovare un momento di meditazione, per cui ad occhi chiusi cerco delle immagini che sono dietro la storia che voglio raccontare. Quando le trovo divento di nuovo un cineasta e, quindi, mi fa piacere rientrare nella storia del cinema e parlare la lingua che viene parlata nel cinema.

In questo senso, il processo che parte dal chiudere gli occhi va verso un riaprire gli occhi e un vedere il mondo come se fosse la prima volta, dopo aver trovato le immagini.

È un momento felice questo, davvero, accade di rado. Mi sono sempre

chiesto da dove venga la capacità di raccontare. Credo che sia la possibilità data all'uomo di occuparsi del mondo non in modo scientifico e nemmeno in un modo realistico. Chiunque racconti storie, sia come letterato che come cineasta, sa che c'è un'atmosfera specifica del raccontare. Cosa succede? Entriamo in uno spazio che si trova tra l'autore e il suo pubblico. Questo spazio non esiste in realtà, non è qualcosa di tangibile, ma nonostante questo ci entriamo. Credo che l'unico filosofo che si sia davvero occupato di questo problema sia stato Kant. Egli si è occupato proprio del rapporto fra il fenomeno e il concetto (*Anschauung und Begriff*). Se da un punto di vista filosofico, però, questa dicotomia è insolubile, nell'arte del racconto il problema si può risolvere, dal momento che grazie al racconto entriamo in uno spazio intangibile che ci permette di riunire "visione" e "concetto".

È quello che Gilles Deleuze definisce "percepto".

Certo, nel mio caso però si è trattato di una scoperta di carattere molto pratico. La domanda è: dove sta la cinepresa? Possiamo dire che la cinepresa prende il punto di vista dell'autore ma anche quello dello spettatore. Ovviamente quando si gira non c'è uno spazio fittizio, posizioniamo la cinepresa in uno spazio geometrico già esistente, a partire dal quale dobbiamo definire uno spazio narrativo. Prima di parlare dell'aspetto filosofico, mi soffermerei piuttosto sull'aspetto pratico di questa cosa. Credo che l'arte di raccontare sia nata migliaia di anni fa, quando gli uomini si raccoglievano intorno a un fuoco. Guardare tutt'insieme il fuoco rappresenta per me la situazione base, l'origine del racconto. Siamo ritornati al discorso da cui siamo partiti: cioè il luogo da cui abbiamo avuto origine. Penso che veniamo tutti da questa prima esperienza che consiste nel volgere lo sguardo verso il fuoco: un'altra declinazione di ciò che chiamiamo *Heimat*.

È la possibilità che un'esperienza come la guerra ha negato a Paul: stare intorno al focolare e raccontare. Quando Paul torna dal fronte, non sa raccontare ciò che ha vissuto, probabilmente perché il suo sguardo è stato per troppo tempo lontano da quel fuoco.

Il problema nasce sempre quando coloro che raccontano e coloro che ascoltano non sono uniti da un'esperienza comune. Ulisse, per esempio, ritorna da un viaggio che non riesce a raccontare perché le esperienze che ha vissuto durante la sua lunga assenza non possono essere condivise. Ecco perché il suo ritorno è una catastrofe.

Una delle figure ricorrenti in Heimat è appunto quella del ritorno. Dal punto di vista narrativo, per esempio, il primo Heimat tratta di un doppio ritorno: il ritorno di Paul a Schabbach, dopo la fine della guerra, e poi il suo secondo rientro dagli Stati Uniti. Questa figura del ritorno è anche declinata film dopo film, nel prosieguo di Heimat, e si sviluppa apparentemente senza un termine: si va e si ritorna nel tempo. Per questa ragione, la struttura circolare dei tre Heimat ha a che fare sempre con un luogo del ritorno: il paese, la città e la casa. E in Heimat-Fragmente è il luogo di una bobina cinematografica, o di una cabina di proiezione, un luogo di rinascita delle immagini. So che sta lavorando a un altro Heimat. In questo caso, la continua figura del ritorno come sarà declinata?

Sono sempre stato affascinato da questa ciclicità dell'andare e del tornare. Dobbiamo rompere il rapporto con le persone con cui abbiamo vissuto per poi renderci conto più tardi che avevamo bisogno di questo rapporto, che abbiamo spezzato andando via. Diversamente, non riusciamo più a capire chi siamo e non possiamo raccontarci. Io credo che sostanzialmente tutti i grandi racconti dell'umanità trattino di questo tema, dell'andare via e del tornare. Prima ho citato l'*Odissea*, ma naturalmente possono venire in mente anche altre opere medievali: il *Don Chisciotte* o altri romanzi nei quali si tratta sempre di questo, di andare via e tornare. A ben vedere essi contengono sempre l'immagine di un fuoco intorno al quale è possibile raccontare la propria storia. Purtroppo oggi il focolare non è più al centro della nostra vita, al suo posto abbiamo un apparecchio televisivo oppure lo schermo cinematografico.

Ha nominato Ulisse. C'è un punto dell'Odissea in cui Ulisse si commuove ascoltando la propria storia, alla corte dei Feaci: in realtà quella che sta ascoltando è l'Odissea stessa. In Heimat-Fragmente lei fa qualcosa del genere: non si tratta soltanto di una mise en abyme del film; c'è la stessa commozione dovuta a un ritorno in una patria che però, in questo caso, è la patria del film stesso, del cinema stesso. È nata da un sentimento di questo tipo l'idea di fare Heimat-Fragmente?

Si può dire così. In realtà mi sono occupato molto dell'*Odissea* e in *Heimat* ci sono molte scene che fanno riferimento ad essa. Per esempio in *Heimat 3* quando Hermann e Clarissa sono lì nella loro nuova casa e lei canta una canzone di Alban Berg, *Dormendo torno nella mia casa*: è un riferimento chiaro all'*Odissea* perché anche Ulisse ritorna ad Itaca dormendo.

A proposito di Hermann e Clarissa. Si può dire che un incontro d'amore

sospende in qualche modo il tempo ordinario e proprio per questa ragione rappresenta una nuova nascita, la nascita di una nuova temporalità. Mi pare che questa dimensione sia presente sia in Heimat 2 che in Heimat 3, dove appunto Hermann e Clarissa decidono di dare avvio a una nuova vita: di andare a vivere insieme, di comprare una casa. Forse nell'incontro d'amore risiede la vera possibilità di dar vita a qualcosa di totalmente nuovo, non aspettato, e quindi gratuito in qualche modo.

Sì, l'amore ha una doppia valenza. Da una parte ci porta appunto verso una nuova esperienza, ci apre a delle nuove prospettive, però nello stesso tempo ci butta fuori dalla vita precedente. E questo è il motivo per cui spesso si decide di andar via. Contrariamente a quello che la maggior parte delle persone pensa, l'amore non è un motivo per restare, ma un motivo per andare.

Questo appartiene molto alla tradizione del wanderer romantico.

Io, infatti, sono un romantico, anche se tardo.

A questo proposito, il suo cinema, così come alcuni grandi romanzi del Novecento come L'uomo senza qualità di Musil, l'Ulisse di Joyce, è una sorta di ritorno al romanzo di formazione, al grande racconto che aveva avuto inizio nell'Ottocento romantico. Ma si tratta di un ritorno disincantato che assume il romanticismo alla luce del Novecento, avendo coscienza, cioè, che qualcosa è andato irrimediabilmente perduto, ovvero la capacità di vivere la natura e la storia insieme. Si sente di far parte di questa tradizione novecentesca? Secondo lei, è ancora viva?

C'è una tradizione che continua anche nel cinema, una tradizione del racconto epico, in cui rientra per esempio Olmi con *L'albero degli zoccoli*, ma anche *Novecento* di Bertolucci, *Fanny e Alexander* di Bergman, o *Kaos*, il film siciliano dei fratelli Taviani. C'è una continuazione di questo filone letterario nel cinema. Non credo, però, che questa vocazione epica sia una caratteristica specifica del XIX secolo. Certo, ci sono stati grandi narratori in questo periodo, ma prima ce n'erano anche di più. Credo che la specificità del romanzo degli ultimi secoli sia un'altra. In essi c'è un'utopia narrativa che immagina di poter creare un intero universo in cui esistono, vengono rappresentati, tutti gli elementi della vita, ma secondo un nuovo ordine. È l'utopia dell'arte, per cui noi saremmo in grado di creare una nuova forma per la vita, perché la vita stessa non ha una forma e l'arte ne cerca una da attribuirle.

Non trova che questa utopia sia sempre esistita, l'idea di un ritorno all'età dell'oro, al paradiso terrestre? Nella modernità, però, questo sentimento coincide con la volontà di cercare una patria perduta, un luogo perduto. Si tratta di un luogo che viene continuamente spostato e che quindi non verrà mai ritrovato; un luogo che in molti casi sta nell'interiorità, dietro quegli occhi chiusi di cui parlavamo?

È tutt'e due le cose insieme. In realtà non possiamo mai veramente ritornare. È un concetto filosofico noto. Eraclito ha detto: «Non ci si può immergere due volte nelle stesse acque». *Panta rei*, tutto scorre. Per questo, l'uomo è sempre destinato a qualcosa di tragico quando si illude di poter ripristinare una situazione perduta. È un'esperienza che facciamo anche nella storia, nella politica.

Di più, quando si cerca di ripristinare un ordine perduto e si rinuncia all'idea del semper novus, per dirla con Benjamin, si arriva a un ordine politico conservatore.

C'è però il rovescio della medaglia: la memoria, il ricordo. Infatti noi ci portiamo dietro il ricordo del mondo perduto, dentro di noi, e questa è una situazione produttiva.

L'epicità del racconto di cui abbiamo parlato a proposito di Heimat corrisponde al racconto di una famiglia, ma anche di un'intera nazione, della sua fine, di una Germania che finisce e che deve ripensare se stessa come nazione nuova, dapprima dopo la Seconda Guerra Mondiale e poi dopo la caduta del muro di Berlino. Questa idea di raccontare la nascita di una nazione è connaturata al cinema? Pensiamo a Griffith e a Nascita di una nazione: l'epicità del racconto cinematografico non consiste forse nel racconto di una grande epica nazionale e collettiva?

Mi viene in mente una frase di Chris Marker: «Non riesco a immaginare come facessero le persone a ricordarsi delle cose prima che esistesse il cinema». Il cinema è la nostra memoria collettiva. E questo è anche argomento del cinema.

Così come lo è il tempo, perché il cinema è un costruito del tempo. Il suo cinema ha con il tempo un rapporto centrale, anche con un senso circolare del tempo. Ci può parlare del suo progetto di declinare ancora Heimat, questa volta nel futuro?

Occuparsi del tempo vuol dire occuparsi di musica. Cinema e musica sono arti che hanno molto in comune, in entrambe il tempo è molto importante. Ecco perché anche in *Heimat* mi occupo molto di musica. C'è un elemento che corrisponde alla forma: che cos'è il tempo? Il tempo della nostra vita? Ciascuno di noi ha una percezione diversa del tempo, ma accanto a questo c'è anche un tempo fisico, oggettivo, misurabile. C'è un modo artistico di riportare l'ordine in questo caos temporale: il ritmo, il montaggio. Non appena mi occupo del tempo, mi occupo di un problema di forma e, quindi, di come mettere il tempo a una distanza per cui non mi può danneggiare. E poi c'è il grande mistero dell'esistenza umana, il mistero della morte. Noi viviamo la morte in ogni momento. Vista così la vita diventa un continuo dire addio a qualcosa...

Un "essere per la morte", come dice Heidegger.

Ma la tragedia più grande sta nel fatto che in ogni attimo perdiamo qualcosa. È come quando Goethe dice: «Attimo fermati, sei così bello!». Esprime così un dolore, perché sa di non poter fermare quel momento. Però quando diamo al tempo una forma ritmica, con il montaggio di un film, riusciamo a salvare qualcosa da questo processo tragico, perché nella forma ritmica il tempo ha consistenza. È ciò che mi piace del cinema e che il cinema ha in comune con la musica.

In qualche modo, c'è dunque un elemento rituale del cinema. Eliade dice che il rito è ciò che fa ricominciare il tempo ogni volta. Allora il cinema, forse più del teatro o come il teatro, ha un elemento rituale in sé, il fatto di ridare inizio al tempo, di farlo rinascere.

Alcuni dicono che è un processo magico.

Testi citati durante la conversazione

DE CERVANTES M., *Don Chisciotte della Mancia*, tr. it., Einaudi, Torino 1994; JOYCE J., *Ulisse*, tr. it., Mondadori, Milano 1996; MUSIL R., *L'uomo senza qualità*, tr. it., Einaudi, Torino 1990; OMERO, *Odissea*, tr. it., Einaudi, Torino 1989.

Film citati durante la conversazione

Nascita di una nazione (D.W. Griffith, 1915); *Novecento* (B. Bertolucci, 1976); *L'albero degli zoccoli* (E. Olmi, 1978); *Fanny e Alexander* (I. Bergman, 1982); *Kaos* (P. e V. Taviani, 1984); *Heimat* (E. Reitz, 1984); *Heimat 2. Cronaca di una giovinezza* (E. Reitz, 1992); *Heimat. Cronaca di una svolta epocale* (E. Reitz, 2004); *Heimat-Fragmente* (E. Reitz, 2006).

f o c u s

L'immagine senza origine

Roberto De Gaetano

La vita delle immagini è una vita senza inizio, e dove quest'ultimo è semmai pensabile come un punto di insorgenza che sta nel mezzo. Se proviamo a considerare tre momenti centrali in cui il pensiero dell'immagine cinematografica viene sottratto ad ogni idea di origine, sia essa intesa come presenza del reale o come autonomia dell'atto creativo, vediamo come questi momenti siano connessi direttamente ai principi e alla pratica del montaggio.

Sono tre momenti che individuano tre fasi nella storia delle forme cinematografiche che identificano altrettante logiche: la dialettica o della rappresentazione infinita (Ejzenštejn), l'intensiva o della rappresentazione frammentata (Bresson), l'archeologica o della rappresentazione redenta (Godard).

1. La distinzione ejzenštejniana fra rappresentazione e immagine colloca quest'ultima sul piano del senso e sotto la potenza di un lavoro immaginativo che trasfigura la rappresentazione del dato, che in quanto tale sarebbe inespressiva.

Se la rappresentazione corrisponde a quella che si definisce la capacità assertiva del linguaggio e delle forme, l'immagine è effetto della capacità performativa. Se l'asserzione pone le forme in una posizione di debito verso il dato, il loro carattere performativo le apre verso la capacità di costruire un reale, la cui verità (che eccede ogni verosimiglianza rappresentativa) è inscritta nell'atto stesso del formare.

Con l'idea di "immagine" (*obraz*), Ejzenštejn pensa una espressività della forma che, sconfessando ogni idea di rappresentazione verosimile (statica o dinamica), istituisce in modo processuale una *verità del senso* della rappresentazione: si dissolve la congruità del dato rappresentativo originario, si passa per un momento sospensivo e potenzialmente caotico, per giungere ad una riconversione delle forme espressive tematicamente motivata.

Questo lo vediamo per esempio nell'uso del colore, nel passaggio dall'idea di immagine colorata a quella di immagine-colore, che può essere efficacemente rappresentata dalla sequenza a colori di *Ivan il Terribile* (1944), dove l'utilizzo del colore (l'alternanza di oro, rosso, nero, azzurro) risponde ad un uso rituale e simbolico dei cromatismi.

Tutta la storia delle forme rappresentative può essere letta come storia del rapporto fra rappresentazione e immagine. Letteratura, arti figurative, cinema (muto, sonoro, a colori), costituiscono un'"unica" sfera espressiva nella quale i problemi estetici – per esempio: come rappresentare il movimento in immagine? – passano dal piano dell'immagine (pittura) a quello della rappresentazione (cinema). Ciò che in una fase dell'evoluzione delle arti poteva essere solo immaginato in una fase successiva veniva direttamente rappresentato. Ma se l'immagine (come processo di totalizzazione semantica) è il fondamento di un processo creativo perché spinge la rappresentazione (organizzazione dei dati) a fuoriuscire dal suo stato, la sua archeologia, l'individuazione del suo piano d'insorgenza, rimanderà a un dato antropologico, a una pratica rituale: è il mito di Dioniso, lo smembramento e la ricomposizione del corpo della divinità per la costituzione di una unità superiore, a divenire fondamento della costruzione di un'immagine che in Ejzenštejn è sempre *immagine-di-montaggio*¹. È all'interno di un processo di scomposizione e ricomposizione, pensabile e attivabile anche in una icona statica (pittorica), che l'immagine come *sensò* della rappresentazione viene a costituirsi. L'immagine non coincide con la rappresentazione che, in quanto restituzione statica di dati, non prevede il montaggio, ma con una processualità e un dinamismo che caratterizzano ogni forma di montaggio. Il montaggio non è semplicemente il raccordo tra due o più immagini ma il processo rituale che trasforma la rappresentazione in immagine, scompone il dato per ricomporlo secondo logiche espressive e non naturalistiche.

L'immagine è dunque frutto di un processo compositivo di montaggio e la sua origine, come quella del montaggio, è di tipo rituale. Abbiamo un vero e proprio processo di dissoluzione della staticità dello *status quo* rappresentativo per una nuova riconfigurazione che passa attraverso un momento dissolutivo: è la ritualità dello smembramento del corpo della divinità (Dioniso, o Cristo nell'eucarestia), prima del formarsi di una nuova unità superiore (la comunità dei fedeli). Se l'immagine è già da sempre immagine-montata e se il montaggio è fin dall'inizio ripetizione rituale, l'origine dell'immagine è fin dall'inizio ripetizione. Non c'è origine che non

¹ Su questo cfr. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, tr. it., Marsilio, Venezia 1985, pp. 226-231.

sia fin dall'inizio ripetizione, origine ripetuta. Ciò significa che, in Ejzenštejn, l'immagine-di-montaggio con i suoi caratteri di determinatezza storica è tale perché porta con sé l'intemporalità di un processo rituale, la perennità di qualcosa che eccede, accompagnandola, la singolarità del dato. Ciclicità rituale e innovatività immaginativa, profondità e superficie, perennità e ora: l'immagine-di-montaggio ejzenštejniana sembra sintetizzare questi due tratti. È una sintesi dinamica che Ejzenštejn compie in modo ancor più radicale quando ritrova nei principi costruttivi dell'immagine quella plasticità, dinamicità e formatività, che caratterizzano la fase originaria e protoplasmatica del vivente, che non viene superata una volta per tutte dall'essere formato e compiuto, ma permane come capacità creativa all'opera in ogni fare. Il passato resta come traccia di una "onnipotenzialità", che contrassegna la vita nel suo momento iniziale: «Nel tipo di disegni acclusi [...] ha luogo un ulteriore fattore "plasmatico": le figure "si librano" nello spazio, ossia in esse l'atavismo risale ad un periodo anteriore all'adattamento su terreno stabile, allo stadio amebo plasmatico tipico dello spostamento nell'elemento liquido»². Lo stadio amebo plasmatico accompagna ogni fase della vita così come del formare estetico perché ne individua proprio il momento creativo e onnipotenziale.

2. «DIVINAZIONE, questo nome, come non associarlo alle due sublimi macchine di cui mi servo per lavorare? Macchina da presa e magnetofono, conducetemi lontano dall'intelligenza che complica tutto», questa massima conclude *Note sul cinematografo* di Bresson, un breviario dove emerge, tra le altre cose, l'idea che la "scrittura del cinematografo" si fonda sul raccordo di montaggio, visivo e audiovisivo, centrato sulla neutralità delle singole immagini. È l'intensità della composizione di raccordo a dover far sprigionare ciò che le singole immagini non possono e non devono avere, perché altrimenti significherebbe che il cinema si fonderebbe su una drammaturgia d'azione esterna al suo linguaggio e alle sue forme e si trasformerebbe in "teatro filmato".

Ora, l'intensità generata dal montaggio («disfare e rifare il montaggio fino all'intensità») si iscrive nell'ordine del *mistero* (del *segreto*) e del divinatorio. Il cinematografo come viaggio in un pianeta sconosciuto non riguarda un viaggio in un territorio esotico, ma nell'ordinario, per scoprirne le leggi segrete e la sua interna grazia. Il ritmo diviene allora la procedura

² S.M. Ejzenštejn, citato in N. Klejman, *Grundproblem e le peripezie del Metodo*, in *Sergej M. Ejzenštejn, oltre il cinema*, a cura di P. Montani, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991, p. 285.

attraverso la quale il montaggio, sfidando ogni logica narrativa e pragmatica, costruisce, nella forma di una ripetizione senza origine, una intensità (senza qualità).

Che cos'è il mistero («Un unico mistero, le persone e gli oggetti»³)? Che cosa significa che il raccordo di montaggio non ha come fondamento la totalizzazione semantica della rappresentazione (Ejzenštejn) né i raccordi diegetici (Griffith e il cinema americano), ma la forma di un raccordo “misterioso” per cogliere il *segreto* delle cose? Significa in primo luogo che il cinema si dispone a cogliere qualcosa di non immediatamente intelligibile e spiegabile:

Il mistero non vuol dire enigma o misticismo [...]. La macchina del mistero è una macchina per rendere qualcosa comune, non per opporre dei mondi, ma per mettere in scena, attraverso le vie più impreviste una co-appartenenza. Ed è questo comune che dà la misura agli incommensurabili⁴.

La misura degli incommensurabili, ciò che si trova negli spazi-tra, negli scarti, nei vuoti tra una immagine e l'altra (alla logica della saturazione ejzenštejniana se ne contrappone una dello svuotamento), nei *décadrages* e nella frammentazione, è una misura che fa del non-raccordo la massima forma di raccordo, perché è nel non-raccordo che sentiamo pienamente e fortemente il lavoro dell'immaginazione e la sua potenza di sintesi, anche se nella forma dello scacco. La misura dell'incommensurabile, che l'arte mette in gioco, e che il cinema nel raccordo misterioso delle immagini espone, è quella dell'immaginazione nei confronti del reale, come indica uno degli ultimi aforismi di *Note sul cinematografo*: «Che cos'è, nei confronti del reale, questo lavoro intermedio dell'immaginazione?». E se il mistero è proprio questo lavoro dell'immaginazione che raccoglie in un'unità intensiva, emotiva, la dispersività del reale? Questo raccoglimento, che porta sempre con sé uno scarto, un vuoto, e che assume le forme di una *ripetizione differenziale* come contrassegno di tutta una ritmica audiovisiva?

L'origine dell'immagine è dunque un “vuoto” misterioso, intorno al quale si organizza il lavoro dell'immaginazione, e che rimanda ad una composizione sottratta ad ogni unità conoscitiva e di sapere. Se il cinematografo è un «nuovo modo di scrivere, dunque di sentire», questa novità consiste

³ R. Bresson, *Note sul cinematografo*, tr. it., Marsilio, Venezia 2008, p. 25.

⁴ J. Rancière, *Il destino delle immagini*, tr. it., Pellegrini, Cosenza 2007, p. 95.

nel far scaturire dal raccordo tra immagini una emozione e una intensità come *effetto*, e non come causa, come fine e non come origine. Non c'è nessuna positività che anticipi il lavoro delle forme. La potenza divinatoria del cinema consiste dunque nel rivelare, attraverso il «lavoro intermedio dell'immaginazione», le «leggi segrete» del reale. Non c'è nessuna positività di un primo, di un inizio, a cui la forma rimanderebbe: ciò che è primo è la meta, l'intensità emotiva che scaturisce alla fine del lavoro di composizione. L'immagine, frutto del lavoro dell'immaginazione, è anche qui immagine-di-montaggio, solo che il suo lavoro si organizza non intorno alla «pienezza» ricomposta di un movimento rituale, bensì a partire dalla «ripetizione» misteriosa e intensiva di un «vuoto».

3. «L'immagine verrà al tempo della resurrezione», questa frase delle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) lascia emergere un'altra prospettiva. Se in Ejzenštejn o in Bresson è in gioco la forma della creazione, sia essa pensata in modo dialettico o simbolista (dove per simbolista si intende, con Rancière, una forma che raccoglie gli eterogenei nel modo del mistero: una co-appartenenza degli eterogenei ad un «comune dell'incommensurabile»⁵), con le *Histoire(s)* di Godard in gioco sembra essere un problema redentivo: la questione dell'immagine, e del montaggio connaturato ad essa, non risiederà nel momento creativo e inventivo, ma nella sua capacità e forza *redentiva*. O, detto altrimenti, è *la redenzione la vera forma della creazione*. Come a dire che è nella ripetizione salvifica di un passato che non è passato ma che accompagna il presente che l'immagine trova il suo senso. Ogni immagine è dunque, in primo luogo, ripetizione del passato delle «sopravvivenze» o delle trascendenze (virtualità non espresse), di un passato dato o di un passato in generale. Non c'è dunque creazione che non sia redenzione, o, detto altrimenti, non c'è creazione presente che non contempra una «restituzione» salvifica del passato.

Se con Ejzenštejn e Bresson la creazione implica o la «sovrastoricità» di un fondamento rituale dell'immagine-montaggio, o l'intemporalità misteriosa di una intensità ritmica, nella redenzione l'immagine fa emergere con nettezza il suo carattere eminentemente storico. L'immagine redenta è l'immagine in cui il passato si rende presente, ma non nel senso soltanto della resa attuale di un già-accaduto, ma nell'attualizzazione di una dimensione virtuale assoluta, di un passato in sé non realizzato. È un tirar fuori dal passato linee abortite e non espresse. Questa redenzione è un atto storico

⁵ È il «vuoto» che dà origine ai raccordi «misteriosi», così come il «pieno» origina il raccordo «trasparente» (del cinema classico).

non solo nel senso del carattere storico dell'immagine redenta, e non solo nel senso della storicità dell'operazione che la redime, ridandole nuova vita, ma nel senso che, come vedremo, è nella "ripresa" di un passato che accompagna il presente che si determinano le condizioni della *storicità* stessa dell'esperienza e dell'immagine.

Un paradigma di tale immagine è l'atlante warburghiano, dove l'immagine diviene dato storico seppur acronico, dove il tempo si determina come «stallo» (Benjamin) fra il passato e il presente. La ninfa warburghiana costituisce un'immagine acronica dove perde di senso la distinzione fra originale e copia, modello e replica:

Come nella composizione per formule [...] è impossibile distinguere fra creazione e performance, fra originale ed esecuzione, così le *Pathosformeln* sono degli ibridi di archetipo e fenomeno, di primavoltità e ripetizione. Ogni fotografia è l'originale, ogni immagine costituisce l'*arché*, è, in questo senso, "arcaica"; ma la ninfa stessa non è né arcaica né contemporanea, è un indecidibile di diacronia e sincronia, unicità e molteplicità⁶.

L'acronia diventa la forma in cui il presente non smette mai di scindersi (con il suo proprio passato) e il passato (in sé) non smette di attualizzarsi e differenziarsi nel presente.

Il presente definisce la sua storicità come ripresa redentiva di un'immagine passata e il passato la sua attualità nella rivitalizzazione o attualizzazione che ne opera il presente. Nelle *Tesi sulla storia*, Benjamin afferma: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: l'immagine è dialettica in situazione di stallo»⁷.

Questa dialettica in situazione di stallo, che è una dialettica analogica, è dunque l'immagine: presente e passata allo stesso tempo, presente in quanto anche passata e passata anche perché presente. Questa scissione dell'immagine coalescente tra presente e passato ne definisce la sua vita storica. Un'immagine nuova di ciò che è storia, di ciò che è discorso storico:

Sono ormai due secoli che la storia non è più il racconto del passato, ma una forma di compresenza, un modo di pensare e di provare

⁶ G. Agamben, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 31.

⁷ Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, tr. it, Einaudi, Torino 1997.

la coappartenenza delle esperienze e l'inter-espressività delle forme e dei segni che le esprimono⁸.

Ma soprattutto l'immagine redenta ci dice qualcosa di importante, sottraendosi alla linearità delle forme della tradizione, alla positività e al carattere temporalmente determinato dei dati (quelli passati e quelli presenti), ci dice che l'atto redentivo che in linea di principio è un atto secondo, che giunge dopo quello creativo, di fatto ne determina le condizioni di emersione. Redenzione, dunque, non solo come emendazione, ma come l'altro lato della creazione: «la redenzione non è che una potenza di creare rimasta inevasa che si volge a se stessa, si “salva”»⁹. È una potenza di creazione rivolta verso il passato, perché nel passato in sé rintraccia tutta la potenza creativa.

Se il lavoro della creazione concerne l'arte, quello della salvazione riguarda la critica. Le opere di creazione capaci di includere la critica (per esempio le *Histoire(s)*) saranno capaci di sviluppare tutta la loro originale potenza e, viceversa, le opere di critica che sapranno fare i conti con la creazione determineranno tutta la loro rilevanza.

Nella cultura dell'età moderna, filosofia e critica hanno ereditato l'opera profetica della salvezza; poesia, tecnica e arte quella angelica della creazione. Nel processo di secolarizzazione della tradizione religiosa, tuttavia, esse hanno progressivamente smarrito ogni memoria del rapporto che in quella così intimamente le legava. Da qui il carattere complicato e quasi schizofrenico che sembrava segnare la loro relazione. Dove, un tempo, il poeta sapeva dar conto della sua poesia (“Aprirla per prosa”, diceva Dante) e il critico era anche poeta, il critico, che ha perduto l'opera della creazione, si vendica su di essa pretendendo di giudicarla; il poeta, che non sa più salvare la sua opera, sconta questa incapacità consegnandosi ciecamente alla frivolezza dell'angelo¹⁰.

Ebbene, le *Histoire(s)* sono la grande opera “crepuscolare” del cinema, che riesce a tenere insieme magistralmente l'angelo e il profeta, il creatore e il redentore, l'immagine-creazione e l'immagine-redenzione¹¹: anzi da un

⁸ J. Rancière, *La favola cinematografica*, tr. it., ETS, Pisa 2006, p. 235.

⁹ G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009, p. 15.

¹⁰ *Ivi*, pp. 12-13.

¹¹ Cfr. *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, a cura di A.

lato è la redenzione come sanatoria di una colpa “originaria” del cinema (aver mancato la testimonianza della Shoah), e dall’altro, in forma ancor più potente, redenzione come operazione che dà vita ad immagini mai viste, a parole mai dette: «Forse – ci dice Godard nelle *Histoire(s)* – una descrizione precisa di ciò che non ha avuto luogo è il compito dello storico». E il compito dell’immagine-redenzione sarà quello di ridare vita a tutto ciò che non è stato mai visto e che fino in fondo non sarà visibile, a tutto ciò che poteva essere e non è stato, e che solo ora è, perché solo ora prende visibilità.

Ma in linea di continuità con la dialettica ejzenštejniana e la frammentazione intensiva bressoniana, anche l’immagine-redenzione godardiana non esiste come unità. L’immagine come immagine non è mai una, non origina mai da se stessa, e dunque è almeno *due*: «C’est qui est plutot la base, c’est toujours deux, presente toujours au départ deux images plutot qu’une, c’est que j’appelle l’image, cette image faite de deux, c’est-à-dire la troisième image»¹².

Ora, l’operazione redentiva, cioè la storicità dell’immagine presente come attualizzazione di un passato mai stato, passa attraverso il raccordo e il montaggio di immagini date. Il montaggio non risponde solo all’operazione di creazione di un mondo, ma a quella di ri-creazione, salvazione, restituzione delle immagini a una nuova vita. Le immagini delle *Histoire(s)*, attraverso una pratica di montaggio, ridanno vita a delle *sopravvivenze*, che non sono le forme sclerotizzate della tradizione, ma ciò che del passato *resta e permane* e a cui solo il presente può ridare vita.

Queste sopravvivenze non sono né singolarità irriducibili né schemi generali, ma paradigmi, formule temporali, *Pathosformel*¹³. La stereotipizzazione delle forme, in quanto concretizzazione, cristallizzazione di regimi temporali, costruisce un’immagine acronica del tempo, dove il passato e il presente si “corrispondono” rivelandosi a vicenda: il passato si salva, emergendo, attraverso il presente, e quest’ultimo si storicizza nell’attualizzazione redentiva del passato.

Se le *Histoire(s)* rimandano ad una potentissima acronia dell’immagine è perché l’operazione di montaggio che le caratterizza mette insieme passato e presente, il loro progressivo e costitutivo scindersi e accoppiarsi, che definisce la loro storicità acronica. E allora quando Godard dice: «Non sono

Cervini, A. Scarlato, L. Venzi, Pellegrini, Cosenza 2010; cfr. R. De Gaetano, *Il potere redentivo del cinema*, in *ivi*, dedicato al tema della redenzione dell’immagine.

¹² J.-L. Godard, Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Farrago, Tours 2000, p. 27.

¹³ Cfr. G. Agamben, *Signatura rerum*, cit.

cristiano ma quando leggo in San Paolo che l'immagine verrà al tempo della resurrezione, beh, dopo trent'anni di montaggio, comincio a capire. Per me il montaggio è la resurrezione della vita». E il montaggio è la resurrezione della vita perché, come vedremo, è il contrassegno della *potenza* che riguarda il passato dell'immagine in sé e delle immagini date.

4. Più o meno negli stessi anni in cui Godard componeva le *Histoire(s)*, Deleuze andava costruendo un'altrettanto potente cartografia del cinema, inscritta anche questa in una temporalità acronica. E dove il cinema svolgeva una potente operazione di redenzione di una realtà non storica ma ontologica.

Il cinema, ne *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, diviene l'«automa spirituale» capace di restituire la realtà in tutta la sua complessità (virtuale e attuale); il piano di immanenza, mancato dal carattere selettivo della percezione e dell'azione umana, viene recuperato dalla potenza dell'immagine-movimento e dall'immagine-tempo. Il cinema è la grande macchina, inumana, capace di restituire alle cose la loro percezione (totale), di restituire al mondo tutta la sua fosforescenza.

Nella rilettura che Deleuze compie di Bergson, troviamo un'articolata e stimolante classificazione delle immagini in un quadro teorico di tipo redentivo: il cinema è capace di restituire alla realtà tutta la sua ricchezza, colta su un piano e attuale e virtuale; da dove la potenza veritativa dell'arte, del cinema in questo caso, rispetto al carattere riduttivo e astraeante della vita pratica. È solo l'arte che può cogliere un piano di realtà che la sfera della vita pratica, lo schema senso-motorio, di cui parla Bergson, non può captare.

Rispetto alla redenzione "storica" di Godard, quella di Deleuze ha un carattere ontologico: l'essere, che è immagine, che è tempo, che è virtualità, può essere solo restituito a se stesso dall'immagine cinematografica. Sembra dunque esserci una disgiunzione nei due passaggi capitali e "riepilogativi" dei discorsi sul cinema, prodotti negli anni Ottanta del Novecento, dove creazione e redenzione, invenzione e critica si intrecciano. Anche se entrambi individuano nella Seconda Guerra Mondiale un punto di frattura nella storia delle forme cinematografiche, per il primo questa frattura riguarda l'orrore della Shoah e le "mancanze" del cinema che sono da redimere, per il secondo la messa in questione dello schema senso-motorio e dunque la possibilità per l'immagine di far emergere il tempo come virtualità.

Ma, forse, queste due operazioni che sembrano distanti non sono di fatto intimamente convergenti? Dietro l'apparente divisione, la posta in gioco non è una restituzione attraverso il cinema della nostra più profonda esperienza e del suo carattere storico?

L'essere due, tra-due dell'immagine, di ogni immagine (di cui parla Godard) può essere ritradotto nei seguenti termini: non c'è immagine che

stia presso di sé senza essere anche altrove, che stia in sé senza essere anche fuori di sé. In termini ejzenštejniani questo si traduce nell'essere "estatico" di ogni immagine rispetto alla rappresentazione; in termini bressoniani si traduce nel fatto che l'intensità può sprigionare solo dal raccordo di immagini che sono di per sé neutre, amorfe; nelle *Histoire(s)* si traduce nel fatto che l'immagine è montaggio di immagini "altre", e dove l'alterità riguarda esplicitamente la sua temporalità passata, il suo marchio cronologico, e ciò che conta è l'ordine del discorso – per dirla con Foucault, citato dallo stesso Godard – in cui vengono ri-collocate.

Anche in Deleuze, ogni immagine si colloca su almeno due piani, uno "umano", astratto e selettivo, attivato dal carattere astraente dello schema senso-motorio, un altro, piano totale di immagine-movimento, che eccede di molto il carattere limitato della percezione umana.

Cosa significa questo? Significa in primo luogo che *ogni immagine non è senza scindersi, senza sdoppiarsi*, e questa scissione non è soltanto la forma di un accrescimento semantico od espressivo, ma il luogo proprio d'essere dell'immagine. L'immagine è *due* non per scelta ma per stato. E che cos'è questo due che Godard iscrive nella storia, Ejzenštejn nell'antropologia, Bresson nel mistero della creazione e Deleuze (sulla scia di Bergson) nell'essere?

Questo scindersi costitutivo dell'immagine, questo andare al di là di se stessa, è la forma in cui l'immagine vive, e questa vita, pensata sotto la prospettiva storica, antropologica, estetica od ontologica, ci dice in primo luogo che l'attualità dell'immagine, la sua determinatezza (anche cronologica) è tale perché porta con se una dimensione non determinata, sia essa pensata come la "sovrastoricità" di una pratica rituale, l'intemporalità di un mistero, la passatezza di un passato non accaduto, o di una virtualità inesauribile.

Questa vita dell'immagine cinematografica, che la sottrae all'idea della positività dell'origine, raccoglie in primo luogo l'emergere di una *potenza* capace sempre di accompagnare ogni forma determinata. Questa potenza, e lo scarto dell'immagine da se stessa, non sono qualcosa che possono esserci come non esserci, ma sono qualcosa che accompagna sempre l'immagine, varia solo il suo modo di manifestazione. Lo scarto tra atto e potenza, o in termini deleuziani quello tra attuale e virtuale, definisce la condizione stessa di emergenza dell'immagine e della sua storicità.

Su quest'intreccio fra questione ontologica e storicità dell'esperienza, insiste un saggio di Paolo Virno¹⁴, dove la questione del rapporto fra presente

¹⁴ Cfr. P. Virno, *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

e passato è appaiabile a quella fra atto e potenza. Partendo dalla questione del *déjà vu*, Virno ne sottolinea il ruolo costitutivo nell'esperienza umana in genere, perché il *déjà vu* ci dice che qualsiasi concreta e determinata esperienza, questo "ora", è accompagnata sempre da un "non ora" intemporale (pensabile come il "passato" della nostra facoltà di avere esperienze). Questo scarto sigillato nella continuità di un'esperienza (e dunque di una forma) tra il "non ora" e l'"ora" è quello che ne garantisce la storicità, a cui fa riferimento l'immagine godardiana: se compito dello storico è quello di descrivere ciò che non è accaduto, è perché nella descrizione di una potenzialità rimasta inattuata, non per disgrazia, ma perché non poteva essere altrimenti, viene ad espressione la condizione stessa della storicità, quella che iscrive uno scarto fra l'attualità del dato e la virtualità che lo accompagna. Il punto di individuazione di questa frattura è un punto mobile, e diviene di volta in volta il punto di insorgenza e di manifestazione di un paradigma (storico, estetico, culturale, sociale, politico). È una "storicità ontologica", che si sottrae ad ogni storicismo, per rendersi disponibile semmai ad uno sguardo archeologico: ritrovare nella determinatezza del dato il punto in cui è divenuto tale¹⁵. Vedere a quali condizioni un dato è dato qui ed ora.

5. Nell'*Immagine-tempo*, Deleuze distingue due forme di virtuale, una che si combina con il suo proprio attuale a comporre l'immagine-specchio, un'immagine coalescente dove attuale e virtuale si scambiano di posto senza che il circuito si possa mai esaurire, e un'immagine del passato in sé, della virtualità in sé, senza alcun rapporto con un passato determinato, ed è l'immagine-tempo diretta. Questa dimensione virtuale che "accompagna" ogni attualità diviene nell'un caso ciò che impedisce all'attualità di essere del tutto tale (e che dunque la inserisce nel circuito dell'attuale e del virtuale), nell'altro ciò che determina i processi di attualizzazione di un passato acronico, di un già-là coesistente. Ora, per Deleuze, il compito del cinema moderno sarebbe proprio quello di accedere a questo passato in sé, definirne la sua espressione, tracciarne le "falde" e individuarne i punti di emergenza. Insomma, la virtualità, ci dice Deleuze sulla scia di Bergson, è un piano della realtà che accompagna ogni immagine ma che solo certe immagini particolari, in una certa fase, e a certe condizioni, riescono ad esibire.

Questo passato in sé come virtualità (che attornia ogni immagine) è quel passato in sé che Virno, rileggendo lo stesso Bergson, individua come la potenza che accompagna ogni atto. Non l'atto potenziale ricalcato retro-

¹⁵ Se pensiamo a Deleuze, vediamo che il momento di insorgenza dell'immagine-tempo è in un nome proprio: Ozu; cfr. Id., *L'immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, pp. 24 sgg.

spettivamente sull'attualità dell'atto effettivo o che con quest'ultimo entra in circuito, ma una potenza in sé, come una sorta di precedenza che esiste "da sempre":

Se l'atto è l'"adesso", la potenza è il "sempre"; labile il primo, permanente la seconda. Senonché, a proposito dell'essere potenziale, "sempre" non significa presenza perenne, ma *perenne inattualità*. La potenza è il persistente non-ora contro cui si stagliano i diversi *hic et nunc*, l'immutabile latenza che costituisce l'orizzonte (o contrasto) di ogni evento databile. Ma cos'è che permane senza essere mai attuale? [...] *Ciò che dura come non-ora è il tempo nel suo insieme*, il tempo in quanto tutto unitario, il tempo intero all'interno del quale si danno successione e simultaneità¹⁶.

Il non-ora della potenza, la virtualità in sé come coesistenza, è lo spazio di riformulazione creativa dell'esperienza, quella facoltà di fare, dire, immaginare, che, scartando dalla determinatezza del dato, ne garantisce percettibilità e storicità.

Il non-ora è il già-là, la facoltà che fa sì che ogni esperienza sia e di cui solo come *memoria* riusciamo ad avere esperienza: «L'essenza positiva della facoltà non può essere afferrata, quindi, che da uno *sguardo retrospettivo*. La mente stringe la presa sulla potenza giovandosi unicamente della memoria»¹⁷.

La virtualità è ciò che rende possibile l'attualizzazione dell'immagine, ciò che fa sì che una presenza sia un'*ulteriorità* rispetto ad una precedenza, ad una passatezza acronica, ad una memoria a-soggettiva.

Ora, qui è in gioco una questione capitale che riguarda il rapporto tra il tempo e le immagini, e che alla luce di ciò che stiamo dicendo sottrae l'immagine a qualsiasi idea di originarietà. Le immagini sono tali perché, tolte alla loro positiva unità, attualizzano e dunque espongono la virtualità di un passato sottratto ad ogni puntualità di ricordo. Ora, questo passato può essere il *passato in sé*, mai stato (mai attualizzato né attualizzabile fino in fondo), o un *antico presente*: nel primo caso ciò che emerge è una virtualità come coesistenza, data nell'interezza di un già-là, che non smette di accompagnare sempre l'*ora* dell'immagine attuale, nel secondo caso abbiamo l'antico presente che resta o che torna. Sono due prospettive che riconsegnano il carattere acronico dell'immagine, sia che essa venga pensata

¹⁶ P. Virno, *Il ricordo del presente*, cit., p. 60.

¹⁷ *Ivi*, p. 95.

come attualizzazione o espressione di una memoria-mondo, virtualità in sé, secondo l'idea di redenzione come ritorno e salvezza di ciò che non è mai stato (è quel compito dello storico come narratore di ciò che non ha avuto luogo, di cui parla Godard citando Wilde); sia che essa venga pensata come *resto, sopravvivenza* (in senso warburghiano) di un passato come "antico presente", sottratto però alla continuità della tradizione e alla filiazione storica, che nel presente ritrova vita e resurrezione.

Le *Histoire(s)* godardiane raccolgono la redentività dello «stallo» dell'«immagine dialettica» benjaminiana, le "sopravvivenze" warburghiane, e l'immagine si ritrova nello scarto dal *suo* passato o dal passato *in sé*, di cui diviene un'attualizzazione differenziante e coalescente. L'"ora" è dunque una ripresa salvifica del non-ora, sia esso pensato come "non-più-ora" o come "sempre".

Nell'idea di redentività c'è dunque qualcosa di molto potente, cioè l'idea che l'immagine è sempre *due*, e che questo due si compone di un attuale, un "ora", e un virtuale, un "non ora" (passato come antico presente o come virtualità in sé), un atto puntuale e una perenne potenza.

Ed è in questa frattura, in questo scarto tra un passato come potenza (in sé o attuata) e un'"ora" attuale che l'*immagine senza origine* prende corpo.

Ma che cos'è alla fine quest'immagine senza origine, questo vuoto intorno al quale passato e presente si compongono in una coalescenza senza identità? E in cui questa composizione è una redenzione di ciò che non è mai stato? Un'attualizzazione di una virtualità mai attuata? Che cos'è in definitiva questo "anacronismo dell'immagine"?¹⁸

Quest'immagine senza origine e senza tempo non è altro che la facoltà dell'immagine, quella potenza di immagine, o quella forma di immaginazione, che fa sì che una immagine "data" non si risolva mai totalmente in se stessa, nell'"ora" della sua presenza, ma sia abitata da una potenza, che ne costituisce la ricchezza e la riformulabilità. Garroni ha distinto la densità e dinamicità dell'immagine, in quanto immagine interna, dalla oggettività della figura che, in quanto immagine esterna, delimita e limita¹⁹: il punto è che non c'è figura senza immagine, e che la prima per essere tale non può non sdoppiarsi ad ogni istante nella virtualità dell'immagine che l'accompagna. Ora, quest'immagine interna è un'immagine (in)temporale, è un'immagine passata, è il già-là indefinito dell'immagine-facoltà, dell'immaginazione, rispetto alla quale la figura definisce l'"ora" puntuale di una presenza.

¹⁸ Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2007.

¹⁹ Cfr. E. Garroni, *Immagine pensiero figura*, Laterza, Bari-Roma 2006.

La potenza dell'immagine-redenzione, affidata al montaggio, è quella che implica la collocazione della facoltà in un passato acronico, pensato sia come passato in sé sia come antico presente. *Il montaggio è la procedura cardine che al cinema lavora sul "passato" dell'immagine e sulla contemporaneità di questo passato con l'"ora":* sia quando questo passato è inscritto direttamente in un'immagine data, sia quando diventa dimensione puramente virtuale. La storicità dell'immagine emerge dunque nello scarto fra questa e la figura, e il potere redentivo di quest'ultima è quello di restituire al "sempre" dell'immagine l'"ora" della figura, senza che quest'ultima possa mai esaurire il "sempre" della prima, ma semmai provi a redimerlo, infinitamente.

Le seduzioni del movimento alla nascita del cinema

Erica Buzzo

In realtà, la vita è un movimento, la materialità è il movimento inverso.

Henri Bergson

The operative principle in each element is mirror reflection.

James Elkins

La scomposizione del corpo per la fisiologia

Ancor prima che il dispositivo cinematografico sia messo a punto, le potenzialità dimostrative delle immagini in movimento vengono intuite nell'ambiente medico. In particolare sono gli studi di fisiologia che, interessati al funzionamento delle strutture viventi, adottano le applicazioni tecniche pre-cinematografiche e incentivano progressivi perfezionamenti. Va da sé che, in questa sede, si lasciano omessi riferimenti alla vastissima letteratura sull'argomento per posare lo sguardo solo su alcune questioni.

Dal 1869 al 1904 Étienne-Jules Marey tiene la cattedra di *Histoire Naturelle des Corps Organisés* al Collège de France ed è in questi anni che volge l'interesse ai dispositivi fotografici e cronofotografici. «[...] il *proprium* vitale, studiato dalla fisiologia, è il movimento e il movimento è essenzialmente difficile da afferrare e descrivere»¹, inoltre, «[...] bisogna considerare il movimento come l'atto vitale più importante ed il fatto

¹ L. Dibattista, *Il movimento immobile. La fisiologia di E.-J. Marey e C.E. François-Franck (1868-1921)*, Leo S. Olschki, Firenze 2010, p. 37.

che tutte le funzioni vitali richiedono il suo concorso per compiersi»². L'insufficienza dei sensi umani a percepirne e riprodurne le caratteristiche pone l'esigenza di delegare a nuovi metodi cognitivi la loro registrazione. Il metodo grafico come la cronofotografia descrive l'impercettibile, permette di cogliere i dettagli del *proprium vitale*, di ipotizzarne le leggi e dunque di riportare il fenomeno fisico al rigore scientifico dell'analisi e della sintesi. Contro la pratica allora in auge della vivisezione, Marey scompone (foto)graficamente il movimento del corpo raccogliendo quelle serie di *impronte del tempo* che la dinamicità delle apparecchiature rende, da una parte, misure fedeli del reale, dall'altra, dati riconducibili a modelli scientifici. Se infatti il movimento è condizione inalienabile della vita come della fisiologia, come può quest'ultima trovare spiegazioni nell'immobilità del bisturi?

Dalla circolazione del sangue alla respirazione, dalla locomozione al volo, *movimento* è dunque la parola chiave delle ricerche scientifiche di Marey, tuttavia «dal momento che la visibilità del corpo non era che un ostacolo alla rappresentazione fisiologica, era necessario sezionare e ordinare la figura umana, troppo indistinta e generica, e concentrare l'attenzione sui soli punti significativi»³. Gli insiemi dei dati del metodo grafico e delle figure stilizzate delle cronofotografie funzionano come sistemi ordinatori di un divenire di cui la coscienza non avverte se non l'esistenza, mentre l'esperienza delle singole durate e delle organizzazioni spazio-temporali rimane imperscrutabile. Contrariamente a quanto si andava cercando, per il fisiologo la riproduzione del movimento è secondaria alla sua traduzione in elementi dominabili scientemente.

Nello spazio, e sicuramente solo nello spazio, è possibile una molteplicità distinta: un punto è assolutamente esterno a un altro punto. Ma anche l'unità pura e vuota è possibile incontrarla solo nello spazio, ed è quella di un punto matematico. Unità e molteplicità astratte sono, a seconda, determinazioni dello spazio o categorie dell'intelletto, in quanto spazialità e intellettualità sono ricalcate l'una sull'altra⁴.

Gilles Deleuze nel capitolo *Tesi sul movimento. Primo commento di*

² *Ivi*, p. 43.

³ C. Tartarini, *Anatomie fantastiche. Indagine sui rapporti tra cinema, le arti visive e l'iconografia medica*, Cleub, Bologna 2003, p. 93.

⁴ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 211.

Bergson⁵ traccia alcune delle linee guida del pensiero del filosofo per cui va a configurare congruenze, seppur su piani assai diversi, con i principi teorici e quindi pratici del fisiologo. Deleuze sottolinea come nella prima tesi di Bergson («il movimento non si confonde con lo spazio percorso»⁶) soggiaccia «una critica contro tutti i tentativi di ricostituire il movimento con lo spazio percorso, cioè addizionando sezioni immobili istantanee e tempo astratto»⁷. Non è forse questo un richiamo alla prassi di Marey che, pur tradendo la scienza antica delle *pose* con la scienza moderna dei *momenti qualsiasi*, guarda all'analisi del movimento più che alla sua sintesi? La coscienza ovvero la percezione della durata, per Bergson, non può originarsi che da due grandi illusioni dell'intelletto, l'una si serve dell'immobile per ricostruire il movimento, l'altra del vuoto per creare il pieno. *Illusione perfetta* è per Marey l'effetto del fenachistoscopio (o, in alternativa, dello zootropio) quale controprova sintetica delle analisi cronofotografiche. Tra il filosofo e il fisiologo – colleghi al Collège de France nei primi anni del Novecento – le concatenazioni non sembrano mancare, l'immagine-movimento di Deleuze le riassume e, riassumendole, le oltrepassa (nel cinema). L'intelletto frantuma lo spazio e «Del divenire avvertiamo solo gli stati, della durata solo gli istanti»⁸: la sua ricomposizione, il passaggio dalla molteplicità all'unità (ovvero al movimento, all'azione) è illusione. Sia essa frutto di meccanismi mentali o (pre)cinematografici.

Se il «Reale è soltanto il cambiamento continuo di forma: *la forma non è altro che un'istantanea presa su una transizione*»⁹, cogliere l'intero susseguirsi di forme significa non solo accostarsi al piano del *reale* ma anche afferrarne il principio essenziale. Fissare la realtà in istantanee non può aversi se non frantumando essa stessa in forme discrete, ordinate nel tempo e nello spazio, percettibili e dunque misurabili. A questa continuità di segni Marey accredita la conoscenza scientifica dell'insieme di frazioni costitutive l'unità di moto.

L'impiego della cronofotografia trova i suoi eredi soprattutto in Georges Demeny (alla Station Physiologique del Parc des Princes), Albert Londe (alla Salpêtrière) e Charles Émile François-Franck (al Collège de France).

⁵ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 1984.

⁶ *Ivi*, p. 13.

⁷ *Ivi*, p. 14.

⁸ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 224.

⁹ *Ivi*, p. 247.

Quest'ultimo, pur tradendo il Maestro con il ritorno alle pratiche vivisezioniste, ricorre al metodo grafico e alla cronofotografia per le ricerche in campo neurofisiologico mentre si dedica allo «[...] studio delle espressioni emotive [...] dei caratteri esteriori delle manifestazioni emozionali, attraverso una schedatura di fisionomie, posture, attitudini, grafismi, ottenuta fotografando soggetti reclutati negli ospedali ed in particolare nei ricoveri di alienati»¹⁰. Sembra così assimilata la lezione di Jean-Martin Charcot che, come si vedrà di seguito, allestisce una sorta di museo fotografico delle pose patologiche. Quasi a sostenere un timore arcaico, sembra che per questi medici la fotografia possa “rubare l’anima” anzi, in nome della scienza, la *debba* rubare – sarà un caso? – proprio all’alienato (primitivo o patologico che sia). È chiaro il motivo per cui la ricerca scientifica, in particolare in settori quali la fisiologia e la neurologia, riconosce ben presto l’indispensabilità dello strumento fotografico e cinematografico: le une come gli altri determinati da diversi principi di temporalità. L’iscrizione in supporti visivi dei cambiamenti del corpo in funzione del tempo diventa il mezzo per accedere al linguaggio della vita, il movimento, superando quello che per Marey è il maggiore ostacolo per scienza e conoscenza: l’insufficienza dei sensi e del linguaggio dell’uomo.

Osando un volo ai giorni d’oggi, si pensi all’introduzione dell’elettronica nella microscopia. L’immagine originale, inafferrabile ad occhio nudo, attraverso segnali elettronici si trasforma in immagine di sintesi, percepibile. Non è forse questa una delle attestazioni moderne della validità dei principi mareyani? Prova attuale dell’inalienabilità della visione alla scienza e del ricorrere alla tecnica di fronte all’insufficienza dei sensi umani, il microscopio elettronico rinnova il pensare, e dunque l’utilizzare, l’immagine quale mezzo non inerte ai fini di un ampliamento della conoscenza. Lavorando su grandezze diverse e sfruttando principi differenti, la lastra fotografica come il monitor del microscopio elettronico danno origine a forme e dati altrimenti impercettibili. Per riprendere Bergson e la seconda illusione a cui poco sopra si accennava, sembrerebbe che entrambi i supporti (lastra e monitor) siano di fatto la materia sensibile su cui «Ogni azione mira a ottenere un oggetto di cui si sente priva, o a creare qualcosa che non esiste ancora. In questo senso molto particolare essa colma un vuoto: procede dal vuoto al pieno, da un’assenza a una presenza, dall’irreale al reale»¹¹.

¹⁰ L. Dibattista, *Il movimento immobile*, cit., p. 227.

¹¹ H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, cit., p. 224.

La bellezza del diafano: i raggi X tra spettacolo e scienza

È indubbio che le quasi concomitanti scoperte delle immagini in movimento e delle immagini a raggi X¹² fanno esplodere quel sapere magmatico e pervasivo, incurante delle divisioni socio-culturali, proprio dell'*iconosfera*. Il confine tra l'una e l'altra scoperta è labile, i loro sviluppi si intrecciano e le loro applicazioni si sommano: intrattenimento, spettacolo, curiosità, ricerca scientifica interagiscono, coniugano in uno stesso istante gli interessi popolari e quelli specialistici, insieme vincono la scommessa con l'invisibile e con l'inafferrabile. Catturare il movimento dei fluidi interni diventa così una doppia sfida e un duplice successo. Ancora una volta la convergenza tra i progressi tecnici in campo medico e le innovazioni nel settore (pre)cinematografico trova nel corpo – animale o umano che sia – l'oggetto d'elezione, capace di catturare e ridisegnare le fantasie popolari e, nello stesso tempo, di riformulare e incrementare le conoscenze scientifiche. I raggi X abbattano la barriera del *vedersi dentro*: distruggono la soglia dell'esteriore e, incantando le coscienze, permeano i corpi ancora inviolati e integri. Con Röntgen dunque, all'occhio nudo comincia a rivelarsi l'invisibile e a rendersi osservabile la natura di alcuni fenomeni primordiali. Se le immagini fisse a raggi X rimandano e rimangono ancorate al concetto di morte, la cineradiografia, con le immagini in movimento dei fluidi e degli organi interni, torna a dare vita ai corpi scarnificati. Si sacrifica (più o meno consapevolmente) la vita pur di vederla nel suo *hic et nunc*. A far convergere la storia del cinema e dei raggi X sono gli stessi pionieri: Thomas Edison e i fratelli Lumière fin dal 1896 applicano alla fotografia la scoperta di Röntgen. Ma è soprattutto Clarence Dally, assistente di Edison, ad essere ricordato tra i martiri della nuova *X-ray mania*¹³. Accanto al morboso spettacolo delle continue amputazioni e alla consapevolezza del rischio mortale delle radiazioni, v'è una forte fiducia nella potenziale bontà di quest'ultime. Il tempo legittimerà l'intuizione. Mentre la cultura scientifica inaugura il tempo dei raggi X riconoscendone presto il potenziale diagnostico o, viceversa, dannoso, la cultura popolare vive tra lo sconcerto del riconoscere come proprie forme scheletriche fino ad allora appartenenti a tutt'altra dimensione simbolica e il piglio trasgressivo

¹² 8 novembre 1985, Istituto di Fisica dell'Università di Würzburg: Wilhelm Conrad Röntgen scopre i raggi X.

¹³ Cfr. L. Cartwright, *Screening the body. Tracing medicine's visual culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, p. 107. Cartwright ricorda come alcune testate americane dell'epoca (febbraio 1896) riportassero l'auspicio di Edison di essere presto in grado di *fotografare* il cervello attraverso il cranio e di provocare tra i lettori il desiderio di farsi radiografare il proprio. Cfr. *ivi*, p. 113.

con cui in tali fattezze ravvisa una certa bellezza. «Peu à peu, l'image *en soi* devient image *pour soi*, image *de soi*. Elle est peur, elle est jeu, elle est *objet* de connaissance; elle est *outil* de connaissance. La diversité des terrains dans lesquels elle s'implique explique, en partie, les raisons de son succès immédiat»¹⁴, presso un pubblico di specialisti (fisici, biologi, medici) e non. Un nuovo sentimento di bellezza sembra così dilagare al di là della cerchia di scienziati. Berta Rönteng, sottoponendo la propria mano alla scoperta del marito inaugura una curiosa moda e promuove l'immagine ai raggi X della mano femminile a *moderno* simbolo di bellezza. Se inanellata – come quella della Sig.ra Rönteng – *moderno* dono delle mogli ai mariti. Più potente del fenomeno della luce che si arresta sulla superficie degli oggetti, la forza penetrante dei raggi X porta ad una «[...] public hysteria not because it was shockingly new but because it ushered into the realm of science a disturbing technique of bodily representation long circulating in areas less invested than physic with epistemological authority – namely, popular metaphysics and public entertainment»¹⁵. Mentre la mano scarnificata, libera dall'occhio clinico dei medici, dilaga come oggetto feticcio della cultura popolare, la mano ulcerosa e a poco a poco amputata diventa l'epifenomeno di quella mortalità evocata dalle immagini.

Sebbene poco si sappia a riguardo, il primo nome a cui si associa il termine di *roentgencinematografia* (o *cineradiografia*, dall'inglese *cineradiography*) è John Macintyre, un medico scozzese che nel 1896 crea una brevissima sequenza 'filmata' (di fatto una serie di immagini fisse rimontata su pellicola cinematografica e proiettata in *loop*) del movimento di una zampa di rana. La storia della cineradiografia conserva degli aspetti interessanti. In ambito medico, dove gli effetti cancerogeni delle radiazioni dettano condizioni e miglioramenti, la cinematografia a raggi X ha scardinato in un certo senso il limite della bidimensionalità. E dunque, il movimento del film ridona alle fattezze scheletriche quel senso di vita che le immagini fisse sembravano aver perso. Robert Janker, un radiologo tedesco, inizia ad applicare la cineradiografia a partire dal 1930. Riesce così a monitorare la peristalsi dello stomaco, il funzionamento delle valvole cardiache, le fasi della respirazione e i cambiamenti di pressione a livello dei bronchi, la dinamica della circolazione sanguigna, i movimenti dell'apparato locomotore durante il parlare o il suonare una tromba. Studi sperimentali lo inducono ad applicare la cineradiografia in simultanea ad elettrocardiogrammi, ad angiografie, o in seguito alla somministrazioni di mezzi di contrasto al fine di vederne la diffusione

¹⁴ *Le cinéma et la science*, a cura di A. Martinet, CNRS Éditions, Paris 2002, p. 29.

¹⁵ *Ivi*, p. 113.

all'interno dell'apparato circolatorio (in particolare a livello toracico). Tra le numerose conquiste messe a punto da Janker, la mobilità del corpo durante la radiografia (permessa dalla rotazione della pedana sulla quale il corpo, immobile sul suo asse, ruota rispetto alla fascia di raggi), e quindi la possibilità di percepirne la tridimensionalità, è forse l'apporto culminante al processo di svelamento di un corpo, al suo interno e in vita. Senza entrare nel merito dell'intera evoluzione della *roentgencinematografia*¹⁶, basti qui rammentare ancora qualche nome. Nei primi anni del Novecento, sulla scia degli studi di fisiologia intrapresi da Marey, Joachin-Leon Carvallo - proprio all'Istituto Marey - studia la deglutizione e la respirazione nei piccoli animali, Jean Comandon e André Lomon realizzano cineradiografie dei movimenti articolari (degli arti superiori e inferiori) delle scimmie riportando per primi risultati grazie al metodo indiretto¹⁷. Alla fine degli anni '20 inizia ad appassionarsi al cinema il medico newyorkese James Sibley Watson Jr. «[...] whose oeuvre includes a reel of cinematic animal X-ray experiment humorously titled "Disney Animal Review"»¹⁸. Dalla fine degli anni Quaranta, all'Università di Rochester, si avviano studi di cardiologia pediatrica che, sull'esempio di Janker, si avvalgono della cineradiografia in simultanea ad angiografie e utilizzo di mezzi di contrasto.

Accanto agli entusiasmi scientifici, come si diceva, la cultura popolare si appropria dell'immaginario intracorporeo svelato dai raggi X così che nuovi contorni patologici si scoprono assieme a nuovi contorni di bellezza, mentre «Les caricaturistes rient de cete radiographie qui réduit tout le monde, quelle qu'en soit l'origine sociale, à l'état de squelette, qui permet de «voir à l'intérieur des cerveaux» [...] des commerçant proposent, pour jeunes filles, de vêtements opaques aux rayons X»¹⁹. In definitiva, ciò che interessa sugge-

¹⁶ Per approfondimenti cfr. V. Tosi, *Il cinema prima del cinema*, Il Castoro, Milano 2006, pp. 221-224; L. Cartwright, *Screening the body*, cit., pp. 107-142; per un approccio più tecnico cfr. E. Cauda, *Il cinematografo al servizio della scienza*, Quadrante, Roma 1935, pp. 109-139; A.R. Michaelis, *Research films in biology, anthropology, psychology and medicine*, Academic Press, New York 1955, pp. 295-320; A.L. Burton, *Cinematographic techniques in biology and medicine*, Academic Press, New York 1971, pp. 219-246.

¹⁷ Nella *roentgencinematografia* si distinguono due tecniche: il metodo diretto e quello indiretto. L'uno, il primo ad essere stato utilizzato, consiste nell'espore la pellicola direttamente a contatto con lo schermo sul quale vengono proiettati i raggi. L'altro prevede invece l'uso di una cinepresa che filma l'immagine sullo schermo fluorescente. Nel primo caso si ottiene un'immagine proporzionalmente uguale alle misure reali del corpo, nel secondo caso le dimensioni possono essere variate.

¹⁸ L. Cartwright, *Screening the body*, cit., p. 131.

¹⁹ *Le cinéma et la science*, a cura di A. Martinet, cit., p. 29.

rire in queste pagine è il fattore di forte fascinazione verso quelle immagini così strette all'idea di corpo esanime, da una parte, e ai concetti di *radice* e *spiegazione* della vita, dall'altra. Ancor più, da rimarcare è l'evoluzione di questa attrazione. Detto con i dovuti debiti e rimandi alla letteratura sul tema, la *roentgencinematografia* sembra ribaltare il senso connotativo della *roentgenografia*: il movimento rianima e la percezione tridimensionale invita a indagarne principi e logiche. Come Marey è animato dal desiderio di trovare il principio ponderabile del movimento, il cinema a raggi X poggia su un desiderio simile. Tuttavia, nel secondo caso, il *principio* sconosciuto più che cercarsi nella scomposizione delle durate in *infiniti presenti* – ovvero in rappresentazioni, grafiche o fotografiche, esterne del corpo – si ritrova negli imperscrutabili meccanismi intracorporei, interessanti più nel loro divenire (legge vitale) che nell'immobilità (simbolo di morte).

Félix-Louis Regnault e gli albori del cinema etnografico

Il cinema scientifico di ricerca trova uno dei suoi primi impulsi nel lavoro del medico e antropologo Félix-Louis Regnault. Allievo di Etienne-Jules Marey alla Station Physiologique di Boulogne, membro della Société d'Anthropologie di Parigi – fondata nel 1859 da Paul Broca – a Regnault vanno riconosciuti almeno due meriti, nella pratica e nella teoria. L'ampio impiego della cronofotografia e la copiosa produzione di scritti in cui il cinema (il pre-cinema, di fatto) è promosso a mezzo scientifico di ricerca. È infatti il documento cronofotografico a segnare la cesura tra la prassi indiretta con cui allora si racconta *l'esotico* e la nuova prassi diretta con cui si inizia a studiarlo. Non più missionari, avventurieri o militari a portare racconti, disegni e fotografie dalle terre lontane o musei e collezioni varie a fornire notizie, ma l'Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale a chiamare uomini, donne e bambini Wolof nella Parigi del 1895. I villaggi africani ricostruiti ai Campi di Marte diventano il laboratorio dove Regnault e il suo collega Charles Comte trovano per la prima volta il modo di visualizzare quei principi evolutivi per cui il *selvaggio* – alla stregua del patologico – rimane il primitivo dell'uomo occidentale. All'epoca il concetto di cultura e quello di razza sono strettamente connessi e a loro volta determinati dai principi imperialistici. In breve, gli indigeni africani sono ad uno stadio evolutivo inferiore rispetto agli europei.

Questo intende dimostrare il lavoro di Regnault riprendendo l'idea della classificazione iconografica che, con tutti i dovuti distinguo, Jean-Martin Charcot propose circa vent'anni prima alla Salpêtrière nell'ambito degli studi sull'isteria e che coronò con la raccolta dell'*Iconographie photographique*

Salpêtrière (1875-1880)²⁰. L'intento di misurare, catalogare e nominare tutte le manifestazioni psico-fisiche dell'isteria portò Charcot ad investire la performance patologica di un potere semiotico e diagnostico per cui Didi-Huberman non esita a parlare, a più riprese, di *spettacolo del dolore*, di *costrizione teatrale*, di *messe in scena* e di *sceneggiatura drammaturgica*. La ricerca dell'origine dei comportamenti patologici guidò il medico verso un'ostinata verifica della sintomatologia nella misura in cui solo osservando la molteplicità delle espressioni fisiche si sarebbe potuto spiegare quel *malum sine materia*²¹ al fine di isolarlo e nominarlo (in questo senso Charcot 'inventa' l'isteria: distinguendo la nosologia isterica da quella delle altre alienazioni mentali). Scatenare l'irritabilità, indurre coazioni a ripetere, provocare pose, contratture e convulsioni divenne la prassi per conquistare il dominio sull'imprevedibilità e l'invisibilità delle cause. L'autorevolezza scientifica e didattica²² di questa teatralizzazione dei sintomi, alla fine, portò le *isteriche* a compiacere la mania medica – e «sedurre significò confermare e assicurare sempre più i medici circa il loro concetto di Isteria»²³ – e Charcot a manipolare il loro corpo per scriverne l'alfabeto, trovarne didascalie e, alla stregua di un *deus ex machina* o, per riprendere Didi-Huberman, di un direttore d'orchestra, ad appropriarsi dei suoi *perché*.

Il principio di un incorporato scritto dal corporeo è ripreso da Regnault con il promuovere gli aspetti fisici e comportamentali – visibili e dunque meccanicamente catturabili – a categoria di un essere culturalmente identificabile. Al di sopra di ogni lingua, l'insieme dei dati atti ad interpretare i processi evolutivi provengono dallo studio di fisionomie, posture e movimenti. L'opposizione *fotografato/fotografato* e l'inconfutabile rigore scientifico, oggettivo e imperituro, delle cronofotografie non sono che testimonianze della direzione seguita da tali processi evolutivi. È indubbio che soffi darwiniani e positivisti nutrono le possibilità del ravvisare nel corpo le tracce dell'evoluzione delle razze. Regnault basa l'intero percorso di medico e antropologo sull'empirismo dei dati visivi come segni del patologico e del primitivo, ovvero come evidenze di fattori discriminanti fra popoli fisiognomicamente e culturalmente ordinabili. All'Esposizione

²⁰ A tal proposito si segnala G.-D. Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica alla Salpêtrière*, tr. it., Marietti 1820, Genova-Milano 2008.

²¹ *Ivi*, p. 104.

²² Si ricordano a tal proposito: J.-M. Charcot, *Œuvres complètes*, Progrès medical/Lecrosnier e Babé, Paris 1886-1893; M.M. Blin, J.-M. Charcot, H. Colin, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1888-1889*, Progrès medical/Lecrosnier e Babé, Paris 1888-1889.

²³ G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria*, cit., p. 221.

Etnografica i nativi africani divengono muti “attori”. Regnault chiede loro di camminare, correre, saltare, sedersi, lavorare l’argilla e quant’altro al fine di collezionare le istantanee dei loro movimenti, descriverne *le* tipologie e rilevarne le idiosincrasie con *la* tipologia dell’uomo occidentale.

There were 350 African performers living on a set made to look like a Sudanese village with thick walls, dirt walled houses, and straw huts. People worked as tanners, weavers, potters, and pipemakers; others were musicians; and families sitting in front of their houses cooked in the open air. Events like religious ritual performances, sheep sacrifices, and a human birth and a marriage were advertising in the newspapers. [...] every space was crammed with costume, animals, vegetation, and architecture. [...] the different ethnic groups at the fair were architecturally divided in an encyclopedic fashion, and there was a tendency to group the “villages” in nuclear family units, Noah’s Ark-style²⁴.

Il movimento, dunque. L’antropometria è lacunosa, occorre andare oltre, catturare il movimento poiché è in questo che si trovano i dati per inscrivere il corpo nell’evoluzione della specie. Fattezze anatomiche e gestualità vanno così ad alimentare quell’immaginario collettivo europeo che la scienza e, di pari passo, la cultura popolare hanno creato su un principio di superiorità razziale. L’insieme dei lineamenti e dei movimenti diventa un insieme di dati da rubricare e da interpretare come testimonianze di una primitività superata. La non civilizzazione dei *nègres* – così etichettati da Regnault – viene paragonata ad uno stadio infantile, talvolta ridicolo se non animalesco.

The narrative of evolution which slots humans in a hierarchy of color-coded categories and places the white race at the apex was scientifically illustrated through the live, dead, and skeletal bodies of indigenous non-Europeans displayed at fairs and museums. History is obfuscated in these displays: the native is shown as being without history, and is described in terms borrowed from zoology. [...] Yet the fairs also manifested fear of degeneration, fear that the white man had reached the pinnacle and had nowhere to go but down²⁵.

²⁴ F. Tobing Rony, *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*, Duke University Press, Durham 1996, p. 36.

²⁵ *Ivi*, pp. 41-42.

Le caratteristiche anatomiche dei *nègres* (quali: larghe natiche, dentatura simile a quella delle scimmie, grandi dita agli arti inferiori e piedi prensili) riportate da Regnault nei numerosi suoi scritti attestano la prossimità dei nativi africani con l'uomo primitivo. Eppure, se vi è la messa al bando di certi atteggiamenti, Regnault riconosce alla *marche primitive de l'humanité* (o *marche en flexion*)²⁶ un potenziale didattico. Grazie agli studi cronofotografici teorizza che camminare con le ginocchia piegate e il corpo proteso in avanti – proprio come usano i nativi africani – sia la migliore andatura per la marcia militare. Dai *nègres* all'esercito francese: dai coloni ai colonizzatori attestando il cammino evolutivo, ma tornando alle origini se necessario. Da quell'origine l'uomo civilizzato si discosta nello stesso modo in cui la scienza pone *il sano* in antitesi a *il patologico*. A tal proposito, risonanze nel metodo di indagine si riconoscono nell'antropologo italiano Cesare Lombroso per cui l'atavismo dei tratti somatici comprova l'inclinazione criminale.

È chiaro che il progetto di reificare le diversità attraverso le evidenze della visibilità favorisca la presa di distanza dall'altro da sé ed è altresì ben noto come una tale tipologia di progetto possa deviare in 'soluzioni finali' di eugenetica.

Ma fermandoci prima, possiamo dire:

Antropologicamente, dobbiamo considerare la percezione come un processo culturale primario, nel senso che tutti gli uomini hanno appreso a servirsi di questo prezioso strumento plasmandone le potenzialità ai propri fini, elaborandone gli input nel proprio sistema conoscitivo, inserendoli nella propria memoria, utilizzandoli come una rete di scambi con altri uomini²⁷.

«La pretesa scientifica sui corpi si è sempre svolta nel senso di rendere visibile ciò che essi celavano al loro interno»²⁸ o, aggiungiamo noi, al loro muoversi e al loro apparire.

Corpi sperimentali, dunque, al servizio di sguardi che li frammentano, penetrano, immobilizzano, interpretano secondo un'etica-estetica del vedere che fotografia e cinema investono di nuovi poteri gnoseologici. La fascinazione dell'empirico alimenta le pulsioni verso ciò che rimane invisibile, inafferrabile, al di là di ogni paradigma scientifico o spettacolare, come

²⁶ Cfr. F. Tobing Rony, *The third eye*, cit., pp. 58-62.

²⁷ A. Marazzi, *Antropologia della visione*, Carocci, Roma 2008, p. 148.

²⁸ G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria*, cit., p. 11.

se emotivamente – ancor prima che intellettualmente – gli occhi avessero bisogno di toccare la realtà nascosta, ridurre la distanza dalla realtà esperita e persuadersi di risalire così alle origini di quest'ultima.

Gli “inizi” in Kracauer

Robert Bonamy

Si affronterà la questione dell’origine nella *Teoria del film. La redenzione della realtà materiale* di Kracauer. La versione definitiva di questo libro è stata redatta in lingua inglese, lingua ben padroneggiata dall’autore, ma al contempo sempre straniera. Proprio la figura dello straniero, decisiva nei suoi scritti, contiene evidentemente al suo interno la questione dell’origine.

La prima pubblicazione di *Teoria del film* risale al 1960, ma il libro viene tradotto in francese solo nel 2010. Kracauer è un pensatore del molteplice piuttosto che dell’unità, cronista della vita moderna, in particolare della Repubblica di Weimar, romanziere, autore di scritti sull’architettura, sulla città, sulla massa e sulla danza e interessato anche al romanzo poliziesco. Chiamare in causa il problema dell’origine, che di norma sottende un fondamento unitario, non ha dunque *a priori* nulla di immediato. Il suo rapporto con l’origine va concepito al plurale, come un pensiero dei principi dalla provenienza multipla.

Diciamo che, paragonati ai contenuti del suo saggio *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* (1947), lavoro che offre più percorsi alla riflessione sociologica, i concetti e le ipotesi di ricerca estetiche della *Teoria del film* non sembrano inattuali, nonostante sia questa la critica mossa spesso a Kracauer. Questo testo viene abbozzato per la prima volta durante l’esilio in Francia del 1933 e ne esce poi una versione negli Stati Uniti nel 1940, da cui attinge l’ottima recente pubblicazione francese provvista di un apparato critico messo a punto da Jean-Louis Leutrat, Philippe Despoix, Nia Perivolaropoulou e Olivier Agard. Viene allora individuata una *doxa* all’interno dei suoi scritti, *doxa* che deriva in qualche modo da una “non-lettura”: la critica francese riconduce impropriamente le tesi materialiste di Kracauer al realismo più esistenzialista e metafisico di André Bazin, come lui stesso spiegherà. Ciò che il concetto di *camera-reality* racchiude è piuttosto qualcosa di assolutamente preciso, non inutilmente complesso, che prova a condurci

verso quegli aspetti inusuali che si annidano negli eventi ordinari: il caso, l'illimitato, l'inafferrabile, elementi che allontanano le facoltà umane e le immagini dal loro convenzionale valore d'uso.

Da questo libro sarà possibile ricavare una visione moderna dell'arte cinematografica che si fonda sulle origini del cinematografo. Se la pubblicazione di Kracauer è contemporanea all'avvento del cinema moderno degli anni '60, è proprio all'interno del rapporto tra le origini e la modernità che è possibile comprendere i suoi sviluppi teorici. Se "le foglie che si muovono" sono ciò che sta al centro dell'invenzione del cinematografo nel 1895, allora questo movimento diviene l'idea che attraversa l'opera di Kracauer e che può essere riutilizzata per approcciarsi in maniera più complessa sia al cinema moderno che a quello contemporaneo.

Inizi molteplici

a) Le cellule germinative.

Ci si può chiedere da dove è bene cominciare per descrivere questo libro di Kracauer. Bisogna realmente tenere conto della questione dei principi, poiché essa è uno dei leitmotiv che animano questo lavoro. In generale, i film presi in considerazione da Kracauer e di cui egli prende in esame alcuni frammenti, passaggi o aspetti, sono "cellule germinative" per i film successivi. Se *L'arroseur arrosé* (1896) è la cellula germinativa di tutti i film comici, il primo piano in *After many years* (1908) contiene in potenza tutti i primi piani della storia del cinema. C'è dunque in questo senso una manifestazione originaria di cui le altre non sono che i possibili dispiegamenti. Tutto si organizza secondo invenzioni e idee prime, legate sia al mezzo cinematografico che alla scrittura.

b) L'immagine prima e le sue modulazioni:

Cosa ancora più importante, l'inizio coincide con l'immagine di un primo film che conferisce una necessità agli sviluppi successivi, secondo le possibilità intrinseche al medium cinematografico. Ciò parte da un'impressione data da un elemento comune, banale, che potrebbe trovare spazio ne *Le Traité de banalistiche*¹ di Jean-Philippe Domecq. Il quotidiano marginale, abitualmente escluso dalla narrazione, ottiene una rimonta, una redenzione come tentativo di riscattare ciò che convenzionalmente viene nascosto. Questo è ciò che fa nascere in Kracauer un primo progetto di scrittura. L'esempio è celebre, l'autore termina la

¹ J.-P. Domecq, *Traité de banalistiche*, Fayard, Paris 2004.

prefazione del libro ricordando il momento in cui è nato il suo desiderio di occuparsi e scrivere di cinema:

Mi si permetta di concludere con un ricordo personale. Ero ancora un ragazzo quando vidi il mio primo film, e l'impressione che produsse su di me fu senza dubbio inebriante perché immediatamente decisi di scrivere le mie impressioni. [...] Non ho dimenticato però il lunghissimo titolo che, appena tornato a casa dal cinema, buttai giù subito su un pezzo di carta: «Il cinema come scoperta delle meraviglie della vita quotidiana». [...] Quel che m'aveva tanto colpito era una strada di sobborgo, piena di luci e di ombre che la trasfiguravano. Sorgevano attorno alcuni alberi e si vedeva in primo piano una pozzanghera che rifletteva facciate di case invisibili e un pezzo di cielo. Poi un soffio di vento fece muovere le ombre, e facciate e cielo riflessi nell'acqua incominciarono a ondeggiare. Il fremito del mondo più alto nella sudicia pozzanghera: un'immagine che non ho più dimenticato².

Jean-Louis Leutrat dà una lettura particolarmente esaustiva di questa affermazione e di quella che lui definisce un'"immagine-matrice"³: la pozzanghera è un'immagine nell'immagine.

Bisogna in questo senso considerare l'immagine non come una semplice riproduzione realistica ma, come animata da movimenti minimi, essa potrebbe mutare, pur rimanendo all'interno di un pensiero materialista. Questa è la differenza con l'immagine fissa.

Accanto all'esempio della pozzanghera, quello delle foglie al vento può essere ricondotto alle origini del cinematografo; *Repas de bébé* (1895), attraversa infatti tutto il libro fino alla fine in cui si ritorna al passo dedicato a *L'uomo visibile* di Balàzs e ai «piccoli momenti della vita materiale» che del resto non esistono senza provocare piccole percezioni di una realtà anonima. Se nel suo capitolo sull'atmosfera, Balàzs considera i piccoli momenti come dei piccoli elementi che hanno un impatto diretto sui personaggi, Kracauer riflette ulteriormente sulla questione in termini di spostamento dello sguardo verso ciò di cui di solito non ci si accorge: l'esempio del vento è citato non meno di una ventina di volte.

È importante notare come al movimento delle foglie non venga as-

² S. Kracauer, *Teoria del film*, tr. it., il Saggiatore, Milano 1962, p. 50.

³ J.-L. Leutrat, *Un autre visible. Le fantastique du cinéma*, De l'incidence, Strasbourg 2009, p. 45.

sociato alcun significato. Il vento non è né un segno né un intersegno. Le immagini e i suoni non hanno una valenza simbolica ed è proprio per questa ragione che Kracauer preferisce rumori e fruscii alla voce che veicola significati chiari e precisi. Il vento, che non è la tempesta, non rimanda al desiderio o al disordine psicologico, come per esempio potrebbe emergere da una prospettiva iconologica. La materia è estranea al simbolico. Il mondo materiale viene esplorato, la realtà fisica si mostra in tutti i suoi aspetti, nel suo flusso: il continuum dell'esistenza fisica è il fruscio delle foglie, una pozzanghera, ma anche il movimento dei passanti, Kracauer è infatti interessato anche al tema della *flânerie* nel cinema. Il *camera reality* non passa attraverso un sistema di credenze, poiché esso non può che emergere da un mondo disincantato e perfino malinconico⁴. L'insolito si nasconde nel quotidiano, ma richiede un decentramento della percezione. Cito Kracauer: "Il film può rivelare assemblaggi di oggetti reali che il nostro schema percettivo fondato sul rapporto forma-sfondo non ci consente di vedere"⁵. Questo è ciò che in effetti lo allontana dagli scritti di Rudolf Arnheim basati sulle teorie della forma, ma anche dai presupposti fenomenologici semplificati da Bazin che propone un realismo della profondità e del piano sequenza costruito su un realismo della percezione ecologica. Accanto all'approccio metafisico che lo discosta da Kracauer, questo punto è importante in quanto *Teoria del film* sottolinea che il *camera-reality* non è un realismo della percezione o una teoria della percezione. Ciò che fa da sfondo, lo scarto, emerge e compone la superficie dell'immagine. Il termine straccivendolo incontra il cinema, «la telecamera come straccivendolo» si interessa anche ai rifiuti.

Questa tendenza del *camera-reality* si oppone a una tendenza formalista. Certo, Kracauer si serve dell'opposizione naturale/artificiale in ambito teatrale, ma la tendenza formalista prevede principalmente un'intenzionalità artistica e una percezione organizzatrice. Kracauer è abbastanza radicale nell'affermare che il cinema e la fotografia non si fondano su uno sguardo organizzatore, ma su alcuni aspetti della realtà che ottengono una rimonta proprio attraverso il mezzo cinematografico. Al contrario di quanto accade all'interno di un impianto organizzato, l'imprevedibile cattura l'immagine pur rimanendo anonimo, fluido e refrattario a qualunque simbolo o affetto.

A questo punto possiamo concludere ricordando che questo riferimento alle origini del cinematografo Lumière riguarda quei registi che produssero

⁴ O. Agard, *Kracauer, le chiffonnier mélancolique*, CNRS, Paris 2010.

⁵ Cfr. S. Kracauer, *Teoria del film*, cit.

i loro film al momento e subito dopo l'uscita del libro. Di certo non c'è una connessione diretta, nessuna lettura, ma un incontro. Questa riflessione parte dalla ripresa della peculiare configurazione dello sguardo Lumière e da una progressiva maggiore complessità nei film che vanno dagli anni '60 agli anni '80 (Straub-Huillet, Eustache, Antonioni, Rohmer). Secondo quanto afferma Youssef Ishaghpour⁶, il cinema è nato primitivo e moderno al contempo. L'approccio utilizzato non è dunque quello tematico, ma si cerca piuttosto di mettere in luce ciò che potremmo in qualche modo definire come "impensato". Il film americano *The Happening* (2008) di M. Night Shyamalan è interamente costruito sul tema delle foglie al vento a partire dalla scena iniziale ambientata a Central Park che subito si sofferma sugli effetti di questo fenomeno. Il movimento sullo sfondo genera un'inquietudine generale sul paesaggio, sulle azioni e sui personaggi, una sorta di contagio enigmatico. Questo espediente narrativo si discosta immediatamente dal modo in cui questo tema è affrontato nel cinema moderno. In confronto a film che sviluppano narrativamente e plasticamente alcuni elementi naturali, come *The Wind* (1928) di Sjöström o, in maniera molto diversa *Le Tempestaire* (1947) di Epstein, le turbolenze dei film primitivi e moderni conducono in un'altra dimensione, meno narrativa e strettamente materiale.

c) Un'origine fotografica.

Questa riflessione consente di focalizzare sulla matrice fotografica del cinema. Kracauer parte da una citazione della voce narrante di *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust, che ricorda la figura di sua nonna come una fotografia, come se si fosse momentaneamente liberata di tutto l'affetto che la sua immagine veicola abitualmente. Kracauer ne ricava una concezione della fotografia scevra da un valore affettivo, vale a dire da un punto di vista personale o intenzionale e da qualsiasi intento formatore. Si giunge così alla tendenza formatrice del cinema, alla capacità di distaccarsi emotivamente, rendersi estraneo alla situazione fino a giungere all'"estraniamiento". Ciò non equivale a un'oggettività radicale, senza possibilità di interpretazione. Questa non è però preventivamente orientata verso una direzione convenzionale, ma è svincolata e dopo la fase di *straniamento* può essere rinnovata bypassando i dati intenzionali. Dovrebbe essere l'interprete ricco di immaginazione di un flusso filmico apparentemente neutro, ma piuttosto opaco. La soggettività non è cioè esclusa, nel senso che il soggetto lavora su un tema aperto e indeterminato. Così Kracauer osa un accostamento particolarmente sorprendente tra

⁶ Y. Ishaghpour, *D'une image à l'autre: la nouvelle modernité du cinéma*, Denoël, Paris 1982.

Proust e il lavoro dei Lumière che consiste nelle osservazioni distaccate e nella visione simile a un ritratto “dissacrato”.

Questi elementi sono legati alla questione del senso. La cosiddetta predisposizione intelligente all’ascolto predilige il significato e l’intenzione della voce a scapito della materia. Kracauer cita Cavalcanti: «Sembra che il rumore non tocchi l’intelligenza e parli invece a qualcosa di profondo e di innato»⁷. La capacità della voce di donare un significato è pericolosa per la materialità anonima del visibile, eccetto la voce straniera o incomprensibile. La materia prodotta dalle voci incomprensibili dei personaggi di Charlot o Hulot è in questo senso considerata cinematografica. Le voci straniere rivelano la loro materialità, perché resistono all’astrazione del significato. Il suono, abitualmente tenuto in secondo piano, viene successivamente ampiamente preso in considerazione quando il fruscio delle foglie incontra il tremolio, quando cioè l’immagine si costituisce attraverso la sua indeterminatezza. Per quanto riguarda la musica, essa si rivela completamente estranea all’intenzionalità del senso. L’esempio del pianista alcolizzato è diventato celebre. In *Prima delle cose ultime* (tr. it., Marietti, Casale Monferrato 1985), Kracauer prosegue la riflessione sul privilegio epistemologico dello straniero attraverso la sua esperienza, il suo percorso personale e le sue considerazioni sull’esilio, paragonando lo storico allo stesso esilio. Come il disincanto traspone il flusso della vita al cinema, così l’esperienza della storia si divincola da frammentazioni e datazioni semplicistiche, attraversando il mondo vissuto e la sua massa di eventi opachi. Questo privilegio epistemologico dell’intellettuale senza dogmi è un tema affrontato nel libro di Olivier Agard che figura tra i più convincenti.

Qualche sviluppo possibile

Uno dei capitoli del libro di Nicole Vedrès, *Paris le...*, si intitola *Les feuilles bougent*⁸ (Le foglie si muovono). Il testo può essere letto come un invito a riflettere sul cinema. Trova infatti la sua matrice alle origini del cinema, nella prospettiva dei Lumière: *Le Repas de bébé* e la percezione del movimento di «fondo» che vi si associa. Questa «scena intimista a Montplaisir»⁹

⁷ S. Kracauer, *Teoria del film*, cit., p. 210.

⁸ N. Vedrès, «Les feuilles bougent», *Paris le...*, Mercure de France, Paris 1958, pp. 51-62.

⁹ Questo titolo raggruppa alcune idee presenti nel catalogo Lumière. Cfr. M. Aubert, J.-C. Seguin, *La Production cinématographique des frères Lumière*, Bibliothèque du Film et Éditions Mémoires du cinéma, Paris-Lyon 1996, p. 207.

è analizzata in numerose opere sul cinema. Tali riflessioni vertono su alcune questioni, ma si occupano raramente della portata che questo elemento «di fondo» può avere sulla comprensione dell'immagine cinematografica.

Il tremolio delle foglie al vento, quando è spazialmente confinato nella profondità di campo, rinvia a un secondo piano. È allora messo alla stregua del realismo cinematografico e contribuisce proprio alla sua definizione. Inoltre, la capacità del cinema di catturare una cosa impalpabile come il vento consente di considerare l'immagine cinematografica al pari delle altre arti visive. Così Sigfrid Kracauer inizia la sua opera coeva al testo di Vedrès attraverso un accostamento tra cinema e fotografia, due arti che si fondano su un'estetica materiale interessata alle manifestazioni del visibile e dell'udibile specificatamente umane. Raccogliere ciò che sfugge, l'effimero, è la qualità primaria del cinema:

Il cinema è veramente tale quando registra e rivela la realtà fisica. Questa realtà comprende molti fenomeni difficilmente percettibili quando non sia la macchina da presa a coglierli. E siccome ogni mezzo è naturalmente attirato verso le cose per riprodurre le quali è più specificamente attrezzato, il cinema è giustamente animato dal desiderio di rappresentare la vita materiale nel suo rapido scorrere, la vita nei suoi aspetti più effimeri. La folla nelle strade, i gesti involontari e altre impressioni fuggevoli costituiscono il suo cibo naturale. Non è senza significato che i contemporanei di Lumière lodassero i suoi film – i primi che si fossero mai fatti – perché riuscivano a far vedere «il fremito delle foglie mosse dal vento»¹⁰.

Nel *Disagio dell'estetica*, Jacques Rancière cita i rumori insignificanti e prosaici dell'infanzia di Stendhal descritti in *Vita di Henry Brulard*. La pompa dell'acqua o il suono delle campane della chiesa che sono sullo sfondo e si sovrappongono in un intreccio di micro-avvenimenti sensibili appartengono al «regime estetico dell'arte». Non sono né artistiche né letterarie *a priori*, ma partecipano alla storia artistica e letteraria – è possibile concepire questi rumori come una composizione musicale¹¹ – pur rimanendo

¹⁰ S. Kracauer, *Teoria del film*, cit., p. 47.

¹¹ Nel suo saggio dedicato al montaggio musicale del XX secolo, Jean-Paul Olive sottolinea alcuni elementi preesistenti nelle opere maggiori. Questi suoni a volte implicano la presenza di elementi prosaici nell'arte, come nel caso dei collage pittorici. «Nella musica, un pezzo come *Parade* di Satie fa incidentalmente ricorso a principi simili, introducendo nella partitura i rumori dei colpi di pistola o della macchina da scrivere sovrapposti alla musica. Un altro significato assumono invece i campanacci del gregge nella sesta sinfonia di Mahler, che rappresentano

in una dimensione ordinaria: «il confine con l'arte è sempre presente ma al contempo valicabile»¹². Il movimento o il fruscio delle foglie sono eventi ordinari che in certi casi possono divenire accessibili solo grazie a una micro-analisi. La sequenza finale dell'*Eclissi* (1962) di Antonioni inquadra perfettamente le foglie che si muovono leggermente così come i rumori di un sistema di innaffiamento automatico o dei tacchi sul pavimento. Nel momento finale, gli elementi sono visibili e sono come delle citazioni di cose incontrate durante il resto del film il cui intrigo è sufficientemente lacunoso perché questi elementi siano stati già presi in considerazione. In *N.U.* (1948) si sofferma a lungo su una pozzanghera d'acqua torbida e fa di uno scarto il soggetto. Ritroviamo nell'interesse per la valenza artistica impura dei micro-avvenimenti un'affinità con quello di Siegfried Kracauer per i frammenti della realtà concreta. Kracauer cita almeno tre volte in *Teoria del cinema* un'espressione usata da Béla Balázs in *L'uomo visibile*: i «piccoli momenti della vita materiale»¹³. Kracauer si serve di un elogio rivolto da Balázs a un film muto per sottolineare i meriti di quei film che prestano attenzione ai fenomeni solitamente relegati in secondo piano. Così, l'epilogo di *Teoria del film* è incentrato sui momenti banali della vita quotidiana, dalle strade al paesaggio ai volti, elementi comunque distinti dal loro significato psicologico o narrativo. Kracauer mette in risalto soprattutto l'attenzione per la strada, escludendo gli effetti che essa può avere sulla storia:

Strada e volto si aprono allora su una dimensione assai molto più ampia di quella degli intrecci che sostengono. Questa dimensione si estende, per così dire, sotto la sovrastruttura dei contenuti d'una storia specifica; è composta di momenti alla portata di chiunque, momenti comuni come la nascita e la morte, o come un sorriso o «il fruscio delle foglie mosse dal vento»¹⁴.

“Le foglie che si muovono” sono da considerare al pari delle altre manifestazioni del quotidiano, ma sono la testimonianza più emblematica – non la sola – e discreta di un aspetto dell'immagine che per sua stessa definizione,

un oggetto del reale, ma al contempo fortemente mediatizzato. Infine, poiché non si tratta in questo contesto della funzione dei mezzi espressivi ma della loro origine, le sirene utilizzate da Varèse possono essere iscritte in questa categoria», J.-P. Olive, *Musique et montage: essai sur le matériau musical au début du 20e siècle*, L'Harmattan, Paris 1998, p. 11.

¹² Cfr. J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, tr. it., ETS, Pisa 2009.

¹³ B. Balázs, *L'uomo visibile*, citato da S. Kracauer in *Teoria del film*, cit., p. 433.

¹⁴ *Ibidem*.

per rimanere cioè se stessa, deve rimanere indeterminata.

Tra i film contemporanei più interessati alla ricerca estetica, alcuni si soffermano sulle foglie al vento, per esempio *Tropical Malady* (2004) di Apichatpong Weerasethakul. Dominique Païni ritiene l'opera di Weerasethakul esemplare nella definizione del cinema come «arte contemporanea»¹⁵. La contaminazione tra cinema e arte contemporanea va compresa nella tendenza ad allontanarsi da ciò che è abitualmente definita finzione cinematografica. Il dispositivo concettuale da cui prende vita *Tropical Malady* non può che essere compreso a partire dal concetto di installazione. Il film è costruito in due parti distinte. Dominique Païni individua nell'intreccio di temi differenti, tra cui quello delle foglie della foresta nella seconda parte, uno sviluppo più concettuale che plastico: «L'inquadratura è per A. W. una superficie in cui tutti i punti richiedono la medesima precisione. [...] I fotogrammi in cui si agitano le foglie sono paradossalmente il frutto di un'indagine ottica meno fotografica che concettuale, meno legata alla visione retinica che alla questione temporale»¹⁶.

La prima parte si svolge ai margini di una foresta che fa invece da totale protagonista nella seconda parte. Al centro del primo tempo l'idillio amoroso tra due uomini, Keng e Tong. Il secondo tempo si apre con la sparizione di Tong. Keng si inoltra allora nella giungla alla ricerca dell'amato disperso o di un animale selvaggio, nel quale secondo la leggenda Keng potrebbe essersi trasformato. L'articolazione tra queste due parti non è però chiaramente definita, essi appartengono piuttosto a due regimi narrativi e temporali differenti¹⁷. Gli elementi sensibili, tanto quelli sonori – i versi costanti degli insetti – quanto quelli visivi, conferiscono un aspetto particolarmente plastico a quest'opera fatta di rumori, tremolii e variazioni luminose. Il dittico è costruito attorno al passaggio dai margini alla profondità. A questo momento viene data la valenza simbolica che esso ha nella cultura ancestrale thailandese: la giungla diviene un territorio magico che si evolve in una dimensione fantastica. Nella giungla ripresa di notte si nasconde un crudele monaco Khmer che di volta in volta prende le sembianze di una scimmia parlante, di animali fantasma, fino alla scena finale in cui appare sotto forma

¹⁵ D. Païni, *Cinq cinéastes pour les années 2000 – Apichatpong Weerasethakul*, in "Cahiers du cinéma", n. 652 (2010), p. 19.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ La questione è messa in luce da Païni. Il film è infatti in continuità con l'installazione *Primitive*, presentata dall'artista thailandese tra il 2008 e il 2010 ed esposta al Musée d'Art Moderne di Paris dal 30 settembre 2009 al 3 gennaio 2010. Il progetto *Primitive* è composto da otto film "sospesi".

di un albero che agita le foglie e illumina la scena. «Le inquadrature in cui si muovono le foglie» sono quelle del momento simbolico attorno al quale è costruito il film. L'insieme degli elementi sensibili coincide con la stessa natura di questo momento in cui è impossibile discernere il fantastico dal reale. Da notare in questo film il ruolo fondamentale della foresta, centro dal quale si sviluppano tutti gli altri eventi. La giungla si contrappone all'atmosfera familiare del giardino. L'immagine è una superficie su cui scrivere, ma la sua organizzazione e la sua struttura non sono influenzate dall'intervento di un Fond. Il paesaggio all'interno del quale avanza Keng ha un tipo di fotografia che ricorda le immagini dei film di guerra e il suo ruolo di cacciatore rimanda immediatamente a questo immaginario. Keng è anche un giovane soldato, il film si apre infatti con una truppa di militari davanti il corpo di un uomo morto. *De la guerre*, film francese diretto da Bertrand Bonello nel 2007, offre in qualche modo una lettura della seconda parte di *Tropical Malady*, dal momento che si sofferma sulle sensazioni evocate dal paesaggio attraversato da un soldato. Nel film di Bonello vi è anche esplicito riferimento alla colonna sonora di *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola. Questa associazione permette di focalizzare su due topoi legati alla guerra e alla giungla. Da un lato gli elementi naturali fanno esclusivamente da sfondo alle azioni dei personaggi, dall'altro la presenza spettacolare della natura non rimanda immediatamente a se stessa, ma alla poetica, alle leggende e al mondo fantastico a cui è legata. Questa lettura si distacca dunque dalla prospettiva di Kracauer, malgrado l'interesse per la stessa espressione plastica.

La riscoperta di questo testo conferma che uno dei problemi maggiori nella riflessione di Kracauer è proprio quello dell'origine, o più esattamente degli inizi. Il cineasta indiano Ritwik Gathak muove una critica a Kracauer in un testo del 1965 intitolato *Une attitude face à la vie, une attitude face à l'art*. Egli ritiene infatti che le immagini elementari vadano comprese a partire da una memoria collettiva, da un inconscio condiviso, che rinvia a credenze comuni e a un immaginario simbolico:

ogni fruscio delle foglie, ogni pozzanghera che riflette facciate invisibili e ogni pezzo di cielo sono elementi passeggeri che si fondono all'interno della complessa rete di elementi che formano l'inconscio sociale. Tutte le fiabe, tutte le fantasmagorie, tutte le tragedie condividono la medesima origine¹⁸.

¹⁸ R. Gathak, *Une attitude face à la vie, une attitude face à l'art*, in S. Alvarez de Toledo dir., *Ritwik Ghatak, Des films du Bengale, L'Arachnéen*, Paris 2011, p. 139.

La lettura strettamente materialista di Kracauer non contempla metafora e archetipo, *le immagini non possono che trovare la loro origine nella materia cinematografica*. L'analisi di un film che come *Tropical Malady* rinvia a elementi culturali e narrativi esterni alla dimensione strettamente cinematografica non può allora essere oggetto di interesse di Kracauer, a meno che non si presti attenzione agli effetti materiali, trascurando che essi hanno forse un significato che ci sfugge.

Traduzione dal francese di Clio Nicastro

Immagini dialettiche nel cinema sovietico degli anni Venti

Massimo Olivero

In netta opposizione con l'idea di origine intesa come fonte primigenia, da cui provengono le *acque* che formano il fiume del processo storico, Walter Benjamin, verso la fine degli anni Venti, nel suo saggio sul dramma barocco tedesco¹, descrive l'origine come un vortice che perturba lo scorrere regolare e lineare del fiume del divenire. Un vortice che rimescola e altera il movimento dei materiali immersi in tali acque, al punto da produrre un movimento duplice e ambivalente, al contempo di restaurazione e di distruzione, di ripresa e di analisi critica del passato, volto a produrre un suo rinnovamento originale. Il pensiero dell'origine benjaminiano è infatti la collisione feconda dell'*adesso* con un tempo *altro*, inatteso, che viene reinventato. L'origine non si colloca dunque, come potrebbe parere ovvio, nel passato, ma non è che un'immagine nuova del passato stesso, la creazione di una forma originale ovvero, per usare le parole di Pierre Fédida, un «presente reminiscente»², che porta in sé la memoria del proprio passato.

Questo tipo di origine si configura dunque come anacronismo: «L'origine cristallizza dialetticamente la novità e la ripetizione, la sopravvivenza e la rottura: è innanzitutto anacronismo. Sopraggiunge nel racconto storico come una crepa, un incidente, un malessere, la formazione di un sintomo»³. L'immagine capace di restituire tale anacronismo, mostrando il duplice movimento del lavoro critico della memoria, capace di confrontarsi allo stesso tempo con quello che resta e con quello che è andato perduto, viene

¹ W. Benjamin, *Il Dramma Barocco tedesco*, tr. it., Einaudi, Torino 1999.

² P. Fédida, *Passé anachronique et présent réminiscent*, in "L'écrit du temps", n. 10 (1986), cit. in G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992, p. 132.

³ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2000.

definita da Benjamin *un'immagine dialettica*. Tale concetto si concretizza pienamente nella figura di un torso antico⁴ che, emergendo da un campo di rovine, condensa in sé il conflitto dialettico tra l'oggetto esumato e il suolo in cui era conservato, tra ciò che rimane (l'opera, pur nella sua parzialità e come parte di un tutto che non c'è più) e ciò che sparisce (il luogo ormai *aperto* e spogliato dei suoi tesori). L'immagine dialettica dunque non riproduce pedissequamente il passato, fornendone semplicemente una testimonianza, bensì lo ricrea, dandone una interpretazione nuova e dialettica, una «interpenetrazione “critica” di passato e presente»⁵, ovvero una condensazione temporale che resta aperta, non risolta, come avviene per due o più immagini in una sovrimpressione cinematografica. In questo modo, nell'istante, si manifesta la vera forma dell'origine, la ripetizione innovativa nel presente delle forme del passato, la riattualizzazione *di ciò che è stato nell' adesso*, ovvero «il balzo della tigre nel passato», il «salto dialettico»⁶. L'immagine dialettica si presenta dunque come uno strumento critico di rinnovamento radicale dei metodi di conoscenza storica e di decifrazione del presente, un presente visto in quest'ottica come saturo di virtualità rivoluzionaria. La visione benjaminiana dell'origine è perciò da considerarsi come un'operazione di montaggio spazio-temporale capace di rovesciare e scardinare le certezze prodotte da una concezione lineare e rappresentativa del processo storico. Tale interpretazione della dimensione temporale entrava in contrasto con quella «propria della socialdemocrazia e dello storicismo, [ovvero] di un progresso della specie umana nella storia, che è “inseparabile da quella della marcia attraverso un tempo omogeneo e vuoto”»⁷. Questa concezione arretrata e volgare del tempo, che Agamben considera «la breccia nascosta attraverso cui l'ideologia si è insinuata nella cittadella del materialismo storico»⁸, è anche quella dominante che si afferma con l'ottimismo produttivista del “progresso inarrestabile” che caratterizza il periodo stalinista.

Può apparire paradossale quindi far notare che proprio dall'Unione Sovietica sono giunti alcuni degli esempi più interessanti di opere figurative che, con la loro interpretazione a «contropelo»⁹ del divenire temporale, tendono

⁴ Id., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, cit., p. 130.

⁵ *Ivi*, p. 132.

⁶ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, tr. it., Einaudi, Torino 1997, p. 47.

⁷ G. Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 108.

⁸ *Ivi*, p. 95.

⁹ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 31.

a incrinare il placido scorrere del fiume storicista. Ci soffermeremo qui in particolare su due film sovietici della fine degli anni venti che veicolarono (forse inconsapevolmente) una visione alternativa, non ortodossa, originale, della ri-costruzione della temporalità e della messa in scena della Storia; analizzeremo dunque come in queste opere il montaggio di elementi eterogenei e le immagini che si creano dalla composizione di figure contraddittorie, arrivino a «disorganizza[re] radicalmente il tenore di prevedibilità che si avrebbe avuto il diritto di attendere da una “dialettica filosofica” che descriva i progressi della ragione nella storia»¹⁰.

Il primo film qui preso in esame è *La Montagna incantata* (*Zvenigora*, 1927) di Dovženko, in cui differenti epoche della storia dell'Ucraina si avvicendano e si intersecano senza nessun filo logico o narrativo che le leghi insieme coerentemente. Due sole figure tengono unite le varie parti di questo film disequilibrato e privo di centro: una è Zvenigora, la montagna dell'Ucraina che conserva sepolti i tesori della nazione, l'altra è il personaggio del nonno, che attraversa più di mille anni di storia, rimanendo il solo elemento costante nel mutare dei secoli. Egli incarna e «connette il passato, il presente e il futuro»¹¹ della nazione, detentore della cultura del suo popolo, delle sue tradizioni, e capace allo stesso tempo di proiettare questi tesori, i veri tesori dell'Ucraina, nel futuro indicato dalla rivoluzione socialista (e probabilmente anche oltre quest'ultima). Come afferma il regista, il nonno è un «prisma del tempo», ovvero «non semplicemente un ritratto romantico del passato del nostro popolo. Attraverso di lui volevo mostrare i legami fra le generazioni»¹². Il film è un susseguirsi di immagini dialettiche, in cui figure del passato mitico ritornano in nuove epoche e sotto nuove forme: ogni avvenimento è un “salto originario” o *Ursprung*, come lo definisce Benjamin, che cancella e reinventa il passato, un momento unico e originale, ma che non fa altro che ripetersi, ritornare. La figura del vecchio è in questo caso emblematica, capace di essere presente in ogni epoca, di ritornare ogni volta (anche dopo essere stato ucciso), e di saper prendere parte (come si vede bene nel finale) ad ogni nuova origine, ad ogni nuova nascita del suo paese.

Nel film il passato ossessiona e innerva ogni attimo del presente, ma è allo stesso tempo criticato e demitizzato. Dovženko afferma a più riprese la sopravvivenza di un passato “mitico” nell'Ucraina sconvolta dalla rivoluzio-

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oil de l'histoire I*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009, p. 98.

¹¹ G.O. Liber, *Alexander Dovzhenko. A life in soviet film*, BFI, Londra 2002, p. 91.

¹² *Ibidem*.

ne bolscevica che, come all'epoca degli Sciti o dei Cosacchi, è attraversata da bande di soldati a cavallo che mettono a ferro e fuoco il Paese. Una didascalia descrive l'invasione dei Variaghi nel XVIII secolo affermando che «le nazioni e i fratelli si combattono fra di loro», frase che risulta altrettanto valida per le scene della guerra civile. Il nuovo, il presente, che viaggia inesorabile verso l'avvenire, si oppone apparentemente nel film a tutto ciò che è vecchio, che incarna i valori di una tradizione ormai sorpassata dall'avvento rivoluzionario. In realtà questa nuova fase non elimina affatto né esaurisce le forze del passato, proprio perché il passato è la condizione necessaria e propulsiva dell'avvenire, e il presente (in questo caso quello rivoluzionario) non è altro che una sua riproposizione originale. Quando nell'ultima scena il nonno, che dovrebbe gettare una bomba su un treno carico di soldati bolscevichi, decide di abbandonare la reazione zarista e si unisce ai rivoluzionari, ciò non significa che vi sia una «riconciliazione»¹³ fra le forze del passato e il nuovo stato socialista. Avviene in questo momento invece quella paradossale e istantanea unione tra passato e presente, quell'«immagine del passato che entra in una congiunzione folgorante e istantanea col presente, in modo tale che questo passato non possa essere capito che in questo presente preciso, né prima né dopo»¹⁴.

Il passato, così “presente” in questo film, come del resto in tutto il cinema di Dovženko, viene però raffigurato senza alcuna nostalgia o senso di rimpianto per la perdita di una patria “originaria”. Sia nella scena iniziale, con l'arrivo al galoppo dei guerrieri Sciti (rappresentato al rallentatore), che nel racconto (che sembra un sogno o piuttosto un incubo) del nonno al nipote Pavlo sull'invasione dei Variaghi, il passato mitologico dell'Ucraina subisce una rilettura partecipe, affascinata e, allo stesso tempo, distaccata e critica. Dovženko non cerca di rappresentare il passato così *com'era*, ma, al contrario, lo ricrea attraverso immagini visionarie, di grande forza spettacolare e di incredibile complessità visiva, prodotte tramite ardite sovrimpressioni che deformano e alterano i dati visibili. Il regista attua qui una critica della raffigurazione arcaica e regressiva del passato tramite una composizione formale defigurante, che trasporta il rappresentato in una dimensione onirica, inverosimile e a tratti incomprensibile.

Il senso delle immagini e delle situazioni messe in scena è infatti caratterizzato da una forte componente di ambiguità e incertezza, che incide

¹³ B. Nebesio, *The Silent films of Alexander Dovzhenko: A Historical Poetics*, tesi di dottorato, University of Alberta, Edmonton 1996, p. 90.

¹⁴ R. Rochlitz, *Walter Benjamin: une dialectique de l'image*, in “Critique”, n. 431 (1983), pp. 295-296.

anche sugli aspetti più tipici del cinema sovietico dell'epoca. Pensiamo ad esempio ai due fratelli, Pavlo e Timoš, ricalcati sulle figure dei due fratelli rivali del racconto *Taras Bul'ba* di Gogol, che incarnano due polarità opposte: l'uno, Pavlo, è antirivoluzionario, legato al mondo arcaico e al folklore contadino, dunque più vicino al nonno; Timoš è invece l'immagine stessa del rivoluzionario, combattente coraggioso, studente e operaio. Pavlo è un sognatore, debole e facilmente influenzabile; Timoš è invece concreto, con una forte personalità e una precisa visione del mondo (materialista e scienziata). Ciò che Dovženko ci mostra di questi due personaggi si rivela tuttavia più complesso di un semplice dualismo fra ideologie opposte, con cui si soleva simbolizzare nel cinema dell'epoca, tramite un manicheismo sbrigativo, le complesse lotte intestine di quel periodo. Il film infatti dialettizza i due personaggi, li rende complementari, benché inconciliabili e diversissimi, ed entrambi funzionali al crearsi della nuova storia dell'Ucraina. Pavlo è inizialmente un semplice contadino superstizioso, succube del nonno e delle sue idee arretrate, una figura infantile (lo vediamo che gioca creando bellissime bolle di sapone), ma che successivamente si trasforma in controrivoluzionario attivissimo, al punto da cercare soldi anche all'estero¹⁵ pur di finanziare la lotta contro i bolscevichi (come se i racconti del nonno sulle invasioni subite dall'Ucraina lo avessero esaltato e spinto alla "difesa" della patria). Timoš, che rappresenta la quintessenza del bolscevico, soldato consapevole, operaio infaticabile e studioso diligente, a sua volta mostra anche un lato irrazionale, si potrebbe dire regressivo, a causa della sua devozione alla causa socialista. Egli infatti, durante la lotta per la conquista di Zvenigora, decide di sopprimere sua moglie, che voleva seguirlo in battaglia, sparandole a bruciapelo, pur di rispettare gli ordini di un suo superiore che gli intima di liberarsi della donna. Egli così, pur rovesciando la tradizione guerriera del popolo sciita (le cui donne seguivano i coniugi nel combattimento «correndo tenendosi alla coda dei cavalli»¹⁶), in questo atto di violenza brutale, ripete e rinnova la natura barbarica degli efferati omicidi compiuti dal Tiranno dei Varenghi (mostrati nel racconto del nonno). Nel personaggio di Timoš il passato infatti paradossalmente sopravvive più forte che nel suo "primitivo" fratello. Quando di fronte al plotone di esecuzione espone il petto senza paura, come se fosse immune, magicamente,

¹⁵ In una conferenza organizzata in un teatro di Parigi lo vediamo vestito come un diplomatico che cerca di convincere una sala piena di ricchi borghesi della sua disperazione causata dalla invasione bolscevica, facendo finta di volersi suicidare (prima di fuggire con l'incasso della serata).

¹⁶ B. Amengual, *Alexandre Dovjenko*, Seghers, Paris 1970, p. 42.

alle pallottole, rivela un atteggiamento sintomatico che richiama più le tradizioni folkloristiche della sua terra che la razionalità di un ingegnere sovietico. In questo gesto, che sarà ripetuto con ancor più veemenza dallo stesso attore nel film successivo del regista, *Arsenale* (1928), ritroviamo piuttosto l'eco di quella "invulnerabilità" che, in diverse leggende ucraine e russe, viene attribuita a rivoluzionari del passato quali Sten'ka Razin o Emel'jan Ivanovič Pugačëv.

Dovženko non compie qui soltanto un'operazione di riscrittura del passato dell'Ucraina, al fine di conservarne la memoria, come se il monte Zvenigora (e il film a lui dedicato) fosse un semplice museo che racchiuda le immagini della storia del paese. Egli compie piuttosto un'operazione politica e poetica allo stesso tempo, poiché riattiva le forze esplosive del passato, che venivano tramandate e "riscritte" nei racconti orali della tradizione folklorica del paese, e le riadatta per un nuovo medium, il cinema, donando a quel passato una veste completamente originale e inedita. Le immagini del passato, tramite la figura conduttrice del nonno, venendosi a scontrare col presente rivoluzionario, ritrovano così tutta la loro potenzialità, la loro qualità di *detonatore* che «fa esplodere sia il passato sia il presente, che libera con lo stesso gesto, il primo dal peso della tradizione e il secondo dal peso dello *status quo*»¹⁷. In *Zvenigora* è il presente rivoluzionario che riesce a risvegliare e a ridare nuovo senso ai resti sepolti e ormai sterili di una tradizione che era destinata all'oblio.

Uno dei gesti che troviamo più spesso nel film di Dovženko è quello di scavare, di aprire fossati nel terreno, sia da parte del nonno che cerca i tesori nascosti nel suolo di Zvenigora, che da parte dei soldati in guerra per cercare riparo dalle pallottole nelle trincee. Il regista si sofferma spesso su questi momenti di nessuna utilità narrativa, in particolare quando in una delle buche, il vecchio trova dei resti, delle ossa di cavallo, che Pavlo getta via con un certo disprezzo. Questa immagine di un terreno che nel suo aprirsi rivela "tesori" nascosti, la ritroviamo in un altro film del periodo, sempre girato in Ucraina, *L'Undicesimo* di Dziga Vertov (1928). Nella prima parte vediamo i lavori di costruzione di una diga, simbolo della vittoria del socialismo sulle forze della natura. In tali scene abbiamo «una panoramica dei territori del bacino del Dnepr e di quelle zone che il lago artificiale avrebbe sommerso (e che la cinepresa sommerge in anticipo servendosi di una sovrimpressioni)»¹⁸. Ma prima che l'acqua ricopra nuovamente questi terreni, Vertov ci mostra

¹⁷ F. Proust, *L'histoire à contretemps: le temps historique chez Walter Benjamin*, Le livre de Poche, Paris 1999, p. 44.

¹⁸ P. Montani, *Dziga Vertov*, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 103.

quali tesori nascosti essi contenevano. Mentre gli uomini piantano dei pali nel terreno (con movimento verticale, dall'alto verso il basso, dei martelli), una sovrapposizione fa comparire uno scheletro, adagiato orizzontalmente su un rilievo di terreno, evidentemente una tomba. La didascalia che introduce l'immagine recita "eco", come a indicare il nascere di un legame visivo che si viene a creare tra due epoche diverse. Quest'immagine dello scheletro, che appare inizialmente come un semplice aneddoto tra i tanti del cantiere, ritorna a più riprese, come se Vertov trattasse questo materiale spurio, inopportuno, *fuori luogo*, come qualcosa che acquista invece un senso importante nella sua rappresentazione dell'edificazione della diga. In questa scoperta di un antico cimitero sciita possiamo certamente vedere la distruzione definitiva di un passato morto e sepolto che non merita altro che essere sostituito dal "nuovo", incarnato dal potere sovietico. A questa lettura modernista¹⁹, spesso utilizzata per interpretare l'opera del regista, possiamo contrapporre piuttosto quella di un Vertov interessato a mostrare, nel pieno del glorioso cammino verso il progresso, il suo volto nascosto, ovvero le forze regressive di un passato che ancora (r)esiste e di cui sopravvivono dei resti. Vertov si interessa qui a ciò che c'è di più «effimero, finito, votato alla morte»²⁰, come per voler salvarlo, preservarlo, almeno in un'immagine, dalla prossima distruzione. Egli qui compie un'autentica operazione dialettica, in quanto capace di pensare i propri «arcaismi, cioè di non aver paura di convocarli, lavorando in maniera critica e "figurativa" (*bildlich*) sui segni del loro oblio, del loro declino, delle loro risorgenze»²¹. Quando nella stessa immagine si trovano fusi insieme gli operai al lavoro e i resti dello scheletro, il flusso temporale si arresta, si verifica per qualche istante una dissociazione spazio-tempo, si crea un anacronismo. In questa immagine dialettica Vertov ci mostra che il passato non avviene prima del presente, ma è suo contemporaneo, si forma nello stesso momento in cui accade il presente: «passato e presente si sovrappongono e non si giustappongono. Essi sono simultanei e non contigui. [È per questo che] occorre pensare il passato come condizione generale del presente»²². La successiva

¹⁹ J. Hicks, *Dziga Vertov. Defining documentary film*, I.B. Tauris, Londra/New York 2007, p. 59. Hicks associa la terra e la pietra con il passivo, il "peso morto", il "fardello della storia" superata dal dinamismo e dall'intensità del lavoro di costruzione della diga.

²⁰ R. Tiedelman, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Actes sud, Paris 1987, p. 162.

²¹ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, cit., p. 145.

²² F. Proust, *L'histoire à contretemps: le temps historique chez Walter Benjamin*, cit., p. 36.

distruzione del sito archeologico, che viene fatto esplodere, non può essere letta solamente come la fine definitiva di un passato inutile. Qui il passato, i suoi detriti, acquistano soprattutto il ruolo di detonatore, di polvere da sparo necessaria per far nascere il futuro²³.

Lo stesso si può dire per la sovrimpressionazione in cui si imprimono le acque della diga sui villaggi circostanti: il vitalismo e l'energia portate dall'acqua (elemento generatore dell'energia elettrica) dinamizzano e trasformano il paesaggio rurale. Due immagini del presente, di cui una, l'acqua in movimento, con una forte carica di virtualità futura, mentre l'altra, le isbe contadine, che rinviano al passato, nello scontrarsi determinano una terza immagine, pienamente originaria, dove si mostra il fondersi di vecchio e nuovo, un'immagine che «sta per nascere, nel divenire e nel declino»²⁴. Benché fortemente condizionato da un'ideologia finalistica e teleologica come quella che contraddistingue il primo piano quinquennale staliniano, il cinema sovietico della fine degli anni Venti ha dunque in più casi dimostrato di sapere pensare la storia e il suo processo in maniera complessa, dialettica, originale. Oltre ai due casi trattati, altri film, come *La Terra* (1930) di Dovženko e pressoché tutta l'opera di Ejzenštejn (in particolare *Il vecchio e il nuovo*, 1929) analizzati in questo senso mostrano una concezione del Tempo stratificata e anacronistica, in cui epoche e «strutture organizzative»²⁵ diverse possono coesistere *contemporaneamente* nello stesso luogo e attimo. Le opere filmiche principali di questo periodo di rinascita della Russia e del suo popolo, testimoniano infatti della volontà di raffigurare in maniera artisticamente valida la nuova origine, l'evento *unico* ma *ripetibile* della rivoluzione socialista.

²³ È interessante notare che, alla fine della sequenza delle esplosioni, riappare ancora un'immagine di un teschio, come a voler ricordare che i resti del passato non scompaiono mai definitivamente.

²⁴ W. Benjamin, *Il Dramma Barocco tedesco*, cit., p. 44.

²⁵ N. Klejman, *Nota a 'Le cinque epoche'*, in *La forma della memoria*, a cura di F. Pitassio, Forum, Udine 2009, p. 208.

Lo scandalo dell'origine: l'incipit cinematografico

Valentina Re

Introduzione: «Era una notte buia e tempestosa...»

Nell'iniziare a scrivere un testo che problematizzi l'inizio, la tentazione di dissimulare la propria presa di parola passando attraverso un discorso altrui (che preferibilmente, a sua volta, si ripieghi sulla propria origine...) è tanto irresistibile quanto, ormai, convenzionale.

Come del tutto convenzionale è la scelta di esplicitare la possibilità, la necessità o i modi di tale dissimulazione. Se non possiamo fare a meno di un topos che ci appare come tale, tanto vale confessarlo apertamente: «Naturalmente, un manoscritto», per dirla con Eco¹.

Si prenda, per esempio, un celebre passaggio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

Sulla parete di fronte al mio tavolo è appeso un poster che mi hanno regalato. C'è il cagnolino Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase: "Era una notte buia e tempestosa..." e l'impersonalità di quell'incipit sembra aprire il passaggio da un mondo all'altro, dal tempo e spazio del qui e ora al tempo e spazio della pagina scritta; sento l'esaltazione d'un inizio al quale potranno seguire svolgimenti molteplici, inesauribili; mi convinco che non c'è niente di meglio di un'apertura convenzionale, d'un attacco da cui ci si può aspettare tutto e niente; e mi rendo anche conto che quel cane mitomane non riuscirà mai ad aggiungere alle prime sei parole altre sei o altre dodici senza rompere l'incanto. La facilità dell'entrata in un altro mondo è un'illusione; ci si slancia a

¹ Il riferimento è ovviamente alle riflessioni di Umberto Eco in *Postille a "Il nome della rosa"*, in "Alfabeta", n. 49 (1983), ora in appendice a *Il nome della rosa*.

scrivere precorrendo la felicità d'una futura lettura e il vuoto s'apre sulla carta bianca.

Da quando ho questo poster appeso davanti agli occhi, non riesco più a terminare una pagina. Bisogna che al più presto stacchi dal muro questo maledetto Snoopy; ma non mi decido; quel pupazzo infantile è diventato per me un emblema della mia condizione, un ammonimento, una sfida².

Benedetto Snoopy! Oltre a farci scivolare quasi inavvertitamente nel nostro discorso, ci consente di farne emergere i principali snodi: il valore modellizzante, o configurante, dell'incipit; la fascinazione e la fecondità di un inizio tanto codificato (qui, in maniera provocatoriamente caricaturale) da apparire "naturale"; la constatazione dell'illusorietà di tale fascinazione, che ci obbliga a prendere le distanze da ogni formula e topos e rischia di ridurci alla paralisi e all'afasia.

Per cominciare ad affrontare il primo punto, ci basterà allora fare nuovamente appello a Italo Calvino.

Tick-tock: la configurazione narrativa e l'arbitrarietà dell'origine

Il problema dell'inizio pervade tanto la pratica letteraria che la riflessione teorica (ammesso che tra le due si possa chiaramente e legittimamente tracciare un confine netto) di Calvino. Qui ci occuperemo soltanto, e peraltro tangenzialmente, della seconda, che trova piena articolazione in un intervento breve e densissimo, *Cominciare e finire*³. Con questo intervento Calvino si inserisce a pieno titolo all'interno di una linea che, pur restando implicita, si riconosce chiaramente: una linea che sembra in qualche modo originarsi nei contributi di Frank Kermode (*The Sense of an Ending*) e Barbara Herrnstein Smith (*Poetic Closure*), ma che rivela nitidamente il suo retroterra aristotelico (la concezione dell'intrigo sviluppata nella *Poetica*) così come l'impatto della riflessione modernista (Henry James); una linea che incrocia le ricerche di Jurij Lotman (*La struttura del testo poetico*) e che subito si dissemina in molteplici riprese e riproposizioni (per esempio Peter

² I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 2002, p. 206.

³ Il testo, parte del lavoro preparatorio per le lezioni alla Harvard University, è stato pubblicato come appendice alle *Lezioni americane*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995, pp. 737-753. Qui è citato a partire da Id., *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2004, pp. 137-156.

Brooks, *Trame*, e Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*), per dispiegarsi in tutta la sua portata e in tutte le sue implicazioni⁴ nell'opera monumentale di Paul Ricœur, *Tempo e racconto*⁵.

Ma andiamo con ordine, o meglio, torniamo a quell'ordine (del tutto arbitrario e provvisorio) che ci eravamo proposti di seguire. Calvino, dunque:

Forse è questa ansia per il problema del cominciare e del finire che ha fatto di me più uno scrittore di *short-stories* che di romanzi, quasi non riuscissi mai a convincermi che il mondo ipotizzato dalla mia narrazione è un mondo a se stante, autonomo, autosufficiente, in cui ci si può installare definitivamente o almeno per tempi lunghi. [...] Il mio problema potrebbe essere enunciato così: è possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo? Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la "condizionano" e queste altre ancora, fino a estendersi all'intero universo? [...]

L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo⁶.

La "confessione" di Calvino è attraversata, a ben vedere, dalla presa d'atto di una contraddizione. Da un lato, abbiamo la consapevolezza del

⁴ Di cui sembra del resto pienamente consapevole Calvino, quando scrive: «Studiare le zone di confine dell'opera letteraria è osservare i modi in cui l'operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura ma che solo la letteratura può "esprimere"», *ivi*, pp. 138-139.

⁵ Nel dettaglio: F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, tr. it., Sansoni, Milano 2004; B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, University of Chicago Press, Chicago 1968; J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, tr. it., Mursia, Milano 1972; P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, tr. it., Einaudi, Torino 1995; U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994; P. Ricœur, *Tempo e racconto*, vol. 1 (1983), vol. 2 (*La configurazione nel racconto di finzione*, 1987), vol. 3 (*Il tempo raccontato*, 1988), tr. it., Jaca Book, Milano.

⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 154-155.

«valore modellizzante» (per dirla con Lotman⁷) dei limiti dell'opera letteraria: l'inizio, come la fine, partecipa a un processo di demarcazione e delimitazione di un universo spazio-temporale altrimenti continuo e infinito (la «potenzialità illimitata e multiforme», «il mondo dato in blocco, senza un prima né un poi», «il mondo di fuori [che] per definizione è continuo, non ha limiti visibili»⁸). Tale processo è non solo elemento distintivo del testo letterario, che è tale proprio in quanto *finito*, ma è anche, e soprattutto, l'operazione che ci permette “di situarci in questo mondo”, renderlo abitabile e intelligibile: l'operazione che ci permette di “umanizzare” il tempo e dare forma all'esperienza, attribuire un ordine a quello che sarebbe altrimenti caos indifferenziato, un ordine e quindi una direzione, un *sensò*⁹.

Tale bisogno di “concordanza” ha origine, secondo Frank Kermode, nella peculiare condizione umana. «Gli uomini, come i poeti» scrive Kermode «quando nascono irrompono “nel mezzo”, *in medias res*; muoiono anche *in mediis rebus* e, per dare un senso al loro breve respiro, hanno bisogno di crearsi una fittizia armonia tra inizio e fine, che poi vuol dire dare un significato alla vita e alla poesia»¹⁰. Il pensiero apocalittico (le finzioni escatologiche che l'hanno espresso) corrisponde (risponde) a questo bisogno di concordanza e «l'Apocalisse non è altro che un armonico impasto di immagini – immagini del passato e immagini profetiche del futuro – creato per noi che stiamo “nel mezzo”»¹¹. Ma naturalmente – ed è questo il punto che ci interessa qui sottolineare nella ben più ampia riflessione di Kermode – «tutto questo riguarda anche le trame letterarie, immagini della grandiosa consonanza del tempo»¹². Per spiegare il funzionamento delle finzioni letterarie come “modelli del tempo”, Kermode ricorre all'esempio del rumore di un orologio: osserva

⁷ Cfr. J.M. Lotman, *Valore modellizzante dei concetti di “fine” e “inizio”*, in Id., B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, tr. it., Bompiani, Milano 1975, pp. 135-141.

⁸ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 137-138.

⁹ Come osserva Peter Brooks (*Trame*, cit., p. vii), le trame rappresentano «le principali forze ordinatrici di quei significati che cerchiamo [...] di strappare al tempo». Si veda anche U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 107: «Leggere racconti significa fare un gioco attraverso il quale si impara a dar senso alla immensità delle cose che sono accadute e accadono e accadranno nel mondo reale. [...] Questa è la funzione terapeutica della narrativa e la ragione per cui gli uomini, dagli inizi dell'umanità, raccontano storie. Che è poi la funzione dei miti: dar forma al disordine dell'esperienza».

¹⁰ F. Kermode, *Il senso della fine*, cit., p. 10.

¹¹ *Ivi*, p. 11.

¹² *Ivi*, p. 19.

Siamo tutti d'accordo sul fatto che dice *tick-tock* [...]. Quando chiamiamo il secondo tra i due suoni in relazione *tock* è evidente che usiamo una finzione per far sì che la fine conferisca organizzazione e forma alla struttura temporale. L'intervallo tra il *tick* e il *tock* [...] ha ora una durata che significa qualcosa. Il *tick-tock* dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma; mentre l'intervallo tra il *tock* e il *tick* è il tempo che passa e basta, quel tempo disorganizzato che sentiamo il bisogno di umanizzare¹³.

La capacità dell'intreccio è dunque quella di trasformare una semplice successione (un continuum indifferenziato, il «tempo che passa e basta», *chronos*) in una durata organizzata e significativa, «chiarificata da una relazione fra il momento e una remota origine e una fine, e da un'armonia di passato, presente e futuro»¹⁴ («uno spazio di tempo ricolmo di significati»¹⁵, *kairos*). Insomma: «ciò che, in definitiva, cerchiamo nel romanzo è una compiutezza di tempo, con un inizio, una metà e una fine in armonia»¹⁶.

Ricœur preciserà ulteriormente quella che diventerà, nella sua ampia riflessione, l'attività configurante di *mimesis II*; quell'attività, cioè, che «trasforma gli eventi o accadimenti *in* – una storia»¹⁷, che «da una semplice successione ricava una configurazione»¹⁸, da una «diversità di eventi [...] l'unità di una totalità temporale»¹⁹. L'attività configurante «conferisce alla storia un “punto finale”, il quale, a sua volta, fornisce il punto di vista dal quale la storia può essere colta come formante un tutto»²⁰. Perché, evidentemente, il «punto finale» (quei «punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno» di cui parla Calvino) non appartiene all'ordine dell'esperienza, del «mondo dell'azione» (*mimesis I*): «Le idee di principio, di mezzo e di fine [...] non sono degli aspetti dell'azione effettiva, bensì degli effetti dell'ordinamento del poema»²¹.

¹³ *Ivi*, pp. 41-42.

¹⁴ *Ivi*, p. 45.

¹⁵ *Ivi*, p. 43.

¹⁶ *Ivi*, p. 53.

¹⁷ P. Ricœur, *Tempo e racconto*, vol. 1, cit., p. 109.

¹⁸ *Ivi*, p. 110.

¹⁹ *Ivi*, p. 111.

²⁰ *Ivi*, p. 112.

²¹ *Ivi*, p. 70.

E tuttavia, laddove il racconto diventa l'arte «di far risultare concordante [la] discordanza»²², di dare forma all'informe, non può che insinuarsi il sospetto di artificio e inganno.

Kermode dapprima, e quindi Ricœur, ne prendono atto con grande lucidità: come non diffidare di un modello che impone la concordanza laddove vi è solo discordanza? Se è vero che il nostro bisogno di concordanza rimane un dato ineliminabile, e che «non è pensabile che il racconto possa fare a meno di ogni forma di configurazione»²³, non ci resta che fare affidamento sull'incessante rinnovamento delle forme di configurazione (paradigmi, per Ricœur, modelli per Kermode), sulle infinite risorse di cui la finzione dispone per dare al tempo forme che sono in grado di interagire in modi sempre più raffinati con le mutevoli attese dei lettori. «A meno di non essere estremamente ingenui» scrive infatti Kermode «[...] noi non chiediamo ai libri di procedere verso la fine esattamente nei modi che abbiamo immaginato. Solo dalle opere più banali possiamo aspettarci la conferma di schemi preesistenti»²⁴; e conclude (come del resto concluderà Ricœur, riprendendone le riflessioni): «Continueremo sempre ad avere relazione con dei modelli e continueremo sempre a cambiarli per renderli operanti»²⁵.

Con la minaccia di inganno e la sfiducia nei modelli si confronta del resto anche l'interrogativo di Calvino («Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la “condizionano” e queste altre ancora, fino a estendersi all'intero universo?»), da cui emergono con forza la consapevolezza modernista dell'artificiosità e dell'arbitrarietà del principio di delimitazione, e il senso di inadeguatezza rispetto all'applicazione di tale principio (che “tradisce” la «molteplicità dei possibili»²⁶). In effetti, nell'interrogativo di Calvino, che fa propria la lapidaria constatazione di Forster – «Una storia si sviluppa come una spina dorsale, o meglio come una tenia, perché il suo inizio e la sua fine sono del tutto arbitrari»²⁷ – riecheggia molto limpidamente l'interrogativo che Henry James si poneva già nella prefazione all'edizione del 1907 di *Roderick Hudson*:

²² *Ivi*, p. 76.

²³ P. Ricœur, *Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione*, vol. 2, cit., p. 48.

²⁴ F. Kermode, *Il senso della fine*, cit., p. 24.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 138. Ma si noti che anche Calvino sembra confermare, con Kermode e Ricœur, la fiducia nell'opera letteraria, una delle «minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso».

²⁷ E.M. Forster, *Aspetti del romanzo*, tr. it., Garzanti, Milano 2000, p. 40.

Dov'è che, per la completa espressione del soggetto, una particolare relazione si ferma – dando luogo a qualche altra relazione che non ha a che fare con quella espressione?

Realmente, universalmente, le relazioni non si fermano in alcun luogo, e lo squisito problema dell'artista è, eternamente, solo quello di tracciare, con una propria geometria, il cerchio entro il quale esse *sembreranno* farlo²⁸.

Restando in ambito letterario, la transizione dalla tradizione realista alla modernità ci permette di osservare il modificarsi dei grandi modelli di configurazione più da vicino, e proprio in uno dei luoghi strategici dell'opera, la sua apertura, il suo inizio.

Seguendo ancora Ricœur, possiamo prendere atto di un paradosso: «Il primato delle convenzioni [cresce] in proporzione all'ambizione rappresentativa del romanzo, nel corso della sua più lunga stagione che fu quella del realismo romanzesco [...], come se solo delle convenzioni sempre più complesse potessero restituirci il naturale e il vero»²⁹. Ma con la modernità, l'intenzione rappresentativa che motivava le convenzioni si incrina fino a spezzarsi e rimane solo l'artificiosità non più sostenibile delle convenzioni: «Al termine del percorso, è la coscienza dell'illusione che sovverte la convenzione e motiva il tentativo di liberarsi di qualsiasi paradigma»³⁰.

Questo percorso si riflette in maniera puntuale nelle trasformazioni che investono le pratiche del cominciare, individuate con particolare acutezza da Andrea Del Lungo³¹. Se è vero che qualunque inizio è arbitrario sia in riferimento all'origine e alla responsabilità della presa di parola (che comporta problemi di autorevolezza ma anche di autorizzazione), sia in relazione al processo più ampio di configurazione di cui fa parte, le reazioni allo scandalo dell'arbitrarietà assumono tuttavia forme diverse che corrispondono a paradigmi diversi. La tradizione realista tende a dissimulare l'arbitrarietà attraverso quella che Del Lungo definisce una naturalizzazione convenzionale («Era una notte buia e tempestosa...»), l'illusione di un inizio “naturale”: a questa tradizione sono ascrivibili strategie quali il ritrovamento di un manoscritto (con le sue varianti) e l'interpellazione

²⁸ H. James, Prefazione a *Roderick Hudson*, in Id., *Romanzi*, tr. it., Sansoni, Firenze 1965, p. 7.

²⁹ P. Ricœur, *Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione*, vol. 2, cit., p. 29.

³⁰ *Ivi*, p. 30.

³¹ A. Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Seuil, Paris 2003.

di un testimone – la storia è già lì, già chiusa, già formata, all'autore non resta che riportarla fedelmente; ma anche l'impiego di una serie di figure che riprendono soglie “naturali” dell'esistenza (un arrivo, un risveglio, una nascita). La modernità, al contrario, non può che esibire l'arbitrarietà dell'origine, affermare il carattere artificioso dei modelli esplicativi; nessuna convenzione naturalizzante è più efficace. Il rifiuto di ogni convenzione conduce così, in maniera forse paradossale, sia a pratiche di “occultamento” del (o di rinuncia al) rito inaugurale nelle forme codificate dalla tradizione (per esempio, attraverso l'inizio nel mezzo di un dialogo) che a strategie di esibizione (del processo di rappresentazione, del patto finzionale) e di distanziamento ironico o sabotaggio (delle convenzioni del cominciare). Tra questi due poli, nella pratica dei testi, un'infinità varietà di trasformazioni, negoziazioni, aggiustamenti, commistioni.

Seppur il discorso sia rimasto fino a qui circoscritto all'ambito letterario, i molteplici riferimenti a nozioni quali quella di finzione, di trama, di intrigo, o la problematica della finzione come modello (o paradigma) esplicativo/configurativo, permettono evidentemente di estenderne l'ambito di applicazione al più ampio universo narrativo, arrivando verosimilmente a includere, oltre alla tradizione letteraria, quella cinematografica³².

È allora pienamente legittimo domandarsi se la doppia linea individuata da Del Lungo in relazione alla forma romanzo (la naturalizzazione convenzionale dell'origine, di tradizione realista, contrapposta alle pratiche di svelamento dell'arbitrarietà dell'origine, tipiche della modernità) possa risultare valida anche in relazione alla finzione cinematografica. Possiamo, in altre parole, individuare nel cinema classico, come modello di trasparenza rappresentativa assimilabile alla tradizione del realismo romanzesco, la

³² Seppur le riprese, in senso stretto, di tale discorso nell'ambito cinematografico rimangono ad oggi episodiche e limitate. Per quanto non sia possibile fornirne qui una panoramica esaustiva, si ricordino almeno: *Il linguaggio degli inizi*, a cura di G.P. Caprettini, R. Eugeni, Il Segnalibro, Torino 1988; R. Neupert, *The End. Narration and Closure in the Cinema*, Wayne State University Press, Detroit 1995; *L'Incipit*, a cura di L. Louvel, La Licorne/Université de Poitiers, Poitiers 1997; *Limina. Le soglie del film/Film's Thresholds*, a cura di V. Innocenti, V. Re, Forum, Udine 2004; M. Veronesi, *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*, Kaplan, Torino 2005; V. Re, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2006; N. Carroll, *Narrative closure*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, a cura di P. Livingston, C. Plantinga, Routledge, New York 2009, pp. 207-216. A cui si aggiungono le molte analisi testuali (dove l'incipit diviene soprattutto luogo strategico per indagare problematiche diversificate) e i contributi di André Gardies e Roger Odin, che affrontano il ruolo della sequenza dei titoli di testa nei processi di naturalizzazione dell'incipit; in particolare: A. Gardies, *La Forme générique. Histoire d'une figure révélatrice*, in “Annales de l'Université d'Abidjan”, série D (Lettres), tome 14 (1981), pp. 163-176 e R. Odin, *Della finzione*, tr. it., Vita e Pensiero, Milano 2004.

predominanza di quelle convenzioni che producono l'illusione di un inizio "naturale"? E rintracciamo invece, nel cinema moderno, la prevalenza di forme di negazione o di sabotaggio delle convenzioni, che svelano e denunciano l'arbitrarietà dell'atto inaugurale?

Per affrontare la questione esamineremo più da vicino il funzionamento di una particolare strategia di "naturalizzazione convenzionale", che chiameremo, con Calvino, «incipit dell'individuazione».

Et moi, qu'est-ce que je suis dans cette histoire? L'impossibilità del rito di individuazione

Nella riflessione di Calvino l'«incipit dell'individuazione» è un «atto rituale come l'invocazione alla Musa»³³: un rito, specifica Del Lungo, «che nel romanzo classico assume la forma di una risposta rassicurante alle tre questioni fondamentali che il lettore pone idealmente all'inizio del testo: dove, chi e quando»³⁴. L'incipit dell'individuazione – che sempre Del Lungo analizza estesamente nell'opera di Balzac – ha la forza di una genesi, di un inizio "assoluto", di un atto demiurgico attraverso il quale «il romanzo elude la questione dell'arbitrarietà, a tutti i livelli: l'origine della parola è garantita dall'intervento di un narratore che si pone come unico detentore del sapere; la delimitazione del testo è giustificata dall'apertura come atto di creazione»³⁵. Elusione ancor più efficace se all'atto di creazione che instaura il mondo finzionale, rispondendo puntualmente e "naturalmente" alle attese e alle curiosità del lettore/spettatore, si associa la ripresa di una soglia "naturale" dell'esistenza, di un evento che viene ordinariamente percepito come mutamento di stato, come passaggio da una condizione a un'altra che *motivi* l'inizio di una storia e attivi il desiderio di ascoltarla. Come un arrivo, si diceva: per esempio, nell'incipit sapientemente analizzato da Roger Odin³⁶, l'arrivo del calesse che apre *La scampagnata* (1936) di Jean Renoir, introdotto da una didascalia perfettamente ascrivibile al rituale dell'identificazione:

M. Dufour, quincaillier à Paris, entouré de sa belle-mère, de sa femme, de sa fille et de son commis Anatole qui est aussi son futur

³³ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 140.

³⁴ A. Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, cit., p. 70.

³⁵ *Ivi*, p. 106.

³⁶ Cfr. R. Odin, *Della finzione*, cit.

gendre et son futur successeur, a décidé, après avoir emprunté la voiture de son voisin le laitier, en ce dimanche de l'été 1860, d'aller se retrouver face à face avec la nature.

Così come la didascalia, anche le principali scelte che organizzano l'«entrata dello spettatore nella finzione»³⁷ corrispondono al rito dell'individuazione: dall'*establishing shot* che inserisce l'elemento acqueo (sfondo quasi astratto dei titoli di testa) in un contesto rappresentativo al movimento di macchina «narrativo» («Ecco i nostri eroi...») che mostra l'arrivo del calesse, anticipato dal sonoro fuori campo, fino alla «soggettiva collettiva» grazie alla quale scopriamo il ristorante Poulain:

Ogni elemento è attivato, in questo inizio di film, al fine di canalizzare il mio sguardo verso ciò che esso deve vedere, per evitargli qualsiasi sforzo, qualunque rischio di errore. Tale cura nel rassicurare/assicurare la visione dello spettatore [...] tradisce la presenza di un Soggetto enunciatore che dirige l'opera, che non nasconde il suo desiderio di maestria, e ciò non è privo di importanza: godere pienamente di un film di finzione suppone che io accordi un credito totale all'istanza che assume il ruolo delicato di raccontarmi la storia. Non è dunque un male, nel momento in cui inizia la comunicazione narrativa, il fatto che questa istanza mi dimostra di saper tenere con fermezza le redini del racconto. [...] Così, preso per mano, guidato, rassicurato, io posso ancora più facilmente dimenticare la sua presenza³⁸.

Tra i *topoi* dell'inizio e l'atto di creazione inaugurale possono tuttavia darsi, nell'incipit, relazioni molto diversificate. L'*establishing shot* (di nuovo, chiara forma di individuazione) che apre *Desiderio di donna* (D. Sirk, 1953) mostra l'ingresso animato (altra figura inaugurale) del Bijou Theatre. Su una dissolvenza in nero si innesta un carrello in avanti, fino a inquadrare centralmente il cartellone che presenta lo spettacolo in scena; la macchina da presa ne isola un dettaglio, un nome stampato a grossi caratteri, «Naomi Murdoch». Ed è proprio su questo *travelling* che s'inserisce la voce narrante, con un'esclamazione per certi versi disorientante: «Sono io, Naomi Murdoch. Conservo ancora un discreto posto in cartellone».

³⁷ Dal titolo del saggio in cui Odin imposta l'analisi di *La scampagnata*: cfr. R. Odin, *L'entrata dello spettatore nella finzione*, in *Il discorso del film*, a cura di L. Cuccu, A. Sainati, ESI, Napoli 1987, pp. 263-284.

³⁸ R. Odin, *Della finzione*, cit., p. 115.

L'affermazione è curiosa perché, oltre a postulare una simultaneità tra tempo dell'atto narrativo e tempo della storia, sembra attivare un'anomalia sul piano scopico e cognitivo, che ben si presta tuttavia alle dinamiche dell'incipit (e, in effetti, all'incipit resta confinata). Al sapere onnisciente che pare inizialmente corrispondere al registro visivo, infatti, si sovrappone temporaneamente (il tempo dell'incipit) un narratore che fa parte (come personaggio) della storia che racconta e che, in quanto tale, non potrebbe che godere di un sapere limitato e parziale: ma, di fatto, è a questo narratore che finiamo con l'attribuire la "materializzazione" del mondo finzionale. Naomi Murdoch presenta innanzi tutto se stessa, mentre dal palcoscenico del teatro di provincia torna in camerino: una donna disillusa, ormai non più giovane, costretta a una vita dignitosa ma monotona nei varietà di provincia. Con l'ingresso in camerino (altro luogo emblematico per la messa in scena di un inizio) la voce tace, e l'apporto informativo viene delegato al dialogo tra Naomi e una collega più anziana. C'è tuttavia un evento (un ulteriore tipo di "arrivo") che viene a turbare la mediocre e passiva stabilità di Naomi: una lettera. Apprendiamo che Naomi ha abbandonato anni prima il marito e tre figli, insofferente del clima di una cittadina di provincia, minacciata dallo scandalo di una relazione clandestina, spinta dal sogno di una carriera nel teatro. Ora è la figlia che le scrive, per invitarla alla sua prima rappresentazione teatrale: la crede un'attrice di successo, sempre impegnata in brillanti tournée in Europa. Naomi decide di recitare davvero il ruolo che ha voluto mantenere agli occhi della famiglia abbandonata, e di tornare, dopo lunghi anni, a Riverdale. Sulla menzione del nome della cittadina di provincia, la voce recupera quel potere evocativo in grado di materializzare il mondo finzionale: le immagini mostrano così una strada polverosa, dall'alto, con una carrozza che la percorre, mentre la voce commenta: «Chi mai avrebbe detto che sarei tornata a Riverdale dopo tanti anni... Che villaggio... Che villaggio... Scommetto che è ancora tale e quale... Che non ha raggiunto i cinquemila abitanti... Sulla piazza neanche un edificio nuovo, e quando arriva una carrozza è un avvenimento...». Mentre la macchina da presa si avvicina gradualmente alla carrozza in corsa, anche la voce narrante osserva dettagli sempre più minuziosi, fino a evocare il gradino di pietra per scendere dalla carrozza, con incisa la scritta «Murdoch». Questa nuova scritta diegetica, che richiama quella d'apertura, sul cartellone, definisce in maniera inequivocabile l'abitazione di fronte alla quale la carrozza si è fermata: casa Murdoch.

Attraverso una serie di sequenze abilmente orchestrate, Sirk presenta gli altri personaggi coinvolti: le due figlie, il marito, il figlio più piccolo, forse illegittimo, l'amante di un tempo. In questa galleria di ritratti, appena abbozzati ma subito efficaci, s'inserisce anche l'arrivo (di nuovo) di Naomi

in stazione, subito registrato dagli sguardi maschili, subito oggetto di chiacchiere e pettegolezzi. Ma l'arrivo cruciale sta oltre: Naomi, la sera, arriva di fronte alla casa abbandonata tanto tempo prima. Da dietro una vetrata osserva la famiglia riunita per la cena, quasi aspettando il momento esatto in cui la sua "entrata in scena" produca l'effetto più intenso (e inneschi il racconto).

Alla voce demiurgica di *Desiderio di donna*, certa nel suo sapere e nella sua identità, sembra fare eco una voce radicalmente diversa, che si leva da una condizione di indeterminatezza semplicemente per ribadirla. Una voce che, seppur cronologicamente anteriore³⁹, appare già manifestare quel movimento di svelamento dell'arbitrarietà del cominciare caratteristico della scrittura moderna. «Et moi, qu'est-ce que je suis dans cette histoire?» domanda Anton Walbrook nell'incipit di *Il piacere e l'amore* (M. Ophuls, 1950). «L'auteur?... Le compère?... Un passant?». Laddove l'incipit dovrebbe introdurci un personaggio, l'incipit di *Il piacere e l'amore* antropomorfizza una posizione narrativa "vuota" che ci domanda quale ruolo debba andare a riempirla («E io, che cosa sono in questa storia?»), per poi ricordarci di essere «uno qualunque tra noi», «l'incarnazione del nostro desiderio di conoscere tutto», perché ha il dono di vedere *en ronde*. Quando l'uomo prende la parola, rivolto in macchina, come se proseguisse un discorso interiore, non è dunque per fornire allo spettatore quegli appigli che gli permetteranno di decifrare il mondo in cui sta facendo il proprio ingresso; la parola introduce invece delle domande paradossali, paradossali perché pongono come problematiche questioni che l'incipit dovrebbe al contrario impostare e risolvere.

Come quando il narratore si interroga sullo spazio finzionale. Il *décor* su cui si apre il film, infatti, non è immediatamente decifrabile: è quasi buio, e ogni cosa sembra avvolta da una nebbia leggera. Pare di trovarsi in una strada, o in una piccola piazza, dominata sul fondo da una sorta di palcoscenico. Inizialmente l'uomo, di spalle, avanza verso di esso, con aria indolente. La macchina da presa lo segue (ne accompagnerà il movimento per tutta la durata della sequenza). Queste prime immagini, già emblematiche, costituiscono una delle evocazioni più efficaci e al contempo suggestive della figura della soglia, del passaggio da un mondo non determinato (quello

³⁹ Si è optato qui per due film di ambigua collocazione: in senso strettamente cronologico, sono riconducibili al paradigma classico, seppur nella sua fase terminale. Ma per la presenza di elementi moderni che entrambi (e in misura maggiore *Il piacere e l'amore*) rivelano, sono utili a far emergere il carattere metastorico dei paradigmi, intesi come insiemi di tratti prevalentemente associabili a un periodo, ma non totalmente coincidenti con esso.

non testuale, infinito della realtà) a un mondo raccontato, rappresentato, ma ancora sconosciuto, e che proprio l'incipit deve determinare (individuare) e dotare di un'identità. Identità che gli viene tuttavia, almeno temporaneamente, negata: «Ma dove ci troviamo? In un teatro? In uno studio? [...] In una strada... Ah!, siamo a Vienna... 1900... Cambiamo costume». Appeso il soprabito, il narratore indossa cilindro e mantello, scende una scala e, senza soluzione di continuità (tutto viene ripreso in un unico, elaborato carrello), si ritrova in una strada viennese e, contemporaneamente, nel passato: la nebbia svanisce, l'aria si rischiarava. «Adoro il passato», commenta, «è talmente più riposante del presente, e talmente più sicuro dell'avvenire». Questo passaggio attraverso spazi che sono vistosamente spazi di rappresentazione (il teatro, lo studio), che conduce finalmente all'*individuazione* del mondo della storia (Vienna, inizio secolo, primavera), è assolutamente cruciale: *Il piacere e l'amore* non soltanto svela i meccanismi del rituale, ma postula apertamente il mondo finzionale come mondo costruito, rappresentato, raccontato. Non è vero che il narratore sa tutto: il narratore conosce ogni dettaglio dell'universo diegetico perché lo crea. L'arbitrarietà è dichiarata, esibita, *messa in scena*.

Il sabotaggio del rito convenzionale dell'individuazione che *Il piacere e l'amore* mette in opera non è, evidentemente, esclusivo dell'ambito cinematografico, e il percorso compiuto dalla letteratura al cinema potrebbe evidentemente ricominciare in senso inverso. Altre voci affiancano quella del *meneur de jeu* di Ophuls nel contestare, o semplicemente beffeggiare, l'illusione di un inizio assoluto. Senza dover arretrare fino all'incipit ludico di *Jacques il fatalista*, è sufficiente richiamare qui le prime righe di *L'Innominabile*, che Samuel Beckett pubblica a soli tre anni dall'uscita di *Il piacere e l'amore*. La consapevolezza delle norme del cominciare, e quindi la loro esplicita tematizzazione, il farne oggetto di discorso, diventa un tratto assolutamente specifico della modernità, che prende atto dell'arbitrarietà e sceglie di evidenziarla scardinando le convenzioni più assestate. Così, l'incipit di *L'Innominabile* non instaura i caratteri di un luogo diegetico, ma ci chiede dove; non fissa dei limiti temporali, ma ci chiede quando; non introduce i protagonisti di una storia, ma ci domanda chi: «E dove, ora? Quando, ora? Chi, ora? Senza domandarmelo. Dire io. Senza pensarlo. Chiamarlo domande, ipotesi. Andare avanti, chiamarlo andare, chiamarlo avanti. [...] La cosa più semplice sarebbe non cominciare. Ma io sono costretto a cominciare. Vale a dire che io sono costretto a continuare»⁴⁰.

⁴⁰ S. Beckett, *L'Innominabile*, in Id., *Trilogia*, tr. it., Einaudi, Torino 1996, pp. 323-324.

Una doppia origine nell'esercizio dello sguardo

Anna Poli

Mi sono spesso interrogata sull'origine del cinema, sul suo processo di incubazione e sul lungo periodo di maturazione che ha preceduto l'idea di cinema così come oggi la si intende. Al di là di alcuni indicatori cronologici e convenzionali, come l'invenzione della *camera obscura*, il teatro delle ombre, le macchine del precinema, la lanterna magica e il fatidico 28 dicembre del 1895, data che ufficialmente indica il giorno della prima proiezione pubblica a pagamento a cura dei fratelli Auguste e Louis Lumière nella sala del Grand Café del Boulevard des Capucines a Parigi, mi domando quale sia stata l'invenzione-scoperta davvero generativa che sta alla base della tecnologia del cinema e che ha consentito il suo sviluppo tecnologico sempre più fecondo. Risalire a quell'invenzione-scoperta ci porterebbe davvero a individuare l'origine del processo di formazione del cinema?

Se si prendesse in considerazione la lente, quel piccolo strumento che portò l'uomo ad osservare, intorno all'anno Mille¹, un mondo affascinante mai visto prima, quale possibile invenzione-scoperta all'origine del cinema, allora sarebbe interessante scoprire che, tra le prime osservazioni fatte al microscopio e sapientemente documentate, ci sia proprio, il caso vuole, l'animazione di *animaculae*, un'immagine in movimento che rivelò all'uomo l'esistenza del mondo microscopico dal quale egli stesso ha origine.

¹ L'invenzione della lente è attribuita allo scienziato islamico Ibn al Haytham, meglio conosciuto come Alhazen (965-1035); di fondamentale importanza si ricorda la sua opera *Book of Optics* in cui lo scienziato spiega come le lenti lavorano e per cosa si utilizzano.

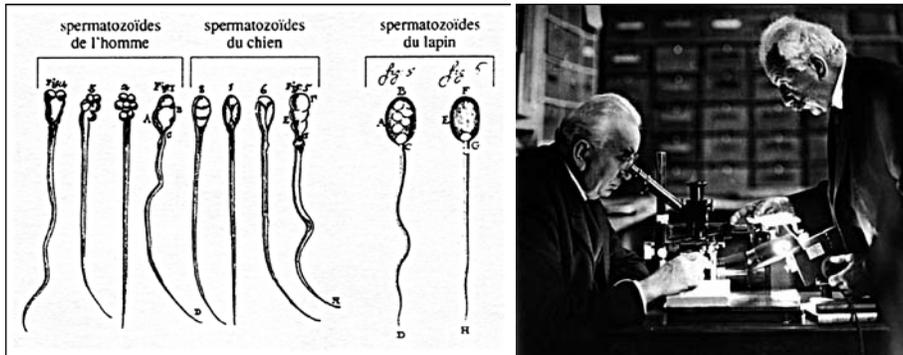


Fig. 1: Spermatozoi dell'uomo e di diverse specie di animali, disegni di Antony Van Leeuwenhoek (Fonte: P. Boutibonnes, *Van Leeuwenhoek: l'exercice du regard*, Berlin, Paris 1994)

Fig. 2: Auguste e Louis Lumière nel loro laboratorio di Lione, Auguste guarda dentro il microscopio, 1930 circa (Fonte: AA.VV., *Defining moments in Science*, Sterling Publishing Group, New York/Londra 2008 – Foto: Corbis/Bettmann).

Se ora si osservano con attenzione le due immagini qui rappresentate si è propensi a considerare altre curiose ipotesi e convergenti presupposti sull'origine del cinema. Queste due immagini, anche se realizzate in epoche storicamente distinte – tra esse intercorrono quasi tre secoli – sollecitano insolite riflessioni e analogie interdisciplinari molto affascinanti perché hanno in comune due traiettorie tecnologiche che si fondono tra loro all'origine.

La prima riflessione nasce nell'ambito dei metodi di osservazione delle esperienze ottiche in quanto la prima immagine, realizzata nel Seicento, è l'anticipazione della seconda per lo sviluppo storico-tecnologico dello strumento ottico. Tuttavia, di sicuro, va aggiunto che queste due immagini hanno in comune l'uso della lente, il vetro ottico che ha rivoluzionato il progresso del mondo, l'elemento più importante degli strumenti ottici.

E come spesso accade nella storia delle invenzioni, una medesima tecnologia applicata in ambiti differenti può generare sviluppi tecnologici e ricadute sociali completamente diversi.

Ma la consonanza casuale di queste due immagini suggerisce anche un'altra particolarità: la condivisione nell'uso, da parte dei Fratelli Lumière e di Van Leeuwenhoek, del medesimo strumento ottico: il microscopio. Sebbene Auguste e Louis Lumière seduti alla scrivania nel loro laboratorio di Lione adoperassero il microscopio per osservare e montare le inquadrature delle immagini create dalla luce e impresse sulla pellicola (e molto probabilmente osservavano anche lo stato di conservazione della pellicola stessa: è nota la loro ossessione per la deteriorabilità del supporto), Antony Van Leeuwenhoek, circa due secoli prima, con il suo microscopio semplice,

osservava su sottili supporti in vetro oggetti di dimensioni molto ridotte, come batteri, fluidi, micro-organismi viventi, campioni di sostanze, globuli rossi e altri organi e apparati della fisiologia umana e ne descriveva la loro forma, il movimento e i cambiamenti nel corso del tempo sulla carta con annotazioni, schizzi e disegni².

Ma chi era Antony Van Leeuwenhoek (1632 – 1723) e perché si cerca di ipotizzare una relazione tra lui e l'origine del cinema? Scienziato olandese naturalista autodidatta, oltre che ottico e formidabile intagliatore di lenti di qualità eccellente, era maestro nella costruzione di microscopi, fu il più famoso dei microscopisti insieme a Marcello Malpighi, Robert Hooke, e Nehemiah Grew.

La microscopia è lo studio di piccoli organismi attraverso l'osservazione al microscopio. Uno dei microscopi più famosi era chiamato "flie-glass": sui vetri veniva collocato l'insetto per essere osservato in tutti i suoi dettagli³.

In merito al tema della microscopia, la cinematografia francese di Charles Pathé produsse nel 1905 *Le déjeuner du savant* (La colazione dello scienziato), un film molto singolare e interessante per quanto riguarda il montaggio: la commedia narra con sagace ironia la colazione di uno scienziato mentre svolge l'attività di osservazione al microscopio. Questa pellicola, composta in modo avveniristico, è tra i primi esempi di narrazione cinematografica con raccordo tra due spazi narrativi contigui: la ripresa del protagonista scienziato e le immagini in soggettiva del punto di vista dello scienziato che guarda attraverso lo strumento d'ingrandimento.

Con la microscopia nacque al contempo anche la micrografia: una tecnica di descrizione, mediante la riproduzione con schizzi o disegni, di immagini osservate al microscopio⁴.

I preziosi contributi scientifici di Antony Van Leeuwenhoek, indirizzati alla Royal Society di Londra, sono più di cento accurate comunicazioni scientifiche sotto forma di lettere manoscritte corredate da schizzi e disegni realizzati a mano libera. Una documentazione di grande valore scientifico, storico e artistico che fu pubblicata tra il 1673 e il 1723 in *Philosophical*

² L.E. Casida Jr., *Leeuwenhoek's Observation of Bacteria*, in "Science", New Series, Vol. 192, n. 4246 (1976), American Association for the Advancement of Science, pp. 1348-1349. L'articolo è consultabile al sito web <http://www.jstor.org/stable/1742844>.

³ G. Fassin, *Something About the Early History of the Microscope*, in "The Scientific Monthly", Vol. 38, n. 5 (1934), pp. 452-459, American Association for the Advancement of Science. L'articolo è consultabile al sito web: <http://www.jstor.org/stable/15510>.

⁴ Su questo argomento consulta: R. Hooke, *Micrographia*, il testo in originale, nella versione digitale 2005, è consultabile al sito web <http://www.gutenberg.net/dirs/1/5/4/9/15491/15491>.

Transactions of the Royal Society of London e poi raccolta in *Opera Omnia, sive Arcana Naturae ope exactissimorum microscopiorum detecta* nel 1722⁵.

Grazie al microscopio furono possibili le prime osservazioni scientifiche ed ebbe così inizio l'attività dell'esercizio dello sguardo attraverso uno strumento ottico. Le attività consistevano nello scrutare, scoprire e studiare un nuovo sapere, nell'osservare accuratamente realtà non visibili ad occhio nudo, contemplare e fissare in tempo reale le trasformazioni graduali, i comportamenti e la morfologia di oggetti o organismi vivi in movimento. Il risultato era costituito da pagine e pagine di annotazioni e commenti corredati da schizzi o disegni fatti a mano libera, quasi una sorta di sceneggiatura a posteriori.

Antony Van Leeuwenhoek fu il primo uomo a utilizzare proprio la lente nell'esercizio dello sguardo per descrivere e rappresentare le immagini di una realtà non visibile ad occhio nudo. Egli suggeriva, nel descrivere come usare il microscopio, che lo strumento dovesse essere avvicinato al viso dell'osservatore, posizionato quasi incollato al suo occhio, come se lente e globo oculare componessero un unico sistema ottico: in questo modo il microscopio poteva essere manipolato senza difficoltà per avvicinarsi facilmente ad un oggetto, come farebbe l'occhio⁶.

Ma la circostanza che pone Antony Van Leeuwenhoek in relazione con il cinema e in particolare con una doppia origine è che egli fu la prima persona al mondo che osservò l'origine della vita con il suo rivoluzionario microscopio semplice⁷ composto da due lenti biconvesse giustapposte, e formulò attraverso disegni e descrizioni la narrazione dell'animazione di microscopici *animaculae in semine masculino* (denominati in seguito *spermatozoi* da K. Von Baer nel 1827)⁸. Nella sua lettera del 1677, inviata alla Royal Society di Londra, egli descriveva che osservando lo sperma

⁵ La documentazione delle prime osservazioni microscopiche risale al 1676: sono lettere inviate alla Royal Society di Londra, ormai pubblicate in diverse lingue. Il testo originale in olandese di alcune Osservazioni di Antony van Leeuwenhoek inviate alla Royal Society di Londra sono consultabili al sito web <http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/12/133-142/821>.

⁶ La descrizione è tratta dalla citazione di Antony Van Leeuwenhoek cfr: P. Boutibonnes, *Van Leeuwenhoek: l'exercice du regard*, Berlin-Paris 1994, p. 243.

⁷ M. Fournier, *Early Microscopes: A Descriptive Catalogue*, Isis, in "The History of Science Society" Vol. 96, n. 3 (2005), pp. 435-436. Testo consultabile al sito web <http://www.jstor.org/stable/10.1086/498775>.

⁸ E.G. Ruestow, *Images and Ideas: Leeuwenhoek's Perception of the Spermatozoa*, in "Journal of the History of Biology", Vol. 16, n. 2 (1983), pp. 185-224. L'articolo è consultabile al sito web <http://www.jstor.org/stable/4330855>.

umano aveva visto un grande numero di animaletti agitarsi in un liquido e gli sembrava di vederne un milione dentro ad un volume uguale ad un grano di sabbia. Questi animaletti molto piccoli erano più piccoli rispetto ai corpuscoli che conferiscono al sangue il suo colore rosso che egli aveva già osservato.

These animaculae were smaller than the corpuscles which impart a red colour to blood, so that I judge a million of them would not equal in size a large grain of sand. Their bodies, which were round, were blunt in front and ran to a point behind. They were furnished with a thin tail, about five or six times as long as the body...so that I can best liken them to a small 'earth.nut'. They moved forward owing to the motion of their tails like that of a snake or an eel swimming in water [...]⁹.

Fu dunque a cavallo tra Cinquecento e Seicento che si sviluppò, prima di tutto in ambito scientifico poi medico, biologico e naturalistico, l'arte dell'osservazione attraverso la visione di un'immagine inquadrata.

Con la visione al microscopio l'uomo poté incominciare ad apprendere svariate attività della messa in quadro, come per esempio: far entrare elementi nello spazio dell'inquadratura, centrare l'oggetto da osservare, inquadrare secondo una determinata angolatura, illuminare più o meno l'oggetto e mettere a fuoco uno o più elementi o un dettaglio¹⁰.

L'inquadratura, che all'epoca era solitamente circolare, data la forma rotonda della lente, ha conservato nel tempo questa sagoma molto probabilmente per consuetudine con l'osservazione di matrice scientifica che verrà in seguito riproposta anche con la lanterna magica.

In onore della lente, la produzione cinematografica inglese di Georges Albert Smith nel 1900 realizzò due storiche pellicole molto interessanti e innovative dal punto di vista del linguaggio cinematografico: *Grandma's Reading Glass* e *As seen Through a Telescope*. Queste due pellicole sono i primi esempi di narrazione visiva in cui viene utilizzato il raccordo tra due

⁹ Dalla lettera datata novembre 1677 inviata a Lord Brouncker, il presidente della Royal Society di Londra. Questa citazione è riportata nel testo di A.R. Hall, F.B.A., *The Leeuwenhoek Lecture, 1988. Antoni van Leeuwenhoek 1632-1723*, "Notes Rec. R. Soc. Lond.", n. 43 (1989), pp. 249-273. Il testo è consultabile al sito web <http://rsnr.royalsocietypublishing.org>.

¹⁰ Sull'argomento dello sguardo in cinematografia cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005. Per quanto riguarda il tema dell'inquadratura in cinematografia, cfr. S.M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Einaudi, Torino 1964.

spazi narrativi contigui con punti di vista differenti: il primo corto narra di un bambino che guarda curioso tutto ciò che gli sta intorno attraverso una lente d'ingrandimento: il canarino, il giornale e la nonna, mentre il secondo narra di un signore che con un cannocchiale guarda in modo voyeuristico ciò che accade poco più in là.

Sullo stesso tema si basa anche un altro film storico *Ce que l'on voit de mon sixième* realizzato nel 1901 da Ferdinand Zecca, il regista più importante della ditta francese Pathé.

Le pellicole storiche, fino ad ora citate, testimoniano come la forma cinematografica si sia appropriata del punto di vista del guardare attraverso uno strumento ottico scientifico e dimostrano come la messa in quadro nell'esercizio dello sguardo in campo scientifico abbia incoraggiato i cineasti dell'epoca verso una nuova struttura narrativa con inquadrature alternate tra la ripresa della scena e la ripresa in soggettiva di ciò che il protagonista vede attraverso lo strumento ottico in questione.

All'invenzione del microscopio è da collegare anche quella del cannocchiale che avvenne più tardi, nel Seicento.

In onore del cannocchiale Geogress Méliès fu tra i primi produttori cinematografici francesi a raccontare luoghi lontani dello spazio infinito. *Lune a un metre* (1898), *Le voyage dans la lune* (1902) e *L'Éclipse du soleil en pleine lune* (1907) sono alcune famose pellicole in cui il soggetto cannocchiale è presente per raccontare come questo strumento ottico abbia consentito all'uomo di esplorare nuove visioni del mondo.

In particolare è nel Seicento che microscopi e cannocchiali sono gli strumenti ottici indispensabili per l'osservazione scientifica. Il tipo di inquadratura, per molto tempo, ebbe la forma circolare sia per le immagini a scala infinitamente piccola sia per quelle infinitamente grandi e lontane.

Gli scritti di Robert Hooke, scienziato e grande sperimentatore, primo curatore alla Royal Society e collaboratore di Antony van Leeuwenhoek, vennero pubblicati a partire dalla seconda metà del Seicento: si tratta di opere sul movimento dei corpi celesti e di osservazioni al microscopio e al cannocchiale¹¹.

Le osservazioni scientifiche del cielo attraverso il cannocchiale insieme ai nuovi studi sull'astronomia influenzarono e arricchirono lo spettacolo della lanterna magica con nuovi soggetti da proiettare, questa volta infinitamente grandi, soggetti che riempivano di stupore il pubblico con sorprendenti

¹¹ Sul tema dell'influenza delle scoperte in ottica cfr.: Catherine Wilson, *The invisible world. Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1965.

narrazioni visive per nuove forme di estensione percettiva, conoscitiva e immaginativa.

L'uso del microscopio e del cannocchiale garantì per molto tempo una visione di tipo esclusivo, dedicata alle persone che frequentavano i laboratori scientifici, l'accesso individuale allo strumento ottico generava uno sguardo più intimo, solitario e personale.

Questa modalità di visione individuale, caratteristica d'uso di strumenti ottici scientifici, sarà applicata anche nel Settecento e Ottocento per alcune macchine del pre-cinema e del cinema, l'analogia con il *cinetoscopio* realizzato da Edison nel 1881 è sorprendente: questo strumento consentiva a una sola persona di vedere a pagamento film di circa venti secondi.

Lo spettacolo scientifico che forniva il microscopio fu in seguito ripreso con la lanterna magica: un noto esempio sono le lanterne di Johann Zahn che funzionavano inserendo una lunga scatola di vetro con lastre molto sottili; all'interno dei settori di vetro, paragonabili a delle vaschette, erano introdotti piccoli animali vivi come serpentelli, vermicelli, farfalle, ragni e insetti con lunghe ali. La proiezione di carattere scientifico-educativo avveniva facendo scivolare queste vaschette di vetro o di fogli di gesso trasparenti chiusi ai bordi nel passavvedute della lanterna. L'animazione degli animali era provocata dal grado di calore e dallo scintillio generati dalla fonte di luce all'interno della lanterna magica; in più alcuni lanternisti aggiungevano dell'acido nell'acqua delle vaschette, dove si trovavano gli animaletti vivi, generando in questo modo una narrazione visiva in tempo reale ancora più spettacolare dal punto di vista dell'animazione: una morte struggente protratta per tutto il tempo dell'esposizione¹².



Fig. 3: Vetri per lanterna magica preparati con insetti essiccati, conservati con balsamo del Canada e schiacciati tra due vetri – seconda metà del XIX sec. (Fonte: *Ivi*, pp. 50 e 166).

L'uso della lanterna magica con le vaschette contenenti animali vivi, o

¹² Sull'argomento cfr. L. Mannoni e D. Pesenti Campagnoni, *Lanterna magica e film dipinti, 400 anni di Cinema*, il Castoro, Milano 2009, p. 47-49.

agonizzanti, o morti, continuò per tutto il Settecento e l'Ottocento. Fu intorno al 1860 che furono costruiti altri tipi di vetri per lo spettacolo scientifico-educativo con lanterne magiche: sempre di forma rotonda, essi avevano schiacciati all'interno veri insetti essiccati e conservati con balsamo del Canada¹³.

Fu per merito della lanterna magica accompagnata al microscopio solare¹⁴ che si ebbe la possibilità di rendere fruibili questi affascinanti spettacoli a un pubblico più esteso.

Dunque è la lente l'oggetto principale dell'«*as seen through a...*»¹⁵, si pensi anche alla grande importanza che questa modalità visiva ha avuto nel linguaggio cinematografico, per esempio quando viene utilizzato lo zoom, eseguito con la macchina da presa, esso simula il punto di vista di chi guarda attraverso qualcos'altro – strumento ottico o mente dell'autore che sia – conducendo lo sguardo dello spettatore sempre più vicino o sempre più lontano. L'avvicinare o l'allontanare progressivamente un oggetto, durante una ripresa/osservazione, è uno dei tanti punti di vista che il cinema ha generato grazie alla moltiplicazione dei punti di osservazione dello spettatore, e anche questa modalità narrativa è in stretta relazione con l'esercizio dello sguardo in ambito scientifico.

In correlazione con tutto ciò è la lente insieme all'evoluzione degli strumenti ottici che hanno consentito la messa in quadro del mondo tra scienza e arte.

¹³ *Ivi*, p. 50.

¹⁴ Il microscopio solare inventato nel Settecento consentiva di proiettare su di una parete, grazie ad uno specchio (che captava la luce solare) e ad un obiettivo di ingrandente, oggetti di varie dimensioni come insetti vivi, scaglie di pesce, occhi di mosche, erbe, ecc. Su questo argomento cfr.: AA.VV., *Storia delle Scienze. Gli strumenti*, Arnoldo Mondadori Arte, Milano 1990 e L. Mannoni e D. Pesenti Campagnoni, *Lanterna magica e film dipinti, 400 anni di Cinema*, cit., p. 49.

¹⁵ In cinematografia sul tema del vedere attraverso uno strumento ottico si citano i seguenti film storici *Grandma's Reading Glass* (G.A. Smith, 1900), *As seen Through a Telescope* (G. A. Smith, 1900), *Ce que l'on voit de mon sixième* (F. Zecca, 1901), *Le déjeuner du savant* (Pathé, 1905), *La Lanterne Magique* (G. Méliès, 1903) e *L'Éclipse du soleil en pleine lune* (G. Méliès, 1907).

Urbs e civitas. **La frammentazione dell'identità nella città cinematografica**

Daniela Cardone

*Holz è un'antica parola per dire bosco. Nel bosco [Holz]
ci sono sentieri [Wege] che, sovente ricoperti di erbe, si
interrompono improvvisamente nel fitto.*

Si chiamano Holzwege.

*Ognuno di essi procede per suo conto, ma nel medesimo
bosco. L'uno sembra sovente l'altro: ma sembra soltanto.*

Martin Heidegger

*All'improvviso, in mezzo alle turbolente strade di Tokyo,
mi sono reso conto che l'immagine reale di quella città
poteva essere veramente quella elettronica [...]. Il
linguaggio della videocamera era del tutto in sintonia con quella città.*

Wim Wenders

L'idea di cittadinanza, *civitas*, è teoricamente esemplificabile tramite modelli di “luoghi, paesi e società” in cui situarne la storia. Questo perché gli elementi costitutivi della cittadinanza, e cioè identità, appartenenza, diritti e doveri, inclusione e esclusione, costituiscono un unico plesso a indicare «la posizione di un soggetto di fronte a un determinato Stato [...]» per cui cittadinanza è «un crocevia di suggestioni variegata e complesse che coinvolgono l'identità politico-giuridica del soggetto, le modalità della sua partecipazione politica, l'intero corredo dei suoi diritti e dei suoi doveri»¹. È possibile che gli elementi generativi di *civitas* possano essere “cercati” su cose, strutture architettoniche, monumenti celebrativi, edifici istituzio-

¹ P. Costa, *Civitas: Storia della cittadinanza in Europa*, vol. 1, *Dalla civiltà comunale al Settecento*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. VII.

nali, e in “luoghi” che siano potenzialmente ancora luoghi/paesaggio o più esattamente edificati e dunque *urbs*, fermo restando che la “storia” della cittadinanza si distribuisce inevitabilmente sull’asse città/Stato/nazione.

Senza necessariamente costringere la varietà delle collocazioni possibili di *civitas* a uno standard estetico, teoretico o etico, pensiamo al concetto di cittadinanza come a un assemblato che contenga originariamente tutti i principi costituenti di *civitas*, al fatto che essa possa avere una propria “architettura” istitutiva e a come questa medesima struttura portante, variabile o meno nel tempo, possa tenersi in piedi o crollare, soggetta a sollecitazioni meccaniche o naturali.

La città è per forza di cose il “luogo” eccellente che più ricorda proprio l’origine di *civitas*. La sua architettura è ed è stata potenzialmente architettura di una città libera o autarchica, prima ancora di estendersi su confini nazionali e internazionali.

Il problema è anzitutto la “transizione” o la “traslazione” dell’architettura istituzionale e originaria della *civitas* sull’architettura dell’*urbs*, sul disegno della città e, in secondo luogo, la persistenza o il perdurare di un ordine istituzionale, la “combinazione” dei diritti del soggetto suo interno e l’appartenenza alla *civitas*².

L’origine di *civitas* è dunque rintracciabile nell’immagine dell’*urbs*, fermo restando che sia l’immagine, sia l’istituzione vera e propria sono soggette a mutamenti costanti. In questo caso parliamo di origine di *civitas*, e di origine del luogo su cui essa si “edifica” o meglio parliamo del “luogo originario” (*genius loci*) che per noi diventa *urbs* e, se «la struttura di un luogo non è una condizione fissa, eterna, perché di regola i luoghi mutano e a volte anche rapidamente, questo non significa tuttavia che il *genius loci* debba necessariamente cambiare o andare perduto»³, allo stesso tempo

² Le facciate delle case, le strade, le piazze di città sono manifestazione di una certa “volontà estetica”, che più genericamente dovrebbe essere concepita come “volontà collettiva”. Il suo diverso radicamento nell’orgoglio civico dei cittadini è “dipinto” sulle facciate delle loro case e nei temi collettivi, appunto, nel senso di *civitas*, laddove il desiderio di magnificenza di un sovrano non ne modifichi il significato. «Mentre per sant’Agostino l’*urbs* era l’indifferente scenario terreno dove eravamo nati per guadagnarci la vita eterna in una *civitas* i cui reggitori seguissero la guida dei loro pastori spirituali [...] nella città dei Mille l’*urbs* è la manifestazione materiale della consistenza morale della *civitas*, perché non si dà cittadino *conjurato* senza il possesso di una casa, e reciprocamente ogni casa è la famiglia di un cittadino, mentre ogni tema collettivo è a sua volta l’espressione materiale della *civitas* come organismo solistico con una propria volontà di forma, una *Kunstwollen* [...]», M. Romano, *La città come opera d’arte*, Einaudi, Torino 2008, p. 46.

³ C.N. Schulz, *Genius Loci, paesaggio, ambiente, architettura*, tr. it., Rizzoli, Milano 1981, p. 18.

così come l'origine di *civitas* è rintracciabile nell'immagine architettonica della città, lo è nell'immagine che la riproduce, come ad esempio quella cinematografica, che perfettamente si presta al gioco della variabile, alla sua conciliazione con lo scorrere del tempo, cronologico e fantastico, tornando e ritornando, costruendo e annullando l'*origine della città*⁴.

In un quadro sinottico l'ordine della *civitas* è tenuto in piedi da una combinazione perfetta e armonica dei suoi elementi costitutivi (libertà, diritti, appartenenza...), una *struttura portante*, la stessa che Hegel ha ritratto nella figurazione dello Stato, nella cui «membratura si ritrova l'architettura della sua razionalità, per cui al suo interno si sostiene ogni pilastro, arco e contrafforte, traendo la forza dell'intero dall'armonia delle sue parti [...]»⁵.

In questo rilievo iconografico l'architettura dell'*urbs* coincide con l'architettura politica della *civitas*: volontà, libertà, dipendenza o vincolo sofferto, origine nell'origine. Viene fuori come un'opera d'arte democratica o di regime, e l'omogeneità strutturale di un unico tema collettivo, l'esaltazione o la degenerazione degli spazi urbani ne sono la rappresentazione, così come strade e piazze scenograficamente tematizzate, sono lo spaccato dello stretto legame tra sfera politica e morale della *civitas* e sfera materiale dell'*urbs*. Così la "città libera" è quella che «forte della sua indipendenza e della sua autonomia, proietta la sua libertà sui cittadini e viceversa trae dalla libertà dei cittadini un motivo di vanto per il proprio ordinamento»⁶, viceversa nella città di 'regime' la libertà di comportamento a fondamento/origine della *civitas* potrebbe non essere garantita nella rappresentazione strutturale dell'*urbs*, laddove lo spazio architettonico urbanistico è immobilizzato nella venerazione (volontaria o coercitiva) di un unico capo assoluto, e l'immagine di regime stessa annulla l'architettura istitutiva, originaria e fisica della *civitas*.

Il rapporto tra cinema, città e architettura è dettato da una presupposizione di carattere "fondativo".

Se il cinema ha il privilegio meccanico di poter riprodurre l'immagine

⁴ La città nel cinema subisce il pregio di essere soggetta a demolizioni e ricostruzioni continue, è in movimento e si arresta allo stesso tempo, è in movimento cioè, con se stessa e con il tempo. Più che con l'immagine fotografica o quella pittorica, con il cinema la resa dell'architettura dell'*urbs* può fermarsi alla propria origine. Essa si "sottrae al tempo" in tutte le pose, per cui i "movimenti" sono addizionati, associati, eppure immobili. Più che mai l'architettura della città è la messa in movimento dell'istituzione "edificata", dell'origine di *civitas*. Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 2002, pp. 330 sgg.

⁵ G.W.F. Hegel, *Prefazione*, in Id., *Lineamenti di filosofia del diritto*, tr. it., Laterza, Roma-Bari 2001, p. 8.

⁶ P. Costa, *Storia della cittadinanza in Europa*, vol. 1, *Dalla civiltà comunale al Settecento*, cit., p. 54.

della città tale e quale alla realtà e allo stesso tempo fondarne una fantastica, surreale eppure potenzialmente prevedibile, si presta non soltanto alla fondazione dell'*urbs*, ma le restituisce fluidità di spazio e tempo, cosicché in una perfetta commistione di vero e simbolico, facciate di abitazioni, strade e piazze, appaiono sullo schermo private della propria staticità o restituite alla propria immobilità perché catturate dal movimento stesso, ricollocate nella dimensione originaria che impedisce loro di essere sottoposte a evoluzioni cronologiche esterne alla finzione.

La macchina da presa entra nella città e ne ricompone l'architettura consentendoci di recuperare nelle strutture non solo il momento nascente dell'*urbs*, ma l'immagine della *civitas* originaria, la volontà estetica e collettiva in quel momento e su quella città dipinta così com'è stata o così come potrebbe divenire.

Leggere attraverso il film il rapporto tra l'architettura dell'*urbs* e l'architettura della sua costituzione di appartenenza, la sua istituzione politica (e non solo) originaria, appunto, è pari a un ritorno alla realtà fisica, alla realtà materiale, perché «il cinema è lo strumento ideale per registrare e rivelare la realtà fisica»⁷.

È vero che in un film c'è sempre una trama e un'idea, ma la sua funzione presa qui in considerazione è legata alla percezione piuttosto che al pensiero, non solo la conoscenza del fatto o della storia, e in questo caso il perché o i fatti fondativi della città o dell'edificio in fotogramma, ma l'unione della mente con il corpo, il vedere e sentire del cinema iconografico che ha il suo specifico «far vedere il rapporto fra soggetto e mondo, fra soggetto ed altri, anziché spiegarlo», è la descrizione cioè, del «mescolarsi della coscienza con il mondo, il suo incarnarsi in un corpo, la sua coesistenza con le altre»⁸. Il motivo per cui l'espressionismo de *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) di Robert Wiene, le sue scenografie immaginarie, le viuzze, le case incrinare, le ombre geometriche effetto shock, non hanno avuto un seguito eguale, è lo stesso per cui le imponenti architetture verticali e sotterranee di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang faranno sentire per sempre la sublimazione catastrofica del potere e l'assenza pura dell'idea di città e cittadino, o per cui il dinamismo plastico della Berlino di Walter Ruttmann (*Sinfonia di una grande città*, 1927), continuerà a far vedere la lacerazione della personalità umana nell'impersonalità della metropoli, la fine di "umanità" e "umanesimo", il crollo dell'utopia *originaria* di appartenenza, soggettività rappresentata e collettiva.

⁷ Cfr. S. Kracauer, *Teoria del film*, tr. it., il Saggiatore, Milano 1962, pp. 104-129.

⁸ M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in Id., *Senso e non Senso. Percezione e significato della realtà*, tr. it., il Saggiatore, Milano 2004, cit. pp. 80-81.

C'è in questo senso una forte connessione non solo tra cinema e città, ma per *transitio*, tra l'origine della *civitas* e la genesi dell'*urbs* nella dinamica cinematografica stessa. Il denominatore comune è ancora l'idea di fondazione: fondazione di una città e sue fondamenta, generazione di cittadinanza e creazione di *urbs*. Il cinema descrive la città ed è un architetto che pianifica su di essa la logica delle verticalità sociali e delle pluralità compresse e complesse, in un'immagine che sta a mezza via tra il segno e il simbolo, che dà all'architettura (cinematografica) funzione e luogo, spazialità e contesto, che per forza di cose devono convenire, evocare, rimandare – come secondo Gadamer – all'architettura⁹.

Più che mai cercare elementi originari di una “istituzione civile”, di una collettività nell'ambito di una struttura architettonica e cinematografica vuol dire ritrovarli nella relazione tra la “grande arte della costruzione” e i “rapporti tra i vari soggetti e lo spazio abitativo quotidiano”¹⁰. Concepire lo spazio architettonico pubblico come il “luogo dell'abitare”, come l'abitazione “privata” della collettività, laddove si esauriscono o si realizzano i fatti, le vite, i pensieri di ciascun soggetto nella quotidianità propria e dell'altro, è nel cinema ancora più semplice, dove i personaggi danno alla nostra percezione tutto il senso della popolarità, dell'appartenenza, l'inquietudine e lo sgomento o l'oppressione, proprio perché «l'architettura diventa un oggetto filmico propriamente detto quando la sua presenza corrisponde a una certa intenzionalità»¹¹.

L'immagine di una città conglomerata o selvaggiamente urbanizzata difficilmente evoca l'idea originaria di appartenenza e identità.

Se il carattere della cittadinanza era espresso anticamente con la logica

⁹ Piuttosto che pensare che l'architettura sia un modello, uno strumento di fantasia a cui il cinema può ispirarsi, è in questo caso utile poter pensare l'inverso e cioè, che il cinema sia un progettista-architetto che “restituisce” talune forme architettoniche, integralmente o non e che ne ricomponne diverse e con diversi significati. Cfr. A. Costa, *Riprendere l'architettura*, in *Il cinema, l'architettura, la città*, a cura di M. Bertozzi, Università degli Studi di Roma Tre, Biblioteca di area delle arti, Roma 2001, p. 22, e *Cinema e architettura*, a cura di A. Costa, in “Cinema & cinema”, n. 66 (1993), pp. 11-20.

¹⁰ L'individuo vive e abita non solo la propria casa, ma il senso dell'abitare, o più correntemente del vivere civile, sta nella resa partecipativa a una determinata comunità, allorchando l'istituzione di riferimento rende essa possibile. Le Corbusier – ricorda C. N. Schulz – ha definito «the public institution as a “logement prolongé” or “extension of the dwelling” [...]» e ancora, con le parole di Louis Kahn: «Whereas the house is the image of an individual world, the institution represents the general properties of the world», C.N. Schulz, *The democratic Institution*, in *Principles of Modern Architecture*, London 2000, p. 61.

¹¹ P. Cerchi Usai, F. Kessler, *Avant propos*, in “Cinéma & Architecture”, n. 12 (1991), p. 8.

corporatista, per cui i piccoli nuclei abitativi assemblati¹² rappresentavano la “scorporazione” dei soggetti all’“istituzione” della volontà sovrana, un’incorporazione del tutto all’uno, per cui «il consenso istitutivo della sovranità fa sì che la volontà del sovrano sia considerata come volontà di ogni uomo[...]»¹³, la ricerca dell’idea originaria di *civitas* può tuttavia, in maniera inversiva, essere fatta nella città geometrizzata, nodale, distrettuale, astratta, una megalopoli fantascientifica, scorporata invece dalla consuetudine e da ogni realtà storica.

In essa ritroviamo alienazione, dissoluzione dello spazio esistenziale, in pochi termini il “non luogo”, la “non città” il dinamismo esistenziale delle architetture ossessivamente perfette e spaziali che disanimano l’*urbs*, il suo opposto è il *genius loci*, lo spirito del luogo, il paesaggio in cui sentire se stessi e la propria identità, in cui edificare la propria città-dimora, a cui appartenere, il luogo originario da modellare. In una lettura meramente elementare delle immagini, nella città complessa i “corpi” delle identità si disseminano come punti neri d’inchiostro, si miniaturizzano o scompaiono del tutto nella città fantascientifica e nella città delle torri, sono invece tutt’uno con una “natura bella” e sublime, col panorama contadino di un’architettura di paesaggio.

In sostanza la città-centrifuga geometrizza e aumenta disuguaglianze, rompe identità, libertà e regolamentazione di inclusione e esclusione, siamo in una fusione macro spaziale in cui non v’è più l’origine di *civitas* ed è in questo “ritratto” di città che più si legge la distorsione della volontà collettiva, la «manifestazione della sfera politica in tutta la sua complessità» giacché «*urbs* e *civitas* sono unite come il palmo e il dorso della mano»¹⁴.

L’incursione della macchina da presa nella città ha potuto creare o sottolineare la sequenzialità o la radicalità effettiva di temi, entità, volontà e reazioni della collettività. Teoricamente il disegno di una città può diventare mezzo iconografico, proiezione di un principio di conservazione effettivo, latente o potenziale nello spazio e nell’architettura dell’*urbs*, la quale è appunto, testimonianza di una condotta conservativa o meno della *civitas*, dell’identità e dell’appartenenza. Proviamo a trasporre questo concetto nel cinema documentaristico o in quello di finzione, e vedremo come per

¹² Vedi ad esempio le città europee del XII secolo: «un aggregato di case fitte fitte, allineate lungo vicoli nei quali spesso incontrare un asino era un problema, circondato dai primi abbozzi delle mura e spesso senza neppure una chiesa [...], una popolazione contadina dispersi in nuclei di poche famiglie [...]», M. Romano, *La città come opera d’arte*, cit., p. 46.

¹³ P. Costa, *Storia della cittadinanza in Europa*, cit., p. 175.

¹⁴ M. Romano, *La città come opera d’arte*, cit., p. 46.

entrambi i casi si può assistere ad una rivoluzione di segno e di significato in rapporto al tempo storico e all'immaginazione.

Nel primo siamo di fronte a un'operazione di tipo *archeologico*-documentario, nel secondo siamo di fronte a una de-contestualizzazione/risemantizzazione dello spazio e delle strutture. Nel cinema di documentazione il viaggio è nell'abitare, nell'idea di costruire, custodire, il che corrisponde all'identificazione del luogo (*genius loci*), dell'ambiente da abitare, farne pietra (costruire) e portarne in agglomerato le componenti della *civitas*. Costruire significa abitare e abitare significa essere nel proprio luogo originario, mentre l'esserci e l'abitare significano irrimediabilmente custodire, conservare: costruiamo perché abitiamo.

Solo quest'ultimo concetto può rendere l'immagine *civitas* effettivamente conservata in quella della città, partendo dal presupposto che per conservazione non si intende soltanto la cura, o l'*aver cura*, dell'oggetto architettonico dell'*urbs*, ma la persistenza di una valenza istitutiva e quindi istituzionale nel ritratto della città¹⁵.

Il concetto di conservazione è nella relazione tra città del cinema documentario e del cinema di finzione anch'esso di carattere "originario" e "fondativo" e il fattore comune è tecnicamente l'idea di "inserimento". Ossia nel primo caso si documenta la forma architettonica nel tempo, l'evoluzione e la rivoluzione della società, dei tessuti urbani, degli spazi abitativi: rovine, spazi desueti, archeologia industriale, e la "struttura architettonica" è già esistente, è o è stata una forma architettonica reale a cui si attribuisce il senso del vissuto, l'elemento conservativo della *civitas* di appartenenza. Nel cinema di invenzione pura, forme architettoniche nuove o esistenti o fantastiche sono inserite in un contesto urbano immaginario o ipotetico, ed esse sono testimonianza di ciò che è stato nella stessa irrealtà, la fantascienza della città è prova irrimediabile dell'esistenza umana "elasticizzata", metamorfizzata. Come esempio di documentario e fantascienza possiamo riprendere i documentari architettonici urbanistici di Carlo Ludovico Ragghianti come *Canal Grande* (1963), in cui si riproducono una «visione terrestre», un punto di

¹⁵ Laddove tale discorso possa esimersi dalla variabile del mutamento o laddove essa sia tale e quale nel tempo, è da vedere in che modo ne rimanga intatto il *carattere*, perché si è voluto che rimanesse integro a testimoniare fatti e persone, con una forzatura sottesa alla cementificazione. E non sarà questo lo spirito della conservazione del bene comune, quello e di interesse, guidato dal principio innato del *vivere bene*, per intenderci, ma è quella più oscura, subdola, del potere che si cementifica nell'architettura, che conserva e lascia nel tempo la determinazione dell'usurpazione, l'arresto dei principi costitutivi dell'istituzione pubblica e in essa la garanzia dei diritti privati.

vista ad altezza d'uomo, un *unicum* urbanistico, fatto di storia e umanità¹⁶. Al contrario gli studi ricordano ad esempio gli “inserimenti” in *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, il Bradbury Building, costruito da Gorge H. Wyman nel 1893, ospita il laboratorio di genetica di J. F. Sebastian, e qui Scott ci dà uno straordinario miscuglio di archeologia industriale e fantascienza¹⁷, una forma architettonica storica in un contesto surreale, avveniristico, di fantasia assoluta in cui si preserva in qualche modo l'origine di una struttura classica, civile, in una città nata dal nulla.

Ancora una città che “non esiste” e che “conserva” o ricontestualizza l'origine, è ad esempio Gotham City in *Batman* (1989) di Tim Burton, e qui il fattore conservazione, la ricerca dell'origine cade sulla monumentalità, sugli scarti e le rovine delle architetture novecentesche, dell'*art nouveau* spagnola, del costruttivismo russo o della solennità da Terzo Reich.

Di fatto, l'architettura monumentale e celebrativa del cinema, sia documentaristico, sia di finzione e creazione del nuovo, porta con sé, quasi con una dinamica a catena, escatologica, generativa, la rappresentazione delle due parti più contrarie e contrastanti l'un l'altra.

C'è nell'architettura futurista, del razionalismo italiano, o nell'architettura più specificamente di regime e comunque di tipo osannante, celebrativo, imperiale, il sentore originario del potere e della cittadinanza che lo subisce e nel contempo quella forma architettonica che vive nel cinema come luogo popolare e ne evoca la sensibilità, lo spirito libero, il diritto, la quotidianità che le vive paradossalmente intorno con una superba incoscienza.

Si sente quanto *civitas* sia origine di orgoglio soggettivo, identificazione, libertà e appartenenza, e *urbs* sia luogo/origine e rappresentazione di tutto il suo senso comune, *spazio esistenziale*¹⁸, l'ambiente originario, il terreno edificabile e in cui edificare gli astrattismi ideologici del soggetto e le forze di coesione della *communitas*. Ne danno esempio il cinema di propaganda dei regimi politici, il cinema neorealista e altri generi ancora che sono stati e sono veicolo di trasmissione, esemplificazione delle città invase, falsate, dominate dalla frammentazione della *civitas* originaria, dall'esercizio del potere sparso *ad libitum* sull'ordine e sull'ente collettivo.

¹⁶ «Il film – ricorda A. Costa in un'analisi della genesi dove però riscoprire il carattere conservativo – è dedicato all'analisi dello spazio urbano di Venezia, impostato su un'alternanza tra una “visione” aerea dall'alto di terre, acque, edifici, che permette di dar conto della storia del tessuto urbano e del sistema idro-geologico [...]», A. Costa, *Riprendere l'architettura*, cit., p. 26.

¹⁷ L'osservazione è di A. Costa, *ibidem*.

¹⁸ C.N. Schulz, *Genius Loci*, cit., pp. 5 sgg.

È vero che la tessitura narrativa è inevitabilmente complementare al film e che con essa è vivo il riconoscimento di ciascuna identità nel pluralismo della sfera comune, così come il dolore o piuttosto la passività con cui le vite si muovono, inconsapevolmente o coercitivamente espropriate della propria legittimità sociale.

E c'è nel film una linea sottile che combina e unisce perfettamente la struttura narrativa portata dagli attori e la struttura scenografica, in questo caso la monumentalità della città o il quartiere popolare non basterebbero da soli a dare senso alla complessità della sfera privata. In *Una giornata particolare* (1977) di Ettore Scola, lo scenario è una meravigliosa architettura che abbraccia e raccoglie le anime, e lo zoom della macchina da presa che parte dall'esterno dell'edificio va pian piano su balconate e finestre, le singole popolarità individuali, è un alveare in cui si consumano solitudini, approcci, incomunicabilità e scoperte affettive, è il caso in cui la sfera privata si "riproduce", prolungata e moltiplicata dal nucleo originario sino a far sentire in sommatoria il suo peso sulla sfera pubblica, l'origine della vita comune, dall'uno al molteplice¹⁹.

Il luogo in cui si svolge la vicenda è un edificio emblematico dell'architettura romana degli anni Trenta²⁰, l'epoca della vicenda è nel film il 1938, in cui Hitler giunge a Roma in visita ufficiale, rappresentazione certo né monumentale né celebrativa, ma epocale della casa popolare e residenziale di quel periodo.

Ritorna il fatto e la riproduzione storica per eccellenza, ma accanto all'architettura storica vive qui la connotazione emblematica della forma architettonica unita al sapore originario della massa che fa cittadinanza e che si sente, inevitabilmente, che la stessa scenografia abitativa porta fuori nella città, come ha scritto Ellero: «Il dramma – commedia tragica, secondo la definizione di Scola – è a "porte chiuse", nell'incontro – scontro di due entità esistenziali alla deriva, ma il respiro narrativo è tale da chiamare in

¹⁹ L'immagine delle piccole vite distinte nel "condominio" di *Una giornata particolare*, è perfettamente incastonata in quella architettonica, il caso particolare che offre più esaurientemente l'idea della genesi della sfera pubblica e collettiva che non può prescindere da quella privata o piuttosto dalla sommatoria di quelle private, per costituire una *civitas*, la condizione naturale di un mondo comune: «La soggettività della sfera privata può essere prolungata e moltiplicata in una famiglia, può persino divenire così forte da far sentire il suo peso nella sfera pubblica; ma questo 'mondo' familiare non potrà mai sostituire la realtà che scaturisce dalla somma totale degli aspetti offerti da un oggetto a una moltitudine di spettatori», H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, tr. it., Bompiani, Milano 2008, cit., p. 43.

²⁰ Realizzata da Mario De Renzi fra il 1931 e il 1937 nel complesso romano di viale XXI Aprile.

causa ciò che sta “fuori” e che vediamo/sentiamo esclusivamente per via mediale»²¹.

La tridimensionalità cinematografica dell’edificio è rivelatrice delle conservazioni, delle permanenze della *civitas* originaria nei diversi processi di mutazione sulla sfera privata e pubblica: l’origine non è visibile in un’immagine fissa, ma scorre, come dicevamo, perché ha dalla sua il movimento che è nel cinema sequenziale e particolare allo stesso tempo, variabile e invariante: un «architetto dell’immaginario e un urbanista del possibile»²² che riscrive le città reali e progetta e crea città vere e proprie, città di fondazione, e che, a questo punto, crea ogni volta una nuova *civitas*, o ci restituisce a quella originaria.

L’architettura cinematografica «predisporre e programma i percorsi dello sguardo», e se la messa in scena cinematografica è più in generale, «la programmazione di uno sguardo spettatoriale»²³, è in questo senso che le ricostruzioni architettoniche dell’*urbs* in un film storico, di propaganda, o neorealista servono a tirar fuori, in maniera saggiamente costruita o decostruita, il disegno architettonico dell’istituzione originaria della *civitas*, la rappresentazione dell’individuo, dei diritti, della comunità politica²⁴.

Ma l’architettura cinematografica ri-costruisce anche le sedi del potere, quelle vecchie e nuove e senza il bisogno di evocarle o richiamare ad esse.

C’è allora nell’edificio, nella piazza l’immagine dell’origine e quella consumata e variata, sequenze di luoghi e spazi diversi che l’una dopo l’altra esprimono una qualità globale differente dalla semplice sommatoria, questo perché le immagini celebrative architettoniche nel film sono soggette a improbabili vissuti, per cui una città come Roma, massima esemplificazione nel cinema tra le due guerre, avrà sempre la sua parte monumentale e celebrativa, ma gli oggetti architettonici che simboleggiavano ad esempio, il governo fascista, sia sul piano funzionale, sia sul piano espressivo, assumono valenza differente.

²¹ R. Ellero, *Ettore Scola*, Suppl. a “L’Unità”, n. 49 (1995), p. 66.

²² G. Canova, *Cinema e città*, conferenza in “La città che sale”, Bergamo 2005 (cfr. http://www.lacittachesale.it/conferenze/conferenze/gianni_canova.asp).

²³ *Il cinema, l’architettura, la città*, a cura di M. Bertozzi, Università degli Studi di Roma Tre, Biblioteca di area delle arti, Roma 2001, p. 22.

²⁴ È quella che tecnicamente gli addetti ai lavori del settore cinematografico definiscono “funzione sinergica”. Essa si configura «pressappoco in ogni film, [...] ogni qualvolta una apposita costruzione scenografica [...] fa parte del carico espressivo di una o più immagini del filmato [...] che servono a designare statuto sociale, culturale, intellettuale, e talora financo psicologico, dei personaggi[...]», *ivi*, p. 7.

La Roma trionfale rimane sempre tale eppure la parte monumentale, celebrativa, “imperiale”, la rigidità strutturale di complessi come il Foro Italico, la palestra del duce, per fare un esempio, svelano l'appartenenza al popolo.

È il caso in cui l'architettura cinematografica può simultaneamente rendere un'immagine documentaria e popolare allo stesso tempo e questo con una dinamica che “adatta” staticità e rigidità scenografica alle vicende, alle identità “paralizzate” dallo sgomento quotidiano, sia come controparte buffa e inversiva di una comunità tristemente comica.

Ne *I soliti ignoti* (1958), Monicelli si serve dell'architettura della Casa delle Armi di Luigi Moretti, al Foro Italico, appunto per la scena del funerale, complementare alle algide superfici di marmo di Carrara e “insufficiente” alle sagome tristi di Totò, Gassman, Renato Salvatori.

Le medesime spazialità metafisiche dell'*Eur* – continua occasione di collocazione scenografica, da Bertolucci a Monicelli o finanche al cinema di Orson Welles ne *Il processo* (1962), “servono” a girare inquietudine, sgomento, astrattismo, cinismo, smarrimento di una e più dimensioni esistenziali, privazione di “ordine collettivo”, e la chiave di lettura è paradossalmente, in un prodotto di finzione, così esautorata da ogni rischio di irrealtà perché supera il dato tecnico e affascinata da quell'aura di incantamento, il «veder chiaro e poi dispersi»²⁵, che Moretti ha assegnato alla “perfezione” dell'opera d'arte e architettonica, cosicché «i conflitti geometrici, gli spazi, il crollo, la sparizione quasi per magia della limitazione delle forze e delle forme da esse costrette» sono la sparizione e la contrazione dei diritti legittimi, sono la frammentazione e la precipitazione della *civitas*.

L'architettura italiana e europea, quella tedesca soprattutto, tra le due guerre è nel cinema, architettura documentaristica (e non solo, è vero), di propaganda e la città è tanto surreale e monumentale quanto anonima, perché la metropoli soggetto e interprete unico del film è una città in guerra in cui “ripescare” l'origine della cittadinanza.

L'effetto/incanto nel cinema di propaganda tedesco ha un'unica matrice. La perfezione tecnica deve produrre incanto per sopire e stupire gli animi. L'*urbs* è la città degli eventi, le riprese sono evolute e colossali. L'architettura è taglio, spazio, sequenza, perpendicolarità, ordinaria, ordinata e pulita.

²⁵ «L'art, comme l'amour, est une question d'enchantement (Luigi Moretti secondo Michel Tapié, 1969). Veder chiaro e poi dispersi significa che l'incantamento [...] si fonda su un artificio rigoroso: un'opera d'arte, infatti, è tale per quanto convoglia, addensa in sé, un senso di realtà, di concretezza, così acuto quale nessun elemento del mondo della natura riesce a possedere; ad eccezione direi delle figure amate», L. Moretti, lettera a Marisa Cerreti, in *Opere e scritti*, a cura di M. Mulazzani, Milano 2000, pp. 7-8.

La ripetitività delle folle dall'alto riempie le piazze e l'immagine dei corpi esalta quella degli edifici e viceversa.

Non è difficile, nelle "ricostruzioni" architettoniche di propaganda, cercare i costrutti identitari e originari della *civitas*, siano essi viventi, latenti o abbattuti. Le architetture politiche si fanno una sola cosa con quelle urbane. L'immagine iniziale dell'*urbs* si confonde con quella fantastica sino a farsi reale.

Libertà e appartenenza, inclusione, esclusione, costrizione e dipendenza vengono fuori, esplodono paradossalmente con la stessa potenza e la medesima evoluzione con cui gli edifici si involano.

Il trionfo della volontà (1935) diretto da Leni Riefenstahl per documentare il raduno del partito nazionalsocialista del 1934 a Norimberga, si apre con un volo aereo che monitora la città tedesca tra le nubi: l'idea mitologica che il cinema (quel cinema) potesse mantenere e testimoniare nel tempo la magia mistica dell'ascensione fra cielo e terra, le riprese dall'alto, il fascino dello slancio sull'architettura della città.

Il trionfo della volontà è fatto di edifici monumentali, la struttura colossale domina le folle così come il potere, monumentali le une e l'altro, curve lineari e ripetitive per il percorso in auto del führer, velocità sulla folla: la struttura della città "prende" in sé il corpo delle folle, come se la folla stessa assumesse nell'insieme, in una "coreografia" strategicamente condensata dall'identità dei corpi e dei gesti, una propria struttura. Il raduno stesso ha una sua forma architettonica che segue tutt'uno il perimetro delle piazze e delle curve, come se la città si desse nuovamente una forma, si originasse una volta ancora²⁶.

La tecnica del montaggio adopera più scientificamente e preventivamente la sequenza delle architetture per procurare meccanicamente un effetto di assopimento e acquiescenza verso l'immagine e conseguentemente di adattamento rispetto a tutta la dinamica del contesto ideologico. Un'opera di incantamento per cui l'impulso identitario non esiste più secondo il primitivo collante della *civitas*, ma si ubriaca di quella città simbolo, ambiente noto e sicuro, pura garanzia. Manca sovversivamente la classica definizione

²⁶ L'idea di città è architettonicamente e inversamente qui assimilabile alla questione dell'abitare. La città/nazione è simbolo dell'abitare, acquisisce o si lascia intendere nel senso non generico di patria, ma di terra/casa, luogo che ha funzione di identificazione e protezione del mondo. «Il visualizzare, il complementare, il simbolizzare e il radunare sono infatti processi generali di insediamento, e l'abitare dipende, nel senso esistenziale della parola, da queste funzioni».

L'abitare nel senso originario di appartenenza al nucleo cittadino è in questo caso, ovviamente del tutto rovesciato. Cfr. C.N. Schulz, *Genius Loci, paesaggio ambiente architettura*, cit., p. 17.

politico-giuridica del soggetto, manca la definizione cioè di quei vincoli volontari che lo collegano con l'ordine e più che la regola del prevalere dell'elemento dell'obbedienza o dell'elemento dell'inclusione, della logica del corpo o della logica della gerarchia, in un'armonia che non esclude le une alle altre, c'è qui solo e soltanto il soggetto nella sua dipendenza essenziale rispetto a una grandezza sovrastante, nella compressione degli spazi montati ad arte aleggia la falsificazione, la schematizzazione, la rigidità, l'annichilimento della cittadinanza e del vivere civile.

La precipitazione della *civitas* si può non leggere nella città "perfetta" o falsata, ma è inversamente e deliberatamente annunciata ad esempio nella notissima *Metropolis* di Fritz Lang.

L'immagine architettonica è fantascientificamente realistica, perché la sequenza, la serialità, della città-ghetto sotterranea sono una cosa sola con la meccanica del corpo- operaio.

Il movimento piramidale della massa operaia che si dirige tramortito verso la macchina alimentata dal moto perpetuo e inarrestabile, pena la morte, è tutt'uno con il sottosuolo della città. L'ordine igienico dei corridoi sotterranei, il prospetto della fabbrica ha balconate, architravi che accludono ciascuno i corpi degli operai.

E quell'ordine è l'ordine del *corpus* politico.

Siamo già al dopo, è inimmaginabile il rischio della frammentazione perché qui la struttura architettonica della città "luogo", della città identitaria, è praticamente inesistente insieme con la sola ipotesi di soggetto, di cittadinanza, che non riporta ad alcuna origine.

Il corpo politico è la città sovrastante nella quale in egual modo non v'è traccia dell'uomo/*civitas*. Ponti e grattacieli sono velocità, gli spazi sono vuoti d'aria, l'immagine è quella nota della città surreale.

In *Metropolis* i livelli di rappresentazione architettonica, seppure fantastica, della città sono due: la città sotterranea e la città sopra il sottosuolo, il potere della città, il potere di un solo tiranno, è sovrastante l'apparato urbano sotterraneo.

È chiaro che questa rappresentazione scissa e gerarchica della città è dimostrazione di un'autorità non riconosciuta, di un'architettura non intenzionale, non volontaria, non pattuita in origine tra i singoli individui della comunità, così come è in tutti gli esiti totalitari che nel disegno della città si sono dimostrati storicamente più primitivi e rappresentativi, senza bisogno di qualsivoglia interpretazione.

In questa tipologia urbana si può rilevare l'inconsistenza del *genius loci* originario, come nella città gerarchica in senso generale, attraverso nodi, distretti, assi e, appunto, livelli (gerarchici) si evince l'inconsistenza di un terreno edificabile per la *civitas*.

Nella città americana, la città esasperatamente industriale, la megalopoli di *Metropolis*, non esiste più traccia di insediamento, non

esistono più i fulcri urbani come luoghi di vita in comune, o gli edifici come sotto – luoghi significativi, capaci di trasmettere sia individualità che appartenenza [...] un nulla [...] una vita astratta, una specie di spazio matematico-tecnologico, ove a malapena il sopra si differenzia col sotto²⁷.

In questo caso la città è un'opera d'arte "trasgredita" e, cioè, le regole dettate in origine dalla pratica di coesione della *civitas*, i codici a garanzia di libertà, appartenenza, identificazione, inclusione, sono violati, né è più presente nella messa in opera dell'architettura urbana, la rappresentazione di un tema o della volontà collettiva perché sopita da se stessa o dominata da un'istituzione soverchiante.

È il caso in cui tutto il carattere della *civitas* diventa manifesto nella trasgressione a qualcuna di codeste regole²⁸, al contrario, fin quando la città continua a essere estensione della sfera privata e quindi abitazione, dimora essa sarà immagine architettonica della sua medesima architettura istitutiva, lo spazio dei ricordi, del tempo in cui gli individui continueranno a riconoscersi, dimora conservativa del nucleo di cittadinanza originario.

²⁷ C.N. Schulz, *Genius Loci, Paesaggio ambiente architettura*, cit., p. 190.

²⁸ M. Romano, *La città come opera d'arte*, cit., p. 74.

L'origine infinita nel film "supereroico"

Federico Pagello

La più recente ondata di film dedicati ai supereroi ha dimostrato ancora una volta la predilezione di questo filone per un particolare aspetto della produzione fumettistica a cui esso si ispira: le cosiddette "storie delle origini". Pellicole come *X-Men: L'inizio* (M. Vaughn, 2011) e *Capitan America: Il primo vendicatore* (J. Johnston, 2011), ma anche *The Green Hornet* (M. Gondry, 2011), *Thor* (K. Branagh, 2011) e *Lanterna verde* (M. Campbell, 2011), ripropongono invariabilmente la narrazione mitica della nascita dell'eroe, fondazione di interi universi finzionali e innesco di archi narrativi destinati a futuri sviluppi in possibili *sequel*.

Nel genere supereroico, tuttavia, il racconto delle vicende che trasformano i protagonisti negli eroi conosciuti dal pubblico è tutt'altro che stabilito una volta per tutte. Lo dimostrano ad esempio i titoli in uscita nei prossimi mesi, anch'essi impegnati a porre le basi di una nuova rappresentazione dell'eroe e/o del suo mondo diegetico, nonostante recuperino personaggi già largamente sfruttati sul grande schermo (*The Amazing Spider-Man*, M. Webb, 2012; *Superman: Man of Steel*, Z. Snyder, 2013) o sebbene si tratti di veri e propri seguiti di serie avviate negli anni scorsi (*Il cavaliere oscuro. Il ritorno*, C. Nolan, 2012; *The Avengers*, J. Whedon, 2012). I film dedicati a Spider-Man e Superman proporranno infatti la riscrittura delle origini dei rispettivi protagonisti, mentre quelli dedicati a Batman e al "supergruppo" dei Vendicatori (costituito da Iron Man, Hulk, Thor, Captain America e da altri eroi della Marvel Comics) rappresentano l'ulteriore elaborazione di un racconto "originario" cominciato in pellicole precedenti ma destinato evidentemente a non avere fine.

La motivazione prettamente economica alla base di queste operazioni, che influenza senza dubbio anche la scelta di prendere come oggetto della narrazione questo particolare aspetto del genere supereroico, non inficia in alcun modo il loro significato sintomatico. Esattamente all'opposto, essa conferma l'esistenza di un legame profondo fra l'ossessione nei confronti

del tema dell'origine e il grande sforzo produttivo veicolato sui film di questo genere. Il *valore* di queste pellicole, sia dal punto di vista commerciale che mitopoietico, appare cioè connesso in maniera per nulla casuale alla loro capacità di (ri)fondare continuamente universi finzionali (più o meno) coerenti, che possano essere sfruttati il più a lungo possibile. Non è infatti una coincidenza il fatto che tutti i film da cui hanno preso le mosse le saghe supereroiche più durature (si pensi al primo titolo dedicato a questo genere in epoca recente, il *Superman* diretto da Richard Donner nel 1978) si pongano consapevolmente come storie inaugurali, non semplicemente perché arricchite da esche narrative da riprendere in futuro, ma perché realmente capaci di stabilire un insieme di coordinate su cui innestare quei nuovi sviluppi¹. La controprova è costituita dai film realizzati da autori come Tim Burton (*Batman*, 1989; *Batman. Il ritorno*, 1992), Sam Raimi (*Spider-Man*, 2002; *Spider-Man 2*, 2004; *Spider-Man 3*, 2007) o Christopher Nolan (*Batman Begins*, 2005; *Il cavaliere oscuro*, 2008), nei quali il nostro tema occupa ancora una volta una posizione centrale, sebbene utilizzato in questi casi come punto di partenza per una riflessione più profonda nei confronti del significato culturale o ideologico del genere a cui appartengono².

Date queste premesse, si cercherà qui di esplorare le caratteristiche e le ragioni dell'attrazione mostrata verso il *topos* dell'origine dagli autori e dal pubblico di questo particolare tipo di narrazione, innanzitutto attraverso un'analisi del genere supereroico nel fumetto e in seguito attraverso una discussione di alcuni dei suoi più interessanti adattamenti cinematografici.

La "storia delle origini" nel fumetto supereroico

Il mito della nascita del supereroe ossessiona l'immaginario fumettistico americano fin dalla prima apparizione di Superman sulle pagine di "Action Comics" n. 1 (1938). La catastrofe che distrugge il pianeta Krypton e l'arrivo di Kal-El/Superman nella campagna americana costituiscono non tanto l'or-

¹ Il rapido declino commerciale della serie di Superman può essere forse spiegato con il cambio di passo imposto da Richard Lester nel secondo episodio della serie. La svolta *camp* che prese il sopravvento accelerò senza dubbi la stanchezza del pubblico nei confronti del personaggio. La stessa scelta, con esiti ancora più distruttivi, fu fatta nel decennio successivo quando Joel Schumacher prese il posto di Tim Burton alla regia della serie dedicata a Batman.

² In questi casi, ovviamente, la formula diviene spesso più complessa. Come si vedrà in seguito, ad esempio, l'origine di Batman è un tema centrale del primo film di Burton ma è raccontata attraverso alcuni *flashback* e i suoi effetti sul presente del personaggio; in *Batman Returns*, invece, è l'origine degli antagonisti ad occupare la scena.

mai lontana origine dell'infinita saga di questo personaggio, quanto una concatenazione di avvenimenti che non ha mai cessato di tornare continuamente nel corso dei più di settant'anni della sua vita editoriale, radiofonica, cinematografica e televisiva. Le immagini e le parole che descrivono quell'evento letteralmente originario sono così diventate una sorta di ritornello ripetuto con infinite variazioni di generazione in generazione, per pubblici diversi ma anche per i lettori e gli spettatori più affezionati, evidentemente mai stanchi di sentirsi narrare nuovamente lo stesso racconto, magari per il gusto di scoprire qualche dettaglio inedito della loro storia prediletta³.

Sarebbe tuttavia del tutto riduttivo, se non addirittura fuorviante, ricondurre questa passione dei lettori al piacere infantile per la ripetizione. Quest'ultimo, infatti, è senza dubbio ampiamente soddisfatto da *tutte* le altre avventure dei supereroi, di cui costituisce in realtà il motore più profondo. Come sostenuto da Umberto Eco nel suo celebre studio dedicato proprio al "mito di Superman"⁴, ciò che caratterizzava le storie di questo e degli altri supereroi durante l'epoca "classica" del genere (1938-1954, la cosiddetta *Golden Age*) era esattamente l'assoluta immutabilità dell'universo in cui essi si muovevano. Paralizzati in una dimensione che Eco definiva "onirica", questi personaggi apparivano come scolpiti in un mondo incapace di ogni evoluzione, condannati a riproporre invariabilmente lo stesso intreccio di episodio in episodio. In un contesto simile, la "storia delle origini" rappresentava quindi piuttosto (e paradossalmente) un'eccezione di rilievo, un'anomalia nello schema narrativo "bloccato" che per Eco costituiva la struttura narrativa e ideologica profonda della serie nel suo complesso. Tale eccezione, inoltre, incarnava proprio ciò che, secondo Eco, quella struttura iterativa intendeva programmaticamente disinnescare: la temporalità lineare dei miti classici, che tradizionalmente narravano le imprese dell'eroe dalla nascita alla morte. Il racconto delle origini costituisce quindi al tempo stesso il rimosso e il fondamento del "mito serializzato" rappresentato dai supereroi. La volontà dei produttori di riproporre continuamente questo tipo di storie e la fascinazione da esse suscitata nei lettori discendono quindi in buona sostanza dalla necessità di introdurre ciclicamente degli elementi temporali

³ Sarebbe certamente possibile trovare punti di contatto fra il racconto delle origini di molti supereroi e i miti classici – in particolare con il tema del "fanciullo divino" discusso da G. Jung e K. Kerényi nei *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1983). In questo saggio, tuttavia, l'interesse non è rivolto agli aspetti storici di queste narrazioni, bensì, al contrario, al loro essere intrinsecamente legate allo scorrere del tempo all'esterno dell'universo diegetico (dalla temporalità tipica della produzione culturale nelle industrie culturali al contesto storico-sociale).

⁴ U. Eco, *Il mito di Superman*, in Id., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.

in un universo altrimenti immobilizzato per sempre. In pratica, a dispetto della sua ostentata reiterazione, si potrebbe sostenere che la “storia delle origini” costituisce per certi versi l’unico vero racconto possibile in una saga supereroica, l’unico *evento* narrativo propriamente tale. A differenza delle infinite morti a cui figure come quelle dei supereroi possono andare incontro nel corso delle loro avventure, esso rappresenta la sola sequenza di avvenimenti i cui effetti non possano essere “cancellati” senza provocare gravi conseguenze sullo statuto stesso del personaggio e del suo universo diegetico. Nella “storia delle origini”, l’irreversibilità dello scorrere del tempo non può essere né ignorata né disinnescata.

Si potrebbe pensare che tutto ciò non faccia che confermare la considerazione, di per sé banale, che soddisfare il desiderio di un racconto originario serva a risarcire i lettori dello straniamento che può provocare alla lunga la vacuità delle avventure “quotidiane” del supereroe, che si tratti, cioè, di un ritorno all’origine concepito per restituire al personaggio quell’identità continuamente messa a rischio dalla ripetizione meccanica di uno schema sostanzialmente privo di senso (è la funzione dei “miti tecnicizzati” studiati da Karol Kerényi e Furio Jesi⁵). Questo aspetto è certamente presente anche nel filone che si sta esaminando ed è anche per garantire questa essenziale funzione mitopoietica che quasi tutti i film supereroici sentono la necessità di appoggiarsi al racconto delle origini per conquistare profondamente il pubblico, ancorandosi così nell’immaginario collettivo⁶. Ciò nonostante, esso non basta né a descrivere né tantomeno a spiegare il fenomeno.

Come conseguenza di quanto detto in precedenza, infatti, non si può non intuire come un paradosso fosse inevitabile. Se la storia delle origini funge da architrave del mondo immutabile in cui si muove un personaggio come Superman ma deve al tempo stesso garantire al suo fruitore il piacere di assistere finalmente ad un racconto il cui esito non sia identico a quello di ogni altra storia, bensì unico e irripetibile, essa diventa inevitabilmente

⁵ Cfr. F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968.

⁶ Un indizio in questo senso è il fatto che i non-appassionati al genere considerano solitamente le avventure dei supereroi contemporaneamente troppo “ripetitive” e troppo “complicate”. Ciò si spiega probabilmente con la circostanza che gli sceneggiatori, non potendo modificare le coordinate di fondo del personaggio e del suo universo ma avendo di fronte a sé un pubblico sempre più avvertito ed esigente, sono costretti ad inserire sempre nuove variazioni senza tuttavia poter intaccare lo schema di base. Allo stesso tempo, questo spiega anche perché il cinema sfruttò in modo particolare la “storia delle origini”, trascurando invece le pressoché inesauribili risorse narrative messe a disposizione da decenni di produzione a fumetti: solamente mettendo il pubblico a conoscenza di queste storie inaugurali nuovi spettatori possono essere catturati in uno schema che successivamente non potrà che ripetersi, nonostante tutte le varianti del caso.

anche l'unico spazio in cui trovavano posto degli elementi realmente originali, capaci cioè di modificare in qualche misura quel mito destinato in ogni caso a restare uguale a se stesso. La "storia delle origini", perciò, non soltanto non può mai essere riproposta in modo assolutamente rispettoso del canone già stabilito, ma non intende mai ripristinare l'origine *in quanto tale*. Essa si propone invece (e solitamente in modo esplicito) come una *nuova*, più *aggiornata* versione di quella storia (contrariamente quindi ai "miti tecnicizzati" concepiti nell'intento di creare a posteriori la *vera* origine di una data cultura). Essa rivela così immediatamente la propria storicità, il proprio essere una versione differente del racconto originario, necessariamente contingente, che va ad aggiungersi ad altre precedenti che potrebbero legittimamente pretendersi come "più vere". L'origine dei supereroi non ha più nessun fondamento mitico immutabile: esattamente all'opposto, essa non fa che moltiplicare se stessa e gli universi mitologici a cui dà, o dovrebbe, dare sostegno.

Per questo motivo, proprio come nell'unica altra eccezione individuata da Eco all'altrimenti ininterrotta ripetizione di storie immerse nella dimensione onirica, ovvero le cosiddette *imaginary tales* (o *what if?*), la storia delle origini diventa un ricettacolo di invenzioni contraddittorie fra loro, un caleidoscopio di universi possibili, nei quali una serie potenzialmente infinita di dimensioni parallele e inconciliabili vengono alla luce e, contro ogni logica, finiscono per convivere nel mondo diegetico così come nella mente del lettore. Per quanto simili nei loro tratti generali, ad esempio, le storie su questo tema pubblicate nelle innumerevoli testate dedicate a Superman dal 1938 in avanti differiscono fra di loro per una serie di dettagli in una certa misura determinanti – senza contare le serie radiofoniche, quelle televisive (si pensi a *Smallville*, il cui *plot* sconvolge profondamente elementi chiave del mito "originale") e quelle cinematografiche (dai *serial* anni Quaranta al film di Donner, fino al prossimo *Man of Steel*). Se si leggessero l'una dopo l'altra, insomma, ciò che risulterebbe evidente sarebbe in primo luogo l'assoluta incoerenza dell'universo finzionale da esse creato⁷.

Come accennato in precedenza, la ragione di questo paradosso risiede senz'altro anche nella natura prettamente economica di questo continuo *aggiornamento* del mito, che implica una paradossale coincidenza della "regressione" verso un presunto passato "originario" (e "originale") e della sua riscrittura in termini a loro volta "originali" (e "originari"). È infatti in

⁷ Cfr. A. Ndalians, *Enter the Aleph: Superhero World and Hypertime Realities* e H. Jenkins, *'Just Men in Tights': Rewriting Silver Age Comics in an Era of Multiplicity*, in *The Contemporary Comic Book Superhero*, a cura di A. Ndalians, Routledge, New York 2009.

primo luogo la necessità di aggiornare i tratti del supereroe in relazione ai mutamenti del gusto del pubblico (e cioè alle *mode* che secondo Walter Benjamin incarnano nel modo più preciso la logica temporale del capitalismo) che spinge i produttori e gli autori a tornare *apparentemente* indietro per poter rilanciare prodotti divenuti rapidamente *fuori moda* (condizione che, sempre per Benjamin, rappresenta infatti una delle caratteristiche cruciali dell'esperienza moderna descritta nei *Passages*).

Le origini dei supereroi nei film di Tim Burton, Sam Raimi e Christopher Nolan

Se questo rapporto strettissimo fra differenza e ripetizione era chiarissimo agli autori e al pubblico fin dall'epoca classica del fumetto supereroico, esso divenne sempre più esplicito a partire dagli anni Sessanta. Le trasformazioni introdotte nelle serie della Marvel e, soprattutto, nei lavori che rivoluzionarono definitivamente il genere nel suo complesso a partire dagli anni Ottanta (il cosiddetto "revisionismo supereroico"⁸) ebbero una forte influenza anche sulla rappresentazione di questo tema.

Con il *Batman* di Tim Burton il cinema contemporaneo cominciò a fare riferimento a questa più recente produzione nell'intento di rinnovare un immaginario che sembrava divenuto ormai del tutto anacronistico agli occhi del grande pubblico, nonostante gli effimeri successi della serie televisiva dedicata all'Uomo Pipistrello negli anni Sessanta e della quadrilogia cinematografica di Superman a partire dalla fine del decennio successivo. Si assistette quindi ad un doppio movimento. Da un lato, la serie di Burton rilanciò la figura di Batman raccontando ancora una volta la storia delle origini del supereroe e dei suoi antagonisti. In *Batman*, la nascita del protagonista è raccontata attraverso alcuni *flashback* e l'inchiesta della giornalista Vicky Vale che cerca di scoprire la verità sulla (doppia) identità del suo amante Bruce Wayne. In questo film e nel successivo a occupare il centro della scena sono anche, se non soprattutto, l'origine del Joker, di Catwoman e del Pinguino (come accennato in precedenza, questo spostamento della focale è attribuibile anche all'influenza di alcune opere "revisioniste" come *The Dark Knight Returns*, di Frank Miller, DC Comics 1986, o *The*

⁸ G. Klock, *How to Read Superhero Comics and Why*, Continuum, New York 2002; S. Carney, *The Function of the Superhero at the Present Time*, in "Iowa Journal of Cultural Studies", n. 6 (2005); Id., *The Tides of History. Alan Moore's Historiographic Vision*, in "ImageText: Interdisciplinary Comics Studies", vol. 2, n. 2 (2005).

Killing Joke, di Alan Moore e Brian Bolland, DC Comics 1987). Dall'altro lato, la riscrittura di queste vicende diviene esplicitamente una messa in discussione del significato di questo mito originario. Come hanno rilevato da diverse prospettive Michele Canosa⁹ e Gianni Canova¹⁰, nei due film di Burton le origini di Batman e dei suoi antagonisti perdono il proprio valore mitico e ideologico (ancora visibile nel *Superman* di Richard Donner) e vengono presentate invece come la causa della schizofrenia ontologica che contraddistingue l'universo di Gotham City. Burton e i suoi sceneggiatori enfatizzano perciò la natura claustrofobica del mondo di Batman, tanto dal punto di vista narrativo quanto figurativo. La nascita del supereroe è presentata ora come un vero e proprio trauma e, quindi, come l'innescò di una nevrosi. Più che un punto di partenza, l'origine si trasforma nella causa di una paralisi, di un'impossibilità di movimento e di evoluzione che è soprattutto una metafora critica dell'America degli anni Ottanta, bloccata negli universi autoreferenziali dello spettacolo postmoderno¹¹.

Le saghe cinematografiche che prendono forma dalle serie Marvel intorno al 2000 (*X-Men*, *Spider-Man*, *Iron Man*, ecc.) mettono invece in scena la nascita dei propri eroi sviluppando la tendenza dei fumetti originali ad adottare soluzioni narrative più complesse di quelle dell'epoca classica. Sebbene il mito dell'origine debba ancora seguire alcune tappe obbligate, e nonostante il risultato a lungo termine debba contribuire a stabilire le coordinate di un mondo strutturalmente ripetitivo, il racconto delle origini può in questo caso dilatarsi in vari modi, fino ad occupare ad esempio lo spazio di una trilogia. È quanto accade ad esempio nello *Spider-Man* di Raimi. Laddove il primo film ripropone grosso modo il racconto delle origini narrato nelle prime puntate della serie a fumetti, i due successivi condensano aspetti dell'evoluzione del personaggio che hanno richiesto decenni di episodi. Stan Lee e gli altri autori della Marvel, infatti, inaugurarono negli anni Sessanta una formula

⁹ M. Canosa, *Batman: la linea gotica*, in *Desideri in forma di nuvole. Cinema e fumetto*, a cura di M. Canosa, E. Fornaroli, Campanotto, Udine 1996.

¹⁰ G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000.

¹¹ Lo dichiarò esplicitamente lo stesso Burton in un'intervista: «La società americana è piena di personaggi come il Pinguino o come Batman [...]. Nel film io credo che venga rappresentato molto bene quello che è lo stato attuale della cultura americana. Non vi sono più divisioni nette. È finita l'epoca di Superman contro la gente cattiva, non vi sono persone chiaramente negative, tutto deve venire interpretato. È per questo che amo il personaggio del Pinguino. Egli incarna perfettamente questa follia dei media che ha catturato gli Stati Uniti», cit. in N. Gobetti, «La superba corona degli ubriachi di Efraim». *Nobody, nessun corpo nel cinema di Tim Burton*, in «Garage», n. 4 (1995).

che rendeva il modello descritto da Eco molto più flessibile, in grado cioè di accettare che il personaggio e alcuni elementi importanti del suo mondo diegetico potessero mutare nel tempo, seppur in modo limitato, lento e perennemente reversibile. La trilogia di Raimi racconta così un percorso di crescita e trasformazione che si conclude solo alla fine del terzo episodio con la definitiva maturazione del protagonista, l'instaurazione della coppia come soluzione delle difficoltà descritte nei capitoli precedenti, la morte dell'amico/antagonista, ecc. La costruzione narrativa e la messa in scena evolvono parallelamente, passando dall'estrema classicità del racconto delle origini strettamente inteso agli accenti barocchi del segmento conclusivo. D'altra parte, a conferma della nostra analisi, nemmeno questa variante della formula tradizionale sembra peraltro modificare stabilmente la logica del sistema che la sostiene: dopo la parabola descritta nella saga di Raimi, la Marvel ha deciso di ripartire da zero nel film successivo, in uscita nel 2012, per narrare nuovamente le origini del personaggio¹².

Un'ulteriore direzione possibile è quella seguita da Christopher Nolan nei primi due episodi della sua trilogia sul "Cavaliere Oscuro". In questo caso sono soprattutto i riferimenti espliciti al contesto storico contemporaneo – gli Stati Uniti negli anni della "guerra al terrore" – a fare di questa nuova versione delle origini Batman una riflessione sulla incessante trasformazione di una delle icone della cultura popolare americana degli anni Trenta e Quaranta. Come sostenuto in modo convincente da Slavoj Žižek¹³ e Mark Fisher¹⁴, la progressiva costruzione della figura di Batman da parte di Bruce Wayne e l'apparizione di *supervillain* quali Ra's Al-Ghul, il Joker e Due Facce rappresentano esplicite allegorie delle contraddizioni esplosive dell'ideologia democratica statunitense di fronte alla crisi del neoliberalismo. Adottando un punto di vista praticamente opposto a quello di Burton, l'obiettivo di Nolan è esattamente quello di liberare Batman dal circolo vizioso rappresentato dal trauma originario dell'omicidio dei suoi genitori, utilizzato come una palese metafora dell'incapacità del Paese di uscire dalla paranoia securitaria e dalla reazione militare seguite all'11 settembre. Come già nel caso di Raimi, i tre film della saga (il terzo, conclusivo episodio

¹² Anche in questo caso, la decisione riprende una strategia già applicata nel fumetto intorno al 2000, ovvero la creazione di una serie di testate (il cosiddetto *Ultimate Universe*) in cui vengono narrate ex-novo le vicende dei protagonisti delle serie classiche, aggiornandole al contesto contemporaneo.

¹³ Cfr. S. Žižek, *Vivere alla fine dei tempi*, tr. it., Ponte alle Grazie, Milano 2011.

¹⁴ M. Fisher, *Gothic Oedipus: Subjectivity and Capitalism in Christopher Nolan's "Batman Begins"*, in "Image-Text", vol. 2, n. 2 (2005), http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2_2/.

uscirà nell'estate del 2012) raccontano la nascita dell'eroe come un lungo percorso il cui esito non conduce necessariamente alla paralisi descritta da Eco o dai due film di Burton.

Nonostante questa determinante differenza, i lavori di Burton e Nolan sono accomunati proprio dalla tendenza a dare un ruolo di assoluto rilievo al "racconto delle origini" riguardanti gli antagonisti dell'eroe. In particolare, il trattamento da parte di Nolan delle origini del Joker in *Il cavaliere oscuro* rappresenta una consapevole rilettura di questo tema e del suo ruolo cruciale nel genere supereroico. Il confronto con la messa in scena dello stesso soggetto da parte di Burton rivela così gli specifici obiettivi di Nolan. Laddove Burton faceva di Batman e del Joker due personaggi intrinsecamente legati l'uno all'altro (in *Batman* il secondo nasce infatti per mano del primo) e, quindi, melodrammaticamente condannati a ripetere all'infinito la loro pittoresca quanto inutile battaglia, il Joker di Nolan viene invece programmaticamente spogliato di ogni "racconto delle origini". Nel corso del film il personaggio fornisce tre versioni differenti della propria storia, mettendo così in discussione la veridicità di ciascuna di esse. A differenza del protagonista, la cui vicenda biografica (umana, morale, politica, ecc.) viene descritta nei due film con dovizia di dettagli e un presunto "realismo" del tutto inedito per il genere, il Joker viene quindi posto nella sfera del puro immaginario (o, forse, meglio, di un Reale che non può essere mai afferrato direttamente). Ponendo quindi l'accento sulla questione dell'"origine" dell'antagonista, ma sottolineando al tempo stesso la sua assoluta instabilità, lo sforzo di narrare le "vere origini" dell'eroe in una forma epica all'altezza delle aspettative del pubblico contemporaneo non fa che rivelare le proprie contraddizioni. *Il cavaliere oscuro* dichiara insomma esplicitamente come non si dia mai una forma definitiva dei supereroi, e neppure dei loro antagonisti: la versione di Nolan, come quella di Burton, saranno a loro volta superate dai futuri episodi della saga.

Il regista-sceneggiatore dimostra così la propria consapevolezza del "fallimento" inevitabile a cui è destinato il suo tentativo di rifondare la credibilità cinematografica del personaggio (perduta anche a causa del *restyling* ultra-postmoderno di Schumacher), un esperimento che si appoggia fra l'altro alle più recenti riscritture fumettistiche delle origini di questo supereroe (oltre ai testi già utilizzati da Burton, Nolan si rifà a *Batman: Year One*, di Frank Miller e David Mazzuchelli, DC Comics 1987, e *Batman: The Long Halloween*, di Jeph Loeb e Tim Sale, DC Comics 1997). L'"irrapresentabilità" della nascita del Joker sottolineata da Nolan (e attestata dalla palese contraddittorietà delle molteplici versioni fornite dalla saga a fumetti nel corso degli anni) risulta così speculare al nesso melodrammatico tra Bene e Male messo in scena da Burton. È nell'esistenza stessa di Batman, nelle sue

contraddizioni interne, e non nel mitico trauma originario o nell'altrettanto simbolica narrazione di un destino incrociato, che il Joker prende forma. Egli incarna lo spettro di ciò che Bruce Wayne cerca faticosamente di lasciarsi alle spalle attraverso un lungo percorso di maturazione, uno spettro incompatibile con la struttura primordiale di ogni mito originale e originario.

Nolan (un autore inglese alle prese con la figura tipicamente americana del supereroe vigilante) intende probabilmente rivelare in questo modo di essere cosciente dell'ambiguità ideologica della sua stessa operazione. Intento da un lato a contestare la politica reazionaria dell'amministrazione Bush attraverso l'affermazione di una possibile soluzione democratica e pacifista ai conflitti che agitano gli Stati Uniti (è ciò che gli rimproverano Žižek e Fisher), il regista segnala dall'altro lato l'esistenza di una contraddizione ancora più profonda. Nello stesso momento in cui si sforza di creare una complessa mitologia per raccontare la "vera" origine di un eroe come Batman (e di legittimarla da un punto di vista ideologico), egli sottolinea anche l'impossibilità del suo tentativo. Il suo Joker non è infatti che una conferma della catena di "storie delle origini" descritta nel corso di questo articolo, un'affermazione della loro incapacità di assumere una forma definitiva, nemmeno per il tempo di un solo film. Lo spirito anarchico e nichilista del Joker rappresenta il contraltare della spinta ineliminabile verso il mutamento incessante alla base del capitalismo e delle sue forme politiche e legislative – di cui il Batman di Nolan e i supereroi in generale sono un'esplicita metafora. Laddove questi ultimi non possono che cercare incessantemente di assumere una forma più o meno stabile, seppure per un limitato periodo di tempo, grazie ad un processo (e un racconto) di legittimazione ideologica, il Joker dà invece espressione al punto cieco della continua ripetizione di ciò che per definizione non può restare identico, essendo la sua essenza nient'altro che la perpetua innovazione (distruzione e creazione) a fondamento della società capitalista e della cultura moderna nel suo complesso.

La dinamica paradossale alla base delle storie delle origini che ossessionano il genere supereroico trova così, non casualmente, la sua più chiara manifestazione nel film che rappresenta al tempo stesso il più articolato tentativo di porre le basi per un duraturo rinnovamento dello figura del supereroe. Un tentativo destinato evidentemente ad essere riproposto ancora molte volte, e, tuttavia, destinato a non poter raggiungere mai il proprio obiettivo in modo definitivo.

Il cinema africano: nascita (dell'immagine) di una nazione

Andreina Campagna

Poiché il cinema esiste, esiste la necessità che ogni cultura abbia la possibilità di esprimersi attraverso di esso. Nessun altro mezzo di espressione, televisione compresa, può raggiungere la forza del cinema nel dare, a livello internazionale, l'immagine di un paese.

Julio García Espinosa

Nel 1977 Samora Machel, primo presidente del Mozambico indipendente, grazie alle pressioni del cineasta militante Ruy Guerra, direttore dell'Istituto Nazionale del Film, invita Jean-Luc Godard a un soggiorno di due anni al fine di analizzare le esigenze della nascente televisione nazionale. Con la solita audacia che lo accompagna nell'uso e nella scelta delle parole, Godard battezza il progetto «nascita (dell'immagine) di una nazione»¹.

A causa di una serie di contrasti Godard dovrà abbreviare la permanenza in Mozambico e il progetto non sarà realizzato, ma qualche anno più tardi ricorderà l'esperienza in Africa nelle pagine di *Introduzione alla vera storia del cinema* e nel n. 300 dei "Cahiers du cinéma".

Il cineasta francese si sofferma sull'enorme potenziale del cinema – e dell'immagine in generale – nella costruzione di un nuovo mondo, possibilità che nell'Africa post-coloniale sembrava smisurata: ogni nazione, infatti, si riflette nell'immagine che dà di sé. Non è un caso, suggerisce Godard, che il primo compito che devono assolvere le nuove nazioni è la scelta della

¹ Cfr. J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, tr. it., Editori Riuniti, Roma 1982.

bandiera e l'organizzazione del mondo attraverso l'immagine.

Durante e dopo le battaglie per l'Indipendenza che insanguinano l'Africa nel XX secolo, il cinema appare subito un esplosivo strumento di appoggio alla lotta. E di ciò erano ben consapevoli i governi coloniali, tanto che già dal 1934 vigeva nell'Africa francofona il Decreto Laval, emanato dall'allora ministro delle colonie, che proibiva di effettuare riprese cinematografiche in territorio africano senza una specifica autorizzazione amministrativa.

La situazione delle colonie africane non era omogenea, il continente era diviso per comodità in tre macroaree di influenza: la lusofona, l'anglofona e la francofona. La prima ottenne l'indipendenza solo negli anni Settanta con l'indebolimento della dittatura portoghese. In questa area si affermò un vero e proprio cinema di guerriglia, valoroso alleato nella diffusione della memoria storica della lotta di indipendenza e validissimo mezzo per educare il popolo alla causa di liberazione. I cineasti del Mozambico, infatti, erano direttamente legati al FRELIMO (*Frente de Libertação do Moçambique*).

L'Africa anglofona invece poté godere delle attrezzature lasciate dai governi coloniali; mentre nell'area francofona fu possibile produrre e distribuire pellicole solo grazie all'istituzione di un apposito ministero in Francia².

Ottenuta l'indipendenza economica e amministrativa, le nuove nazioni africane devono combattere una delle battaglie più dure: decolonizzare il pensiero, ricostituire l'immaginario africano e dare un'immagine dell'Africa libera dal doppio stereotipo dell'esotismo e della miseria in cui è confinata dalla visione occidentale. Un'Africa vista attraverso gli occhi degli africani, occhi che guardano il mondo attraverso due lenti distinte e complementari: negritudine e *consciencisme*.

Il filosofo Valentin Mudimbe individua alla base di ogni struttura colonizzatrice tre azioni complementari: «il dominio dello spazio fisico, la trasformazione delle menti dei *nativi* e l'integrazione di storie economiche locali nella prospettiva occidentale»³. Il cinema dovrà combattere su questi tre fronti, dispiegando nelle immagini il pensiero di Fanon e Cabral, di Césaire e Senghor. Meta finale sarà una riappropriazione dello sguardo e del pensiero che non può prescindere da un problematico ritorno alle origini, da una riappropriazione dello spazio e dalla gestione economica diretta della produzione cinematografica.

Il problema dell'autenticità si gioca tra l'affermazione e rivendicazione

² Cfr. M. Diawara, *African cinema: politics and culture*, Indiana University Press, Bloomington 1992.

³ V.Y. Mudimbe, *L'invenzione dell'Africa*, tr. it., Meltemi, Roma 2007, p. 23. Corsivo dell'autore.

della differenza e la necessità di abolire qualsiasi etichetta di "africanità" per aprirsi al mondo, manifestazione di un'indiscutibile infedeltà alle origini, tangibile nel proteiforme panorama artistico africano⁴.

Lo storico e critico del cinema Manthia Diawara analizza i film realizzati nell'Africa sub-sahariana dividendoli in varie categorie, tra cui quella definita «return to the source movies», film che rivendicano «the existence of a dynamic African history and culture before the European colonization»⁵.

Diawara individua tre obiettivi principali del movimento di ritorno alle origini: «to be less overt with the political message in order to avoid censorship; to search for pre-colonial African tradition which can contribute to the solution of contemporary problems; to search for new film language»⁶. Queste opere invitano a una riscoperta del passato pre-coloniale, cercando di tradurre sullo schermo miti, leggende e tecniche di racconto orale, con l'obiettivo di fare del cinema una forma d'arte indigena.

Wend Kuuni (G. Kaboré, 1982) è una vecchia favola raccontata secondo i ritmi della tradizione orale che narra la storia di un bambino muto accolto da una famiglia di un villaggio burkinabe. Nel film vengono mostrati i valori fondanti dell'impero Mossi a dimostrazione che questi possono collaborare alla risoluzione dei problemi dell'Africa moderna. Insieme al film di Kaboré si ricordano *Yeelen* (1987) di Cissé, realizzato dal regista per contrastare l'immagine dell'Africa data dall'etnologia occidentale, e *Yaaba* (1988) di Ouedraogo.

Secondo molti critici questi film segnano la nascita di una nuova estetica nel cinema africano, ponendo fine al miserabilismo e al *mégotage*⁷; secondo altri offrono una visione nostalgica ed esotica dell'Africa, proponendo alcuni stereotipi dell'antropologia occidentale. Quest'ultima critica sembra fare eco a quella mossa in precedenza alla negritudine, che da poetica e «critica filosofica al colonialismo»⁸ si trasformerà in ideologia.

La negritudine si afferma come movimento letterario negli anni '30. L'atto di nascita è generalmente considerato la pubblicazione della rivista "L'Étudiant noir" (1934), a cura di tre studenti di colore residenti a Parigi: Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor (futuro presidente del Senegal indipendente) e Léon Gontran Damas.

⁴ Cfr. G. Parodi da Passano, *Le "loro" Afriche*, in "Africa e Mediterraneo", n. 2-3 (1999), pp. 28-29.

⁵ M. Diawara, *African cinema: politics and culture*, cit., p. 160.

⁶ Id., *African cinema today*, in "A Review" 6, n. 1 (1990), p. 72.

⁷ Con questo termine Ousmane Sembène indicava l'arte dell'arrangiarsi dei registi africani, costretti a ricorrere a qualsiasi espediente pur di riuscire a realizzare un film.

⁸ V.Y. Mudimbe, *L'invenzione dell'Africa*, cit., p. 127.

Il fermento culturale e gli impulsi provenienti dalla nascente etnologia e psicoanalisi, la rivoluzione surrealista e la diffusione dell'ideologia marxista, favoriscono l'affermazione e la rivendicazione di una esclusiva particolarità nera, indice indiscutibile della millenaria cultura africana, a lungo ritenuta di scarso valore se non addirittura inesistente dal colonizzatore bianco, alibi perfetto per la certosa opera di civilizzazione intrapresa nel continente nero.

Da movimento artistico – letterario, la negritudine si evolve a sostrato ideologico del pensiero politico di Senghor e di tutta una generazione di artisti e intellettuali africani impegnati a riscattare i bui anni di colonizzazione attraverso una rivoluzione culturale fondata sulla personalità negra.

Quando da potente arma contro l'oppressione culturale, la negritudine degenera in dolce rifugio per l'intellettuale nostalgico contro la stridente realtà post-coloniale, in palliativo che le élites africane somministrano con dovizia, giustificando un potere immobile, la spasmodica ricerca di un'autenticità e una purezza originaria, seppure sostenuta da un ardente desiderio d'indipendenza e rivalsa contro i colonizzatori e gli schiavisti occidentali, rischia di alimentare il più feroce ed esaltato nazionalismo. A denunciare questa perversione della negritudine lo stesso Césaire.

La negritudine, secondo molti intellettuali africani, non fa che avallare i pregiudizi dei bianchi, disegnando la figurina romantica dell'uomo nero come figlio della natura e della sensualità, in opposizione all'uomo bianco, schiavo della ragione ellenica e dello sviluppo tecnico. Contro questa visione il poeta nigeriano Wole Soyinka, premio Nobel per la letteratura nel 1986, pronuncerà i laconici versi «La tigre non proclama la sua tigritudine. Essa assale la sua preda e la divorà».

Ousmane Sembène, scrittore e regista senegalese, incline a una visione più ampia e complessa dell'Africa e del mondo, percepisce e denuncia la ricerca delle radici della razza negra come inutile e dannosa. All'indomani dell'indipendenza del Senegal, Sembène avverte la necessità di un mezzo di espressione più potente ed efficace della letteratura per raggiungere gli analfabeti, trovandolo nel cinema e nell'evidenza dell'immagine. Sembène non si chiude nel glorioso passato del Senegal, non celebra l'età dell'oro e della purezza, mitica arcadia distrutta dai bianchi. Attraverso i suoi film il regista senegalese esprime la rabbia contro una rivolta che ha liberato il Paese dal giogo francese per consegnarlo alla borghesia negra, mostruosa caricatura delle élites coloniali, trincerata ciecamente nella tradizione:

la debolezza di NOI AFRICANI – la nostra cosiddetta AFRICANITÀ, NEGRITUDINE, che, invece di favorire il dominio sulla natura per mezzo delle scienze, mantiene l'oppressione, sviluppa la venalità, il nepotismo, lo sperpero e quei mali coi quali si cerca di nascondere

i bassi istinti dell'uomo – questa debolezza (uno di noi lo deve pur gridare prima di morire) è la grande tara della nostra epoca⁹.

In opere come *Guelwaar* (1992) o il più recente *Moolaadé* (2004), Sembène mette in guardia contro l'ostinato preservarsi di un passato di violenza, considerato intoccabile perché indiscusso indice della personalità negra. Consapevole, con Benjamin, che ogni patrimonio culturale «non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. E come, in sé, non è immune dalla barbarie, non lo è nemmeno il processo della tradizione per cui è passato dall'uno all'altro»¹⁰.

Nel 1976 Sembène realizzò *Ceddo*, proibito dal presidente Senghor per dodici anni, per non turbare i delicati equilibri tra le componenti religiose della nazione. Il film è ambientato nel XVII secolo, epoca in cui i *ceddo*, gli uomini del rifiuto, popolazione di religione animista, si oppongono tanto alla cristianizzazione quanto all'islamizzazione forzata. Per la ricchezza dei temi trattati e la complessità della tradizione culturale dell'area senegalese presenti nell'opera, *Ceddo* è da annoverare tra i *return to the source movies*.

Molti cineasti africani rifiutano l'aggettivo di provenienza, quasi fossero prodotti di origine protetta, a vantaggio di un riconoscimento artistico prima che geografico. Il rifiuto dell'autenticità, parametro di giudizio proprio delle élites culturali occidentali, mira all'affermazione di una peculiarità estetica nel guardare e restituire la realtà: uno sguardo lontano non solo sull'Africa, ma sul mondo. Così l'origine si scopre e si afferma anche attraverso l'infedeltà a essa, spesso rappresentata nei film dalle donne, che contravvenendo alle rigide norme della tradizione si ribellano alla propria origine. L'opposizione al mito dell'autenticità elude il pericolo della folklorizzazione incombente in ogni riscoperta delle radici, che avviene

quando [ne] il passaggio dall'espropriazione al possesso di se stessi [...] spinto dalla necessità della trasformazione in nazione, in forza, in potenza, l'"essere" si sente costretto alle formulazioni lapidarie, elementari, perché crede che posseggano il segreto di una trasformazione reale mentre non fanno che seguire i vecchi modelli [...]»¹¹.

Dicendo addio alla negritudine ci si allontana dalle malinconiche sirene delle origini, da un ambiguo sentimento di nostalgia che rischia di conver-

⁹ O. Sembène, *Vehi-Ciosane ossia Bianca-Genesi*, tr. it., Jaca Book, Milano 1979, p. 18.

¹⁰ W. Benjamin, *Angelus Novus*, tr. it., Einaudi, Torino 1962, p. 75-76.

¹¹ E. Glissant, *La poetica del diverso*, tr. it., Meltemi, Roma 2004, p. 106.

tire la consapevolezza della storia nella sclerotizzazione del presente e la chiusura del futuro.

Le modalità di ritorno alle origini prefigurano una serie di tematiche da affrontare che non coinvolgono solo gli sviluppi storici e il recupero della tradizione orale. Infatti, se le principali strategie di indebolimento culturale adottate dal colonialismo sono la falsificazione e la depersonalizzazione, questo processo si avvale anche dell'appropriazione dello spazio: dovere del cinema è allora riconquistare il territorio.

Nei film realizzati dopo l'indipendenza l'Africa non è più uno sterile scenario per drammi esotici imbevuti di miserabilismo, lo spazio è luogo dell'attività umana. Attraverso una nuova visione del proprio spazio si realizza una riappropriazione dell'identità, un antidoto culturale alla *doubleness*¹², lo stato di doppiezza che pervade l'universo fisico e psichico del colonizzato, dall'espropriazione dello spazio al veto di parlare la lingua madre.

Film come *Fad'jal* (1979) o *Un taxi pour Aouzou* (1994) restituiscono lo spazio – naturale o urbano – allo spettatore, che riconoscendosi nell'immagine si riappropria della sua identità. Così «sullo schermo si costruisce una certa immagine del mondo ed emerge un progetto politico che tende verso un nuovo immaginario»¹³. Nel corto *Symbole* (1994) il regista senegalese Ahmadou Diallo mostra una scuola dove ai bambini è proibito esprimersi nella lingua madre.

I film inclusi da Diawara nell'area che qualifica di “scontro coloniale” presentano elementi eterogenei, simboli e immagini che richiamano la ricchezza culturale dell'Africa e il legame osmotico con lo spazio abitato. Gli autori di *Camp de Thiaroye* (Sembène, 1988), *Mortu nega* (Flora Gomes 1988), *Sarraounia* (Med Hondo, 1986),

valorize African cultures in order to emphasize the dehumanizing effect of colonization which is intent on destroying them. Oral literature, religious rituals, African systems of thought, and the performance of griots are invoked and transformed in the service of liberation struggles¹⁴.

¹² Nozione suggerita dal sociologo e scrittore W.E.B. Du Bois, promotore dei diritti politici e civili della popolazione nera statunitense. Ispirò il movimento panafricanista e il Black Power. Tra le numerose opere scritte da Du Bois dove è precisata la condizione di *doubleness*, Cfr. *The Souls of Black Folk*, opera scritta nel 1903, disponibile on-line all'indirizzo internet <http://www.bartleby.com/114/>

¹³ O. Barlet, *Il cinema africano. Lo sguardo in questione*, tr. it., L'Harmattan Italia, Torino 1998, p. 52.

¹⁴ *Ivi*, p. 69.

Tornare alle origini per fondarvi la ritrovata identità implica varie strategie, tra le quali la più delicata e controversa riguarda il confronto con la storia e con il racconto della storia. La necessità di un dialogo con la storia sottende la realizzazione di numerose opere, ma - seguendo l'analisi del critico Hassouna Mansouri - non esiste nel cinema africano un genere storico, è più corretto parlare di una coscienza storica che pervade sotterraneamente i film. Questa coscienza è modellata sul *consciencisme philosophique*, teoria elaborata da Kwame Nkrumah, padre del panafricanismo e dell'indipendenza del Ghana. Il *consciencisme* è

L'ensemble, en termes intellectuels, de l'organisation des forces qui permettront à la société africaine d'assimiler les éléments occidentaux, musulmans et euro-chrétiens présents en Afrique, et de les transformer de façon qu'ils s'insèrent dans la personnalité africaine¹⁵.

Mansouri distingue tre forme di coscienza storica nei film africani, connesse a tre modalità diverse dei cineasti di confrontarsi con la storia.

La prima modalità è riferita al cinema delle indipendenze; la seconda si snoda nel passaggio dal nazionale al sociale; la terza è definita *le temps des grandes questions*¹⁶.

La prima tendenza nasce dall'urgenza di dire l'Africa. Il cinema partecipa al grandioso momento di costruzione di una nazione attraverso la glorificazione dei movimenti di lotta che hanno reso possibile l'indipendenza. Mansouri denuncia il rischio di un tale atteggiamento: l'enfasi posta sul nazionalismo ha agito a discapito del valore cinematografico:

Ce que le cinéma africain était invité à faire était de transcender la logique qui juxtapose la dépossession et la reprise en possession dans une succession temporelle stérile quant à réaliser ce que Gabel appelle "une totalité historique complète". Et ce que l'ex-président du Ghana, Kwame Nkrumah, appelait: "Le Consciencisme Philosophique"¹⁷.

Le consciencisme, continua Mansouri, si oppone a due tendenze: «projection dans un passé proche et identification avec l'opresseur d'hier,

¹⁵ K. Nkrumah, *Le Consciencisme*, Payot, Paris 1964, p. 120.

¹⁶ H. Mansouri, "Le cinéma africain et le 'consciencisme' historique", <http://www.africine.org>.

¹⁷ *Ibidem*.

d'un côté; la fuite vers un passé lointain, pré-colonial, indéfini et donc l'enfermement dans un faux refuge identitaire de l'autre côté». Il pericolo è la depersonalizzazione, scongiurato dall'affermarsi di un interesse più sociologico verso l'uomo con il secondo movimento che va dal nazionale al sociale. In questa fase il rapporto con la storia è più velato, assume maggiore distanza lasciando emergere uno specifico discorso cinematografico. La supremazia della tradizione è criticata a favore delle nuove generazioni, non arroccate su posizioni difensive del vecchio a tutti i costi ma portavoce del cambiamento necessario per liberare l'Africa dalla condizione di stallo e assistenzialismo cui è ridotta.

La terza articolazione, infine, quella *des grandes questions*, pone i cineasti in un doppio atteggiamento: «corriger le regard complaisant, folklorisant, exotisant sinon paternaliste condescendant d'un côté, et combattre les préjugés ancestraux qui gênent le développement des sociétés, et leur accès à une modernité qui s'éloigne de plus en plus»¹⁸.

Esempio di questa tendenza è *Waati* (1995) di Souleymane Cissé. Il regista denuncia il fallimento della democrazia in Africa, proponendo come soluzione l'unità del continente. Attraverso il viaggio di Nandi, giovane studiosa delle civiltà africane, Cissé ripercorre il tortuoso cammino che conduce dal mito della nascita del mondo presso i Bambara all'apartheid e alla miseria dell'Africa contemporanea. La conoscenza della storia millenaria del continente e dei vari incroci culturali può garantire la libertà e la vera indipendenza. Solo la collaborazione delle molteplici culture aiuterà l'Africa a risolvere i suoi problemi.

In *Waati* Cissé traduce in immagini la seguente affermazione di Aimé Césaire, tratta dal vibrante pamphlet *Discours sur le colonialisme*, pubblicato nel 1955:

Faccio sistematicamente l'apologia delle antiche civiltà negre. E allora, mi si dirà, il problema è tornare a queste. No, lo ripeto. Non è una società morta che vogliamo far rivivere. È una società nuova, che dobbiamo creare ricca di tutta la potenza produttiva moderna, colma del calore di tutta la fraternità antica¹⁹.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A. Césaire, *Discours sur le colonialisme*, cit. in O. Barlet, *Il cinema africano. Lo sguardo in questione*, cit., p. 132.

L'origine del vortice

Alessandro Cappabianca

Ogni ricerca sull'origine, se spinta sufficientemente a fondo (ma resta da capire se abbia senso usare questa espressione a proposito di un'impresa che *non ha fondo*), non può non essere presa in un movimento a spirale o a vortice, senza inizio né fine, piuttosto che imbattersi (come di solito ci si aspetta) in un punto fermo iniziale (motore immobile, fonte...) dal quale partirebbe una linea continua (sia pure con deviazioni e diramazioni varie)¹.

Il movimento somiglierebbe molto a quello dell'*eterno ritorno* di Nietzsche, dove tuttavia a ritornare non sarebbe l'identico, ma un identico spostato, appunto secondo le posizioni occupate di volta in volta lungo una spirale. Questo identico spostato sarebbe in realtà, secondo Deleuze, proprio l'opposto dell'identico: la sola cosa che ritorna, la sola adatta a ritornare è *ciò che diviene*. Non ripetizione, dunque, ma *trasmutazione*².

Ogni ricerca di un'origine circoscritta (spaziale, temporale) si vota quindi allo scacco. O meglio, più che a una ricerca, somiglia a un'invenzione. Quasi sempre ogni origine determinata è ciò che ci inventiamo a posteriori, magari per giustificare la nostra esistenza – è una ipotesi per sostenere un'identità vacillante o affermarne una nuova³.

L'origine di cui si tratta in un film come *The Tree of Life* (2011) di Terrence Malick, invece, è diversa, è presa in un divenire dinamico, continuamente dislocato. L'importante è notare che in questo divenire l'uomo (forse la vita

¹ Questo punto "iniziale" è anche il punto debole di tutte le cosmogonie filmiche "creazioniste", anche di quelle (come la *Genesi: La creazione e il diluvio*, 1994, di Ermanno Olmi) che fanno di tutto per sottrarre all'atto divino inaugurale qualunque eccesso di evidenza.

² Cfr. G. Deleuze, *Prefazione all'edizione americana di Nietzsche e la filosofia*, in Id., *Due regimi di folli e altri scritti*, tr. it., Einaudi, Torino 2010, pp. 162-167.

³ Il che è particolarmente evidente in certi casi: per esempio, l'identità del popolo leghista, costruita sul mito della Padania; ma attenzione: altrettanto artificiale è stata la creazione dei miti fondatori dell'identità nazionale italiana, reinventati nel corso dell'800.

stessa) è poco più di un incidente, una casuale uscita dal nulla, in senso leopardiano⁴: cosa che forse lo stesso Malick esita ad accettare.

Il ricorso alla figura del moto spiraliforme come modello espressivo dell'origine, può essere espresso in altra maniera, qualificando ogni origine determinata come *mitica*: per constatarlo basta spingere la ricerca abbastanza indietro nel tempo, ossia per un intervallo variabile più o meno ampio, ma sufficiente a permettere l'instaurarsi d'una mitologia. Questo tempo minimo si misurerà, per così dire, in milioni di anni, o in anni-luce, se si tratta dell'origine dell'universo (Kubrick, Malick), in pochi decenni, massimo un secolo, se a essere in gioco è, per esempio, l'origine del XXI secolo (Godard).

Il cinema è una potente macchina mitologica, ma non era presente all'origine del mondo, né a quella dell'Uomo. Per creare le sue cosmogonie, dunque, Malick (come già Kubrick in *2001: Odissea nello spazio*, 1968) è costretto a un particolare impiego della macchina-cinema, piegandola alla produzione di un tipo particolare di effetti speciali (il tipo di cui Trumbull rimane insuperato maestro): sono effetti cui vorrei attribuire, riassumendone la tipologia, l'etichetta "a spirale", utilizzando i quali Kubrick aveva già messo in rilievo, forse con maggior rigore rispetto a Malick, la facilità, quasi la naturalezza, con cui origine e fine si danno il cambio, tendono a coincidere, per poi di nuovo divaricarsi, e così via, nel paradossale (in apparenza) eterno ritorno del divenire.

Come scrive Deleuze, «l'eterno ritorno si dice soltanto del divenire, del molteplice. È la legge di un mondo senza essere, senza unità, senza identità»⁵ – dunque, si può aggiungere, senza fine e, a maggior ragione, *senza origine*: «ritornare è il solo "essere" del divenire»⁶.

Secondo la rilettura di Deleuze, Nietzsche avrebbe fatto in tempo, nelle opere pubblicate, a dare solo l'annuncio, il presentimento, dell'eterno ritorno⁷, ed è notevole, comunque, che il primo balenare dell'idea lasci

⁴ Cfr. G. Leopardi, *Il Dialogo della Natura e di un Islandese*, in Id., *Operette morali*, Sansoni, Firenze 1969.

⁵ G. Deleuze, *Conclusioni sulla volontà di potenza e l'eterno ritorno*, in Id., *L'isola deserta e altri scritti*, tr. it., Einaudi, Torino 2007, p. 154.

⁶ *Ibidem*.

⁷ «Abbiamo il diritto di credere che Nietzsche, nelle sue opere pubblicate, abbia soltanto preparato la rivelazione dell'eterno ritorno, ma non abbia fatto, non abbia avuto il tempo di fare questa rivelazione stessa. Tutto indica che l'opera che aveva progettato, alla vigilia della crisi del 1888, si sarebbe spinta molto più lontano in questa direzione. Ma già i testi di Zarathustra, da una parte, e alcuni appunti del 1881-82, dall'altra, ci dicono almeno ciò che l'eterno ritorno non è secondo Nietzsche. Non è un ciclo. Non presuppone l'Uno, il Medesimo, l'Uguale o l'Equilibrio. Non è un ritorno del Tutto. Non è un ritorno del Medesimo, né un ritorno al Medesimo. Non ha

costernato Zarathustra, per poi dar luogo a un'accettazione quasi esaltata, quando Zarathustra si rende conto che nulla di negativo o di mediocre può avere la forza di ritornare, ossia *torna solo ciò che la volontà vuole in modo di volerne anche l'eterno ritorno*.

Dunque niente ciclo o circolo – ma anche *niente origine* – a meno di non riesumare l'essere di un creatore. Se non si può ammettere l'irreversibilità del passato, se occorre che esso, per essere modificabile, ritorni, ebbene, esso ritornerà secondo modalità sempre diverse. Diversa sarà *l'origine che torna*, contraddizione in termini, per dar luogo, eventualmente, a mondi diversi. È una vera e propria cosmogonia, che qui si configura – fantastica, certo, ma fino a un certo punto. Alla luce delle più recenti ipotesi scientifiche sull'"origine" dell'universo, trova un certo credito la teoria di una *molteplicità* di universi possibili, con somiglianze e variazioni⁸. Allora, a rigore, non si dovrebbe parlare, qui, di origine del vortice, ma di un vortice (un turbino, un gorgo, un vertiginoso proliferare) di origini, tutte ugualmente possibili, tutte virtualmente compresenti.

Il cinema invece era presente nel XX secolo, e Godard quindi ha potuto utilizzarne i reperti per scandagliare l'origine del XXI. Brani documentari (spesso terribili): stupri, torture, impiccagioni, massacri, deportazioni, guerre... Nessun bisogno di effetti speciali, si direbbe. Sennonché, quando Godard isola "l'or" in "l'origine" e scompone il titolo in vari modi, cos'altro fa, se non utilizzare effetti speciali grafici? Più in generale, accostare brani documentari a spezzoni di cinema (Jean Seberg in *Fino all'ultimo respiro* J.-L. Godard, 1960; il bambino di *Shining* S. Kubrick, 1980, che corre in triciclo per i corridoi dell'Overlook Hotel, seguito dalla steadycam; Taibo, con l'aria strafottente da teppista, a spasso per Città del Messico in *I figli della violenza*, L. Būnel, 1950; la donna stuprata dai soldati in *I racconti della luna pallida d'agosto*, K. Mizoguchi, 1953; il funerale di Vassilij in *Terra*, A.P. Dovženko, 1930; Jerry Lewis/Jeckyll che si trasforma in Mr. Hyde; l'anziano mascherato da giovane che balla fin quasi a morire nel primo episodio di *Il piacere* M. Ophüls, 1952; ecc.), accostare brani documentari a brani di film che sembrano documentari e a documentari che sembrano film, a capolavori pittorici, a citazioni letterarie, a brani musicali, grida e rumori, visioni d'orrore e d'insostenibile tenerezza – tutto questo, che poi

nulla in comune, dunque, con il pensiero che si suppone antico, con il pensiero di un ciclo che fa ritornare Tutto, che ripassa da una posizione di equilibrio, che riconduce il Tutto all'Uno, e ritorna allo Stesso», *ivi*, p. 153.

⁸ Cfr. per esempio T. Andina, "Eterno ritorno: Nietzsche, Blanqui e la cosmologia del Big Bang" in *Labont*, http://www.labont.com/public/papers/andina/eterno_ritorno.pdf.

si riassume nella parola *montaggio*, non si traduce forse immediatamente nell'istituzione di quella particolare mitologia che aveva già trovato il suo apogeo nelle *Histoire(s) du cinéma*?

Dunque neppure *De l'origine du XXI siècle* (2000), per Godard, è un punto, un momento, una zona circoscritta. O almeno, ogni punto del suo film potrebbe a buon diritto rivendicare il titolo di origine, salvo essere subito scavalcato da un punto/origine più lontano. È solo per questo che assume importanza la sequenza conclusiva, con la quale il film termina.

Guarda caso, questa sequenza finale è anche quella con la datazione più antica (1900) – ma è una datazione falsa, riferendosi a un ambiente *belle époque* ricostruito, a un Palais de la Danse parigino edificato in studio da Jean d'Eaubonne, dove ci si stordisce nel moto perpetuo di una serie di balli frenetici. Tra i ballerini c'è un uomo in maschera (Jean Galland), che non si prende un attimo di tregua, come se volesse danzare per sempre, sulle ali di un'eterna giovinezza, anche se le sue movenze somigliano a quelle di un burattino eterodiretto. La sua giovinezza, però, è solo una maschera, nasconde il volto d'un vecchio, segnato dalle rughe, che a un certo punto non ce la fa più e crolla a terra, sul punto di spirare. La maschera della finta giovinezza che nasconde il volto ripugnante della morte mi sembra buona come scena d'origine per il XX e per il XXI secolo. Certo, la situazione non è così semplice: il riferimento alla *belle époque*, congruo, se si pensa al racconto di Maupassant da cui è tratto l'episodio, appartiene in realtà a un film (di Max Ophüls) girato nel 1952, dunque proprio a metà del secolo XX; a maggior ragione, allora, si può dire che in quel momento il secolo avesse già gettato la maschera, senza che fosse più possibile farsi illusioni sul suo volto⁹.

Poi vediamo una ragazza che scrive alla lavagna "Vive la France" e bambini che costruiscono un castello di sabbia in riva al mare. Niente di più facile che, nel corso del secolo, quei bambini possano finire impiccati o deportati o essere arruolati per combattere una guerra, per uccidere con gioia...

Mi pare, comunque, che la corrispondenza di fondo tra ricerca dell'origine e strumenti della memoria possa reggere solo in base al comune scivolamento verso il mito indotto dall'uso delle immagini (ferme o in movimento) e facilitato dal loro montaggio, che è in grado di mettere insieme, quasi sovrapporre, spazi e temporalità diverse. Questo scivolamento, evidente nelle invenzioni cosmogoniche di Kubrick, dei Trumbull, di Malick e perfino in

⁹ Ma neppure questo, a rigore, è del tutto vero. Jean Galland, che interpreta il ruolo del ballerino, allora aveva poco più di quarant'anni e quando gli tolgono la maschera, il suo volto è coperto da un *maquillage* invecchiante: maschera sotto la maschera. Si potrebbe anche pensare che il ballerino sia invecchiato di colpo, quando gli mancano le forze e il suo segreto viene scoperto.

un lavoro su commissione di Godard come *Puissance de la parole* (1988) tende a restare maggiormente celato, per esempio, nel riutilizzo e trasfigurazione dei filmini familiari da parte di Péter Forgács¹⁰. Non si tratta tanto di miti, nel suo caso, quanto di trattamento e imbalsamazione dei dati di una *memoria necrofila*, che somiglia molto a ciò che Roland Barthes (con riferimento alla fotografia) chiamava “teatro Morto della Morte”, evocando il ricordo di ciò che è perduto per sempre.

Accade in realtà un fenomeno strano: la baronessa Jeszenky, in *The Notes of a Lady* (1994), compare per esempio nel film di Forgács, visibile in sovrapposizione, ormai anziana, nella parte sinistra di molti fotogrammi, mentre commenta gli avvenimenti della sua vita e della sua famiglia che si svolgono nella parte destra – per lei, evidentemente, quegli avvenimenti e quei personaggi sono ancora riconoscibili, attivano una memoria, quindi il ricordo di certe presenze, sia pure ormai fantasmatiche. Magari è un effetto che in parte si riverbera sullo stesso Forgács, in quanto ungherese. In noi comuni spettatori invece, proprio perché non legati da alcun legame affettivo con la famiglia di cui si sta raccontando la storia e con i luoghi in cui si svolge, sopravviene un senso angoscioso di perdita, come se lì si mostrasse nudo e crudo, senza remissione, il lavoro irrevocabile del tempo.

È lo stesso lavoro del tempo che si esplicita, per esempio, in *Un'ora sola ti vorrei* (2002, titolo emblematico, che evoca appunto il tempo, un tempo che è *mancato*), film nel corso del quale Alina Marazzi ha utilizzato filmini familiari, documenti e diari, non per riesumare i fasti d'una famiglia alto-borghese (gli Hoepli), ma per individuare l'origine della nevrosi che aveva portato al suicidio sua madre Luisa, in giovane età.

In un suo libro dedicato a Francesca Comencini, Ilaria Gatti si è giustamente soffermata su questo film della Marazzi, collegandolo ai procedimenti utilizzati dalla Comencini (sia pure in un'ottica più “politica”) per *Carlo Giuliani, ragazzo* (2002):

[...] la Marazzi rende vivo un rimpianto doloroso per una storia che sembra inspiegabile, per mezzo di un documento struggente, raccontato attraverso immagini piene di bellezza, tra monti, bambini, spiagge, neve, felicità¹¹.

¹⁰ Su Péter Forgács cfr. il sito internet www.forgacspeter.hu. Si rimanda anche alle considerazioni esposte da Luigi Avvantaggiato nel cap. II del suo *Home Stories. Il filmino di famiglia nelle pratiche artistiche contemporanee*, Bulzoni, Roma 2010.

¹¹ I. Gatti, *Francesca Comencini. La poesia del reale*, Le Mani, Recco 2011, p. 21.

Improvvisamente, una collezione di farfalle e coleotteri. Le farfalle sono splendide, le ali conservano tutta la magnificenza dei loro colori, però sono morte. In loro si contempla la bellezza immobile insieme all'esatta anatomia. Bellezza senza più vita, in forme fissate, irrigidite per sempre, prigioniere. "Mi sento come una che sia stata inglobata in un pezzo di ghiaccio" scrive Liseli in una lettera al marito, tentando di descrivere la sua condizione – e la figlia Alina ripete le sue parole, prestandole la voce in una sorta d'identificazione, mentre la cinepresa inquadra appunto una collezione di insetti e farfalle: simulacri, bellezza conservata artificialmente¹².

Forse ogni filmino familiare somiglia a una collezione di farfalle, e non c'è bisogno che sia in bianco e nero perché assuma i colori del lutto.

Il cinema può essere una vera e propria macchina del tempo, come nei quarant'anni e più di riprese dei *Bambini di Golzow* (Winfried e Barbara Junge, 1961-2007), ma allora ne celebra il lutto. Non è che riusciamo a dominarlo, il tempo, a farlo tornare indietro, a riviverlo, a viaggiarci attraverso. No, piuttosto il cinema ci subordina ad esso ancora più strettamente – ribadisce l'irrevocabilità di ogni perdita, risarcibile solo nell'immaginario. Quei bambini di Golzow sono entrati nel nulla per sempre? Che rapporto possono avere con loro gli adulti che oggi ne portano il nome? Che rapporto con i loro sogni, con le loro speranze?

Oppure, dato che una volta sono pur stati, ne rimane qualcosa? Il ricordo di chi li ha filmati? La nostalgia? Qualche metro di pellicola rigata dalla luce?

C'è un momento nel film in cui una bambina (la più brava della classe) dà ripetizioni a un'amichetta meno brava. Ripassano il complemento di luogo: da dove? Verso dove? – domande che hanno a che fare con l'origine. D'altra parte, la mela cade sì dall'albero ma, come dice un vecchio proverbio, mai lontano da esso.

Il vero territorio d'origine del mito, e del mito come origine, è quello che affonda le radici nel territorio stesso, nei luoghi (ormai rari) in cui il sacro si rende palpabile, afferra i sensi, li sconvolge nell'emozione e nello sgomento. Ad esempio, l'attenzione di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi può essere stata indirizzata ai materiali d'archivio che sono serviti per *Lo specchio di Diana* (1996), in base a quel proverbio latino, "Multi mani Ariciae", il cui senso è ancora oggetto di controversie tra gli studiosi, ma che potrebbe significare "Molte anime di defunti ad Ariccia", nei pressi

¹² *Ivi*, p. 23.

del lago di Nemi (su quell'antico ponte romano, del resto, Fellini aveva girato, sia pure ricostruendolo in studio, la scena culminante di *Toby Dammit*, terzo episodio di *Tre passi nel delirio*, R. Vadim, L. Malle, F. Fellini, 1968, che perde la sua testa nella scommessa col Diavolo). Ariccia (nei dintorni di Roma) si porrebbe dunque come luogo infestato dagli spiriti dei morti, e il lago di Nemi, secondo la tradizione, come porta degli inferi. Fascino del sacro come *tremendum*.

Era lo stesso fascino, non disgiunto da una sorta di terrore, che aveva colpito James George Frazer quando aveva dedicato alla leggenda del Re del Bosco e allo *speculum Dianae* interi capitoli del suo *Il ramo d'oro*. Come ha notato Natale Spineto (nel suo studio "*The King of the Wood*" oggi: una rilettura di James George Frazer, reperibile in rete), la figura di Diana (dea della caccia) appare legata ai luoghi incolti, al regno dei morti, alla notte, alla sfera femminile – tutti ambiti contraddistinti dalla marginalità rispetto al mondo civico, allo spazio coltivato, al mondo urbano, alla città dei vivi, al diurno, al maschile. Resta incerto il significato del "ramo d'oro" e di che albero si trattasse, ma ancora più misterioso rimane il fatto che la sfida al Re del Bosco potesse essere affrontata, in un duello mortale per la successione, solo da uno schiavo fuggiasco. Appare comprensibile come solo a un paria, a un reietto della società, paragonabile all'*Homo Sacer* di Agamben, potesse sorridere l'idea di divenire Re (?) d'un luogo incolto e selvaggio, d'un bosco infestato dalle anime dei morti – d'altra parte, il terrore sacro ispirato dal territorio avrebbe potuto benissimo prestarsi alla protezione di reietti ed emarginati (schiavi fuggiaschi, briganti, ricercati di ogni tipo ecc.).

Qui interviene il discorso sulle navi di Caligola, le famose navi ripescate negli anni '20 dal fondo del lago e poi distrutte quasi interamente nel '44 da un incendio appiccato da soldati tedeschi in fuga. Forse la costruzione delle navi era stato il tentativo di "addomesticare" il territorio, in un certo senso, riconducendolo tramite i culti e i riti al dominio della legge e della *pax romana*; oppure, trattandosi di un soggetto come Caligola, si trattava solo di due "navi dei folli", di due "città della gioia" galleggianti, destinate a divertimenti e sfrenatezze. Dell'aspetto di quelle zone negli anni Venti e dell'impresa di recupero delle navi, alla quale si era personalmente interessato Mussolini, esistono peraltro anche documenti filmati d'archivio, che sono serviti di base per il lavoro di Gianikian e Ricci Lucchi: lavoro innestato su un altro lavoro, risalente appunto agli anni del fascismo, attraverso il quale l'impero mussoliniano cercava di "inventare" la propria legittimazione storica nel nome di un imperatore "vero" (nel nome di Caligola!).

Come loro abitudine, i due documentaristi sottopongono il materiale esistente a un trattamento a base di ralenti e viraggi, accompagnato da una musica ossessiva composta da Keith Ulrich. Tutto, così, sembra appartenere

contemporaneamente a un'epoca precisa (benché lontana) e a un mondo senza tempo. Vediamo contadini che percorrono sentieri a dorso di mulo e buoi che si abbeverano nelle acque del lago, assieme ad antiche erme marmoree e bronzi riproducenti teste di leone o di lupo. Barche, zattere e altre attrezzature sono fatte discendere faticosamente, trattenute da corde e da braccia umane, giù per i dirupi in discesa, verso il lago. Militari dappertutto, operai, signori in doppio petto che fanno il saluto romano. Ancora una scena che sembra felliniana: un gruppo di ragazze in costume regionale offre al Duce cestini di frutta. Il Duce sorride, ringrazia, saluta: sembra molto contento di poter cogliere un'ulteriore occasione propagandistica, come quella del recupero delle navi imperiali.

Ma in seguito i brani d'archivio sembrano diventare tavole dell'inferno illustrato da Gustave Doré: alberi e tronchi scheletrici, vegetazione incolta, rami contorti, radici deformi. Si inaugura, ormai già nel 1940, il Museo delle navi romane; c'è un impero di cartapesta che, come si è detto, tenta di ricollegarsi alle origini di un impero vero, senza neppure rendersi conto che, in questo caso, tutto sarebbe avvenuto nel nome storicamente poco presentabile di un Caligola. Poi Gianikian e Ricci Lucchi chiudono il film con immagini di disastri e desolazione, girate nell'Africa orientale italiana durante la guerra. È un altro inferno, opposto a quello del mito, una rovina perpetrata nel nome di un'avventura imperiale degradata, senza più neppure l'alibi del sacro.

L'invenzione di un'origine fasulla, incautamente evocata, non può che ritorcersi contro gli sprovveduti inventori.

Tutti i punti di un'origine degna di questo nome sono anche punti di ricominciamento, di slancio e divenire. Punti in cui il passato non solo appare come memoria, ma si ripresenta come trasmutazione. Memoria e trasmutazione si implicano, l'una funziona da controfaccia dell'altra, anche se è forte la tentazione di abbandonarsi alle suggestioni piacevoli e luttuose della sola memoria.

Quando Tarkovskij, in *L'infanzia di Ivan* (1962), mostra le mele cadute dal camion sull'erba bagnata e i cavalli fumanti al sole che placidamente se ne cibano, attiva una memoria perduta, una memoria idillica del tempo di pace, tale da non potersi porre altro che come sogno, come fantasticheria impossibile, nell'inferno della guerra che costituisce il presente di Ivan.

Quando arreda l'astronave (in *Solaris*, 1972) con poltrone barocche dall'aspetto assai poco tecnologico e ne popola gli anditi di fantasmi dell'inconscio, suscitati dal rivolgimento del misterioso oceano sul pianeta sconosciuto, egli attiva l'eterno ritorno della memoria, della nostalgia di ciò che è perduto.

Quando pone (nell'inquadratura finale di *Nostalghia*, 1983) una baita

russa fatta di tronchi d'albero all'interno d'una cattedrale romanica semi-diroccata, di cui sono rimaste in piedi solo le pareti perimetrali, della quale, insomma, gli dèi hanno smesso di fare la propria dimora, cos'altro compie se non il tentativo disperato di risarcire una perdita tramite un'altra perdita? Ne emergono sì i sentieri della nascita e della morte, della grazia e della maledizione, ma sono sentieri interrotti, che conducono all'irredimibile *nostalgia* per una doppia perdita.

In Sokurov invece, pur riallacciandosi (vedi per esempio *Madre e figlio*, 1997) alla pittura romantica in generale (e a quella di C. D. Friedrich in particolare), la terra non assume tanto e solo i colori della campagna, gli ocra, i gialli, i marroni, quanto l'affiorare di antiche paure che, nel soffiare insistito del vento, promanano dalle balze terrose o dalle fronde nere agitate o dal cielo incombente e grigio. Il passaggio delle nuvole oscura a tratti la luce, finché la situazione non si rovescia: nell'oscurità quasi totale, lampi di luce trapelano episodicamente da qualche apertura precaria delle nuvole – ma non si tratta tanto di *illuminazioni* (nel senso heideggeriano), quanto delle drammatiche epifanie d'una luce agonizzante, sempre sul punto d'essere soffocata.

E naturalmente bisognerebbe parlare di Malick, il quale, prima di diventare regista, seguì studi filosofici e tradusse in inglese, com'è noto, *Vom Wesen des Grundes* di Heidegger.

In *The New World. Il nuovo mondo* (2005), per esempio, l'arrivo dei *conquistadores*, dei “civilizzatori” spagnoli, distrugge quell'intima, panica connessione tra universo animale, vegetale e umano (acque, alberi, campi, cieli, uccelli e quei bipedi implumi chiamati uomini), sulla quale si erigeva il Mondo dei nativi. Così ha luogo una distruzione del luogo, una vera e propria guerra dei mondi, che si riflette nelle sequenze stesse del film attraverso i fotogrammi *neri*, vere e proprie faglie di discontinuità tra inquadrature. Mentre nelle cosmogonie di *The Tree of Life*, tutte le cose si animano, nel seno della Natura, e raccontano una storia nella quale non è chiaro se gli uomini trovino davvero il loro posto.

Ma vorrei qui accennare anche all'incontro (a quei loro incontri, si potrebbe dire) di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet con il Pavese dei *Dialoghi con Leucò*. Siamo di fronte, come (quasi) sempre negli Straub, alla messa tra parentesi dei corpi, alla quasi totale assenza di “materiale plastico”, alla insistita ricerca d'una “monotonia” scandita delle voci (in presa diretta) cui si chiede di essere il più possibile “inespressive” – a ciò fa da contrappunto un uso molto limitato dei movimenti di macchina (salvo alcune panoramiche), con assoluta prevalenza dell'inquadratura fissa frontale, tenuta molto a lungo.

Emerge così lo sfondo onnipresente del bosco, degli alberi, delle radici,

del fogliame, più o meno agitato dal vento, con relativo brusio. L'incessante stormire delle fronde, il loro occupare la quasi totalità dell'inquadratura, i corpi come puri *resti*, portatori neutri di ostinate sillabazioni, indicano il riferimento ad un universo pre-socratico (cui già con Hölderlin, tramite Empedocle, gli Straub si erano riacciati); ma gli incontri degli uomini con gli dèi, seppur perduti, non possono non chiamare il riferimento alla quadratura heideggeriana tra terra e cielo, umani e divini.

Se c'è un genere cinematografico che taglia, per così dire, il cordone ombelicale con la terra (quindi con un'origine circoscritta) per allargare la ricerca al cosmo, questo è il genere fantascienza, sotto-genere viaggi spaziali. E non è un caso se a *Solaris* di Tarkovskij sia stato spesso contrapposto *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick, dove la terra diventa un pianeta ormai lontano, teatro di remoti flashback scimmieschi, e l'odissea umana dell'esserci si compie nel tempo simultaneo dell'iperspazio, quando infanzia e vecchiaia, tempo del feto e tempo del cadavere, possono finalmente (magicamente?) coincidere.

Che resta della terra, sull'astronave spaziale, macchina ormai dotata di un cervello elettronico talmente sofisticato da essere addirittura in grado di impazzire (e di "morire")? Forse appena una nostalgia di gravità (di base, di fondamento), nostalgia d'una distinzione tra alto e basso, su e giù, di cui invece Werner Herzog, in *L'ignoto spazio profondo* (2005), coerentemente fa a meno. O meglio, è solo la macchina da presa, con la sua linea orizzontale inferiore, a stabilire un "in basso" convenzionale (non certo un suolo!), rispetto al quale gli astronauti, sullo Shuttle 2, volteggiano *nell'impossibilità di cadere*. Esasperante impossibilità.

L'astronave di Herzog parte alla ricerca di un'alternativa alla terra, ma nella nostra galassia non c'è alcun altro posto adatto all'uomo, nient'altro che pianeti infuocati o gelidi, del tutto inospitali. Allora bisognerà inoltrarsi oltre la nebulosa di Andromeda, atterrare proprio su quel pianeta morente (ma non ancora morto) che l'alieno (Brad Dourif) raccontava, all'inizio, di essere stato costretto a lasciare, scendendo sulla terra assieme al suo popolo, parecchi millenni prima; bisognerà esplorare quel mondo inaudito, come nuotando in tenebre d'acqua, imbattersi in forme mutanti, strane creature degli abissi, trasparenti, impalpabili, senza volto né occhi, indifferenti; e poi sarà inevitabile tornare, dopo 15 anni, far ritorno sulla terra, dove ne sono passati 820, scomponendo le proprie cellule e rimaterializzandole, attraverso tunnel di luce.

A quanto pare la terra, nel frattempo, "è diventata un Parco Nazionale", è tornata alla sua quasi insostenibile bellezza originaria, ma forse si tratta solo del sogno di un astronauta morente, disperso nelle gallerie del tempo, come Aguirre sul fiume dell'Eldorado.

L'origine come *materia comune*

Salvatore Tedesco

«*What lies at the heart of every living thing is not a fire, not warm breath, not a 'spark of life'. It is information, words, instructions. If you want a metaphor, don't think of fire and sparks and breath. Think instead of a billion discrete digital characters carved in tablets of crystal*»¹. La biologia novecentesca è stata, probabilmente, la più impressionante matrice di un ininterrotto circuito metaforico che ha visto nella vita organica un flusso di informazioni, e nella *forma* null'altro che una stasi momentanea nell'operare della *forza*, o meglio ancora un epifenomeno prospettico, un'increspatura sul foglio in cui si delinea il diagramma delle forze naturali. Per questo verso tanto la considerazione del gene come "unità d'informazione", quanto la sua *quasi-sostanzializzazione* da parte di tanta divulgazione hanno paradossalmente conseguito lo stesso esito, concorrendo a dissolvere l'unità vivente della forma organica nel reticolo invisibile delle istruzioni e delle funzioni².

Il nocciolo duro del pensiero evoluzionistico del Novecento, quella *sintesi moderna* forgiata in decenni di straordinarie ricerche³, ha determinato in

¹ R. Dawkins, *The Blind Watchmaker*, Norton, New York 1986, p. 112.

² Queste tradizioni interpretative vengono convincentemente decostruite da una parte estremamente rilevante del pensiero biologico contemporaneo; si vedano ad es. R. Lewontin, *Gene, organismo e ambiente*, tr. it., Laterza, Bari-Roma 1998; *Filosofia e scienze della vita*, a cura di G. Boniolo, S. Giaimo, Bruno Mondadori, Milano 2008, specie pp. 3-26 e 198-219.

³ Faccio riferimento in modo specifico a J. Huxley, *Evoluzione. La sintesi moderna*, tr. it., Ubaldini, Roma 1966; E. Mayr, *Systematics and the Origin of Species*, Columbia U. P., New York 1942; appena posteriore G.G. Simpson, *The Tempo and Mode in Evolution*, Columbia U. P., New York 1944. Si vedano anche gli altri passaggi decisivi, costituiti almeno dalle opere di R.A. Fisher, *The Genetical Theory of Natural Selection*, Oxford U. P., Oxford 1930; J.B.S. Haldane, *The Causes of Evolution*, Longmans Green, London 1932; T. Dobzhansky, *Genetics and the Origin of Species*, Columbia U. P., New York 1937.

questa direzione il trionfo di un'interpretazione del vivente basata sull'analisi quantitativa della ininterrotta variazione graduale e selezione nell'ambito della genetica della popolazione⁴; questo impianto metodico porta con sé conseguenze di ampia portata sulla considerazione della forma organica, ed anzitutto – vedremo subito – conduce a dissolvere il problema *qualitativo* dell'innovazione e dell'origine della forma nei termini, appunto, di una analisi *quantitativa* della variazione⁵.

Le caratteristiche salienti di tale paradigma interpretativo sono state individuate⁶ nel principio della variazione continua graduale, nella centratura sul gene – in base all'idea quasi mitologica di una diretta espressione e perfetta corrispondenza fra il genotipo e il fenotipo, che renderebbe quest'ultimo poco più che la “volgarizzazione” dell'informazione criptata in un *codice* (le *tablets of crystal* di Dawkins, appunto) – e infine nel cosiddetto *esternalismo*, cioè il primato attribuito alla selezione adattativa come sorgente unica della direzionalità dell'evoluzione, quasi che l'articolazione formale e la *materia* dell'organismo non costituissero né in negativo né in positivo vincoli e aperture di possibilità del divenire⁷. Viene così a configurarsi, per dirla con le parole di Gerd B. Müller, uno dei protagonisti dell'attuale rimessa in discussione di tale paradigma, uno scenario astratto relativo al comportamento della variazione genetica in popolazioni ideali⁸; uno scenario dal quale sorprendentemente scompare l'organismo nella sua individualità formata, il problema della sua

⁴ Per questo concetto cfr. introduttivamente T. Pievani, *La teoria dell'evoluzione*, Il Mulino, Bologna 2006, passim; cfr. poi R.C. Lewontin, *The Genetic Basis of Evolutionary Change*, Columbia U. P., New York-London 1974, pp. 95-157 (http://authors.library.caltech.edu/5456/1/hrst.mit.edu/hrs/evolution/public/papers/lewontin1974/lewontin1974_chap3.pdf).

⁵ Cfr. G.B. Müller, S.A. Newman, *Origination of Organismal Form: The Forgotten Cause in Evolutionary Theory*, in *Origination of Organismal Form. Beyond the Gene in Developmental and Evolutionary Biology*, a cura di Id., The MIT Press, Cambridge, Mass. - London 2003, pp. 3-10 (<http://homepage.univie.ac.at/gerhard.mueller/pdfs/2003Origin.pdf>). Osservo di passaggio come la decisione di intitolare il volume alla “forma dell'organismo” e non senz'altro alla forma organica costituisca un'ulteriore sottolineatura dell'intenzione teorica degli autori, le cui ragioni cercherò di articolare nelle pagine che seguono.

⁶ Cfr. M. Pigliucci, G.B. Müller, *Elements of an Extended Evolutionary Synthesis*, in *Evolution. The Extended Synthesis*, a cura di Id., The MIT Press, Cambridge, Mass. - London 2010, pp. 3-17 (<http://mitpress.mit.edu/books/chapters/0262513676chap1.pdf>).

⁷ Per il concetto di *vincolo* rinvio in particolare al lavoro di R. Riedl, *Die Ordnung des Lebendigen. Systembedingungen der Evolution*, Paul Parey, Hamburg und Berlin 1975 e di S.J. Gould, culminante nel fondamentale *La struttura della teoria dell'evoluzione*, tr. it., Codice, Milano 2003, specie pp. 1275-1618.

⁸ Cfr. G.B. Müller, *Epigenetic Innovation*, in *Evolution. The Extended Synthesis*, a cura di M. Pigliucci, G.B. Müller, cit., pp. 307-332.

origine, della sua presenza e del suo tempo⁹, per lasciare spazio a un unico protagonista, la selezione naturale e il suo incessante mettere alla prova e di nuovo dissolvere nella vicenda della vita un *continuum* di provvisorie soluzioni adattative, di tutto appropriandosi e tutto riportando a sé.

«Tout change, tout passe. Il n'y a que le tout qui reste»¹⁰; il motto del materialismo di Diderot, fatto proprio da Richard Lewontin nel 1974, non rende però giustizia che di un aspetto della ricerca biologica contemporanea, che altrettanto adeguatamente potrebbe richiamarsi a quanto dice Goethe in un passo non meno celebre, secondo il quale

L'idea di metamorfosi è un dono venerabile che viene dall'alto, ma al tempo stesso è assai pericoloso. Conduce all'informe, distrugge il sapere, lo dissolve. È uguale alla *vis centrifuga* e si perderebbe nell'infinito, se ad essa non si associasse un contrappeso: intendo l'impulso alla specificazione, la tenace facoltà di persistere di ciò che una volta è pervenuto alla realtà. Una *vis centripeta*, contro la quale, nel suo più oscuro fondamento, nessuna esterioresità può nuocere in alcun modo¹¹.

La ripresa contemporanea del progetto morfologico, deliberatamente mirata in direzione di una grammatica delle forme¹², non si lascia pensare senza questa attenzione tenace per l'organismo, la sua forma e la sua genesi, intesi come il fenomeno che deve essere spiegato e tenuto fermo al centro della considerazione della scienza.

«I fenotipi», annotano Müller e Newman, «hanno un'autonomia che può rivelarsi vincente nei confronti dei programmi [genetici] che si suppone essi esprimano»¹³.

⁹ Per il problema del tempo biologico cfr. V. von Weizsäcker, *Forma e tempo*, in Id., *Forma e percezione*, ed. it. a cura di V. D'Agata e S. Tedesco, Mimesis, Milano 2011, pp. 25-72.

¹⁰ D. Diderot, *Le rêve de D'Alembert*, in Id., *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, Gallimard, Paris 1972, p. 188; vi fa riferimento R. Lewontin nel cit. *The Genetic Basis of Evolutionary Change*, p. 157.

¹¹ J.W. Goethe, *Hypothese*, in Id., *Sämtliche Werke*, Insel, Leipzig s. d., vol. XVI, p. 637.

¹² *Evo-Patterns: Working toward a Grammar of Forms* è il titolo della terza sezione del recente, *Modularity. Understanding the Development and Evolution of Natural Complex Systems*, a cura di W. Callebaut, D. Rasskin-Gutman The MIT Press, Cambridge, Mass. - London 2005, pp. 181 sgg; si veda in particolare D. Rasskin-Gutman, *Modularity: Jumping Forms within Morphospace*, in *ivi*, pp. 207-219; A. D. Buscalioni et alii, *Modularity at the Boundary Between Art and Science*, in *ivi*, pp. 283-304.

¹³ G.B. Müller, S.A. Newman, *Origination of Organismal Form: The Forgotten Cause in Evolutionary Theory*, cit., p. 6.

Non si tratta affatto, tuttavia, di una pura e semplice ripresa di una “morfologia idealistica”, perché anzi l’acuta diagnosi delle implicazioni nichilistiche presenti nelle dinamiche appropriative di cui si è detto è possibile solo ad una scienza della forma vivente che abbia attraversato la crisi novecentesca della morfologia, e che dunque, lontana da ogni ipotesi essenzialista, fondi la propria metodologia sui vincoli materiali e storici della forma.

Incrociamo già qui, ma vi faremo ritorno, il nome di Ejzenštejn, che alle possibili relazioni fra una dialettica materialistica della natura (Engels) e un inedito ripensamento della scienza *dell’evoluzione* della forma ha dedicato una parte estremamente significativa della sua ultima riflessione metodologica¹⁴.

Ma riprendiamo ancora il nostro breve percorso all’interno del pensiero biologico contemporaneo; in certo modo rovesciando l’impianto metodologico della *sintesi moderna* novecentesca, gli sviluppi più recenti del pensiero evoluzionista rivalutano in senso non essenzialista ma descrittivo e sistemico¹⁵ i concetti operativi della morfologia e della tipologia, facendone altrettante chiavi interpretative nell’analisi dei molteplici livelli di organizzazione dei sistemi biologici. Se dunque modalità e struttura temporale dei processi evolutivi vengono ripensati secondo modelli descrittivi lontani dal gradualismo¹⁶, ed anche l’asse portante della relazione fra selezione e spiegazione adattazionista viene apertamente messo in dubbio¹⁷, è però soprattutto il superamento della centralità del gene e l’attenzione per i processi che vengono definiti *epigenetici*¹⁸, per un verso, ed una nuova

¹⁴ Cfr. A. Cervini, *La ricerca del Metodo. Antropologia e storia delle forme in S. M. Ejzenštejn*, Mimesis, Milano 2010. Mi permetto di rinviare anche al mio *Ejzenštejn e i paradigmi antropologici novecenteschi*, in “Bianco e nero”, n. 569 (2011), pp. 95-99.

¹⁵ Il riferimento è ancora una volta a Rupert Riedl, il quale specie nelle sue opere conclusive, riprendendo tematiche in qualche modo già presenti in Konrad Lorenz e così traendo le conseguenze ultime del cit. *Die Ordnung des Lebendigen*, sviluppa una *teoria sistemica dell’evoluzione*; cfr. ad es. R. Riedl, *Strukturen der Komplexität. Eine Morphologie des Erkennens und Erklärens*, Springer, Berlin – Heidelberg – New York 2000.

¹⁶ Vale in questo senso la fortunata riflessione sugli *equilibri punteggiati* sviluppata da Gould a partire dagli anni Settanta; cfr. riassuntivamente S.J. Gould, *La struttura della teoria dell’evoluzione*, cit., pp. 927-1273.

¹⁷ Altro tema per eccellenza gouldiano; cfr. S.J. Gould, R.C. Lewontin, *I pennacchi di San Marco e il paradigma di Pangloss*, tr. it., Einaudi, Torino 2001; si veda inoltre la raccolta curata da T. Pievani: S.J. Gould, E.S. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell’evoluzione*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2008.

¹⁸ In breve, la somma dei processi che determinano la trasformazione di uno zigote nel fenotipo adulto. Cfr. G.B. Müller, S.A. Newman, *Origination of Organismal Form: The Forgotten Cause in Evolutionary Theory*, cit., p. 6.

considerazione dei vincoli interni per l'altro¹⁹, a offrire nuovo spazio teorico alla morfologia.

Ci interessa considerare come tale assetto morfologico trovi appunto (1) nella distinzione fra l'*originazione*/innovazione formale e la mera *variazione* oggetto del neodarwinismo e, se è vero che, come non si stancano di ripetere i più recenti esponenti della biologia teoretica morfologica, «*selection can only work on what already exists*»²⁰, (2) nel superamento delle dinamiche appropriative dell'adattazionismo per il tramite del concetto di *vincolo comune della materia* i suoi nuovi oggetti teorici elettivi.

Gerd B. Müller e Stuart Newman illustrano tutta l'ampiezza della posta in gioco mostrando come la questione dell'origine della forma organica implichi la costruzione di una teoria scientifica in grado di tematizzare, anche dal punto di vista lessicale, un sistema di differenze *qualitative* irriducibili alla variazione *quantitativa*. Si è già anticipato questo fondamentale motivo; vale adesso la pena di osservare come ciò apra a una concezione della scienza per la quale la forma organica è l'*explanandum* per il semplice motivo che essa risulta irriducibile a un valore matematico di tipo statistico, richiedendo piuttosto una considerazione sistemica – una considerazione capace di rendere conto della pluralità dei fattori causali in gioco, e in tal modo di teorizzare l'emergere di un livello di organizzazione qualitativamente nuovo; è quel che avverrà, anticipando per un attimo i risultati che ancora dovremo illustrare, attraverso l'analisi dei meccanismi di sviluppo e delle interazioni fisiche che la forma organica esprime²¹.

Non sorprenderà lo storico delle idee il fatto che la strategia adottata per rendere teoricamente comprensibile quel che appare qualitativamente nuovo faccia riferimento ad uno dei concetti cardine della tradizione morfologica – quello di omologia – e lo declini per il tramite di una ripresa della riflessione sul *vincolo* biologico, adesso spinto sino alla presa in carico delle determinazioni fisiche della materia organicamente formata.

Il concetto di *omologia strutturale*²², che in senso generale, a partire

¹⁹ I due aspetti sono del resto correlati, se è vero che le prospettive più recenti collegano le funzioni del gene alla «progressiva fissazione di tratti fenotipici che sono stati inizialmente mobilitati per mezzo di risposte plastiche di sistemi di sviluppo adattativo alle mutevoli condizioni ambientali». Cfr. M. Pigliucci, G.B. Müller, *Elements of an Extended Synthesis*, cit., p. 14.

²⁰ G.B. Müller, S.A. Newman, *Origination of Organismal Form: The Forgotten Cause in Evolutionary Theory*, cit., p. 3.

²¹ Si veda in tal senso il cit. G.B. Müller, *Epigenetic Innovation*, p. 327.

²² Ormai sterminata la letteratura in proposito; per una ricostruzione del dibattito storico a partire da Richard Owen si veda il più volte cit. S.J. Gould, *La struttura della teoria dell'evoluzione*, pp. 397-416 e pp. 1322-1472; in una prospettiva maggiormente legata alla contemporaneità

dalla definizione ottocentesca di Richard Owen, sta a indicare «lo stesso organo in differenti animali sotto qualsiasi varietà di forma e funzione»²³, vale a giudizio di Müller come la «manifestazione di processi morfologici di organizzazione»²⁴, rappresentando così un problema irrisolto della biologia evoluzionista ed un compito della morfologia proprio per la sua capacità di fornire le basi descrittive di una teoria dell'organizzazione morfologica. In questo senso, la distinzione e la messa in relazione di *carattere*, qualitativamente marcato, e *stati* quantitativamente differenti in cui può presentarsi il determinato carattere, costituisce una pietra miliare per la costruzione della nuova scienza morfologica²⁵ e per la comprensione dell'origine della forma organica²⁶.

Rinviando ad altra occasione un'analisi più dettagliata del modello stadiale della teoria sistemica dell'origine dell'omologia e dell'innovazione epigenetica²⁷, ci limitiamo qui a osservare come siano anzitutto i *vincoli* – a

il ricco A. Minelli, *L'omologia rivisitata*, in “Systema naturae”, n. 4 (2002), pp. 209-253, con ampia bibliografia (<http://www.biologiateorica.it/systemanaturae/art2002/Minelli.pdf>); cfr. inoltre G.P. Wagner, *The biological homology concept*, in “Annual Review of Ecology and Systematics”, n. 20 (1989), pp. 51-69; si veda anche il numero speciale di “Biology and Philosophy”, n. 22, 5 (2007), pp. 633-725, dedicato a *The importance of homology for biology and philosophy*, e specie il saggio introduttivo, dallo stesso titolo, di I. Brigandt e P.E. Griffiths, pp. 633-641 (<http://paul.representinggenes.org/webpdfs/Brigandt.Griff.07.ImportHomol.pdf>). Più oltre si dirà a parte dei lavori di Gerd B. Müller, che ci interessano qui per le loro implicazioni teoriche.

²³ R. Owen, *Lectures on the Comparative Anatomy and Physiology of the invertebrate Animals*, Longman & Co., London 1843, p. 379.

²⁴ G.B. Müller, *Homology: The Evolution of Morphological Organization*, in *Origination of Organismal Form. Beyond the Gene in Developmental and Evolutionary Biology*, a cura di G.B. Müller, S.A. Newman, cit., pp. 51-69 (<http://homepage.univie.ac.at/gerhard.mueller/pdfs/2003Homology.pdf>).

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 54; la distinzione, praticata da Müller e Wagner dagli anni Ottanta, riprende tematiche storicamente radicate nella stagione dell'idealismo tedesco; per qualche osservazione in proposito mi permetto di rinviare al mio *Morfologia estetica*, “Aesthetica Preprint”, n. 90, (2010), specie pp. 40-41 (<http://www.unipa.it/~estetica/download/TedMorf.pdf>).

²⁶ G.B. Müller, *Homology: The Evolution of Morphological Organization*, cit., pp. 58-59: «L'omologia morfologica è una manifestazione dell'organizzazione strutturale che mantiene elementi costruttivi identici a dispetto della variazione nella loro presentazione molecolare, di sviluppo e genetica. Il riconoscimento di questo fatto biologico è cruciale per la comprensione delle origini e della diversificazione della forma dell'organismo». Müller insiste particolarmente qui e altrove sulla capacità del “concetto” di omologia di dar conto di un ordine naturale e di attestare fatti biologici; se per un verso ci si proporrà di mostrare che «Il “sistema naturale” della sistematica riflette [...] l'ordine dell'omologia», *ibidem*, occorrerà per l'altro verso «accostarsi agli omologhi come a entità reali del disegno dell'organismo», *ivi*, p. 60.

²⁷ I due articoli già più volte citati si inseriscono in una fruttuosa linea di ricerca, per la quale si vedano almeno G.B. Müller, *Developmental Mechanism at the Origin of Morphological*

partire dai vincoli fisici e aggregativi del materiale cellulare organico – a plasmare attivamente le forme viventi, dando origine alle innovazioni morfologiche e guidando le modalità del loro successivo fissarsi in una rete di interdipendenze gerarchicamente connesse²⁸, che in senso proprio daranno luogo alle strutture omologhe.

Se per un verso infatti sono i vincoli delle *proprietà generiche* dei materiali organici a determinare struttura, disposizione, proprietà degli aggregati pluricellulari nelle loro fasi primordiali, guidando i processi che condurranno allo stabilizzarsi dei primi elementi morfologici dei futuri *piani corporei (Baupläne)*, per l'altro saranno poi i vincoli strutturali di tali *Baupläne* a condurre all'insorgenza di caratteri innovativi in un *Bauplan* già esistente²⁹.

L'intelaiatura offerta dal concetto sistemico di omologia permette di situare in modo più convincente la questione dell'origine della forma organica, distinguendo fra la mera variazione di tratti esistenti e l'emergere di caratteri (o al limite di *Baupläne*) innovativi.

Si comprende adesso la funzione metodica dell'elaborazione del concetto di omologia per la teoria dell'innovazione formale: se volessimo esprimerci in maniera paradossale si potrebbe dire che se è vero che l'omologia è ben lungi dal predire la possibilità dell'innovazione, questa poi nel suo sviluppo segue le tracce del modello stadiale dell'omologia, dalla canalizzazione delle proprietà generiche del materiale cellulare, alla funzione guida esercitata dai sistemi epigenetici di sviluppo, sino alla transizione «dal controllo emergente a quello gerarchico»³⁰.

Novelty: A Side-Effect Hypothesis, in *Evolutionary Innovations*, a cura di H. Nitecki, University of Chicago Press, Chicago 1990, pp. 99-130 (<http://homepage.univie.ac.at/gerhard.mueller/pdfs/1990SideEffect.pdf>); G.B. Müller, G.P. Wagner, *Novelty in evolution: restructuring the concept*, in "Annual Review of Ecological Systems", 22 (1991), pp. 229-256; S.A. Newman, G.B. Müller, *Epigenetic Mechanisms of Character Origination*, in "Journal of Experimental Zoology", 288 (2000), pp. 304-317; *Evolutionary Innovation and Morphological Novelty*, a cura di G.B. Müller, S.A. Newman "Journal of Experimental Zoology", 304B (2005), pp. 485-631.

²⁸ Ritorna qui in modo potente nel pensiero di Müller, per il tramite della valenza positiva attribuita al concetto di vincolo/*burden*, la lezione di Rupert Riedl, che fu il maestro di Gerd Müller (cfr. anche Id., *Bio*, in "Evolution and Development", 13:3 (2011), pp. 243-246; <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1525-142X.2011.00476.x/pdf>). Rinvio ancora al mio *Morfologia estetica*, cit., pp. 41-45.

²⁹ G.B. Müller, *Developmental Mechanism at the Origin of Morphological Novelty: A Side-Effect Hypothesis*, cit., parla appunto di un "*side-effect*", cioè dell'innovazione morfologica come *prodotto secondario* – necessitato dai *vincoli* propri dei sistemi di sviluppo – di una variazione evolutiva.

³⁰ Id., *Epigenetic Innovation*, cit., p. 325.

Ma eccoci giunti in tal modo al cuore del nostro problema, alle dinamiche che originano l'innovazione morfologica, ed entrambi i modelli evidenziati da Müller e Newman sono per noi del più grande interesse.

L'emergere di un nuovo carattere all'interno di un piano corporeo già esistente viene infatti riportato alla funzione svolta dal *vincolo* strutturale positivamente inteso: ciò significa che si tratterà di una innovazione legata al fenotipo e ai sistemi di sviluppo che ne guidano la formazione, e solo secondariamente fissata per effetto di un "programma" genetico.

Dal momento che il cambiamento evolutivo opera su organismi biologici caratterizzati dall'interazione dinamica fra livelli assai diversificati dei sistemi di sviluppo, il cambiamento evolutivo di determinate strutture (questo sì ancora leggibile nel senso del "tradizionale" modello della selezione naturale) produrrà come conseguenze *secondarie* modificazioni riguardanti altre strutture; saranno in particolare le alterazioni nei tassi di sviluppo e nei tempi dei processi epigenetici a condurre all'originarsi di caratteri innovativi all'interno di piani corporei già esistenti.

Sono soprattutto le conseguenze delle *eterocronie* nei processi di sviluppo a suscitare l'attenzione di Müller, che con una mossa volutamente provocatoria riprende dal suo maestro Riedl la terminologia ottocentesca di Ernst Haeckel. Lo "sfasamento cronologico" nei processi di sviluppo porta infatti al manifestarsi di "strutture ontogeneticamente transitorie" (*interfeni*³¹), nelle quali ora si ripresentano *palingeneticamente* vere e proprie vestigia ricapitolatorie della storia ontogenetica della specie, ora invece si mantengono *cenogeneticamente* strutture proprie della vita embrionale, ora infine semplicemente hanno luogo formazioni che sono puri e semplici effetti marginali delle nuove modalità di svolgimento dei processi di sviluppo³².

Se già l'elaborazione di questa teoria dell'innovazione epigenetica, per il suo carattere qualitativo, morfologico-internalista, eminentemente non adattativo e non gradualistico, costituisce un'autentica rivoluzione metodologica, il punto di massima tensione teorica del sistema, probabilmente, è tuttavia costituito dalla riflessione sulle proprietà generiche del materiale organico³³; una riflessione – per la quale possiamo facilmente indicare come

³¹ Cfr. R. Riedl, *Die Ordnung des Lebendigen*, cit., specie pp. 252-275. È proprio Riedl, del resto (p. 252), a suggerire di prendere alla lettera Haeckel allo stesso modo in cui Schliemann ha preso alla lettera Omero.

³² G.B. Müller, *Developmental Mechanism at the Origin of Morphological Novelty: A Side-Effect Hypothesis*, cit., p. 110.

³³ È ancora Müller a fornire più volte indicazioni in tal senso; cfr. ad es. Id., *Epigenetic Innovation*, cit., p. 316: «Dal momento che questi sistemi [di sviluppo] includono proprietà autonome dei loro componenti (comportamenti delle cellule, geometrie dei tessuti, ecc.) così

nume tutelare il nome di D'Arcy Thompson³⁴ – portata avanti in questi ultimi anni in modo assolutamente prioritario da Stuart Newman.

Limitandoci anche qui, di necessità, ad aggiungere solo brevi notizie e considerazioni a quanto già anticipato, possiamo anzitutto osservare come il lavoro sulle proprietà fisiche e chimiche del materiale cellulare costituisca un poderoso sforzo di avvicinamento alla questione dell'origine stessa della vita e della forma organica, una riflessione in cui non a caso il lavoro di Newman si accosta, oltre che alla biologia teoretica “viennese” di Gerd B. Müller, alle altrettanto fortunate ricerche del Santa Fe Institute di Stuart Kauffman³⁵.

Chiave di volta della proposta di Newman, la considerazione degli organismi come «entità materiali piuttosto che [...] mere espressioni del loro contenuto genetico»³⁶. Gli aggregati cellulari che caratterizzano i tessuti organici, argomenta Newman, sono paragonabili da un punto di vista fisico a materiali viscoelastici come la creta, la lava, la gomma o la gelatina, ovvero ciò che si è soliti definire come *soft matter*³⁷; l'analisi del comportamento fisico di tali materiali³⁸ permetterà, a giudizio di Newman, di suggerire in che

come le capacità di auto-organizzazione, e rispondono a condizioni esterne locali e globali, essi non sono meri esecutori di programmi genetici deterministici». Un'ampia trattazione degli aspetti filosofici del nuovo approccio disciplinare in W. Callebaut, G.B. Müller, S.A. Newman, *The Organismic Systems Approach: Evo-Devo and the Streamlining of the Naturalistic Agenda, in Integrating Evolution and Development. From Theory to Practice*, a cura di R. Sansom, R.N. Brandon The MIT Press, Cambridge, Mass. – London, 2007, pp. 25-92 (<http://homepage.univie.ac.at/gerhard.mueller/pdfs/2007OrgSysAppr.pdf>).

³⁴ Cfr. D'Arcy W. Thompson, *Crescita e forma* [1917], tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1969. Su questa possibile genealogia cfr. ad es. S.A. Newman, *Carnal Boundaries. The Commingling of Flesh in Theory and Practice*, in *Reinventing Biology. Respect for Life and the Creation of Knowledge*, a cura di R. Birke, R. Hubbard, Indiana U. P., Bloomington and Indianapolis 1995, pp. 191-227 (http://www.nymc.edu/sanewman/PDFs/Newman_Carnal%20Boundaries.pdf).

³⁵ Cfr. soprattutto S.A. Kauffman, *The Origins of Order. Self-Organization and Selection in Evolution*, Oxford U. P., New York – Oxford 1993; in edizione italiana sono disponibili i successivi *A casa nell'universo*, Editori Riuniti, Roma 2001; *Esplorazioni evolutive*, Einaudi, Torino 2005; *Reinventare il sacro*, Codice, Torino 2010. Per le implicazioni filosofiche del riferimento a Kauffman vedi soprattutto S.A. Newman, *Nature, Progress and Stephen Jay Gould's Biopolitics*, in “Rethinking Marxism”, n. 15, 4 (2003), pp. 479-496 (<http://www.nymc.edu/sanewman/PDFs/RM%20Gould.pdf>).

³⁶ *Ivi*, p. 492.

³⁷ Cfr. introduttivamente P.-G. De Gennes, *Soft Matter*, Nobel Lecture, dec. 9, 1991 (disponibile sul sito: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1991/genness-lecture.pdf).

³⁸ Newman ha dedicato una lunga serie di studi all'analisi di tali proprietà e alla descrizione del loro comportamento nello sviluppo degli aggregati cellulari; rinviando totalmente ad

modo le caratteristiche morfologiche dei *Baupläne* degli organismi moderni siano emerse dalle proprietà fisiche degli aggregati primordiali³⁹.

Traendo probabilmente le conseguenze più radicali della messa in crisi del modello basato sulla centralità del “programma genetico”, Newman e Müller giungono ad affermare programmaticamente: «con riferimento all’origine della morfologia, assumiamo che la natura fisica degli organismi viventi costituisca la loro più rilevante proprietà»⁴⁰. Sarà appunto la *primitiva plasticità morfogenetica* in tal modo acquisita a determinare la “capacità di evolvere” della forma.

L’idea centrale che accomuna le ricerche di Newman a quelle di Müller da un punto di vista filosofico è senz’altro quella della contrapposizione fra l’innovazione qualitativa e la mera variazione quantitativa concepita dalla teoria standard del neodarwinismo; la peculiarità, non secondaria, dello statunitense sta nell’esplicito riferimento al carattere *dialettico* di tale differente prospettiva teorica.

Se la linea portante del pensiero evoluzionistico del Novecento si caratterizza per Newman per una vera e propria “fuga dal materiale” e per l’idea di una tendenziale indifferenza al *supporto organico* in cui si fonda il concetto biologico della vita, il radicamento nelle proprietà materiali (fisiche, chimiche) generiche dei tessuti cellulari comporta un rovesciamento dialettico della quantità nella qualità. Se il paradigma neodarwinista vede nella funzione, e dunque nella *forza* operata dalla pressione selettiva, la matrice della forma, qui è invece possibile argomentare che nell’originarsi

essi, mi limito qui riportare un breve quadro riassuntivo presente in uno dei più interessanti di tali lavori: S.A. Newman, G.B. Müller, *Epigenetic Mechanisms of Character Origination*, in “Journal of Experimental Zoology”, n. 288 (2000), pp. 304-317, qui alle pp. 305-306 (<http://www.nymc.edu/sanewman/PDFs/Epigenetic%20mechanisms%20MDE.pdf>): «I meccanismi epigenetici che prendiamo in considerazione sono determinanti condizionali e non [geneticamente] programmati dello sviluppo individuale; i più importanti fra tali meccanismi sono 1) le interazioni del metabolismo cellulare con l’ambiente fisico-chimico all’interno e all’esterno dell’organismo; 2) le interazioni delle masse tissutali con l’ambiente fisico sulla base di leggi fisiche inerenti ai materiali condensati [*soft matter*, nella definizione prima accennata], e 3) le interazioni fra gli stessi tessuti, secondo un set di regole soggetto a evoluzione. Sugeriamo che processi epigenetici differenti abbiano prevalso in stadi differenti dell’evoluzione morfologica, e che la forma e i caratteri assunti dagli organismi metazoi abbiano in larga parte tratto origine dall’azione di tali processi».

³⁹ Cfr. S.A. Newman, *From Physics to Development: The Evolution of Morphogenetic Mechanisms*, in *Origination of Organismal Form. Beyond the Gene in Developmental and Evolutionary Biology*, a cura di G.B. Müller, S.A. Newman, cit., pp. 221-239.

⁴⁰ S.A. Newman, G.B. Müller, *Epigenetic Mechanisms of Character Origination*, cit., p. 306.

delle caratteristiche degli organismi primordiali è la funzione che segue la forma⁴¹.

Ma c'è di più: se la metafisica neodarwinista dello *struggle for life*, unita alla detta *fuga dalla materia*, parla di un mondo fondamentalmente estraneo, oggetto di conquista e possibile appropriazione (bio-)tecnologica⁴², la nuova prospettiva “fisico-evoluzionista” – non a caso interessata agli sviluppi del concetto di *costruzione della nicchia ecologica*⁴³ – vede piuttosto il vivente da sempre *a casa nell'universo*, nella *materia comune* da cui trae origine⁴⁴.

Se è vero che qualcosa è già stato fatto per costruire le implicazioni di questo ampio spettro teorico sul piano di una più generale metodologia della scienza naturale e che un forte interesse in direzione di un pensiero della comunità politica è presente in particolare proprio in Stuart Newman, ma in modo assai marcato anche in Müller, Callebaut e altri fra gli esponenti del gruppo viennese, complessivamente assai più generici sono rimasti sinora i risultati per quel che riguarda le relazioni con il mondo delle arti e della riflessione estetica, e in senso specifico con quella indirizzata verso una morfologia naturalistica.

Il fatto tutto sommato non stupisce, e forse si potrebbe dire che stretti fra il gigantesco riferimento alla morfologia goethiana⁴⁵ e quello ancor più arrischiato alla filosofia idealistica si è optato per la ricerca tutto sommato più facile della “modularità in arte” come esempio applicativo di una grammatica delle forme nel pensiero artistico novecentesco⁴⁶.

E tuttavia anche per il tramite di questo percorso applicativo viene raggiunto, crediamo, un risultato di assoluto rilievo, individuando nella struttura modulare degli organismi complessi il vero e proprio nesso fra

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 309.

⁴² S.A. Newman, *Carnal Boundaries*, cit., specie pp. 221-222.

⁴³ Il riferimento va anzitutto agli studi di F.J. Odling-Smee; si veda ad es. Id., K.N. Laland, M.W. Feldman, *Niche Construction: The Neglected Process in Evolution*, Princeton U. P., Princeton 2003; i risultati di tali ricerche sono ripresi in Id., *Niche Inheritance*, in *Evolution. The Extended Synthesis*, a cura di M. Pigliucci, G.B. Müller cit., pp. 175-207. Nello stesso volume, pp. 281-306, si vedano a tal proposito le considerazioni di S.A. Newman, *Dynamical Patterning Modules*.

⁴⁴ Cfr. S.A. Newman, *Nature, Progress and Stephen Jay Gould's Biopolitics*, cit., p. 491.

⁴⁵ Referente forte, peraltro, del pensiero di Riedl; cfr. ad es. R. Riedl, *Evolutionäre Begründung der Morphologie*, in *Entwicklung der evolutionären Erkenntnistheorie*, a cura di R. Riedl, E.M. Bonet Edition S, Wien 1987, pp. 85-97; Id., *Riedls Kulturgeschichte der Evolutionstheorie*, Springer, Berlin 2003, specie pp. 40-48; Id., *Der Verlust der Morphologie*, Seifert, Wien 2006.

⁴⁶ Cfr. *supra*, nota 12.

forma e funzione⁴⁷ – e cioè, potremmo dire, fra il primato della forma e quello della forza plasmatrice⁴⁸. Un risultato, ripetiamo, rispetto al quale la questione della modularità in arte rischia di rimanere una piuttosto estrinseca applicazione, ma che ci dimostra, mediamente, le potenzialità filosofiche di una presa in carico delle questioni estetiche proprie della morfologia naturalistica.

Più che una mera assonanza tematica ci sembra in questo senso suggerire il tentativo di legare i risultati e le metodologie della ricerca bioteoretica contemporanea, che sinora abbiamo cercato di seguire, al progetto ejzenštejniano di una morfologia evuzionistica e alla sua assolutamente peculiare lettura naturalistica del materialismo dialettico.

Non è ovviamente questa la sede per proporci un'analisi filologicamente fondata del ruolo svolto dalle teorie di Ernst Haeckel nella *Dialettica della natura* di Engels e dalle loro ricadute nel pensiero più maturo di Ejzenštejn⁴⁹. Accontentandoci dunque di rilevare l'interesse di Engels per le teorie di Haeckel concernenti l'aspetto ricapitolatorio dell'ontogenesi – in cui Engels ravvisa in sostanza un superamento del pensiero di Darwin e l'apertura alla relazione fra *adattamento* ed *eredità*⁵⁰ –, e insieme la presa di distanza nei confronti della concezione, sostenuta dallo stesso Haeckel, che vede nella materia l'*esito* dell'azione della forza⁵¹, ci interessa al momento osservare che tutta la riflessione di Ejzenštejn sulla forma mira a distinguere nella struttura degli oggetti fra ciò che comporta variazione e mero accrescimento quantitativo e quel che implica piuttosto innovazione qualitativa, in senso engelsiano “rovesciamento dialettico della quantità nella qualità”; solo a questo grado, a questo discrimine qualitativo, attribuisce Ejzenštejn il nome, decisamente impegnativo, di *evoluzione* della forma⁵².

Muovendo, giusto sulla scorta di Engels lettore di Haeckel, dal duplice

⁴⁷ Si vedano, in questo senso, le conclusioni del cit. D. Rasskin-Gutman, *Modularity: Jumping Forms within Morphospace*, p. 217: «Credo che la modularità provveda il nesso lungamente ricercato fra forma e funzione (dove la funzione è una particolare istanziazione che dipende dal punto di vista ambientale dall'abilità di una forma di interagire con altre forme)».

⁴⁸ Cfr. A. Minelli, *Forme del divenire*, Einaudi, Torino 2007; il riferimento classico è a E.S. Russell, *Form and Function*, John Murray, London 1916 (<http://www.gutenberg.org/files/20426/20426-h/20426-h.htm>).

⁴⁹ Sul nesso fra Engels e Ejzenštejn si veda ancora il già cit. volume di Alessia Cervini.

⁵⁰ Cfr. F. Engels, *Dialektik der Natur*, in K. Marx/F. Engels, *Werke*, Dietz, Berlin 1962, vol. 20, p. 564.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 478.

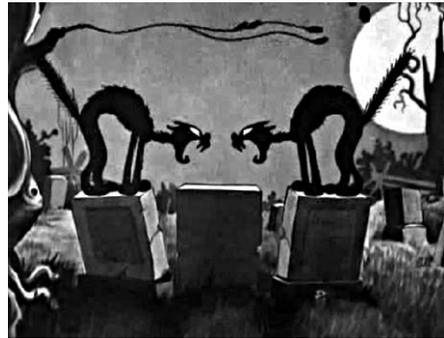
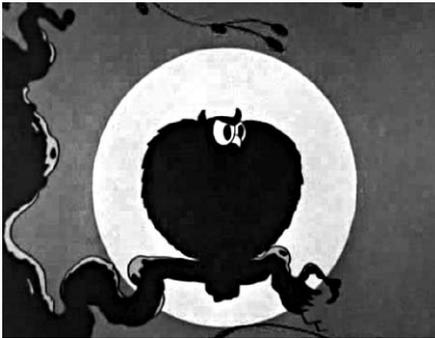
⁵² Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Sulla struttura degli oggetti*, in Id., *La natura non indifferente*, ed. it. a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981, pp. 3-39.

riferimento ai concetti di eredità e adattamento, la lettura ejzenštejniana del darwinismo trova appunto nel *vincolo formale* costituito dall'eredità la possibilità di superare la mera logica oppositiva dello *struggle for life*, permettendo di teorizzare l'innovazione morfologica, preclusa a giudizio di Ejzenštejn a ogni concezione non dialettica dell'evoluzione.

Il movimento dialettico dell'evoluzione della forma, investigato da Ejzenštejn nell'incrocio fra forma naturale e opera, sempre meno si accontenta della formulazione ancora astratta del passaggio da una qualità a un'altra per *salti successivi*, cercando piuttosto un paradossale radicamento materiale nella figura del protoplasma⁵³, e una inesauribile esemplificazione nel *disegno animato* – quello di Walt Disney, e in senso differente quello dello stesso Ejzenštejn.

Valga come esempio di quanto si dice quel che avviene nella prima delle celebri *Silly Symphonies* disneyane, *The Skeleton Dance* (1929)⁵⁴, in cui il trapassare continuo delle forme è reso possibile, paradossalmente, proprio dal fortissimo vincolo materiale dei soggetti scelti. Di più, anzi, direi che la regia del cortometraggio è tutta giocata sulla contrapposizione fra il movimento peculiare delle forme viventi (sostanzialmente basato sugli effetti geometrici e sulle tonalità del bianco e nero impiegato) che stabilisce una linea melodica fondata sulla ritmica propria del respiro, da una parte, e la fantasia compositiva nascente dalla “fluidificazione” degli scheletri protagonisti della danza macabra, dall'altra.

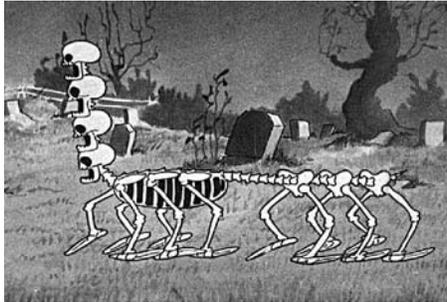
Ecco di seguito due esempi del primo:



⁵³ Cfr. in proposito A. Weismann, *Das Keimplasma: eine Theorie der Vererbung*, Fischer, Jena 1892; J. von Uexküll, *Die Lebenslehre*, Müller & Kiepenheuer, Potsdam 1930; S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, tr. it., in Id., *Opere*, vol. 9, a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

⁵⁴ *The Skeleton Dance*, 1929, regia di Ub Iwerks, musiche di Carl Stalling.

ed uno del secondo procedimento di cui si dice:



L'onnipotenza del plasma evocata dallo stesso Ejzenštejn⁵⁵, per provare a dirla con una battuta, non è onnipotenza di una forza, ma è l'animazione che la percezione⁵⁶ esperisce in quell'elemento «che contiene nel suo aspetto “liquido” tutte le forme e tutte le apparenze possibili in gestazione»⁵⁷. È esattamente questo – questa immagine dialettica del vincolo della materia – che Ejzenštejn ricerca in Disney: «Il disegno mobile di Disney in inglese si chiama *animated cartoon*. In questa definizione si sono fusi i due concetti: l'“animizzazione” (*anima*) da una parte e la “mobilità” (*animation* – animazione, movimento) dall'altra. E in effetti, il disegno è “animato dal movimento”. Ma questa condizione di indissolubilità – di unità – dell'animazione e del movimento è già profondamente “atavica” [...]»⁵⁸.

– Tutto il discorso di Ejzenštejn si sviluppa nel costante porre in relazione elaborazione della forma e struttura della percezione. Il tentativo di restituire adeguatamente tale essenziale componente del discorso di Ejzenštejn ci porterebbe tuttavia troppo lontani; basti qui solo osservare che queste sono, in senso proprio, le due componenti dalla cui interazione, per Ejzenštejn come per Goethe o Riedl, nasce il pensiero morfologico.

Nell'interazione profonda, nel reciproco appartenersi direi, fra l'originario costituirsi della forma e la struttura della percezione si fonda a giudizio di Ejzenštejn la peculiare verità della percezione, quella verità che ci mostra *vive, esistenti* – sicché «le supponiamo perfino pensanti»⁵⁹

⁵⁵ S.M. Ejzenštejn, *Walt Disney*, tr. it., SE, Milano 2004, p. 88.

⁵⁶ Mi limito solo a rinviare alle considerazioni sviluppate da Ejzenštejn nel cit. *Walt Disney*, specie pp. 75-78.

⁵⁷ *Ivi*, p. 88.

⁵⁸ *Ivi*, p. 74.

⁵⁹ *Ivi*, p. 75.

– le forme prese nella loro genesi, e che fonda nell'unità profonda del soggetto e dell'oggetto, nel loro continuo sostituirsi nel gioco fra percezione e movimento, la possibilità stessa dell'*animazione* della forma. Se prima era la *dinamica* della forma a far parlare Ejzenštejn di «un impulso interno autonomo e volontario»⁶⁰ che anima la figura nel mostrare in essa il prodursi del «*movimento in generale*»⁶¹, poi – nel caso delle linee del paesaggio, su cui subito Ejzenštejn sposta l'attenzione – sarà invece l'occhio dell'osservatore a percorrere la forma. Ma qui, osserva Ejzenštejn, «non esiste ancora un confine fra soggettivo e oggettivo. E il movimento dell'occhio che corre sul profilo delle montagne può, altrettanto bene, essere letto come la corsa del profilo stesso»⁶²: perfetto chiasma della forma e della percezione, appunto.

Ma il processo della percezione appare a questo punto a Ejzenštejn caratterizzato in senso eminentemente storico; ci parla cioè di un'intrinseca storicità della percezione e di condizioni storiche della plasticità delle forme. A giudizio di Ejzenštejn il disegno animato esprime al massimo grado il *plasma appeal* perché presenta nella forma determinata “moderna” il comportamento di quel «protoplasma originario che non aveva ancora una forma “stabilizzata” ma era in grado di assumerne una qualsiasi e di evolversi, stadio dopo stadio, sino a fissarsi in una forma qualsiasi, in tutte le forme di esistenza animale»⁶³.

Non sorprende, osserva Ejzenštejn, il fascino che tali figure siano in grado di esercitare in una società sclerotizzata come quella del tardo capitalismo statunitense; tali figure alludono a una libertà, mutevolezza, ormai perdute «data la standardizzazione e la meccanizzazione estreme del loro stile di vita»⁶⁴; si tratterebbe però di una liberazione solo fittizia, dei *cinque minuti di svago* funzionali al riprodursi di quell'ordine sociale, se appunto la figura del protoplasma non indicasse, innalzandosi alla considerazione dialettica, il riconoscimento di un vincolo comune nella materia.

«L'elasticità delle figure»⁶⁵, «la fluidità, l'imprevedibilità delle formazioni»⁶⁶, la tensione che plasma «tutti gli attributi animali e vege-

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ivi*, p. 74.

⁶² *Ivi*, p. 76.

⁶³ *Ivi*, p. 29.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ivi*, p. 28.

⁶⁶ *Ivi*, p. 30.

tali nelle *Silly Symphonies*, indaffarati a contorcersi e ad attorcigliarsi seguendo la melodia e a tempo di musica»⁶⁷, dicono anzitutto di una *non indifferenza* del materiale. Ritornando per un attimo alla relazione fra la forma e la percezione, varrà la pena di osservare che è proprio la scoperta di questa non indifferenza, d'altra parte, che guida Ejzenštejn nella lettura, estremamente acuta, del significato espressivo della tensione che caratterizza il disegno animato⁶⁸. Ejzenštejn giunge a vedere appunto in tale tensione, nell'*estasi della materia* che si manifesta nel disegno animato, l'incarnazione comica di quella generale *Pathosformel*, la cui natura dialettica vale forse come il principale tema dell'ultima riflessione ejzenštejniana.

Uno spazio teorico non inferiore acquista infine in questa analisi la musica, qui intesa in senso radicale come origine della melodia formale⁶⁹, ulteriore e decisiva componente sistemica del montaggio dialettico del disegno animato perché giusto in essa si manifestano quelle potenzialità polimorfe della materia protoplasmatica: «Immagini nascenti, diverse per tutti (malgrado un punto di partenza comune), per un solo ascoltatore in diversi stati d'animo, e la percezione di questa molteplicità: ecco», secondo Ejzenštejn, «alcuni dei suoi incanti»⁷⁰.

È questa logica, questa paradossale necessità della materia che Ejzenštejn segue e ricostruisce nell'indagare la tensione formale del disegno animato disneyano. Ma si tratta, comunque, di un *destino formale della materia* che solo si apre alla considerazione duplice di una morfologia dialettica, e cioè a uno sguardo che vede insieme la forma moderna e, giusto in essa, la materia primordiale e la *sua* capacità formale⁷¹.

⁶⁷ *Ivi*, p. 26.

⁶⁸ Cfr. ad es. (*ivi*, p. 79) le sorprendenti analisi dedicate da Ejzenštejn al trattamento del contorno in Disney.

⁶⁹ Sulle funzioni di questo concetto nella biologia teoretica del primo Novecento mi permetto di rinviare al mio *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2008, pp. 49-50.

⁷⁰ S.M. Ejzenštejn, *Walt Disney*, cit., p. 63.

⁷¹ Diversamente detto, e con lo sguardo rivolto alla relazione intrinseca che il pensiero morfologico istituisce fra configurazione formale e capacità della percezione, «Il disegno in quanto tale – al di fuori dell'oggetto della rappresentazione – è reso vivente! Inoltre, e in modo costante, anche il soggetto – oggetto della rappresentazione – è animizzato», *ivi*, p. 57. Ejzenštejn anticipa qui addirittura, nella stessa pagina, il commento a questa affermazione, rinviando appunto al legame fra forma e storicità della percezione: «Il disegno che prende vita: una delle concretizzazioni più immediate ... dell'animismo. Un noto non vivente – il disegno grafico – animizzato – *animated!*».

rifrazioni

L'origine plurale nel cinema di Cécile Fontaine

Lucia Tralli

Il cinema di Cécile Fontaine è un cinema di sovrapposizioni e incrostazioni, un cinema di strati. I suoi film sono composti a partire da lembi di emulsione prelevati dalla pellicola poi riapplicati su nuovi supporti, grazie a tecniche tanto semplici nei materiali quanto aggressivamente sperimentali nei metodi. Il suo lavoro è stato talvolta accostato all'intarsio¹, al collage e perfino al campionamento elettronico di suoni², nel tentativo di rendere la misura della sua originalità in campo cinematografico.

Ciò che colpisce l'occhio dello spettatore, nell'esperienza di visione dell'opera di Fontaine, è la ricchezza delle fantasmagorie visive da lei create a partire dai materiali filmici più disparati, materiali di scarto, salvati dalle pattumiere degli studi televisivi o recuperati da amici sui banchi dei mercatini delle pulci, materiali ritrovati, *found footage*. L'impressione è quella di trovarsi di fronte ad un acquario, in cui brandelli di pellicola di diverso formato, emulsione, perforazioni, bande sonore, ma anche volti, alberi, pesci, navi e carri armati, si uniscono in un flusso ininterrotto che scorre sul supporto 16mm.

Il forte impatto visivo di questa fitta rete colorata, che costruisce un tutto organico a partire da materiali eterogenei, rischia, tuttavia, di distogliere l'attenzione dai singoli elementi che compongono la trama e l'ordito di questa rete. Il cinema di Fontaine, infatti, nasce innanzitutto dalla necessità

¹ «Il lavoro della cineasta è di una rara delicatezza e precisione. I suoi film si avvicinano al lavoro di un orafa come a quello di un intarsiatore attraverso le loro composizioni cromatiche». Y. Beauvais, *Cécile Fontaine*, in *L'art du mouvement. Collection Cinématographique du Musée National d'Art Moderne*, a cura di Y. Beauvais, J.M. Bouhours, Editions du Centre Pompidou, Paris 1996, p. 159.

² «Si può parlare di *décollage* e *collage* oppure, facendo riferimento ad una pratica utilizzata nella musica contemporanea, di *campionamento* di immagini», S. Masi, *Cécile Fontaine, décoller le monde*, Paris Expérimental, Paris 2003, pp. 4-5.

di risalire a quegli elementi originari e primigeni, che non solo compongono il cinema, ma ne permettono il funzionamento. Scomposizione e riassetto, tela e ordito, visibile e invisibile, sono solo alcune delle opposizioni di cui il cinema di Fontaine dà un'esperienza quasi tattile.

I film di Fontaine compiono un percorso a ritroso su se stessi, e arrivano agli occhi dello spettatore per quello che sono: grazie alle tecniche uniche con cui elabora le sue opere, la cineasta riesce a porre come sempre presente, a se stessa e allo spettatore, la pellicola in quanto tale, oggetto materico, supporto fisico con tutte le sue molteplici componenti, ma anche manufatto e prodotto di un contesto culturale e storico preciso.

Quest'esplorazione dell'origine cinematografica è anch'essa stratificata, come le sue opere, e straordinariamente complessa, poiché effettuata su una molteplicità di livelli su cui tenteremo brevemente di fare luce.

Qual è tuttavia il senso di tale recupero? Cosa muove la cineasta nel riportare alla luce un sommerso di cui finora ci era negata, o nascosta, l'esperienza? Forse è opportuno leggere un'operazione di questo genere sotto la lente interpretativa dell'idea benjaminiana della monade del passato, isolata da un «arresto *messianico* dell'accadere» per essere riportata dinamicamente nel presente³. Ecco allora che nel gesto manipolatore di Fontaine, in ogni intervento sul materiale di cui si appropria, smembrato in frammenti, ritroviamo uno strumento per compiere questo arresto, e permettere al passato di agire sul presente, non più come mero ricordo, ma come riattivatore della memoria, e innesco della conoscenza⁴.

Fontaine disvela, innanzitutto, un'origine fatta di *dispositivi tecnologici*, emulsioni, supporti, perforazioni. Il suo cinema è realizzato rigorosamente “fuori camera”, seguendo la ricca tradizione che dai rayogrammi di Man Ray porta alle sperimentazioni di Stan Brakhage. Il rinnegare qualsiasi tipo

³ «Al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade. Il materialista storico affronta un oggetto storico unicamente e solo dove esso gli si presenta come monade. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare un'epoca determinata dal corso omogeneo della storia; come per far saltare una determinata vita dall'epoca, una determinata opera dall'opera complessiva. Il risultato del suo procedere è che *nell'opera* è conservata e soppressa l'opera complessiva, *nell'opera* complessiva l'epoca e *nell'epoca* l'intero decorso della storia», W. Benjamin, *Sul concetto di storia* in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it., Einaudi, Torino 1995, p. 85.

⁴ Per una disamina approfondita dei rapporti tra le tesi di Benjamin e il cinema di montaggio si veda M. Dall'Asta, *La storia (im)possibile: ancora su Histoire(s) du cinéma*, in “La Valle dell'Eden”, n. 12-13 (2004), pp. 103-121.

di tecnologia, dalla *truka* alla stessa cinepresa, per confrontarsi con la sola pellicola, è un tratto essenziale della pratica di Fontaine, che la avvicina a tratti ai pionieri del cinema e ai loro esperimenti spesso artigianali. Come ben illustra lei stessa nel saggio *Technique sèche et technique humide*⁵, due sono i principali procedimenti da lei sviluppati, scoperti inizialmente per caso, poi combinati nei lavori più maturi. La tecnica secca consiste nell'applicare dello scotch sulla pellicola e prelevare grazie allo strappo lo strato di emulsione più superficiale, a forte dominante cromatica, per poi riposizionarlo in un altro punto, o su un'altra pellicola. Ciò dà luogo ad effetti visivi particolari dai colori pastello molto tenui, che si possono osservare, ad esempio, in alcune parti di *Japon Series* (1991). La tecnica umida, invece, consiste nel bagno in saponi o candeggine dell'intera pellicola, o di parti di essa, a seguito dei quali l'emulsione si scolla dal supporto e può essere rimossa con un coltello, o altri strumenti simili, per poi venire riapplicata altrove. Gli effetti di questa tecnica si possono osservare, ad esempio, ne *La pêche miraculeuse* (1995).

Non è forse un caso che la critica insista sull'elemento luminoso e cromatico nel cinema di Fontaine, giustamente paragonato alle vetrate delle cattedrali⁶. Il colore e la luce sono ciò che permette di uniformare e ricongiungere in un tutto magmatico e fluido quegli elementi base che Fontaine mette a nudo ed esplicita. Secondo Beauvais, Fontaine «mette in questione la nozione di montaggio fintanto che rompe la sacrosanta immagine» poiché «la strappa letteralmente dal suo quadro»⁷ e agisce sull'asse verticale della pellicola, sostituendo alle giunte orizzontali la stratificazione verticale delle emulsioni.

Un palinsesto composto di frammenti, ma quali sono i contenuti di tale palinsesto?

I materiali utilizzati sono pellicole di scarto, pellicole perdute, invisibili. Invisibili, poiché troppo ordinarie e senza alcuna attrattiva: spot pubblicitari, documentari didattici, spezzoni scartati di film di serie Z, occorrenze accidentali che Fontaine trasforma in altro, in una sorta di *détournement* del quotidiano, in cui la cineasta tenta di rovesciare «plasticamente delle

⁵ C. Fontaine, *Technique sèche et technique humide*, in *Poétique de la couleur - Une histoire du cinéma expérimental. Anthologie*, a cura di N. Brenez, M. McKane, Auditorium du Louvre: Institut de l'Image, Paris 1998, pp. 149-151.

⁶ «[Fontaine] crea uno spazio nel quale la materia cinematografica gioca con l'energia delle trasparenze, delle sovrimpressioni fantasmatiche e delle inclusioni simili a quelle delle vetrate in movimento», Y. Beauvais, *Cécile Fontaine*, in *L'art du mouvement*, cit., p. 159.

⁷ *Ibidem*.

sequenze convenzionali e banali, che sono supposte riflettere il reale, per farne delle rappresentazioni visuali dai colori arbitrari⁸».

L'intensa manipolazione di Fontaine a livello plastico e formale agisce ancora una volta su una molteplicità di livelli. Ci troviamo di fronte, infatti, non solo ad immagini "pescate" in un flusso di immagini insignificanti, che riconquistano, grazie al suo intervento, l'"onore" dello schermo, ma anche ad oggetti veri e propri. Prodotti di un contesto, di un'epoca e di una mentalità che rimangono incastonati nelle pieghe di quei frammenti che preleva, con un'eco, ancora una volta, benjaminiana.

La rilevanza di questa duplice identità dell'immagine, al contempo visiva e materiale, si amplifica nel riuso di quei materiali invisibili poiché non destinati in origine all'occhio di un pubblico, ovvero i film di famiglia. Non solo quelli di sconosciuti, ma soprattutto quelli della cineasta stessa, realizzati dal padre Pierre Fontaine negli anni '60.

L'uomo, infatti, appassionato cineamatore, ha impressionato su pellicola 16mm e 8mm la vita della sua famiglia e quella del suo paese, l'isola de La Réunion, ex colonia francese. L'uomo, emigrato in gioventù in Francia, fa ritorno nell'isola quando l'artista è una bambina. Quando la figlia Cécile emigra a sua volta negli anni '80, prima negli Stati Uniti e poi a Parigi, l'uomo comincerà a spedire alla figlia lontana alcune di queste bobine, stabilendo così con lei una singolare corrispondenza a mezzo filmico. La cineasta utilizza questi *home movies* in molte delle sue opere, tra cui *Sans titre: mai 1988* (1988), *Histoires parralèles* (1990), *Sunday* (1993), ma soprattutto in *Correspondance* (1985), film interamente dedicato a questa singolare comunicazione per immagini, alla fine del quale si intravede il padre, con in mano la cinepresa, riflesso in uno specchio.

L'inserimento di questi film è traccia di una duplice origine familiare, che si sdoppia nella ricerca delle origini geografiche della propria terra lontana vissuta da migrante e nella riproposizione sullo schermo di un momento del proprio vissuto, forse anche attraverso «quel piacere essenziale del toccare e della trasformazione»⁹, che secondo Beauvais avvicinerrebbe la pratica materica di Fontaine all'infanzia.

Infine, la presenza di queste bobine non è solo una traccia tangibile della famiglia della cineasta, ma riguarda anche, insieme a molte altre immagini da lei utilizzate, la storia di un'epoca, quella coloniale, che permea la vita di Fontaine e del suo paese d'origine. Ed è una storia tanto più amara quanto

⁸ C. Fontaine, *Technique sèche et technique humide*, in *Poétique de la couleur*, cit., p. 151.

⁹ Y. Beauvais, *Cécile Fontaine*, in *L'art du mouvement*, cit., p. 159.

più si è cercato di sopprimerla, che Fontaine riporta a galla con accostamenti spesso feroci, associazioni tra safari di caccia e colonializzazione occidentale in *Safari Land* (1996); tra lo spensierato turismo delle crociere e l'ombra del totalitarismo nazista in *Cruises* (1989); e infine attraverso le ripetitive sfilate militari di *Histoires parallèles*, riprese dal padre proprio a La Réunion. Un'origine dolorosa che si vuole dimenticata, e che ritroviamo nascosta in tante immagini apparentemente innocue che l'autrice fa invece "parlare", richiamando l'attenzione dello spettatore con un attacco visivo violento. «Il bersaglio ultimo di questo bombardamento estetico è la nostra memoria, la nostra coscienza e il nostro inconscio collettivo»¹⁰.

¹⁰ R. Millet, *Hitler n'est pas mort. Le cinéma politique de Cécile Fontaine*, in *Jeune, dure et pure!: une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, a cura di N. Brenez, C. Lebrat, Cinémathèque Française, Paris 2001, p. 479.

Jules e Jim: l'emergenza dell'immagine-desiderio

Jacopo Bodini

*Anch'io penso che in amore la coppia non è affatto l'ideale.
Basta guardarsi intorno. Hai voluto costruire qualcosa
di più rifiutando l'ipocrisia e il quieto vivere, hai voluto
inventare l'amore, ma senza un minimo di umiltà, solo
con l'egoismo. No, guardiamo in faccia la realtà, il nostro
amore è un fallimento, non ci resta niente.*

Jules e Jim

«Un événement cinématographique, un sujet qu'on n'a encore osé traiter à l'écran!». Con queste parole la *bande d'annonce* introduce al pubblico *Jules e Jim*, insinuando al tempo l'unicità e la portata rivoluzionaria dell'opera di François Truffaut: film (est)eticamente innovativo in grado di «esprimere simultaneamente *un'idea del mondo e un'idea del cinema*»¹, un'estetica e un'etica nuove. La critica alla coppia, riportata in esergo, e l'amara constatazione dell'assenza di un'alternativa, che Jim le fa seguire, delineano il contenuto manifesto del film. Nell'*inventare l'amore*, nel *giocare con le sorgenti della vita*, si nasconde però, contenuto latente, qualcosa di più della critica ai costumi del tempo, una vera e propria rivoluzione archetipica, che conduce al rovesciamento del paradigma platonistico-occidentale, attraverso la messa in scacco dell'individuo e del desiderio². Questi due concetti, come Platone, per bocca di Aristofane, racconta nel *Simposio*, sembrano

¹ A. Barbera, U. Mosca, *François Truffaut*, Il Castoro Cinema, Milano 1995, p. 45.

² Cfr. G. Deleuze, *Simulacro e filosofia antica*, in Id., *Logica del senso*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2006, pp. 223-246. In questo saggio Deleuze definisce il *platonismo* come la «versione semplificata della filosofia di Platone», quale da *modello* paradigmatico di tutta la filosofia occidentale.

originarsi uno insieme all'altro, tramite la scissione dell'*uomodonna*, che comporta, da un lato, la chiusura individuale (cicatrizzata nell'ombelico) e, dall'altro, l'eterna ricerca, con *eros*, della metà perduta. Essi si definiscono per una tensione verso la propria origine, per un movimento *retroiettivo* che li costituisce come tali. Si tratta di nozioni valide ancora oggi, che nell'*Edipo* di Freud trovano la propria consacrazione scientifica: il desiderio si caratterizza come mancanza essenziale, l'individuo nasce e si installa proprio su quella mancanza. L'amore non è, allora, che il disperato e vano tentativo di ricostruire l'unità originaria. È proprio questa concezione che *Jules e Jim*, reinventando l'amore, intende ribaltare, insieme ai concetti di individuo e desiderio ad essa correlati, ripensando, infine, l'origine non più nei termini di un'origine reale, ma piuttosto di un originario virtuale in perenne esplosione, l'originario del desiderio.

L'origine del film

Il problema dell'adattamento cinematografico di testi letterari è probabilmente la questione cruciale per il Truffaut critico, che sovente polemizza dalle pagine dei "Cahiers" contro *una certa tendenza del cinema francese*, rea di limitarsi a rappresentare *idee letterarie* inscenate con mezzi cinematografici (secondo un "principio di equivalenza"), piuttosto che esprimere idee propriamente cinematografiche³. A sua volta Deleuze, ne *L'anti-Edipo*, se la prende con quell'arte che, invece di inventare forme proprie, si limita a rappresentare forme preesistenti, a ricondurre, lungo le strutture triangolari della rappresentazione edipica, le forze produttive alla base di ogni creazione artistica. D'altronde, nell'intervento intitolato *Che cos'è l'atto di creazione?*, Deleuze definisce le idee come «potenziali già impegnati in questo o quel modo di espressione, e inseparabili da esso»⁴. Idee sensibili, insomma: idee letterarie e idee cinematografiche, per dirla con Truffaut; produzione, e non rappresentazione, di un potenziale espressivo, sviluppo processuale in luogo di un ripiegamento edipico. È in tale opposizione che Deleuze e Truffaut si scoprono affini. Ne *L'anti-Edipo*, infatti, Deleuze invita a concepire l'inconscio non più come macchina teatrale, e dunque rappresentativa, ma piuttosto come macchina produttiva, macchina desiderante⁵. L'anti-teatralità

³ F. Truffaut, *Una certa tendenza del cinema francese*, in *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, Temi, Trento 2006, pp. 103-117.

⁴ G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, tr. it., in "aut aut", n. 309 (2002), p. 40.

⁵ *Le macchina desideranti* sono quelle macchine che popolano l'inconscio e presiedono alla

del cinema di Truffaut è allora da rilanciare in questa direzione: il cinema è, come l'inconscio, macchina desiderante, che non mette in scena il desiderio, ma lo produce. Nel fare del cinema macchina desiderante, nello svelarne la natura produttiva, l'opera d'arte non è più pensata come un fine, una forma completa, una totalità organizzata, ma piuttosto come «puro processo che si realizza, e che non cessa di realizzarsi in quanto procede, l'arte come “sperimentazione”»⁶. Procedimenti ottici come mascherini, chiusure a iride, fermo-immagine, dissolvenze, sottolineano la natura assolutamente processuale e macchinale dell'opera di Truffaut:

il vero protagonista di *Jules e Jim* è la macchina da presa. Incredibilmente mobile e irrequieta, essa crea e determina il ritmo del film [...]: è la macchina da presa che *esprime* compiutamente il senso della libertà, di ricerca, di rivelazione, che sta alla base dell'intuizione etico-estetica di cui il film è il risultato⁷.

Truffaut rende palese l'aspetto produttivo e macchinale del cinema, senza venire meno alla narrazione, in *Jules e Jim* fascinosa e coinvolgente come mai. Lungi dal porsi quale totalità chiusa e definitiva, la narrazione si scopre invece parziale, costruita a partire da scarti e ferite, che ne mantengono scoperta la dimensione processuale: «lo scarto si fa così smascheramento della “macchinazione” [...]». In Truffaut la contestazione del modello classico della messa in scena si produce al livello stesso della rappresentazione e della diegesi⁸. Truffaut è dunque il primo a *giocare con le sorgenti della vita*: «rifiutando l'autorità della messa in scena, Truffaut “scopre il rischio della messa in senso”»⁹, rifiutando il ripiegamento dei flussi produttivi nella rappresentazione autoritaria edipica, messa in scena nel teatro dell'inconscio, il senso emerge quale effetto di superficie, sorgente che, incessantemente, sgorga. È nella processualità senza fine che l'opera d'arte trova la sua *origine*: non un'origine che precede, ma che si dà, continuamente, all'interno del processo. Un originario, appunto, in perenne esplosione.

produzione del desiderio; cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, tr. it., Einaudi, Torino 1974, pp. 3-53. A sua volta, «l'opera d'arte è macchina desiderante essa stessa», in *ivi*, p. 34.

⁶ *Ivi*, p. 426.

⁷ A. Barbera, U. Mosca, *François Truffaut*, cit., p. 48.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

«Le parole non possono avere lo stesso valore, visto che non hanno lo stesso sesso»

Nel contrapporre al “principio d’equivalenza” un “principio di alternanza”¹⁰, Truffaut inaugura un rapporto inclusivo tra il testo di Roché e il proprio film, sotto forma di *sintesi disgiuntiva immanente*: «una disgiunzione che resta disgiuntiva, e che tuttavia afferma i termini disgiunti, li afferma attraverso la loro distanza, *senza limitare l’uno coll’altro né escludere il secondo dal primo*»¹¹. Quest’inclusione disgiuntiva non sintetizza il libro nel film, ma li monta uno sull’altro, accostando la macchina letteraria a quella cinematografica, parte su parte, pezzo su pezzo: non si tratta di inglobare o ricondurre, ma di porre a lato. Truffaut lavora quindi per “impregnazione”, secondo la definizione di Carole Le Berre, ovvero «destruttura il testo per ristrutturarlo con l’apporto di altri elementi»¹², lo deterritorializza senza riterritorializzarlo mai definitivamente, interviene su di esso tramite operazioni di condensazione, amplificazione, e soprattutto di sostituzione e spostamento, non solo all’interno del *Jules e Jim* di Roché, ma operando *tout court* sulla produzione dell’autore francese (romanzi, carteggi, diari). Così facendo Truffaut fa funzionare i testi di Roché come oggetti parziali, sottraendoli alla totalità chiusa ch’essi avrebbero costituito se *rappresentati* cinematograficamente. Adattare un testo significa allora romperne l’unità narrativo-rappresentativa, operare «una violenza alla sintassi, una distruzione concertata del significante. [...] Il linguaggio non si definisce più per ciò che dice, [...] ma per ciò che fa sgorgare, fluire, e aprirsi – il desiderio»¹³.

Problematizzare l’adattamento filmico nei termini di produzione desiderante permette di posizionare il desiderio al cuore del linguaggio, per farne un uso rivoluzionario. Le parole cambiano di genere così come Jules e Catherine si scambiano i cappelli offerti loro in dono da Jim. Se il linguaggio è un linguaggio sessuato, poiché proprio intorno alla differenza di genere nasce e si struttura, invertire i generi delle parole significa porne in scacco la fondazione e l’organizzazione edipica, praticarne una deterritorializzazione ad opera del desiderio che passi proprio attraverso la sessualità. Innestare

¹⁰ Cfr. F. Truffaut, *Una certa tendenza del cinema francese*, cit.; S. Volpe, *La forma intermedia. Truffaut legge Roché*, L’Epos Società Editrice, Working papers del circolo Semilogico Siciliano, Palermo 1996. In queste pagine si fa riferimento all’edizione allegata a “l’Unità”, Roma 1997, p. 27.

¹¹ G. Deleuze, F. Guattari, *L’anti-Edipo*, cit., p. 83.

¹² S. Volpe, *La forma intermedia. Truffaut legge Roché*, cit., p. 31.

¹³ G. Deleuze, F. Guattari, *L’anti-Edipo*, cit., p. 149.

il desiderio all'interno del linguaggio significa dunque sottrarlo all'ordine simbolico, per installarlo nel reale. Sintomatico è che la più celebre inversione dei generi avvenga proprio in corrispondenza del tuffo di Catherine nella Senna: grazie allo choc per l'inatteso *plongement*, il reale emerge nel simbolico come (e mentre) Catherine s'immerge nell'acqua fredda del fiume. «Catherine, tu es fou»¹⁴, ripeterà due volte uno spaesato Jules, in quello che, più che un lapsus freudiano, sembra piuttosto essere un lapsus deleziano, dal distinto sapore antiedipico.

E proprio Jules sembra avere piena consapevolezza del valore delle parole in rapporto al loro sesso: «dovete sapere, Jim – afferma Jules poco prima che l'amico s'intrattenga in una conversazione decisiva con la moglie – che le parole non possono avere lo stesso valore visto che non hanno lo stesso sesso. [...] La vita è neutra». Neutra/o come un terzo genere, non esclusivamente maschile o femminile, un terzo sesso che *ignora la castrazione*, per una sessualità che Deleuze e Guattari definiscono *non umana, non molare*, bensì *molecolare*. «Fare l'amore non è fare uno, e neppure due, ma fare centomila. Le macchine desideranti o il sesso non umano sono appunto questo: non uno e neppure due sessi, ma *n... sessi*»¹⁵.

Schizoanalisi dei vari Thomas

«La formulazione schizonalitica della rivoluzione desiderante sarà innanzitutto: a ciascuno i suoi sessi»¹⁶, ovvero liberazione della sessualità dall'Edipo. Riscoperta degli *n... sessi* del *dividuo*, della molecolarità delle macchine desideranti, delle libere molteplicità prodotte dall'inconscio. A ciascuno i suoi sessi, di quest'appropriazione *a-individuale* narra *Jules e Jim*: «ciò che si tratta di “imporre” in maniera convincente con *Jules e Jim* è precisamente l'idea di una donna più forte degli uomini che incontra, [...] disposta a fare “tabula rasa” di tutte le leggi, incominciando da quelle naturali, per raggiungere la libertà assoluta, per reinventare l'amore»¹⁷. Se la concezione tradizionale del desiderio è quella di un desiderio maschile, istituito sulla proibizione edipica, e dunque sulla mancanza, in *Jules e Jim* il desiderio è donna, l'irrequietezza di Catherine, il suo peregrinare libero

¹⁴ Jules utilizza l'aggettivo al maschile, *fou*, al posto del femminile *folle*.

¹⁵ *Ivi*, p. 336. La ricerca di una sessualità non-umana, ovvero molecolare, fa parte del progetto deleziano di rovesciare la concezione tradizionale dell'individuo.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A. Barbera, U. Mosca, *François Truffaut*, cit., p. 45.

e desiderante costituiscono il motore del film. È questa la prima mossa per mettere in scacco l'organizzazione edipica e mancante del desiderio. Il desiderio anti-edipico si caratterizza, anzitutto, per la sua pienezza "femminile": non più mancanza essenziale, ma pieno produttivo.

Tuttavia non basta rovesciare il maschile nel femminile, bisogna uscire dalla differenza di genere. In questo senso diventa fondamentale la figura di *Thomas*, ovvero Catherine travestita da uomo, con «un bel paio di baffi», possibile rappresentante degli *n... sessi* di una sessualità molecolare. Solitamente, però, Thomas viene inteso come «congiunzione ideale del maschile e del femminile, fusione mitica dei contrari, [...] simbolo stesso del film, della nostalgia vivissima di un universo privo di leggi e contraddizioni»¹⁸. Origine irrecuperabile, se, come sembra suggerire l'esergo del film¹⁹, «la frattura dei sessi è originaria»²⁰. Quest'interpretazione mitizza Thomas, lo *retroietta* in un passato mitico, ne fa un luogotenente di Edipo, soddisfacimento allucinatorio di un desiderio mancante. Per renderlo espressione di una sessualità molecolare è allora necessario far funzionare Thomas non più esclusivamente, ma inclusivamente: non una fusione, un'individualità completa, ma piuttosto un'intensità, una variazione quantitativa, singolarità *asoggettiva*; esempio credibile, e non delirante, di una sessualità molecolare. Far funzionare inclusivamente, allora, l'esergo stesso del film: innegabile che vi sia una frattura, uno scarto, una distanza fondamentale tra i due sessi, che però non è l'incrinatura di una totalità chiusa e indivisibile, ma l'apertura su cui si costituisce la relazione. Se per la concezione platonistica dell'amore, *eros* è «la voglia bruciante di quel tutto»²¹ che è la nostra «forma originale»²², il farsi «uno di quei due che siamo»²³, *reinventare* l'amore, con *Jules e Jim*, segna la fine del mito dell'*uomodonna*, dell'*individualità* della coppia: il desiderio non si fa più inseguimento di un Tutto originario, ma affermazione positiva e molteplice, esplorazione dell'universo. Il desiderio non percorre più i familiari sentieri del ritorno all'origine, ma si deterritorializza senza fine.

Poiché l'individualità della coppia è *modello* per l'individualità del soggetto, la frattura propria di ogni relazione, insistendo nella scissione delle

¹⁸ *Ivi*, p. 47.

¹⁹ «Tu m'hai detto: t'amo. Io ti ho detto: aspetta. Stavo per dirti: eccomi. Tu m'hai detto: vattene».

²⁰ *Ivi*, p. 47.

²¹ Platone, *Simposio*, tr. it., Mondadori, Milano 1987, p. 75.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

individualità, dalla coppia si propaga all'individuo stesso. La più grande paura di Aristofane, che l'uomo possa essere nuovamente diviso, e si trovi a camminare su una gamba sola, prende forma. L'unitarietà del soggetto è così lacerata dall'insistere positivo dello scarto originario. Al suo posto un *dividuo*, singolarità seriale, produzione intensiva. Se il desiderio come mancanza richiude la coppia e l'individuo su loro stessi, il desiderio come pienezza rompe l'unità della coppia e, conseguentemente, quella dell'individuo, che si trova così ad essere individuato «nel costante *divenire* [...] *attraverso differenti ambiti di definizione*, piuttosto che nel suo presunto permanere provvisto di caratteri costanti»²⁴. Un Thomas, per l'appunto. Pieno in quanto parziale, liberato dal fantasma dell'oggetto completo esso non manca di nulla.

Per un'immagine-desiderio

Il finale del film, con un secondo, fatale tuffo nella Senna, sembrerebbe però decretare il fallimento del tentativo di reinventare l'amore, come della possibilità di una soggettività *aindividuale*. Che la fine del soggetto equivalga alla morte? C'è un'ambivalenza della morte che occorre problematizzare:

Blanchot distingue bene questo duplice carattere, questi due aspetti irriducibili della morte, l'uno nel quale il soggetto apparente non cessa di vivere e di viaggiare come *Si*, “non *si* cessa e non *si* finisce mai di morire”, l'altro in cui lo stesso soggetto, fissato come *Io*, muore effettivamente, cioè cessa alla fine di morire poiché finisce col morire, nella realtà d'un ultimo istante che lo fissa così come *Io* disfacendo l'intensità, riconducendola allo zero ch'essa avvolge²⁵.

La morte di Jim e Catherine non è, banalmente, fallimento di una soggettività *a-individuale*, quanto piuttosto parte di un processo molecolare intensivo, che giunge ad identificarsi col film stesso. La morte di Jim e Catherine è quindi, da un punto di vista molare, la fine della soggettività *individuale*, e al contempo, da un punto di vista molecolare, parte del processo del divenire, passaggio da un'intensità ad un'altra. In una delle sequenze più caratteristiche del film, Catherine racconta a Jules e Jim di quando, prima di conoscerli, non rideva mai, mimando col volto espressioni di tristezza e

²⁴ M. Carbone, *Identità migranti*, Mimesis, Milano 2007, p. 8.

²⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 378.

noia. Ora, invece, che li ha conosciuti, esclama entusiasta: «è finita, sono cambiata, niente più muso!», lanciandosi in smorfie ammiccanti e sorridenti. Su queste espressioni Truffaut utilizza un evidente fermo-immagine, come volesse provare a registrare delle intensità, a fermarle, rallentarle il più possibile nel loro divenire, per assisterne alla nascita e insieme alla morte²⁶. Truffaut ci permette così, nel flusso diveniente delle immagini del film, di *individuare* delle intensità prodotte dal cinema quale macchina desiderante: delle *immagini-desiderio*. Un'immagine desiderante e prodotta dal desiderio, che non rimanda né all'origine del desiderio, né a un'identità che funga da modello, ma che si produce, sfuggevole, nel presente dell'*Aiôn*²⁷, nel presente dell'istante, evento intensivo che rende conto del continuo fluire delle sorgenti del desiderio. Un frammento di desiderio allo stato puro.

²⁶ Cfr. François Truffaut ou l'esprit critique (J.-P. Chartier, 1965).

²⁷ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., in particolare la ventitreesima serie, *Sull'Aiôn*, pp. 145-150. «Questo presente dell'Aiôn, che rappresenta l'istante, [...] è il presente senza spessore, il presente dell'attore, del ballerino o del mimo, puro "momento" perverso», *ivi*, p. 150. Potremmo dire, a nostra volta, il presente del cinema, dell'immagine cinematografica quale *immagine-desiderio*. L'*immagine-desiderio* non è pertanto fondata su una temporalità *retroietiva*. Invece di ritornare alla propria origine (mitica), il desiderio si dà in un presente virtuale, il presente dell'evento, dell'istante, che costituisce la temporalità stessa dell'*immagine-desiderio*, dell'immagine prodotta dal cinema in quanto *macchina desiderante*.

Dell'ordine e del disordine: *Viaggio all'inizio del mondo* di De Oliveira

Claudio Di Minno

*Il cammino verso l'origine è certamente un cammino a ritroso,
a ritroso però verso qualcosa di futuro [...].*

Walter Benjamin

*La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine, e tu
règgile. L'uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo;
finché non sia più una. E poi torni a esserlo, e ti porti via.*

Franco Fortini

Io credo che siamo residui del caos.

Manoel de Oliveira

Abituato ad adattamenti letterari e teatrali, per il suo *Viaggio all'inizio del mondo* (1997) De Oliveira scrive una sceneggiatura originale traendo spunto da una storia realmente accaduta ad un attore impegnato sul set del film di Paulo Rocha *O Desejado* (1987).

Nell'operazione di rielaborazione di De Oliveira, la vicenda si articola nella forma del viaggio, quello dell'anziano regista Manoel, che, durante una pausa della lavorazione della sua ultima pellicola, torna sui luoghi della sua infanzia e della sua gioventù, accompagnato dagli attori Judite, Duarte e Afonso. Anche quest'ultimo è alla ricerca del passato, quello del padre, che ha lasciato da ragazzo il Portogallo per migrare in Francia.

La loro esperienza nel corso del film mostrerà quello che scrive Foucault a proposito dell'origine, ovvero che la sua ricerca «[...] non fonda, al contrario: inquieta quel che si percepiva immobile, frammenta quel

che si pensava unito; mostra l'eterogeneità di quel che s'immaginava conforme a se stesso»¹.

Sin dal suo nome, il protagonista Manoel appare dichiaratamente quale *alter ego* di De Oliveira, che riempie il film di riferimenti alle sue vicende biografiche «reali», assegnando al volto e alla voce di Mastroianni il compito di dare corpo e suono alle sue riflessioni personali nel corso delle visite ai luoghi incontrati lungo il viaggio: il Collegio dei Gesuiti a Caminha, la statua di Pedro Macau, il Grand Hotel de Peso e, infine, il villaggio di Castro Laboreiro.

Il film si apre con un'epigrafe di Nietzsche, «Diventare padroni di quel caos che si è»², per poi mostrare a lungo una strada asfaltata, con tanto di segnaletica orizzontale tracciata con vernice bianca, ripresa (scopriremo poi) dall'interno dell'automobile su cui viaggiano i protagonisti. Ma, rispetto alla convenzione del *road movie*, che vuole inquadrature proiettate in avanti, mostranti quanto si presenta agli occhi dell'autista dal parabrezza, qui, invece, le immagini sono quelle che lo *chauffeur* osserva dallo specchietto retrovisore. «Un percorso *in avanti* ma con lo sguardo rivolto indietro»³, una modalità di ripresa che diventa il principio organizzatore di tutta la prima parte del film e che acquisisce ancora maggiore importanza se consideriamo che l'autista (che verrà inquadrato solo in due occasioni) è interpretato proprio da De Oliveira: «Sono quello che guida, sono un altro, guido il film», ha dichiarato egli stesso⁴.

Il punto di vista della macchina da presa diventa esemplare della complessa temporalità che il film propone: nel suo visitare i luoghi della giovinezza, Manoel assume infatti i tratti dello storico secondo Schlegel, quelli di un profeta che guarda all'indietro mettendosi in movimento «[...] per ritrovare un *passato* camminando *ora* nel suo *futuro*»⁵. Rinunciando deliberatamente ad ogni flashback, nel film si attuano dei ricorrenti andirivieni nel corso del tempo che finiscono col rendere ardua ogni distinzione temporale definita.

¹ M. Foucault, *Nietzsche e la genealogia della storia*, in Id., *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, tr. it., Einaudi, Torino 2001, p. 49.

² F.W. Nietzsche, *La volontà di potenza. Saggio di una trasvalutazione di tutti i valori*, tr. it., Bompiani, Milano 1992, p. 456.

³ G. Gariazzo, *Di fronte allo specchio*, in *Manoel de Oliveira*, a cura di S. Fina e R. Turigliatto, Torino Film Festival, Torino 2000, p. 263.

⁴ M. de Oliveira, *Sommes-nous un divertissement occasionnel pour la nature? Entretien avec Jean A. Gili*, in "Positif", n. 436 (1997), p. 17.

⁵ G. Gariazzo, *Di fronte allo specchio*, cit., p. 263.

Ad un tratto, nel corso del viaggio, Duarte dichiara, sibillino: «Un temps qui sépare un autre temps qui, avec le temps, devient maintenant présent», un tempo che separa un altro tempo che col tempo diventa ora presente. Come capiranno in seguito i suoi compagni, la frase è l'affermazione dell'esistenza simultanea di diverse temporalità. Questo rende impossibile il recupero dell'origine, di quella propria (è il caso di Manoel), di quella dei propri padri (del proprio padre, nel caso di Afonso), al limite quella di una nazione e di un popolo.

La prova dell'inaccessibilità dell'origine è sintetizzata in ogni singola tappa del percorso di Manoel e dei suoi compagni di viaggio. La prima è rappresentata dal collegio di Caminha: qui l'anziano regista rievoca i suoi studi, le avventure con il fratello maggiore; ma il luogo gli appare diverso, sfuggente: significativamente, il gruppo di viaggiatori resta dall'altra parte del fiume Minho per osservare a distanza l'austera costruzione con l'ausilio di un binocolo.

La seconda tappa è la visita alla statua di Pedro Macau, che raffigura un uomo sovrastato da un'enorme palo, il cui peso è interamente sostenuto dalle sue spalle. La scultura di questo Atlante moderno non si trova più dove la ricordava Manoel, e per di più è stata amputata di alcune sue parti. Pedro Macau porta su di sé il peso del mondo, il peso della sua vita, incessantemente, come tutti.

La terza tappa è il Grand Hotel de Peso, sede delle vacanze giovanili di Manoel (e, ancora una volta, di De Oliveira). L'uomo lo ricorda come un edificio di lusso circondato da un giardino rigoglioso, luogo di incontri amorosi. Ora è ridotto ad un ammasso di rovine, invaso dalle erbacce, la rappresentazione plastica di un'assenza, di un vuoto, l'amplificatore del sentimento della nostalgia: «La *suadade* è la terra franata di un cuore che ha sognato», recita una poesia di Catulo Cearense citata da Duarte durante la visita.

Infine, la quarta tappa del viaggio, il villaggio dove viva la zia di Afonso, è anch'esso un luogo abbandonato, abitato solo da anziani, ben diverso dai racconti che il padre ha fatto ad Afonso e dagli stessi ricordi della zia che, ad un tratto, si domanda: «Quando noi non ci saremo più, chi coltiverà queste terre?». José, il marito, le risponde: «Ritourneremo all'inizio del mondo».

Tutti i luoghi visitati, tutte le «tracce delle origini» sono troppo distanti dalle immagini che di essi la memoria ha prodotto nel corso del tempo: se l'espressione «il passato è passato» ha un senso, lo ha proprio nell'accezione dell'impossibilità di riattivare ciò che è stato secondo l'immagine che di esso ci siamo fatti nella nostra mente. È significativo che ogni tappa del viaggio sia rappresentata da simboli visivi, plastici: il collegio, la statua, l'albergo, il villaggio. Infatti, come scrive Didi-Huberman: «Di fronte ad

un'immagine [...] dobbiamo riconoscere con umiltà che essa probabilmente ci sopravvivrà, che siamo noi l'elemento fragile, passeggero, e che è l'immagine l'elemento futuro, l'elemento della durata. L'immagine ha spesso più memoria e più avvenire di colui che la guarda»⁶.

E qui torniamo a Nietzsche, la cui frase apre il film. L'esperienza di Manoel e dei suoi compagni di viaggio dimostra quello che Foucault scrive a proposito della particolare concezione dell'origine di Nietzsche e del suo sostanziale rifiuto nel ricercarla. Secondo il filosofo tedesco, infatti, andare alla ricerca di quella ch'egli chiama *Ursprung*, l'origine «statica», significa ricercare «[...] la sua forma immobile [...] tentare di ritrovare “quel che era già”, lo “stesso” d'un'immagine esattamente adeguata a sé»⁷. È «l'ossessione» dell'origine di cui parla Foucault in *Le parole e le cose*, è «l'idolo delle origini» criticato da Marc Bloch in *Apologia della storia*.

Quel che insegna Nietzsche e, a suo modo, il percorso di De Oliveira, è che la provenienza è un dato dinamico, una serie di sequenze non concluse (nel film rappresentate dai vari eventi rievocati da Manoel: la stessa esperienza delle rovine dell'albergo apre il pensiero ad una concezione inedita dell'origine che permette di compiere quella che Augé definisce l'«esperienza del tempo, del tempo puro»⁸), che richiede quell'atteggiamento che Foucault chiama «smontaggio genealogico». Ovvero la disponibilità a «mantenere ciò che è accaduto nella dispersione che gli è propria», a scoprire che «alla radice di quel che conosciamo e di quel che siamo non c'è la verità dell'essere, ma l'esteriorità dell'accidente»⁹. Ecco dunque ritornare il caos dell'epigrafe: una fenditura, un'apertura¹⁰. Come scrive Lavin, la frase nicciana introduce anche un altro aspetto, a nostro parere fortemente collegato alla particolare configurazione dell'origine, ovvero «l'idea di una soggettività frammentata»¹¹, emblematicamente raffigurata dalla statua di Pedro Macau e dalla trasformazione che subisce Afonso in seguito al

⁶ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 13.

⁷ M. Foucault, *Nietzsche e la genealogia della storia*, cit., p. 45.

⁸ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 36.

⁹ M. Foucault, *Nietzsche e la genealogia della storia*, cit., p. 48.

¹⁰ Come ricorda Kerényi, “chaos”, origine, indica proprio qualcosa di aperto, per la precisione, «un vuoto spalancarsi», K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, tr. it., il Saggiatore, Milano 2002, p. 27.

¹¹ M. Lavin, *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008, p. 36.

viaggio. Pedro Macau è infatti un perfetto cortocircuito temporale, o, per usare la terminologia proposta da Benjamin, è un vortice, rappresentazione del movimento del divenire e del trapassare, del passaggio da un istante ad un altro¹². Un movimento che pur mantenendo la sua origine modifica costantemente la sua direzione, creando nel soggetto una condizione di spaesamento. Da qui, la ricerca dell'origine, il bisogno di fare ordine nel caos che si è. Pedro Macau simboleggia il peso di questa ricerca, mentre Afonso – l'unico dei viaggiatori del film per il quale si possa dire che l'esperienza abbia avuto un valore di crescita personale – incarna la presa di coscienza che non vi è un'univoca origine, con caratteristiche stabili e immutabili. Riconoscere «l'origine nella sua molteplicità» e nella sua «torsione ogni volta sfuggente»¹³ significa riconoscere al contempo che anche noi stessi non siamo che un insieme di frammenti. Nell'ultima sequenza del film, nel suo camerino, vestito con gli stessi abiti tradizionali di Pedro Macau, Afonso si guarda allo specchio. D'un tratto, arriva Manoel che gli dice: «Allora, andiamo?... E porta l'altro con te». Come ha affermato con chiarezza De Oliveira, «[...] nessun personaggio è se stesso, tutti sono altri. Tu già non sei più tu. Tu sei un altro»¹⁴.

La conclusione di *Viaggio all'inizio del mondo* è un invito a pensare ad un'origine che «non potrà mai risolversi completamente in “fatti” che si possano supporre storicamente avvenuti, ma è qualcosa che non ha ancora cessato di avvenire»¹⁵, in altre parole, un'origine che «non ha nulla a che vedere con una nostalgia del passato»¹⁶.

¹² Scrive Benjamin: «L'origine sta nel flusso del divenire come un vortice, e trascina dentro il suo ritmo il materiale della propria nascita. Nella nuda e palese compagine del fattuale, l'originario non si dà mai a conoscere, e il suo ritmo si dischiude soltanto a una duplice visione. Essa vuol essere intesa come restaurazione, come ripristino da un lato, e dall'altro, e proprio per questo, come qualcosa di imperfetto e di inconcluso», W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, in Id., *Opere complete. II. Scritti 1923-1927*, tr. it., Einaudi, Torino 2001, p. 86.

¹³ J-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, tr. it., Einaudi, Torino 2001, p. 19 e p. 30.

¹⁴ M. de Oliveira, *Prefazione a Viaggio all'inizio del mondo*, in *Manoel de Oliveira*, a cura di S. Fina e R. Turigliatto, cit., p. 40.

¹⁵ G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 48.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit., p. 229.

Mekas, Thoreau e il ritorno: *Reminiscences of a Journey to Lithuania*

Luigi Porto

Nel 1971, grazie alla notorietà raggiunta in ambito critico ed alla credibilità acquisita nei circuiti americani con l'esordio cinematografico *The Brig* (1964), a Jonas Mekas – poeta, filmmaker e padre ispiratore del New American Cinema – viene accordato un premio notevole da parte dell'Unione Sovietica. Le autorità del Cremlino gli approvano un *visa* (pass) per poter tornare a far visita alla sua terra natale, la Lituania, dalla quale era fuggito durante la seconda guerra mondiale insieme al fratello Adolfas, perché la sua attività poetica e le sue pubblicazioni fuorilegge l'avevano reso invisibile al governo bolscevico.

I due, dopo varie peripezie e dopo essere stati prigionieri dei nazisti per diversi anni, erano riusciti ad approdare a New York. Qui Jonas, finita la guerra, inizia a frequentare gli ambienti artistici e ad inserirsi nel fermento della “rinascita”. Dopo pochi anni imbraccia una Bolex da otto millimetri – la stessa che poi volle adottare Warhol – ed inizia a filmare tutto quello che lo circonda.

Dopo un breve periodo contrassegnato da opere di stampo più realista e di impegno sociale, i lavori di Jonas iniziano a venire fuori da un misterioso *stream of consciousness*: egli si trova presto a montare una grande quantità di materiale ripreso giorno per giorno, sperimentando tecniche come il *single-framing*. Nascono così a partire dal 1964 i *Film Diaries*, ovvero le opere in cui Jonas si racconta per immagini, documenta la sua vita con moto quasi ossessivo.

Diventa un filmmaker di successo nel florido panorama artistico della Grande Mela; ma in venticinque anni non era più tornato in Lituania. Durante questo tempo egli non aveva mai neanche potuto scrivere alla madre, analfabeta, e di lei non aveva notizie da un quarto di secolo.

Così, alla notizia del *visa*, parte insieme alla sua ormai inseparabile Bolex.

Reminiscences of a Journey to Lithuania (1971) inizia così, a New York, con un riassunto di materiale girato durante i primi anni della permanenza, come fosse un veloce resoconto di venticinque anni di una “seconda vita”.

Adolfas, il *block* di Williamsburg dove i due abitavano, la sua prima cinepresa acquistata nel 1950. E poi brevi sketch di amici che banchettano, Jonas sdraiato sull'erba, una scampagnata nella neve, tutto a mo' di prologo per preparare adeguatamente il terreno al ritorno a casa.

Il viaggio Mekas lo lascia intuire inserendo nel montaggio una serie di passeggiate del fratello per le strade di Monaco; poi l'occhio si cala, nella maniera più fluida possibile, in Lituania.

Il supporto è spesso sgranato, sovraesposto, a tratti su pellicola scaduta. L'audio è un commento lento e improvvisato di Jonas alle immagini. Le didascalie, tipiche dei suoi lavori, risultano realmente commoventi nella loro perentorietà.

Il montaggio congiunge i *camera car* del panorama rurale dell'Est europeo con la prima immagine della madre. È preceduta dalla didascalia: MAMA (BORN 1887). Una vecchietta seduta su un ceppo, con il fazzoletto in testa che – spiega Jonas nel commento – aspetta lì da venticinque anni.

Basterebbe questo per rendere *Reminiscences* un'opera conclusa. Niente di complicato, solo la meraviglia, che Mekas coglie in un "intorno", in un attimo: è il fatto stesso ad essere poesia. In questo la lezione del trascendentalismo di Thoreau trova probabilmente il suo massimo seguace, se non l'unico, nella storia del cinema e dell'arte.

Mekas e Thoreau hanno in comune un onesto e pulito interesse per quel che semplicemente *accade* – o meglio, hanno interesse nell'osservare, nell'essere spettatori di una realtà naturale che ha senso anche e soprattutto come fatto in sé, nel suo intimo mistero, senza mediazione. Un realismo difficile da accettare perché sfuggibile, soggettivo. I protagonisti umani dei film di Jonas Mekas sono semplicemente lì, guardano in macchina come a dire "io ci sono"; ed ogni fotogramma ha valore puramente *indexicale*, segna semplicemente una traccia, un solco, esattamente come in un diario – non per nulla le serie di lavori hanno nome *Film Diaries* e *Diary Films*.

Ma cos'è allora questa frenesia per il reale? È interesse per l'acquisizione, è documento, o è qualcos'altro? Cos'è, per Thoreau e probabilmente per Mekas, il mistero delle cose sensibili?

Ralph Waldo Emerson, nel suo saggio *The Transcendentalist*, formalizza così, con una massima abbastanza famosa, la sua preoccupazione di spiegare il termine che mutua da Kant: «Se non hai bisogno di udire il mio pensiero, perché sai leggerlo sul mio viso e nel mio comportamento, allora te lo esporrò dall'alba al tramonto. Se non sai indovinarlo, non comprenderesti ciò che dico»¹.

Queste parole racchiudono il fondamento del trascendentalismo. L'og-

¹ R.W. Emerson, *Natura*, tr. it., Donzelli, Roma 2010, p. 18.

getto, la realtà sensibile, non comunicano se non per sistemi che abitano già lo spirito di chi osserva.

Thoreau porterà soltanto, a detta anche dello stesso Emerson, queste premesse un passo più avanti nella direzione dell'azione e dell'esperienza. Esperienza è il termine chiave per capire il trascendentalismo: l'idea delle *forme trascendentali* di Kant nasce proprio in polemica con l'empirismo di Locke, il quale afferma che non v'è conoscenza che non sia mutuata dall'esperienza. Per Kant l'esperienza non è origine, ma *ha* origine in una serie di conoscenze innate che appartengono al dominio dello spirito. Essa *verifica*² delle istanze immanenti, e queste istanze Kant le chiama *trascendentali*. Per dirla in maniera più semplice: vi sono nello spirito dei processi, delle inclinazioni, delle impressioni, che sono già *conoscenza*, senza che ci sia bisogno dell'esperienza.

Quella che Thoreau mette in pratica, nel suo capolavoro *Walden*, è proprio questa verifica dell'esperienza della natura, nella quale egli cerca il senso profondo di tutte le spinte umane attraverso l'analisi di se stesso (dirà anche, in un celebre aforisma: «Non parlerei così tanto di me stesso se conoscessi qualcun altro così bene»).

Il precedente lavoro, il più importante e noto di Mekas si chiama proprio *Walden – Diaries, Notes and Sketches* (1969). E con Thoreau, Mekas riesce a condividere il senso dello stupore per una realtà indifferente ai sensi, ma che comunque si lascia scoprire, osservare, esplorare, *verificare*.

Mekas aveva avuto modo di leggere, oltre a *Walden*³, anche i diari di Thoreau⁴ e, probabilmente, anche uno dei suoi lavori seminali, quel *Walking* (Camminare, 1862) pubblicato postumo, che l'autore lesse più volte in pubblico. Egli insiste, in questo breve saggio, su quello che chiama “il cammino dell'uomo da est verso ovest”.

Da questo impulso verso l'ovest giunto dal contatto con la barriera dell'Atlantico balzano fuori il commercio e le imprese dell'era moderna. Il più giovane Michaux, nel suo *Travels West of the Alleghanies* del 1802, dice che la comune domanda degli ultimi coloni dell'Ovest era “Da quale parte del mondo vieni?” Come se questa vasta e fertile

² Verificare, da *verum* (vero) e *ficere* (fare), letteralmente quindi “fare vero” o “rendere vero”, è un termine che si presta bene a spiegare il rapporto della scuola di Emerson con l'esperienza. Esso infatti, nella sua chiara etimologia, suggerisce una dipendenza del fenomeno dalla forma trascendentale.

³ H.D. Thoreau, *Walden ovvero vita nei boschi*, tr. it., BUR, Milano 1988.

⁴ Id., *Vita di uno scrittore. I diari*, tr. it., Neri Pozza, Vicenza 1963.

regione fosse naturalmente il luogo d'incontro ed il paese comune di tutti gli abitanti del globo⁵.

Questo vettore è, in Thoreau, ovviamente una forma trascendente. La *wilderness*, il bisogno di avanscoperta, del mistero dell'incontaminato, è per lui da ricercarsi muovendo verso Occidente, la direzione naturale del genere umano. Ogni cammino verso Est, viceversa, è un ritorno a casa, una ricerca della propria origine, «ripercorrendo i passi della razza»⁶.

In *Walden – Diaries, Notes and Sketches* Mekas affronta in prima istanza l'America, il “paese comune di tutti gli abitanti del globo”. L'atteggiamento sembrerebbe a prima vista contrastante con quello isolazionista di Thoreau, che si ritira per due anni in una baita autocostruita presso Walden Pond. Mekas riprende la metropoli, gli *skaters*, il fermento del consorzio civile, verrebbe quasi di pensare che la citazione del titolo voglia creare un aperto contrasto.

La profonda aderenza di *Walden* è invece più sottile, da ricercarsi tra le righe, nelle lunghe sequenze del “polmone verde” di Manhattan Central Park, in cui egli pare cercare spasmodicamente qualcosa. E quel qualcosa diviene chiaro nel 1971 con l'uscita di *Reminiscences*, dove egli fornisce la giusta chiave della sua ricerca ispezionando il viaggio per moto “contrario”, la corsa verso Est a caccia del suo *temps perdu*.

La Bolex, che egli alterna nelle riprese alla cinepresa datagli in consegna negli Stati Uniti, come il suo padrone ha un quarto di secolo in arretrato da interiorizzare. Troppo per essere riassunto in un periodo di tempo così limitato: ciò che la situazione genera è una vera e propria frustrazione che porta, in via del tutto naturale, alla “deriva filmica” che caratterizza l'opera. Nelle sequenze dei canti in lingua lituana, nelle taverne frequentate dai vecchi amici e conoscenti, nella cucina all'aperto, Jonas vorrebbe riassumere un'appartenenza per cui avverte, vale la pena ripeterlo, autentico stupore. La differenza con i lavori precedenti sta proprio in questo stupore: in *Walden* era stupore esplorativo, avanscoperta, era il vettore occidentale; in *Reminiscences* è una ricerca di consapevolezza, un riappropriarsi ed assorbire l'essenza della propria natura. Ciò che Mekas cercava a New York – dove era approdato e classificato come *displaced person* – altro non era che la Lituania, altro non era che se stesso e il fondamento trascendentale della realtà.

Questa consapevolezza influisce soprattutto sullo stile di ripresa. Se in *Walden* un oggetto era ripreso spesso con inquadrature tremolanti, frenetiche, esplorato come se la cinepresa fosse un animale che scruta per verificarne,

⁵ Id., *Camminare*, tr. it., SE, Milano 1999, p. 184.

⁶ *Ivi*, p. 30.

incredula, l'esistenza, in *Reminiscences* Mekas immortala amici e conoscenti d'infanzia in posa, in piedi. *Immagini-tempo*. Dirà in seguito:

Più a lungo stavo lì più cambiavo, e ciò mi portò ad uno stile diverso. C'erano sentimenti, stati d'animo e facce che non potevo riprendere in modo astratto. Certe realtà possono mostrarsi nel cinema solo attraverso certe durate. Ogni soggetto, ogni realtà, ogni emozione, risentono dello stile con cui giri. Lo stile che usai in *Reminiscences* non fu il più perfetto. Fu uno stile di compromessi⁷.

Spesso, durante le riprese, intorno a Mekas c'erano le guardie rosse che controllavano pedissequamente ogni sua mossa: cancellarle sulla moviola è stato uno dei pochissimi accorgimenti usati, insieme a quello di escludere volontariamente qualsiasi inquadratura che documentasse la modernizzazione della Lituania. Egli cerca soltanto l'atmosfera rurale della sua infanzia, quasi volesse filmare il passato relegando il presente fuori dal campo visivo.

Egli dichiara la sua assoluta mancanza di interesse nel progresso tecnologico avvenuto sotto la sovietizzazione, per il desiderio di vedere solo la Lituania della sua infanzia, e afferma la sua incomprensione della fede di Majakivskji e Sandburg nell'industria. Dal momento che la vita di tutti i giorni lo porta costantemente al cospetto della ricostruzione meccanica della città, la modernità è mostrata preminentemente nei treni o coperta dalla neve⁸.

La neve è in Mekas un soggetto che ritorna estremamente significativa e rappresenta, già in *Walden*, una sorta di rivincita della natura sulla modernità umana. Su New York è un manto mistico, luminoso, che ricopre tutto e che sembra riportare Central Park ad una condizione ancestrale di *wilderness*, in *Reminiscences* semplicemente nasconde tutto ciò che non appartiene al *temps perdu* che Mekas vuole recuperare. Con *Reminiscences* si scopre il grado zero, la lente attraverso la quale nasce la sua cifra stilistica: Mekas è un osservatore malinconico, un poeta, e come ogni poeta cerca l'infinito in ogni materia, il respiro dell'eternità in ogni oggetto, di cui egli ha una continua, schizofrenica prima esperienza, e nel quale ricalca, appunto alla

⁷ *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, a cura di P. Adams Sitney, Anthology Film Archives, New York 1987, p. 194.

⁸ D.E. James, *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton 1992, p. 160.

maniera trascendentale, il suo spirito. Non esiste il “qui ed ora” in Mekas, esiste piuttosto il “qui e sempre”. Nel prologo del film c’è un’inquadratura di una casa di Williamsburg, poi la didascalia “HENRY MILLER GREW UP HERE”, seguita di nuovo dalla stessa inquadratura: la gravidanza che egli dà all’oggetto – nel modo più semplice possibile – è un’avvisaglia, un segnale, ci fa capire che tutto ciò che viene inquadrato, nel cinema di Mekas, è pensato come eterno, e come tale catalogato. La stessa, identica operazione dell’esperimento di Thoreau.

Il sonoro è anch’esso un indice, una traccia, un appunto. Il commento dell’autore si snoda su una serie di registrazioni audio effettuate in momenti diversi rispetto alle riprese, ed incollate assieme con la musica del compositore (e pittore) lituano M.K. Ciurlionis. Il risultato è estremamente coinvolgente nella sua immediata emozionalità. Racconta lo stesso Mekas:

Decisi più tardi, dopo aver girato, che tipo di sonoro usare. Avevo collezionato tracce audio in tutti i posti. Normalmente finisco con certe immagini e certi suoni riprendono la stessa situazione. Li sovrappongo alle mie riprese come memorie, come note e nello stesso modo conservo il sonoro collezionato in quel periodo. Nel caso poi della musica per la parte lituana di *Reminiscences*, è solo una coincidenza, poiché ricevetti una cassetta che mi piacque molto: c’era della musica scritta intorno al 1910 da un giovane compositore-pittore lituano di nome Ciurlionis che morì giovane in manicomio. Registrai certi passaggi ripetutamente di questo. Ci devono essere influenze di Skrjabin in lui (questo è quello che dicono alcuni) ma essenzialmente si tratta di musica lituana. La usai come un cappio per certi versi. Pensavo mi avrebbe aiutato ad unire tutti i pezzi insieme. Usai Bruckner per la sequenza con Kubelka a Vienna perché era uno dei suoi compositori preferiti⁹.

La sequenza di Vienna di cui parla è quella finale, in cui durante il viaggio di ritorno, ripassando dall’università della capitale austriaca, i due fratelli e Kubelka vedono il grande mercato in fiamme. Mekas commenta: «Da lontano, sembra che stia bruciando Vienna intera». Notturmo sottoesperto, mosso, crudo, drammatico, che sancisce la fine del percorso “centripeto” dei due fratelli ed il ritorno alla mondanità, alla corsa verso il futuro e, comunque, sempre alla ricerca di se stessi.

⁹ *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, a cura di P. Adams Sitney, cit., p. 196.

Viaggio meridiano: *Il ladro di bambini*

Roberta Rosini

Nel presente articolo si intende analizzare la questione dell'origine nel film *Il ladro di bambini* (1992) di Gianni Amelio, in cui tale tema viene trattato in stretta connessione con quello della ricerca identitaria, sullo sfondo della riflessione filosofica heideggeriana sul concetto di origine. La trattazione della tematica dell'origine si rivela centrale nella riflessione filosofica del secondo Heidegger¹. Per assolvere al compito filosofico di porre correttamente la domanda sull'essenza della verità e pensare adeguatamente la questione dell'essere, bisogna secondo Heidegger ritrovare e ripensare il «*primo inizio*»², l'*origine* appunto (rintracciabile secondo il filosofo nel pensiero greco), che l'autore definisce come «qualcosa che è ancora *essenziale* e che aspetta la liberazione della sua efficacia»³. Nel pensiero heideggeriano tale meditazione sull'inizio occupa una posizione di grande rilievo e viene data molta enfasi all'idea di un ritorno all'origine⁴, quale condizione iniziale del pensiero occidentale⁵. Ora, nella pellicola di Amelio la discesa nel cuore del Meridione compiuta dai protagonisti viene a

¹ A partire dal 1930 l'indagine del filosofo subisce una «svolta» (*Kehre*, termine usato dallo stesso Heidegger per indicare un riorientamento del suo pensiero) decisiva, quando la sua ricerca riconosce all'essere stesso l'iniziativa dello svelamento dell'essere.

² M. Heidegger, *Domande fondamentali della filosofia*, tr. it., Mursia, Milano 1995, p. 141.

³ *Ivi*, p. 37.

⁴ Tale ritorno all'origine si rivela invero un modo per spingersi verso l'avvenire, verso un altro inizio (Heidegger parla di filosofia dell'avvenire): «*L'avvenire è l'origine della storia. Ma il più lontano nell'avvenire è il grande inizio*», *ibidem*.

⁵ Questa initialità, questa origine secondo Heidegger domina e precede la tradizione. Tuttavia non si tratta del primo passo della storia della filosofia, piuttosto vi è una discontinuità tra questo momento originario e la tradizione, dominata viceversa dal non aver adeguatamente pensato la questione dell'essere.

caratterizzarsi proprio come un ritorno alle origini e una ricerca identitaria, dove l'*origine* evoca l'immagine metaforica di una naturalità (secondo la prospettiva heideggeriana) e di valori primigeni e archetipici propri di un sud ormai scomparso, e il viaggio geografico verso l'origine si configura come metafora di un processo d'identificazione personale e ricerca esistenziale, di un percorso interiore e spirituale soggettivo di autoscoperta e trasformazione del sé.

All'interno del celebre film ameliano è possibile individuare una scala gerarchico-piramidale⁶ che costituisce la struttura filosofico-concettuale soggiacente all'opera filmica a cui si possono ascrivere i diversi personaggi e che segna le tappe fondamentali del percorso dei tre protagonisti verso l'"origine". Il vertice di tale scala gerarchica filosofica è occupato dall'elemento metafisico-eteronomo, che si configura come il più distante dall'origine, in linea con l'interpretazione heideggeriana secondo cui la tradizione metafisica, allontanatasi dal pensiero originario, vede il suo inizio nella fine del primo inizio greco e mantiene occultato il grande inizio, che resta un altrove: essa rappresenta la «fine principale del grande cominciamento»⁷. Si tratta di un'entità e un'autorità esterna e superiore rispetto all'uomo, al soggetto individuale. Tale elemento eteronomo, trascendente e sovranaturale – autoproclamandosi superiore e portatore di valore – rifiuta, domina e sottomette quello terreno, umano, naturale e finito (che viene a rappresentare l'alterità, l'altro da sé, il diverso), considerato inferiore e negativo. L'elemento eteronomo si presenta nel film sia nell'accezione metafisico-religiosa come un'autorità teologica, che in quella positiva e statuale come un'autorità mondana. Si tratta delle istituzioni religiose da una parte e dello Stato, della società odierna e della famiglia istituzionale dall'altra, enti verso cui il regista muove una radicale critica in quanto si rivelano inadeguati e fallaci. Sulla loro trattazione è incentrata la prima parte della pellicola: l'autorità religiosa e quella statuale-societaria costituiscono il primo "incontro" e dunque la prima tappa dei protagonisti lungo il viaggio alla scoperta (o meglio *ri-scoperta*) delle proprie origini. La diversità, rappresentata dalla naturalità e dalla finitezza, è incarnata nel film dalle figure dei bambini. L'innocenza dei bambini costituisce in Amelio una diversità negata, repressa e annichilita da istituzioni religiose corrotte e inadempienti e da un ordine sociale logoro. Infatti gli istituti religiosi rifiutano di accogliere la bambina, visti i suoi trascorsi. L'autorità statuale e positiva poi, rappresentata dalla famiglia tradizionale ed istituzionale quale

⁶ Cfr. E. Lecaldano, *Etica*, UTET, Torino 1995.

⁷ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, tr. it., Mursia, Milano 1997, p. 185.

nucleo primordiale della società, viene così contestata dall'autore: «La figura del genitore si disintegra qui con il gesto più osceno, quello di vendere il corpo della propria figlia. Ma non a caso il padre non si vede, dà il seme, genera i bambini e poi sparisce»⁸. L'alterità della sofferenza infantile è dunque incarnata dai personaggi dei due bambini Rosetta e Luciano, la cui fanciullezza ed innocenza sono state rubate, violate e negate. Infatti Rosetta è una bambina di appena undici anni prostituita dalla madre. Riguardo a Luciano poi, esemplificativo di questa negazione è lo sguardo⁹ del bambino che apre il film: è lo sguardo di un bambino che ha già perso l'innocenza, lo sguardo di un bambino, come rivela lo stesso autore, «che sa tutto, che capisce tutto, e che non può dire niente [...], lo sguardo addolorato e impotente del mio piccolo protagonista, che vorrebbe difendere le sue donne, ma non sa come fare. E allora tace. E si ammala»¹⁰. Infatti il mutismo e la malattia (l'asma) del piccolo protagonista, come anche il suo rapporto duro con la sorella, sono segni sintomatici della negazione della sua infanzia. La sopraffazione, la violazione e l'annichilimento di questa alterità che è incarnata sempre dai più deboli, interna alle dinamiche tra i personaggi del racconto, si riflette anche all'esterno nel paesaggio, nello spazio filmico. L'Italia infatti, attraversata da nord a sud dai tre protagonisti durante il loro viaggio, si configura come un'Italia devastata dal degrado culturale e dallo scempio ambientale, il paesaggio appare distrutto. Il regista, quale uomo del sud, appare particolarmente sensibile alla tematica della devastazione e del disastro culturale e ambientale che la filosofia del progresso, del consumo e del successo propria del nord ha prodotto nel sud Italia¹¹, distruggendo e annientando i suoi valori primigeni. Così nelle parole dello stesso autore: «C'è questa disintegrazione dei valori che costituivano la base della società contadina, [...] l'abbandono di quei pilastri che sono forse antichi, ma che sostenevano un modo di vivere meno disumano»¹². Anche per un altro pensatore, vicino alla riflessione heideggeriana sulla natura e sull'origine, quale Camus, il primato del progresso e l'esaltazione della tecnica propri della modernità implicano un oblio della natura, la perdita delle radici nella terra

⁸ J.A. Gili, *Utopia di una famiglia nuova*, in Gianni Amelio. *Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, Lindau, Torino 2000, p. 146.

⁹ Lo sguardo dei personaggi assume nel cinema di Amelio una valenza morale, in particolare quello dei bambini come metafora dell'innocenza: si può parlare di *moralità dello sguardo*, lo sguardo dei personaggi è sempre uno sguardo morale.

¹⁰ L. Ravera, *Il maschio deve stare fuori*, in *ivi*, pp. 136-137.

¹¹ Cfr. U. Casiraghi, *Una storia lineare e complessa*, in *ivi*, p. 170.

¹² J.A. Gili, *Utopia di una famiglia nuova*, cit., p. 146.

e la rimozione dell'origine: «Si è amputato il mondo di una parte della sua verità, di ciò che costituisce la sua permanenza e il suo equilibrio: la natura, il mare, ecc. [...] Ma io, come i greci, credo nella natura»¹³. Esempificano la società capitalista odierna – oggetto appunto dell'aspra e radicale critica di Amelio – anche personaggi minori (che compaiono più avanti nel film), che hanno sposato questa politica consumistica ed arrivistica importata dal Settentrione rinnegando i propri valori meridionali originari: la sorella di Antonio che sta costruendo una casa abusiva in Calabria e i benestanti appena arricchiti volgari e corrotti che compaiono nel film durante la festa al ristorante, come il geometra Papaleo, la cui filosofia familistica e mafiosa emerge durante la discussione col carabiniere a tavola sugli abusi edilizi, e la giovane donna che scopre e si affretta subito malignamente a svelare l'identità della bambina additandola a mostro da copertina di rotocalco. A questi personaggi – emblema appunto della classe piccolo-borghese (che vive avidamente il presente e si proietta, con i suoi interessi egoistici capitalistici, verso il futuro) – si contrappone quello della vecchia nonna, che, col suo orticello assediato dalla strada, simboleggia i valori tradizionali e ancestrali del passato contadino dell'Italia¹⁴: il piccolo orto si fa allora poetica metafora della residualità dell'origine, del passato della tradizione contadina che resiste alla sterminante fagocitazione capitalista (l'autostrada che incombe minacciosa). L'autorità statale e istituzionale è incarnata inoltre dall'arma dei carabinieri. Nel film compaiono infatti il collega corrotto di Antonio che lo abbandona tradendo il servizio e il carabiniere napoletano che tenta di “prendersi delle libertà” con Rosetta. Ma anche l'autorità punitiva della burocrazia statale impersonificata dai superiori di Antonio, i quali nell'epilogo del film – che esamineremo in seguito – accusano il protagonista (che nel corso del film va ad incarnare, come vedremo, anch'egli l'alterità rispetto all'autorità) di essere un “ladro di bambini”, passibile del reato di sequestro di persona¹⁵. In questa prima parte della pellicola il protagonista stesso (Antonio) è un esponente dell'autorità statale, rivestendo il ruolo istituzionale di carabiniere. All'inizio il carabiniere è infastidito per una missione cui, dovendola compiere da solo, si sente impreparato. Anche i

¹³ A. Camus, *Taccuini*, vol. II, tr. it., Bompiani, Milano 1992, pp. 137, 150. Cfr. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 80.

¹⁴ Cfr. G. Fofi, *Mettiamoci a fare i bambini*, in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, cit., p. 159.

¹⁵ Si noti come il discorso dell'autorità punitiva sia pronunciato in italiano quale lingua ufficiale utilizzata dalla burocrazia statale, in contrapposizione al dialetto – a cui è affidata gran parte del film – dei protagonisti.

bambini gli sono ostili: Luciano, chiuso nel suo mutismo, è ostile a tutti, specialmente alla sorella, e Rosetta, ferita e violata, riversa e palesa la sua frustrazione nella duplicità dell'essere donna e bambina nello stesso tempo, secondo un atteggiamento altalenante tra quello da donna, quale è stata costretta a diventare prima del tempo suo malgrado, e quello di bambina capricciosa e aggressiva.

La parte centrale della storia è occupata poi dalla trattazione del secondo stadio della scala gerarchica filosofica, corrispondente alla seconda tappa del viaggio di ritorno alle origini compiuto dai protagonisti. Si tratta dell'elemento terreno, umano e finito, che si riconosce autonomo: si giunge all'affermazione dell'individualità e dell'autonomia personale, ovvero al riconoscimento dell'indipendenza del soggetto individuale da qualsivoglia autorità esterna e superiore. In particolare l'essere umano viene qui connotato in termini razionalistici. Si istituisce inoltre un altro dualismo filosofico tra la razionalità umana e il lato naturale dell'uomo, costituito dall'insieme di sentimenti, passioni, emozioni, desideri, pulsioni, impulsi e istinti, quale aspetto originario e primordiale. Si afferma così la sostanzialità dell'Io, dell'identità personale, ovvero l'individualità, la consistenza, l'unità e la coerenza del sé e la sua separatezza dalla sfera passionale ed istintiva, che viene a rappresentare allora l'alterità, l'altro da sé, il diverso. La cornice teorica di riferimento per questo rapporto dialettico tra ragione e natura, tra pensiero ed origine è costituita ancora dalla filosofia di Heidegger. Il pensiero aurorale di Parmenide¹⁶ – che secondo il filosofo tedesco identifica il pensiero del cominciamento, del primo inizio, dell'origine – sancisce una coappartenenza tra l'uomo e l'essere, pensare ed essere, *logos* e *physis*, ragione e natura, pensiero e origine: la grandezza del primo inizio, dell'origine sta proprio nell'idea che l'uomo non abbia un'essenza predeterminata e predefinita in senso soggettivistico e razionalistico, ma che il fondamento dell'uomo si determini nella sua relazione all'essere. Heidegger parla poi di una «secessione del *logos*»¹⁷, avvenuta con Platone e caratterizzante tutta la tradizione filosofica occidentale (inclusi Hegel e Nietzsche). Se infatti la condizione originaria consiste in un'unità di essere e pensare, la secessione del *logos* comporta invece una separazione di essere e pensiero, un

¹⁶ Heidegger fa riferimento al celebre quinto frammento di Parmenide «τό γάρ αὐτό νοεῖν ἐστίν τε καί εἶναι» (M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, cit., p. 145), il cui vero senso secondo il filosofo tedesco, che definisce quello di Parmenide un pensare poetico, è che «l'essenza e la modalità dell'essere-uomo possono [...] determinarsi solo in base all'essenza dell'essere», *ivi*, p. 147.

¹⁷ *Ivi*, p. 184.

allontanamento della ragione dalla natura e dall'origine. Il risultato della secessione è il *logos* posto di fronte (*gegen*) all'essere in modo da attribuirsi, in quanto ragione, una giurisdizione sulla natura e una priorità nei confronti dell'essere: «A ciò (alla giurisdizione del *logos* sull'essere) il *logos* arriva solo allorché rinuncia alla sua originaria essenza, in quanto l'essere come φύσις viene coperto e travisato»¹⁸. Tale facoltà si configura, all'interno della parte centrale del film ameliano, come tratto peculiare del protagonista. La figura di Antonio incarna infatti l'ideale dell'eroe razionale che – come nella secessione del *logos* dalla natura teorizzata da Heidegger – si riconosce autonomo ed indipendente dalla propria dimensione naturale originaria e così anche dall'autorità: allontanatosi dalla naturalità delle proprie origini per integrarsi in un sistema istituzionale strutturato ed artefatto, si pone poi anche al di fuori del sistema stesso e si scaglia contro di esso, contro la società e l'autorità che lo sovrasta e lo governa. Antonio, infatti, dismessi i panni del carabiniere, con la sua fierezza, la sua lealtà, la sua onestà e la sua schiettezza, con il suo semplice e puro senso del dovere si sostituisce ad uno Stato assente. Viene così accusato dai suoi superiori di essere un “ladro di bambini” perché ha “rubato” alla società e al sistema l'umanità e la dignità per i più deboli, come rivela lo stesso regista:

Perché il carabiniere è anche un ladro? Perché ha fatto l'ultima cosa che può fare uno come lui, ha interpretato in modo del tutto personale la sua missione, che era di trasferire due bambini in un istituto. Lui invece li ha fatti dormire in un albergo perché erano stanchi, li ha portati da sua sorella perché si riposassero, li ha fatti mangiare perché avevano fame, si è fermato con loro al mare perché facessero il bagno... E lo ha fatto anche per se stesso, non solo per i bambini. [...] Per vivere i sentimenti siamo spesso costretti a rubarli. In questo senso *Il ladro di bambini* ruba qualcosa al proprio tempo, al proprio sistema, per concedere a se stesso un'altra dignità¹⁹.

L'idea centrale del film consiste appunto nella trattazione del rapporto e

¹⁸ *Ibidem*. In questa condizione di dominio della ragione, nel predominio del pensiero come *ratio* sulla natura, si assiste secondo l'interpretazione heideggeriana a un mutamento della posizione fondamentale dell'uomo verso l'essere: il pensiero, capace di autofondarsi, pretende di essere la totalità dell'essente. La tradizione filosofica occidentale è dunque secondo Heidegger la storia del *logos* che si è allontanato dalla sua condizione originaria, che si è separato dalla natura e dall'origine e procede fino al Sapere Assoluto hegeliano e alla volontà di potenza nietzscheana.

¹⁹ J.A. Gili, *Utopia di una famiglia nuova*, in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, cit., p. 146.

confronto tra adulto e bambino, rapporto che si configura – spiega lo stesso autore – come una «violenza dialettica», un'«attrazione-opposizione»²⁰. Infatti se all'inizio il carabiniere Antonio è infastidito dalla missione che gli è stata assegnata e i bambini gli sono ostili, a poco a poco, nel corso del viaggio che i tre protagonisti sono costretti ad affrontare insieme, si assiste ad un cambiamento e ad una trasformazione del rapporto tra i personaggi. Nel carabiniere nasce un affetto paterno per i bambini violati e questi cominciano teneramente ad aprirsi verso di lui: Rosetta si apre al sorriso, il mutismo e l'asma sintomatica di Luciano vanno pian piano dissolvendosi quando il bambino inizia a considerare Antonio come il padre che gli è sempre mancato e anche il rapporto tra i due fratelli diventa più sereno. Così l'innocenza e la fanciullezza perdute dai due bambini vengono man mano, nel corso del viaggio, ritrovate. Emerge dunque in *Il ladro di bambini* l'ideale utopico di una famiglia nuova, putativa, che si forma e nasce sulle ceneri della famiglia biologica e tradizionale – criticata e contestata, come abbiamo visto, dall'autore. La scena chiave del film è infatti quella del mare – elemento fondamentale e presenza costante nel cinema ameliano – metafora dell'utopia. In questa scena tra il giovane carabiniere e i bambini, che deve tradurre in un istituto per l'infanzia, nascono una sintonia e un'armonia che superano ogni barriera prestabilita costituita dai ruoli, dai ceti sociali e dalle età, e rimandano ad un'età dell'oro, a un paradiso terrestre, al tempo di un'origine mitica sfiorata ma non raggiunta. Dunque è presente nel film, come accade spesso nelle opere di Amelio, un momento centrale in cui il protagonista ha portato a termine il compito che si era proposto, ha realizzato la sua missione, è convinto di aver raggiunto il suo scopo: in *Il ladro di bambini* la missione del protagonista Antonio è quella di tradurre i bambini da uno stato di infelicità e disperazione ad uno stato di realizzazione dell'essere, di benessere e serenità. Questo momento è individuabile nella scena in cui i protagonisti si ritrovano intorno al tavolo di un ristorante in riva al mare a cibarsi. Si tratta di un'attività semplice, primordiale, basilare e fondamentale – sempre centrale nei film dell'autore – che evoca una dimensione originaria e ancestrale e crea la famiglia, è il momento fondante della famiglia, appunto di quella famiglia che si sceglie²¹.

Nell'epilogo del film, come di consueto nel cinema di Amelio, si assiste ad un rovesciamento della situazione e dello stato di cose che si era

²⁰ E. Soci, *Il ladro di bambini*, in *ivi*, p. 134.

²¹ Padre e figlio, al di là del discorso biologico, si scelgono: questo film, come altre opere del regista, si fonda sulla dialettica tra la figura dell'adulto/padre/insegnante e quella del bambino/figlio/allievo.

raggiunto. Infatti al momento in cui il protagonista pensa di aver raggiunto il suo scopo e compiuto la sua missione succede il momento della perdita e del crollo totale dell'identità. Per una causa narrativa contingente Antonio si ritrova in una stazione di polizia: viene accusato dal commissario di essere un "ladro di bambini", rischia di essere addirittura accusato di sequestro di persona e gli viene chiesto di riconsegnare il tesserino. Il protagonista viene cioè privato dell'identità ufficiale: viene in tal modo distrutto l'Io in quanto realtà sociale e storica e anche in quanto realtà metafisico-esistenziale e psicoanalitica. Si giunge così alla negazione della sostanzialità dell'Io, dell'identità personale: l'individualità del sé e la sua separatezza dagli istinti ed emozioni – che rappresentano l'alterità, l'altro da sé, il diverso – si rivelano un'illusione e la sua consistenza, unità e coerenza, oscurata e minata, viene a dissolversi. È centrale dunque nell'epilogo lo *scacco esistenziale* del protagonista, *scacco* a cui l'uomo è votato secondo l'esistenzialismo filosofico heideggeriano²². Così il viaggio verso l'origine comporta la destrutturazione e il disfacimento dell'individualità e della sostanzialità dell'identità personale; ma con l'approdo dei protagonisti nel Meridione, loro luogo d'origine e ultima tappa del travagliato viaggio, tale smarrimento e perdita di sé si rivela una conquista, in quanto costituisce l'occasione per la strutturazione di una nuova ed autentica costituzione identitaria, fondata sul riconoscimento dell'aspetto passionale e pulsionale e della molteplicità dell'Io e sulla riscoperta di sé e delle proprie radici dimenticate. È evidente allora come la discesa nel cuore del Meridione compiuta dai protagonisti venga a caratterizzarsi come un ritorno alle origini: l'*origine*, finalmente raggiunta ora che i tre sono tornati nella terra nativa, evoca un'immagine metaforica di valori primigeni e archetipici e di una naturalità propri di un sud ormai scomparso. La riscoperta di sé e di questa dimensione naturale ed originaria consistente in tali sentimenti e valori primordiali ed atavici avviene in Antonio infatti solo quando egli torna nel profondo sud, patria abbandonata, dove ritrova le proprie rimosse ma ineludibili radici²³. Al centro dell'opera di Amelio si iscrive infatti una contrapposizione dialettica tra artificialità ed origine, istituzioni sociali e natura, nord e sud, opulenza e miseria, classe borghese

²² In questa scena fondamentale in cui si assiste alla disgregazione dell'identità, la contrapposizione tra i due personaggi è enfatizzata cinematograficamente dal primo piano di Antonio (il primo piano nel cinema ameliano offre alla coscienza spettatrice la realtà metafisico-esistenziale del personaggio) alternato a quello del commissario che lo interroga.

²³ Il sud viene a caratterizzarsi come un "rimosso" autobiografico della storia personale dello stesso Amelio, che riemerge e riaffiora nel film del regista, secondo un intimo legame tra dato biografico e opera quale elaborazione dell'esperienza e ricerca esistenziale dell'autore.

e società contadina, presente o futuro e passato. Nella polarità tra natura ed istituzioni l'autore opta per la naturalità propria di un sud che viene a configurarsi come un'origine dimenticata e rimossa. Nella caratterizzazione dell'origine in termini di natura, il riferimento filosofico fondamentale è costituito ancora una volta da Heidegger. Nel pensiero del primo inizio infatti l'essere in quanto origine si caratterizza come *physis*. L'autore esplicita il significato dell'origine in quanto *physis* distinguendolo dal concetto di idea. Secondo la prospettiva heideggeriana infatti con l'avvento della metafisica si assiste al passaggio dalla concezione originaria dell'essere come *physis* ad una concezione dell'essere come idea, introdotta da Platone. La *physis*, l'origine si caratterizza come un venire alla presenza, un apparire schiudentesi; mentre l'idea, che si presenta come un'evidenza che si offre alla vista, è un risultato della *physis* originaria, «una conseguenza necessaria della concezione dell'essenza dell'essere come apparire schiudentesi»²⁴. Secondo l'interpretazione heideggeriana nel passaggio dall'essere originariamente inteso come *physis* all'essere come idea – da Parmenide a Platone – l'idea come conseguenza viene elevata al rango dell'essenza collocandosi al suo posto: «Il fatto decisivo rimane non già che la φύσις sia stata caratterizzata come ἰδέα, ma che l'ἰδέα si ponga come interpretazione unica e determinante dell'essere»²⁵. L'alterità e la diversità di cui l'Io del protagonista nel finale del film si scopre intessuto consiste appunto proprio in questa dimensione originaria e naturale evocata da Heidegger. Tale dimensione, nel film, consiste nella sfera passionale, emotiva ed istintuale, incarnata dapprima solo dalle figure dei bambini, e propria poi nell'epilogo anche dello stesso protagonista; protagonista adulto il cui Io razionale si è ormai dissolto e annientato e che ritorna quindi in qualche modo bambino. Così il carabiniere amorevole e “paterno” è costretto a riconsegnare il tesserino e viene accusato dai suoi superiori di essere un “ladro di bambini” perché ha “rubato” alla società e al sistema quell'umanità, quella dignità, quella solidarietà propri precipuamente appunto dei più deboli, degli ultimi esemplificati per antonomasia dai bambini. Sentimenti e valori originari e primordiali che al termine del viaggio vissuto insieme ai bambini – custodi per eccellenza di questa dimensione naturale, cui appartengono tali sentimenti e valori, che rievoca l'origine – Antonio ha da loro appreso e fatto propri, intro-

²⁴ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, cit., p. 187.

²⁵ *Ivi*, p. 188. Nel primo inizio infatti l'idea si configurava come conseguenza necessaria della *physis* originaria, in Platone invece ciò che costituiva solo un aspetto parziale diventa essenza e verità.

iettato e scoperto o meglio ri-scoperto in se stesso, nel proprio animo di bambino²⁶. Con la riscoperta di tali valori e sentimenti naturali ed originari emerge l'umanesimo del cinema ameliano: il regista si fa portavoce della rivolta degli innocenti, dei derelitti, degli emarginati e dei diseredati e propone una vera e propria epopea dei vinti, dei deboli, dei semplici e degli ultimi. I vinti, gli ultimi sono appunto i bambini di Amelio – detentori di valori e sentimenti primigeni ed archetipici – che con la loro innocenza e purezza denunciano il mondo inadempiente degli adulti e un ordine sociale corrotto. Nel mostrare il farsi bambino di Antonio, *Il ladro di bambini* insegna la capacità di tornare all'infanzia, alle proprie origini appunto, sepolte e relegate in profondità, sotto la crosta di un contesto orrendamente "adulto" e di un ordine sociale prestabilito. Tale dimensione naturale ed originaria, peculiare dei bambini e nell'epilogo del film ritrovata dallo stesso carabiniere, è incarnata anche dal personaggio della vecchia nonna che, con il suo piccolo orticello ai margini della strada, metafora esemplificativa dell'origine, simboleggia peculiarmente i valori tradizionali ed atavici del passato contadino del sud dell'Italia. Questi sono dunque i piccoli eroi quotidiani celebrati da Amelio: gli emarginati, i deboli e gli innocenti che, nonostante tutto, conservano gelosamente l'animo del bambino e con esso un sistema di valori primigeni ed archetipici e una naturalità propri di un sud scomparso, origine rimossa ma ineludibile. Il finale²⁷ del film – come è tipico nel cinema ameliano – si caratterizza come aperto, ambiguo, ambivalente, soggetto a multiple interpretazioni. I protagonisti, giunti al termine del loro rocambolesco viaggio, si trovano nei pressi dell'istituto che ospiterà i due bambini: Antonio si addormenta, o finge di dormire, come per dare ai bambini l'occasione di scappare, ma all'alba i due bambini sono ancora là, seduti sul bordo del marciapiede. Rosetta copre con la giacca il fratellino che ha freddo e gli dice: «Magari in istituto c'è il campo di pallone. Vedrai che ti pigliano subito a giocare». In questa scena si disvela il ruolo centrale e prioritario che riveste il personaggio di Rosetta all'interno del film e la figura della donna nel cinema ameliano. Infatti con il coraggio di questo gesto di amore e maturità Rosetta decide di occuparsi di suo fratello, prendendo così su

²⁶ Si assiste così al definitivo rovesciamento della dialettica tradizionale tra adulto/padre/insegnante e bambino/figlio/allievo, cioè al capovolgimento dei ruoli tradizionali in base ai quali l'adulto-padre è la figura che insegna ed educa e il bambino-figlio quella che impara e apprende.

²⁷ Lo spazio filmico in cui si svolge la sequenza finale è un'automobile, simbolo del viaggio e dell'erranza. In questa ultima scena del film si rivela centrale la tematica dell'abbandono.

di sé tutta la consapevolezza e la responsabilità della famiglia mancata. Il regista rivela appunto:

la mia bambina è una che diventa adulta facendo un gesto verso il fratello che la disprezza e la umilia, verso il bambino che per tutto il film ha detto “È colpa tua”. Ovviamente, perché l’ha detto? L’ha detto per il dolore terribile di non poter far nulla, lui maschio, ma piccolo, per una madre e una sorella puttane, che gli altri uomini, come lui maschietti, hanno fatto diventare puttane. Il bambino è in assoluto il personaggio più sofferente, perché è anche il più debole, non capisce fino in fondo, e quindi vive il rancore sulla sua pelle. Allora la bambina ha questo scatto di maturità straordinario, che le fa posare la giacchetta sulle spalle del fratello che ha freddo, e che per la prima volta non la respinge. [...] Il gesto finale di Rosetta è un gesto di forza: il carabiniere si arrende perché lo costringono ad arrendersi, mentre vince la bambina, che è la più disgraziata; e vince proprio in quanto vittima, con una tristezza infinita²⁸.

Così il personaggio della ragazzina, nato per ultimo, si rivela il personaggio fondamentale del film, che nel finale si rivela essere quello che sotteraneamente appariva fin dall’inizio: «il film di Rosetta»²⁹. Con l’assegnazione all’interno del film di un ruolo tanto fondamentale e prioritario al personaggio di Rosetta, che assurge a vera eroina, Amelio teorizza l’esaltazione della figura della donna. Nella donna infatti l’autore rintraccia un elemento etico essenziale, indica la donna come la vera origine e fonte della moralità: questo è il ruolo che riveste nel film sia la nonna di Antonio, «fonte definitiva di ispirazione della comprensione morale»³⁰, che la piccola Rosetta, che «con il suo piccolo gesto maturo, ci offre persino un barlume di speranza collettiva»³¹. Il piccolo Luciano accetta, senza sottrarsi e schivarlo come avrebbe fatto in passato, il gesto d’affetto della sorella. Si tratta, come lo definisce il regista, di un «gesto di riconciliazione»³², un gesto morale di profondo affetto, fratellanza e solidarietà: esso indica il riconoscimento da parte dei due bambini della loro reciproca fragilità e solitudine e quindi, ora

²⁸ E. Martini, *Gianni Amelio*, Il Castoro Cinema, Milano 2006, pp. 111-112.

²⁹ *Ivi*, p. 111.

³⁰ G. Cheshire, *The Compassionate Gaze of Gianni Amelio*, in “Film Comment”, n. 4 (1993), p. 88.

³¹ E. Martini, *Gianni Amelio*, cit., p. 112.

³² *L’ultima scena*, in *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, a cura di D. Scalzo, cit., p. 142.

che il carabiniere è fuori dalle loro vite, la necessità di assumersi la responsabilità l'uno dell'altro. Emerge dunque in maniera ancora più pregnante nel finale l'idea fondamentale che percorre tutto il film e il cinema umanistico di Amelio: l'idea che i bambini e quindi i vinti, gli ultimi e gli emarginati siano i veri custodi e detentori di un patrimonio di valori e passioni primordiali, originari ed archetipici, emblema di un'originarietà e una naturalità che il mondo adulto e la società odierna hanno irrimediabilmente perduto.

Solaris: l'origine è la fine

Andrea Amoroso

Solaris, il film di Andrej Tarkovskij del 1972, è un perfetto esempio di film circolare, nel quale la fine coincide con l'origine, il passato con il futuro, la percezione con il percepito.

L'atmosfera gelida che il regista russo è riuscito a creare è quella di un contesto in cui nessun affetto è consentito; ed è assolutamente l'atmosfera più appropriata rispetto ai problemi che il film si propone di prendere in esame. Essendo, la pellicola, soprattutto un tentativo di indagare le condizioni di possibilità del desiderio è necessario che in essa ogni *affectus* sia sospeso. Così come il Dio di Anselmo d'Aosta è fermo e immutabile nella sua misericordia e non può risentire dell'*affectus* degli uomini, di coloro che si rivolgono a lui col desiderio di amarlo e onorarlo, così il film non asseconda gli impulsi dei suoi personaggi. Impulsi e desideri che saranno, quindi, più enunciati che realmente rappresentati; più esposti e analizzati come si fa con un teorema matematico che messi in scena per coinvolgere sentimentalmente lo spettatore.

Riepiloghiamo solo l'ossatura della trama, tralasciando i particolari che non ci interessano ai fini della nostra analisi. Kris, il protagonista, è inviato sulla stazione di Solaris per porre fine a una missione i cui risultati si sono rivelati piuttosto fallimentari. La stazione è ormai in completo stato di abbandono. Quando Kris vi giunge gli viene comunicato che il fisiologo Gibarian si è suicidato; gli altri due superstiti, il cibernetico Snaut e il biochimico Sartorius, sono entrambi in stato di agitazione. Verrà spiegato a Kris che gli esperimenti su Solaris hanno dato vita ad alcuni fenomeni anomali. L'invio dei tracciati elettroencefalografici degli ospiti della stazione sulla superficie dell'oceano Solaris ha prodotto la materializzazione di alcuni ricordi "conservati" nelle loro menti. Si spiega così la misteriosa presenza di Hari.

Hari è l'apparizione fantasmatica della donna di Kris, quella donna che si era suicidata anni prima ingerendo alcune sostanze che egli aveva incautamente lasciato nel frigo. Kris aveva in progetto di cambiare vita, di

trasferirsi; Hari – indecisa sul da farsi (seguirlo o no?) –, si sente abbandonata e si toglie la vita.

Solaris è il pianeta sconosciuto dalla superficie fluida, quindi è anche oceano, il grande mare che contiene tutta la memoria e tutte le ossessioni del mondo. È il nostro (ciò che ci appartiene) che diventa mostro (quello che non ci appartiene più, che si scopre, si mostra scoprendoci, disarticolandoci, destrutturando il nostro io).

È ciò che l'uomo è stato e continuerà – *a fortiori* – ad essere, al di là di ogni cambiamento esteriore. Ciò che contiene una sorta di nucleo oscuro dell'umano e che, in quanto tale è, come la lamella di Lacan, qualcosa di misterioso e inconoscibile, che sfugge ad ogni catalogazione. Questo oggetto oscuro ha uno statuto ambiguo: è una cosa eppure non ha le proprietà di una cosa (piuttosto sembra che si propaghi attraverso onde di natura incerta), sembra essere – proprio come la lamella lacaniana – «un organo che ha la caratteristica di non esistere, ma che nondimeno è un organo»¹. È qualcosa di esterno o di interno all'uomo? È qualcosa di vivo o è soltanto mera riproduzione della vita? Cosa sono le sue creature? Chi le ha create? L'uomo è solo ciò che è o c'è dell'altro?

Solaris è lì, fermo, immobile, inattivo (forse) da tempo immemore, eppure la sete di conoscenza dell'uomo lo ha riattivato, lo ha reso di nuovo fertile, gli ha dato la capacità di (ri)produrre mostri. Eppure questa capacità era già lì, inspiegabilmente infertile, improduttiva, sterile, come congelata. Oppure era attiva in altri modi, maledettamente sotterranei, invisibili; agiva senza mostrarsi e – ora che si mostra – occorre fare in modo di non farla agire più, di renderla inoffensiva.

E allora, se è vero che – riprendendo ancora Lacan – «il desiderio dell'uomo è il desiderio dell'Altro»², corre l'obbligo di precisare che, per quanto concerne la pellicola di Tarkovskij, questo Altro materializzatosi è perfettamente identico allo Stesso. Hari è la donna che era innamorata ed è innamorata di Kris Kelvin, vuole stare col suo uomo, ha bisogno di lui; quando Kris la mette con l'inganno in una navicella e la lascia partire pensando di sbarazzarsene, ella ritorna. Ma in che modo ritorna? Materialmente, come un essere umano, come qualcosa che *consiste*, mentre della vecchia Hari ritornava solo il ricordo, l'ossessione del ricordo e del rimorso di Kelvin. La presentificazione di Hari è ciò che fa franare lo sguardo su se stesso, ciò che sbarra l'Altro facendolo scivolare nello Stesso; il fantasma

¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, tr. it., Einaudi, Torino 1964, p. 200.

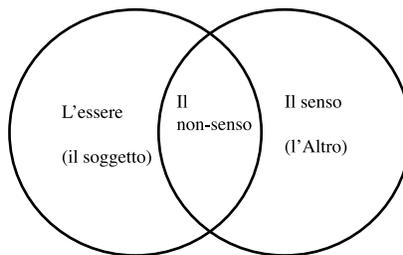
² *Ivi*, p. 160.

presentificato sbarra la strada al “vero” fantasma, che così non può continuare ad essere. Viene a mancare qualcosa, lo sguardo verso Hari produce un vuoto, una mancanza, una zona di non-senso.

In merito, occorre ricordare quanto afferma Žižek a proposito di Hari. Il filosofo sloveno la chiama la «semplice materializzazione dell’immagine inconsistente e fantasmatica che *lui* ha di *lei*», e aggiunge: «il problema è che, proprio perché non ha una sua realtà sostanziale, Hari acquista lo status di Reale che insiste e ritorna al suo posto per sempre»³. È qui che Žižek distorce il concetto lacaniano di Reale per adattarlo alle sue tesi; in effetti, ciò che accade è che Hari, attraverso il meccanismo della ricomparsa su (e per opera di) Solaris perda contemporaneamente i connotati dell’Altro e dello Stesso. Se prima, infatti, la figura di Hari era l’incarnazione reale dell’oggetto amato e – in quanto tale – inconoscibile e misterioso (ricordiamo il *non so che* lacaniano che contraddistingue colui che è fatto oggetto del nostro amore), adesso, al contrario di quanto affermi Žižek, ella, riacquistando la propria realtà sostanziale (Hari *esiste* davanti agli occhi di Kris, egli la può toccare), non riesce più a mantenere il suo posto reale nel ricordo di Kris. Al posto della sua inattuabile eppure inscalfita presenza reale si instaura quindi un Vuoto, un vuoto di senso e di relazione.

È precisamente la situazione del *vel* alienante illustrata da Lacan. Ecco qui sotto lo schema dell’alienazione secondo lo psicanalista francese:

L’alienazione



Lacan spiega il meccanismo del *vel* alienante facendo riferimento all’espressione “o la borsa o la vita”. «Se scelgo la borsa le perdo tutte e due. Se scelgo la vita, ho la vita senza borsa, cioè una vita amputata»⁴. Se Kris desidera la Hari che gli si presenta davanti in

³ S. Žižek, *Lacrimae rerum. Saggi sul cinema e il cyberspazio*, tr. it., Scheiwiller, Milano 2011, p. 163.

⁴ *Ivi*, p. 216.

carne e ossa (quella replicata dall'oceano di Solaris), che è tale e quale alla vecchia Hari, perderà il "vero" fantasma della "vera" Hari (quella che è morta per Kris, quella che aveva un posto certo nel ricordo). Se Kris non la desidera non può nemmeno dire di aver desiderato la vecchia Hari, per cui il fantasma dell'amata che si è tolta la vita per lui scomparirebbe comunque. È una situazione irrisolvibile, fatale nella sua staticità. Il fantasma dell'amata resiste finché l'amata non torna alla vista, quando questo accade.

È, probabilmente, una situazione simile che ha ucciso Gibarian. Non è un caso che lo stesso Kris dica, ad un certo punto del film, che «non è stata la paura a uccidere Gibarian, è stata la vergogna».

Lo sguardo è l'oggetto perduto, e improvvisamente ritrovato, nella conflazione della vergogna, per introduzione dell'altro. Fin qui, che cosa il soggetto cerca di vedere? Ciò che cerca di vedere, sappiatelo, è l'oggetto in quanto assenza. Ciò che il voyeur cerca e trova, non è che un'ombra, un'ombra dietro il sipario⁵.

Ma qui si tratta di un vedere a senso unico, in cui persino la vergogna deve ricadere sul soggetto, in mancanza di un altro che faccia da contraltare. Lo sguardo delle presenze materializzate da Solaris è, per forza di cose, uno sguardo vuoto, trasparente, che non lascia ombre e che, anzi, rischiarata retroattivamente di una luce accecante anche il passato. Cosicché niente è più certo, niente è più stabile e niente ha più un posto. Uno sguardo senza origine e senza orizzonte. E se, come afferma Deleuze nell'*Abecedario*, il desiderio è tale solo in quanto si inserisce in un "concatenamento", in un flusso di oggetti e non nell'oggetto isolato, in un "paesaggio" che contiene il molteplice, è facile osservare come nella condizione del film nessun desiderio sia più possibile⁶. Per tornare al desiderio, bisogna tornare al paesaggio, all'orizzonte-mondo, non all'origine (che è di per sé sepolta) ma alle tracce di questa origine, ai suoi sintomi. Non a caso l'unico elemento "caldo" all'interno della navicella è il vestito di Hari, il vestito che conserva dopo ogni sua morte e apparizione. Un vestito che è persistenza della memoria al di là degli scacchi inflitti alla logica binaria del *vivo = non morto* alla quale la materializzazione di Hari è estranea.

«Io non posso dormire. Il mio non è sonno. Non è qualcosa che viene

⁵ *Ivi*, p. 185.

⁶ Cfr. G. Deleuze, *Abecedario. Intervista con Claire Parnet*, tr. it., DeriveApprodi, Roma 2005.

da me. È qualcosa che mi circonda, che viene da molto lontano» afferma Hari in una scena del film.

Ciò che disturba, in questa osservazione, non è quanto in essa c'è di distante rispetto ad un'analogia riflessione "umana", ma – al contrario – quanto essa possa essere fatta propria da qualsiasi individuo dotato di coscienza. Ma da dove proviene la coscienza di Hari? È uguale alla coscienza degli uomini o è di altra natura? E, se un uomo potesse fare propria la stessa affermazione, se anche il sonno degli uomini è qualcosa di cui non si conosce la provenienza, allora cosa distinguerebbe la persona dalle *personificazioni* di Solaris? In pratica nulla, non possiamo saperlo, non possiamo appurarlo, però possiamo strategicamente aggirare l'ostacolo.

È precisamente la risposta del film: dove l'uomo non può darsi una certezza può però fare finta che questa certezza appaia affidandosi alla tattica del *come se*. Fare *come se* la risalita verso una presunta origine possa distoglierci dai dubbi assillanti che tali quesiti ci pongono; *come se* i quadri dei paesaggi russi, simili al paesaggio della casa avita, possano riportarci alla realtà di un ricordo "autentico", *come se* il calore del vecchio scialle della mamma di Kris possa fungere da garanzia di un qualcosa che ci precede e dal quale siamo venuti. In ultima istanza origine e fine vengono a coincidere, diventano come soglie al di qua del desiderio, come punti di contatto di quelle tracce che Derrida definisce come «un passato che non è mai stato presente»⁷. Questi oggetti sono i rappresentanti di un'origine che si è persa, che forse non c'è mai stata, forse non esiste: «il supplemento viene al posto di un cedimento, di un non-significato o di un non-rappresentato, di una non-presenza. Non c'è nessun presente prima di esso, è quindi preceduto solo da se stesso, cioè da un altro supplemento. Il supplemento è sempre il supplemento di un supplemento»⁸ – scrive ancora Derrida in *Della grammatologia*. Ragion per cui la traccia, sempre supplementare, sempre postuma, sempre assolutamente altra non agisce come rappresentante di qualcosa che non c'è, ma diventa esattamente la cosa: una cosa insaputa, al di là della credenza, al di là del ragionamento. Qualcosa che si iscrive appunto, proprio come la traccia derridiana. Nel nostro caso l'isola della scena finale non rappresenta un mondo perduto, ma è il mondo, è la ricostruzione di un mondo. Alla fine del film si vede Kris davanti alla casa paterna, la vecchia dacia, con il padre; l'inquadratura lentamente si allarga e sale, mostrando la casa e il prato circostante come un'isola in mezzo all'oceano di Solaris. I due però, padre e figlio, non vi prestano attenzione, non vi fanno caso,

⁷ J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, p. 22.

⁸ Id., *Della grammatologia*, tr. it., Jaca Book, Milano 1969, pp. 342-343.

hanno ritagliato il proprio orizzonte. Oltre c'è solo il Vuoto, il Nulla, il puro sguardo che più non vede; non si tratta, qui, dell'affermazione banale e semplicistica della vita come illusione bensì della constatazione dell'illusorietà di ogni presunto percorso a ritroso fino all'origine.

All'origine della vita: *Il diamante bianco*

Claudia Barolo

Da sempre la realtà è per Werner Herzog solo un pretesto. Il cineasta indaga sull'organizzazione del reale attraverso prospettive inconsuete perché gli interessa un'apertura a tutto ciò che dal reale può scaturire. Documentario e finzione convivono nella sua produzione. Gli sforzi della sua troupe impegnata a muoversi nelle situazioni più estreme diventano parte integrante delle riprese, si fanno narrazione dalla quale nasce lo stupore per l'evento. È l'istanza ontologica del reale che Herzog vuole raccontare. Lascia parlare i suoi soggetti, siano questi appartenenti al mondo naturale o umano, e attraverso di loro ci rende partecipi dell'accadere. Ci avvolge con l'assoluta accidentalità del mondo dell'esperienza.

Sovente le vicende dei protagonisti herzogiani risuonano di una ricerca esistenziale che li porta a sondare i limiti dell'esperienza verso un territorio mitico, sconosciuto ma al contempo pregno di valenze archetipiche, che oscilla tra una dimensione esistenziale e una più propriamente "fisica". Le scelte del regista ricadono spesso su di un profilmico disperatamente ostile che ostenta la sua irridente superiorità con un perfido ghigno. È in quell'"allucinazione filmica" che Herzog cerca la sua verità, così come i suoi personaggi, che lottano titanicamente per liberarsi dalle loro ombre.

È quello che succede anche al protagonista di *Il diamante bianco* (2004), Graham Dorrington, docente d'ingegneria spaziale, che animato dalla volontà di sorvolare la foresta pluviale della Guyana verso le cascate Kaieteur, inventa un pallone aerostatico con il quale intende non solo esplorare zone incontaminate, ma anche superare un trauma personale.

Ma la vicenda di Dorrington apre a riflessioni "a margine" sulle quali questo saggio intende soffermarsi, per indagare il concetto di origine quale processo di creazione di nuove immagini che concedono un'apertura ad un'origine perturbante, dichiarando la loro «indecifrabilità quale essenza rivelatoria del

visibile»¹. Le scelte di Herzog disturbano, fanno dell'ambiguità di senso il loro credo, rivelando l'essenza spaesante dell'essere umano in un'appartenenza inspiegabile, ma tuttavia imprescindibile, al pari di un fratello mai visto prima che si presenta al nostro cospetto reclamando un riconoscimento². Quello indagato da Herzog è un visibile che si impone al contempo come possibilità e privazione, il cui limite in questo film si traduce anche concretamente in un accesso negato, quello alle grotte custodite dalle cascate.

L'analisi del comportamento di Mark Anthony diventa inoltre un'importante chiave interpretativa del concetto di origine quale sentire ancestrale e possibile declinazione della scaturigine della vita, segreto da custodire e trasmettere attraverso il racconto. In questo senso l'indigeno Mark diviene emissario di un luogo "sacro" che nella tradizione locale conserva inalterata una potenzialità generatrice, diretta incarnazione di ciò da cui tutto ebbe origine: il ventre della madre terra.

Mark Anthony Yhap, ovvero l'origine perturbante del visibile

Il "caso" irrompe in *Il diamante bianco* con una forza deflagrante nella figura dell'indigeno Mark Anthony Yhap, membro della squadra di supporto a Durrington ed Herzog, e si definisce come sapienza drammaturgica in atto: «Quando l'operatore con la sua macchina da presa penetra attraverso questa nebbia – ed è come se ci levasse un velo davanti gli occhi – allora ci appare improvvisamente un'immagine della natura inconsueta, misteriosa e innaturale»³. Herzog lo avvicina riprendendolo prima di spalle, in un'inquadratura a tutto campo, che include nell'immagine l'intera dimensione di quello che sembra essersi trasformato per alcuni istanti in un vero e proprio set cinematografico. Il ciak lo dà proprio Mark, dalla sua poltrona di plastica trasparente dal sapore un po' kitsch, estranea all'ambiente circostante tanto quanto il veivolo sospeso in cielo, e forse proprio questa caratteristica identitaria li vede entrambi comunicanti nell'estraneità, alieni ospiti inattesi.

¹ G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano 1999, p. 198.

² Spiega ancora Herzog: «Io credo sinceramente che le immagini del mio film siano anche le tue immagini. In qualche modo, le puoi trovare nascoste nel profondo del tuo inconscio, quasi si trattasse di amici dormienti. Vedere le immagini su pellicola le risveglia, come se io ti presentassi un fratello che non hai mai avuto modo di conoscere. Questa è la ragione per cui così tante persone in tutto il mondo sembrano entrare in sintonia con i miei film», W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, a cura di P. Cronin, Minimum Fax, Roma 2002, p. 83.

³ B. Balázs, *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, tr. it., Lindau, Torino 2008, p. 215.

Gradualmente lo sguardo di Herzog si avvicina a Mark fissandolo nella sua ieratica contemplazione del *Diamante bianco*.

Il *Diamante bianco* si materializza dinanzi ai suoi occhi: Mark è rapito dal fascino estatico di quell'apparizione. Il pallone si staglia contro il tramonto e galleggia senza scopo. È un'apertura improvvisa, immotivata ma intrinsecamente significativa. Lui, ricercatore di diamanti, predatore della luce nel buio, finalmente esce e si riappropria per sempre dell'oggetto agognato, ora eternamente iconizzato. In quel momento Mark Anthony sperimenta l'eccedenza di quell'oggetto volante e lascia che gli venga incontro non nascondendolo, ma liberandolo dalle costrizioni delle significazioni univoche del linguaggio. Sono poche le parole che in effetti lo sentiamo proferire. È un idioma ridotto all'osso, scarnificato e abitato invece dalla meraviglia. «L'oggetto ci interroga»⁴ precedendo il nostro occhio. È quello che Heidegger definisce stupore, «l'essere colpiti da una presenza che emerge come nuova, inattesa, prima che compresa, e, insieme, il sentirsene coinvolti, come da qualcosa che ci riguarda»⁵.

È un modo per ricongiungersi alla propria dimora. Mark Anthony potrebbe riconoscere in quel bianco fluttuante un grembo materno e l'ipotesi non sembra troppo azzardata visto che rievoca la madre proprio nel mentre della sua contemplazione. Vuole renderla partecipe della stessa illuminazione, vuole riportarla a sé. Quell'immagine fantasmagorica, a metà tra cielo e terra, acquista un peso, una gravidanza pervasiva irrinunciabile.

Capiamo che la madre si trova in una sorta di “non-luogo”: Mark non sa esattamente dove viva. La chiama in causa direttamente salutandola, attualizzandola, non staccando mai lo sguardo dalla fonte del suo incanto. Non la vede da un'intera vita, ma il tempo è un concetto relativo per colui che sta letteralmente sperimentando una sospensione: «si trova improvvisamente dentro al mondo senza poterlo guardare dall'esterno»⁶. In quel pallone aerostatico dimora la speranza di un ricongiungimento veicolato da un viaggio fantastico attraverso un tempo impalpabile, privo di determinazione. Su tutto si imprime un sorriso calmo, serafico, foriero di una rappacificazione straniante.

Un fondamentale incontro con le cascate Kaieteur ci viene offerto da Mark Anthony che accompagna Herzog e la sua macchina da presa attraverso un sentiero che permetterà ad entrambi di affiorare letteralmente alla “luce”, una risalita che si dà solo attraverso un percorso oscuro, a tratti contraddi-

⁴ G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, cit., p. 198.

⁵ *Ivi*, p. 199.

⁶ *Ibidem*.

stinto da una eco atavica. Il cammino verso la cascata sottende incognite e presagi dai tratti perturbanti, superabili solo grazie alla guida di Mark, virgiliano portatore di chiarezza. La macchina da presa di Herzog lo segue nei meandri di un tortuoso percorso nella selva oscura. «La giungla non parla d'altro che dei nostri sogni, le nostre emozioni più profonde, i nostri incubi. Non è solo una location, è un nostro stato della mente. Ha tratti quasi umani. È una parte del paesaggio interiore dei personaggi»⁷. All'interno del buio Mark ricerca la sua verità, la attraversa e arriva alla rivelazione finale: un mondo riflesso in una goccia d'acqua, una sorta di spiazzante autoritratto. L'immensamente grande nell'immensamente piccolo. Una goccia che rovescia la visione: il cielo accoglie le acque. E alla domanda di Herzog: «Mark Anthony, tu vedi l'universo in questa singola goccia d'acqua?», non vi è risposta. La parola è inadeguata rispetto alla valenza segnica dell'immagine appena ripresa: la poesia è lasciata alla contemplazione di un verbo sordo ai richiami contingenti, che ottunde l'ordinaria percezione.

Richiamo all'origine inaccessibile: La Grande Madre

«[...] ma restava un sogno pericoloso. Volare con il dirigibile al di sopra della cascata».

È Mark Anthony, il “traghettatore” d'anime herzogiano, che dopo essersi immerso nella contemplazione del *Diamante bianco*, introduce al volo dei rondoni sulle cascate Kaieteur. La loro “danza” sembra omaggiare ossequiosamente il luogo sacro dal quale scaturiscono o addirittura vegliare l'ultimo avamposto per respingere l'incessante assedio di una civiltà aliena. Il medico della troupe di Herzog, Michael Wilk, esperto arrampicatore, decide di calarsi ai margini della cascata per vedere il luogo misterioso in cui nidificano i rondoni. Non è possibile addentrarsi nella caverna sottostante che, nonostante ripetuti tentativi da parte di archeologi e ricercatori, rimane tutt'ora inaccessibile. Ciò che l'eletto riporta, l'esperienza che riesce a verbalizzare è questa: «All'inizio ho avvertito una sensazione di assenza di peso. La percezione di uno spazio profondo che termina in un nulla oscuro». L'urgenza del vedere spinge Herzog a far calare una videocamera per potersi addentrare “nell'ignoto”. Ma questa volta la sua scelta è privativa. Decide di non mostrare le riprese, se non quelle di una videocamera che gira vorticosamente, travolta in un movimento che la depotenzia. È uno sguardo che ritorna su se stesso, respinto da una “natura naturans” invincibile, un

⁷ W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, cit., p. 103.

“anticlimax visivo” che fa retrocedere la volontà herzogiana. Poco dopo Herzog intervista un ex leader di una tribù indigena, chiedendogli la sua opinione sulla caverna:

Se avessi le ali, per prima cosa vorrei sapere cosa c'è là dietro, perché quello è il posto in cui vanno a riposare i rondoni e nessuno sa quale vita, quale storia ci sia là dietro. La leggenda racconta che dietro ci sono degli enormi serpenti che sono lì per proteggere dei tesori. Non bisogna far vedere cosa c'è lì dentro. Se perdiamo quel segreto, l'intera essenza della nostra cultura rischierebbe di morire, potremmo perderla.

È una perdita, quella che Herzog teme e scongiura, che lo vede impegnato a lottare contro il destino di Tiresia. Scorgere le serpi all'interno della caverna, comporterebbe il suo accecamento. Il volgersi verso quello che lui stesso definisce ignoto, farebbe di lui un agognante Orfeo, che irrimediabilmente smarrito nel desiderio, causerebbe l'irreparabile scomparsa di un perenne segreto.

Un gesto d'amore che si iscrive in una incessante ricerca della permanenza, di un anelito ad una eternità quale proiezione del rinnovarsi del dono. L'atemporalità di quel luogo sacro non va violata nella possibilità di eternizzare l'essenza di una cultura che è parte del tutto⁸.

Il suo non è uno sguardo irresponsabile ma strettamente legato all'impossibilità di un vedere «ab-soluto»⁹. Secondo la tesi sostenuta da Umberto Curi, essere ciechi non significa non vedere nulla, quanto piuttosto accedere ad una forma di visione “altra”. Per spiegare il suo assunto, Curi analizza il dramma di Edipo che perviene alla comprensione attraverso il suo accecamento. In principio egli vede in quanto in possesso della vista sensibile, mentre al termine del dramma, perdendo tale vista, acquisterà coscienza della propria condizione. Cecità ed illuminazione si implicano a vicenda. Herzog ci dona prometeicamente la vista togliendoci dalla nostra ottusa cecità. Prima dei titoli di coda ci appare sullo schermo il suo proclama: «Che il regno segreto dei rondoni possa vivere fino alla fine dei tempi come

⁸ R. Salvatore, *In the mood for love: tempi e desideri*, in “La Valle dell'Eden”, n. 15 (2005), p. 127.

⁹ U. Curi, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 178.

le parole di questa canzone suggeriscono». L'omissione produce nuovo senso: «Penso sia stato più affascinante non aver fatto vedere ciò che è nascosto [...] quella scena acquista più profondità, ci costringe, in quanto pubblico, a mettere in moto la nostra fantasia al di là di ciò che vediamo»¹⁰. Di quell'evento mancato, cosa ci resta? Una parola surclassata dalla voce ottundente della cascata che vanifica qualsivoglia tentativo di accedere ad un regno inoppugnabile.

Herzog si sofferma anche sulla leggenda che ha battezzato le cascate con il nome Kaieteur. Ci racconta che probabilmente prima della scoperta del nuovo mondo, diverse tribù di cannibali si diffusero in quell'area. Gli indigeni, trovandosi sull'orlo dell'estinzione, si rivolsero al loro leader Kaie, che si offrì in sacrificio per salvare la sua gente, lasciandosi cadere nell'abisso della cascata. Ancora una vittima sacrificale che permette attraverso la sua immolazione la ripresa della vita. Nell'accezione junghiana il termine "Grande Madre" indica quell'origine indistinta a cui l'Io è circolarmente rinviato ogni volta che è necessaria per l'intero sistema psichico una trasformazione¹¹. In questo senso, le grotte sottostanti la cascata e la cascata stessa ne sono una delle tante possibili declinazioni. «Le grotte nella roccia possono essere simboli del grembo della Madre Terra, in quanto si manifestano come caverne misteriose in cui si compiono i cicli della trasformazione e della rinascita»¹².

All'interno della caverna legata al mito di Platone, gli uomini vivono nell'impedimento della visione, nell'impossibilità di esercitare totalmente le proprietà dello sguardo. Solo attraverso l'ascesa verso la luce potranno conquistare «una più matura capacità di utilizzare il "logos" consustanziale alla liberazione dello sguardo»¹³. Se decliniamo il mito della caverna alla "ontogenesi" herzogiana, troveremo inconfutabilmente delle assonanze. A più riprese Herzog ha acclamato a gran voce la necessità per il mondo odierno di immagini nuove che possano permetterci di non estinguerci. Quelle che il suo credo ci offre ci costringono costantemente a sporgerci ai confini delle possibilità di senso, surclassando il "noto" in quanto pre-conoscenza per rifondare le modalità gnoseologiche del sentire. La visione del cineasta si chiude con un grande unico movimento all'unisono: acqua e volo in un perenne, armonico fluire, "l'origine" che si rinnova attraverso un moto perpetuo.

¹⁰ G. Paganelli, *Segni di vita. Herzog e il suo cinema*, Il Castoro, Milano 2008, p. 77.

¹¹ P.F. Pieri, *Dizionario junghiano*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 305, 306.

¹² J. Jacobi, *Simboli in un'analisi individuale*, a cura di C.G. Jung, tr. it., Longanesi, Milano 1980, p. 282.

¹³ U. Curi, *La forza dello sguardo*, cit., p. 167.

L'origine "schivata" ne *Le cinque variazioni*

Claudio Rozzoni

*Un'esperienza anche oggi mi è capitata,
che spero di capire fra qualche giorno.*
The Perfect Human

In un lavoro a "quattro mani" del 2003, intitolato *Le cinque variazioni*, il regista danese Lars von Trier "costringe" il connazionale Jørgen Leth a rigirare – cinque volte, appunto – un film di quest'ultimo del 1967: *The Perfect Human*¹. Se, da un lato, l'opera di Leth da cui il film prende le mosse potrebbe essere considerata come *origine platonistica*² – come "tema di partenza" – della serie di variazioni imposte da Von Trier, dall'altro una tale "immagine di pensiero" non viene agevolmente assecondata dal *gioco* a due, fra Von Trier e Leth, che si dispiega in questo "esperimento". Tale *gioco*, infatti, ed è ciò che qui si vuole suggerire, riesce a mettere in crisi proprio i presupposti teorici impliciti del rapporto tema-variazioni classicamente inteso, arrivando a presentare, proprio attraverso tale rottura, una nozione di *origine* illocalizzabile, sempre in divenire.

¹ La paternità de *Le cinque variazioni* non è certo assegnabile in modo ap problematico: «È fin da subito evidente, infatti, che il film non fa che por[ne] il problema [...]. Chi [...] è l'autore? O addirittura: c'è un autore? È impossibile dare una risposta univoca a questa domanda, o cavarsela dicendo che gli autori sono due. È vero, piuttosto, che il film lavora precisamente su questo confine: dove comincio io e dove cominci tu?», P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 43. In particolare, ciò emerge attraverso gli alternati slittamenti di senso che si vengono a creare nella quinta variazione, nella quale Leth legge, come se l'avesse scritto lui stesso, un testo impostogli da Von Trier.

² Cfr. G. Deleuze, *Simulacro e filosofia antica*, in Id., *Logica del senso*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2006.

Due precisazioni. Innanzitutto il titolo attraverso cui il film è stato presentato in Italia ci parla di variazioni, ma sia la sua versione originale danese (*De fem benspænd*), sia il titolo inglese, con cui l'opera è internazionalmente nota, vale a dire *The Five Obstructions*, pongono l'accento sul carattere *ostruzionistico*³ delle ripetizioni che Von Trier impone di girare alla propria "vittima", la quale deve ogni volta fare i conti con precisi impedimenti⁴. Inoltre, all'inizio del film, prima che il corpo a corpo fra Von Trier e Leth abbia inizio, e, dunque, prima che le variazioni ci vengano presentate, il film di Leth del 1967, il presunto "tema", viene mostrato allo spettatore solo attraverso frammenti. Lo vediamo apparire inizialmente sul piccolo schermo di un televisore⁵, poi a schermo intero. Queste due modalità di presentazione

³ Leth ricorda come per la nozione di ostruzione abbia sostanzialmente tratto ispirazione dall'ex calciatore danese Michael Laudrup. C'è un ritmo anche nell'impedimento, senza il quale non si dà la realizzazione di un'"azione perfetta". In effetti, nel calcio, l'ostruzione del difensore è necessaria all'attaccante per creare il gesto che lo "salta", che lo "dribbla". L'attaccante ha bisogno dell'ostruzione del difensore, così come Leth ha bisogno, in fondo, di ostruzioni. Di fronte all'imposizione di Lars della *terza variazione*, ossia, paradossalmente, «*complete freedom*», Leth afferma: «Non mi piace, preferisco avere qualcosa a cui rapportarmi. È importante per me», e dunque si trova a immaginare una «narrazione» che «si svolg[a] come un dialogo»: «un rimandare la palla avanti e indietro sopra la rete. Lui [*scil.*: Von Trier] batte un servizio potente, e noi gli rispondiamo a tutta forza». Di fronte alla completa libertà, Leth deve immaginare un'avversario: Von Trier. Come già suggeriva Fink, si può benissimo giocare da soli ponendosi un'ostruzione – un «vincolo» essenziale al gioco – nel corpo a corpo con un «partner immaginario», cfr. E. Fink, *Oasi del gioco*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 23. Ecco allora che, per trovare il "colpo perfetto", Leth sembra aver bisogno di un «colpo micidiale» da parte di Lars: «Poi lui fa un'altra battuta potentissima, cioè una palla micidiale, e allora dobbiamo sfoderare il colpo migliore che abbiamo, se vogliamo riuscire a rimandarla al di là della rete». Si tratta di «aspettare», «osservare», «descrivere il momento giusto» in cui, come vedremo, si sente il presente perdere segretamente. Il riferimento tennistico di Leth, come del resto già quello calcistico, incontra in modo assolutamente calzante le considerazioni che Gilles Deleuze dedica al tennis nell'*Abece-dario*, lettera T, in cui il filosofo francese mostra come anche la creazione sportiva si dia in uno stile in cui il "colpo del genio" appare in quanto inedita variazione che risponde a un'ostruzione dell'avversario. Proprio allo studio delle dinamiche tennistiche Leth dedicherà nel 1970 un film sperimentale (*Motion Picture*) su un tennista danese (Torben Ulrich).

⁴ Che riassumiamo, per comodità, nell'ordine: *obstruction # 1: 12 frames, answers, Cuba, no set; obstruction # 2: a miserable place, don't show it, Jørgen Leth is the man, the meal; obstruction # 3: complete freedom or back to Bombay; obstruction # 4: cartoon; obstruction # 5: Lars Von Trier will make the last obstruction, Jørgen Leth will be credited as director, Jørgen Leth will read a text written by Lars Von Trier.*

⁵ I frammenti del corto del 1967 che appaiono sul televisore sono presentati in quella zona dialogica fra Von Trier e Leth, girata in "digitale", che potrebbe funzionare, suggerisce Montani, da «"cornice" del film» e, a un livello più profondo di lettura, si presenta come uno «spazio relazionale», «una sorta di struttura di accoglienza intermediale per altri formati tecnici dell'immagine»: quelli delle variazioni presentate, cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit., p. 43.

anticipano altri frammenti, che si susseguiranno per tutto il film. Il tema di partenza non ci viene presentato nella sua interezza antecedentemente alle sue "trasformazioni", come si fa precedere l'esecuzione di un tema musicale alle sue variazioni. Ne riceviamo parti, ne sentiamo delle note, quasi esso venisse smembrato: come afferma Leth, «sembra che» Von Trier «voglia demolir[e]» tale supposto "tema" «fin dall'inizio».

La mia proposta è che si possa considerare questo *esercizio* cinematografico, questo *gioco*, come un modo peculiare attraverso cui il cinema arrivi a *pensare*, e a *dar da pensare*, l'Idea. Questa serie di variazioni indaga il virtuale, il tempo e i limiti di un'Idea, un'Idea antica e, tutto sommato, molto comune: l'Idea platonistica di *essere umano: l'essere umano perfetto*. E può farlo solo, osservazione decisiva, mediante impedimenti. Si deve d'altronde ricordare come ogni variazione – e si tratta di una delle prime evidenze rischiarate dalla fenomenologia – sia già un impedimento (da qui la necessità di reindirizzare l'attenzione verso il titolo originale). Non esiste gesto senza ostacolo, non esiste creazione senza disturbo, non esiste Idea che non si macchi di un obbligo, di un "intralcio". Non c'è variazione, e nemmeno ripetizione, senza ostruzioni. E non c'è origine, vedremo, senza ripetizione.

Fin dalla prima variazione, si potrebbe pensare che le estreme costrizioni di Von Trier possano "legare le mani" a Leth a un punto tale da impedirne l'espressione adeguata dell'Idea, l'Idea di *essere umano perfetto*. Ora, sembra che Leth sappia rispondere alle sollecitazioni di Von Trier proprio in quanto egli sa benissimo che si tratterà di fallire. Solo, si tratterà di fallire in *modo perfetto*: egli dovrà *schivare*⁶. C'è una "perdita segreta trascendentale" nei gesti umani, e attraverso le immagini, e rispondendo alle provocazioni di queste ostruzioni, Leth vuole rendere sensibile questa perdita del tempo presente⁷. Una "falla" che diventa inesauribile risorsa, perché in essa risiede

⁶ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 10. Curioso notare a questo proposito quanto dichiara lo stesso Leth prima che le riprese del film abbiano inizio. A partire dall'ispirazione calcistica del termine ostruzione, sopra già evocata, egli arriva a parlare delle proprie «schivate»: «Ostruzione è un termine che proviene dalla terminologia calcistica. Ho realizzato, una volta, un film sul grande calciatore danese Michael Laudrup. Era un virtuoso dei movimenti imprevedibili. Attirava le ostruzioni, spingeva a un gioco duro, ma evitava comunque sempre di cadere o di infortunarsi. Michael Laudrup sarà il mio modello. Inviterò Lars a giocarmi tutti i colpi bassi possibili e a trovare dei modi per complicarmi la vita. Sarò pieno di inventiva nelle mie risposte, nelle mie *schivate*. Difenderò il mio film cercando nel contempo di restare aperto, cercando di vedere dove mi condurranno queste ostruzioni», J. Leth, *Note d'intention, Toronto, le 3 mai 2001*, in http://www.films-sans-frontieres.fr/5obstructions/5obstructions_dossier_de_presse.pdf.

⁷ «Ciò che prediligo in un film è sentire il tempo scorrere [*couler*, nella versione del "manifesto di Jørgen Leth" pubblicata nel sito dedicato all'uscita della versione francese del film,

la sola possibilità di sentire l'idea attraverso le immagini, possibilità che vige anche quando queste si declinano in sequenze di 12 fotogrammi, come la prima ostruzione esige. Le cinque variazioni non finiscono, dunque, di «schivare» l'idea, ma, proprio «schivandola», ce la fanno sentire. «Schivandola», non semplicemente mancandola. Sempre in anticipo, sempre in ritardo sul presente, esse sanno di non potersi «adeguare» all'immagine dell'*essere umano perfetto*. Ma ciò è trascendentale ricchezza: proprio questo, fra l'altro, «sa» anche lo stesso «uomo perfetto», che, fin dalla versione del '67, sembra sentire l'evento negli accadimenti quotidiani, sentire l'impersonale evento che si dà mediante i suoi gesti, e non può pertanto dire nell'"ora" ciò che dal presente sta «colando» segretamente. Spazio nondimeno aperto alla parola, che sa di non poter esaurire quello che sente di voler dire. L'essere umano perfetto, come l'*Alice* di Deleuze⁸, sa di non poter dire «ora» ciò che gli sta accadendo. Come l'"uomo di Merleau-Ponty", l'*essere umano perfetto* «non sa [...]» ancora «quello che pensa»⁹:

Un'esperienza anche oggi mi è capitata, che spero di capire fra qualche giorno. Intorno alla mia mano sinistra risplendeva una corona, di fiamme indeterminate di colore bianco, mentre guardavo attentamente il lato sinistro della mia giacca dello smoking. In mezzo al mio cuore c'era un puntino, di colore bianco, ma non so assolutamente cosa significhi (*The Perfect Human*).

Questi fallimenti produttivi sono continuamente minacciati dalle condizioni imposte da Von Trier. Non basta mancare l'evento per farlo sentire, bisogna «schivarlo». E se Leth non schivasse l'ostruzione, non fallirebbe «come si deve», e il risuonare della variazione con un'altra, o con le altre, svanirebbe. Leth mira a farci sentire questa idea attraverso differenze, rispondendo alle sollecitazioni delle differenze. Non si dà facile accesso al «deposito» di questo perdere segreto. Forse in un primo momento si potrebbe essere tentati di ricondurre questa riserva proprio allo spazio

ben evoca anche il senso del *perdere* (come si dice di un rubinetto che «perde»), del *colare*] attraverso una scena. Dovrebbe esserci sempre posto per il tempo. Un film deve respirare con naturalezza», *Manifeste de Jørgen Leth, Paris, le 11 avril 2000*, in *ivi*.

⁸ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 11. Così Alice risponde alla domanda del bruco che la interroga circa la sua identità: «Io [...] so chi *ero* quando mi sono alzata questa mattina, ma credo di esser cambiata molte volte da allora», L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, tr. it., Newton Compton, Milano 2007, p. 52.

⁹ M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 149.

neutro del film di partenza: un asettico bianco, quasi un colore dell'*in sé*, una «stanza» «vuota», in cui «non c'è niente», che «non ha confini» e che «risplende di luce», come recita la voce fuori campo. Ma, anche nel "primo" *Perfect Human*, e nei frammenti che vengono intervallati alle cinque variazioni, vediamo ben presto che Leth ha bisogno di elementi concreti, seppur essenziali, minimali, con cui completare il suo corto, il suo ritratto-studio. Un occhio, un piede, un letto, in uno spazio che inizia a popolarsi di accadimenti umani che si vogliono far risuonare in un'eco impersonale. Si tratta di far sentire il *couleur* – il passare, ma anche il perdere, appunto – *du temps*. Far sentire «ciò che non può essere»¹⁰. E la serie imposta da Von Trier permette di toccare a fondo, di portare all'eccesso, per farcene sentire l'effetto, l'impalpabile rapporto con una perdita che iniziamo a sospettare possa rivelarsi origine sempre differita delle variazioni. Non un'origine nascosta che aspetti d'essere svelata, ma un'*origine* che sentiamo in quanto continuamente schivata: cominciamo a credere che già il primo film di Leth, la supposta origine del gioco, fosse *ripetizione*.

Von Trier ci fa pensare una tale origine lavorando sull'intensità della differenza, e spingendo al limite le sue imposizioni, le sue ostruzioni. L'idea non può essere presentazione diretta, ma essa può unicamente darsi in una variazione sempre ed essenzialmente ostacolata, anche quando, come nel film del '67 di Leth, essa sembra offrirsi in quel neutro e indolore sfondo bianco appena richiamato¹¹. In ogni impedimento imposto, Leth deve fare sentire il "grido" o il "soffio" di ciò che le sue immagini celatamente schivano, e così farci sentire l'idea, quell'evento che normalmente «"non [...] si vede [...] più di quanto si veda l'erba crescere" (Pasternak)»¹². Creare è cercare una «deformazione coerente»¹³, un peculiare modo di schivare, oltre agli impedimenti, l'idea che si vuole far sentire. La si schiva: solo così la si trova. Cadendo, così come cade l'essere umano perfetto nelle variazioni che ci vengono presentate. La perdita segreta dell'"ora" è una goccia che risuona nel recipiente senza misura di *Aion*, il tempo che schiva il presente, il divenire che, non trovando posto sulla linea cronologica, spinge sempre «in due sensi contemporaneamente»¹⁴: *après coup* e *avant coup*.

¹⁰ *Ivi*, p. 202.

¹¹ «L'essere umano perfetto era girato in un non-luogo, uno spazio vuoto, bianco e senza oggetti», P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit., p. 44.

¹² M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, cit., p. 204.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 21.

¹⁴ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 9.

Le cinque variazioni fanno così costellazione, nel senso che la creano, e lo fanno anche grazie all'insistenza sulle differenze e sugli ostacoli esercitata da Von Trier nel suo gioco inscenato con Leth: attraverso la serie delle ostruzioni, ogni volta si rideclina il *lampo*¹⁵ che le rischiarà e le lega, anche quando fra loro sembra intercorrere il massimo di differenza. Se si prova a pensare l'*essere umano perfetto* a partire da quello che Deleuze scrive ne *Le piega* a proposito del migliore dei modi possibili, lo si può concepire come il *migliore degli esseri umani possibili*, a patto che si tenga conto del fatto che esso «non è il meno abominevole o il meno squallido, bensì quello in cui il tutto lascia aperta la possibilità di una produzione di novità, di una liberazione di autentici quanti di soggettività "privata"»¹⁶. L'immagine dell'*essere umano perfetto* «non è quell[a]» che ne riproduce l'essenza «etern[a]», ma quella «in cui si produce il nuovo», l'immagine che «conserva un potenziale di novità, di creatività»¹⁷.

In questa serie di possibili, di composibili, si ridefinisce «il possibile come categoria estetica ("del possibile, altrimenti soffoco")»¹⁸. Possiamo ora dire che, lungo le *cinque ostruzioni*, quest'ultima formula sembra rovesciata da Von Trier nella seguente: "ti soffoco, affinché tu mi restituisca del possibile", "ti soffoco, affinché tu possa creare": questa è la «pedagogia» evocata nella lettera che conclude il film. Al giudizio estetico si riconosce una valenza inedita, che giunge ad assumere quei connotati etici che sembravano in un primo momento non riguardarlo, visto che la separazione fra etica ed estetica, che Von Trier vuole imporre a Leth¹⁹, sembra al termine del gioco completamente rimessa in discussione dalla serie di «deformazioni coerenti» da quest'ultimo create.

Certo, queste variazioni stanno fra loro in un rapporto di impossibilità *attuale*: «le serie sono successive, l'una "prima", e l'altra "dopo", dal punto di vista dei presenti che passano nella rappresentazione; è proprio

¹⁵ Cfr. Id., *Differenza e ripetizione*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 31.

¹⁶ Id., *La piega. Leibniz e il barocco*, tr. it., Einaudi, Torino 2004, p. 131.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, tr. it., Einaudi, Torino 2002, p. 178. Si tratta di un'espressione che Deleuze trae proprio dal danese Kierkegaard (*La malattia mortale*).

¹⁹ Come sottolinea Montani che, proprio richiamando il Kierkegaard di *Aut-Aut*, evidenzia, potremmo dire, "la maniera danese" di tematizzare la questione del rapporto fra etica ed estetica, cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit., p. 46. Su questo si veda anche P. Montani, *Art et technique. Le cinéma entre fiction et témoignage*, in G. Careri, B. Rüdiger, *Face auréel. Éthique de la forme dans l'art contemporaine*, Archibooks et Sautereau, Paris-Lyon 2008, pp. 64-66.

da questo punto di vista che si dice che la seconda *somiglia* alla prima»²⁰, e – aggiungiamo – che si potrebbe affermare che la prima è *origine* delle altre. Ma quello che questo film fa sentire è la possibilità, su cui tanto ha insistito Deleuze, della coesistenza delle serie in una *virtualità intersoggettiva*²¹, in cui «ciò che è originario [...] non è una serie rispetto all'altra, ma la differenza della serie, in quanto essa riferisce una serie di differenze a un'altra serie di differenze, astruendo dalla loro successione empirica nel tempo»²². Le serie risuonano in quanto differenti, in una differenza in cui nessuna può dirsi *prima* nei confronti della somiglianza di un'altra, e non è più possibile «considerare l'una come originaria e l'altra come derivata, la prima come modello e la seconda come copia»²³. L'origine è continuamente schivata, illocalizzabile, si è detto all'inizio: essa non trova posto in nessun punto della serie. Nemmeno nel primo²⁴.

Come si "chiude" la costellazione? Nell'ultima variazione, quella con cui termina il film, Leth *non deve* girare nulla e *deve* essere, nel contempo, accreditato come regista: nessuna possibilità di risposta, apparentemente. Ma in realtà ciò non è del tutto vero. È la variazione a "quattro mani", ancora scandita in un corpo a corpo. Leth deve leggere una lettera scritta da Lars, e deve montare le immagini – è di nuovo una richiesta di quest'ultimo – in modo illustrativo (come sfuggire sotto questa ingiunzione all'obbedienza mimetica più banale?). L'ultima immagine che vediamo è la caduta di Leth (che ripete, variandola, quella del "suo" uomo perfetto del 1967). Un "lasciarsi cadere" che tuttavia non di una sconfitta parla, ma della necessità del fallimento trascendentale sopra evocata. Il "cerchio" sembra "chiuso", ma solo per riaprirsi sul tema "differito": si è pronti alla visione di quello che credevamo essere l'originale, nella sua intera, breve e sublime, durata. Concluse le cinque variazioni, possiamo ora vedere il corto di Leth del 1967

²⁰ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 161.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 137-139.

²² *Ivi*, p. 163.

²³ *Ivi*, p. 162.

²⁴ Mi sembra importante ricordare come proprio in *Differenza e ripetizione* Deleuze, per meglio precisare come il senso di quel gesto che pone come origine la differenza sia da mettere in stretta relazione con l'«assenza di origine assegnabile» (*ivi*, p. 163), faccia esplicitamente riferimento (cfr. *ivi*, pp. 162-163) a un passo di Jacques Derrida, in cui quest'ultimo specifica «che dire che essa [*scil*: la differenza (*différance*)] è originaria, significa nello stesso tempo cancellare il mito di un'origine presente. Per questa ragione è necessario intendere "originaria" sotto *cancellatura*, altrimenti si farebbe derivare la differenza [*différance*] da un'origine piena. È la non-origine che è originaria», J. Derrida, *Freud e la scena della scrittura*, in Id., *La scrittura e la differenza*, tr. it., Einaudi, Torino 1971, p. 263.

da un nuovo punto di vista: da *origine* è divenuto *variazione*, la “sesta”. La luce bianca del nulla diventa un colore, una variazione, anche in quella «stanza senza confini, in cui non c'è niente». La luce bianca di una stanza *deve* accogliere un letto, se l'essere umano perfetto deve dormire, se due esseri umani devono coricarsi assieme. Appare un tavolo, perché essi devono mangiare. E delle sedie, della musica.

«Spero che siamo riusciti a cogliere il lato umano [...], ecco... questa è l'idea», afferma Von Trier verso la fine del film. Il lato umano dell'Idea, il lato sensibile necessario al darsi dell'essenza dell'uomo: così ha risposto Leth, facendo sentire l'*essere umano perfetto* nella sua dimensione eventuale. Anche quando cade, proprio come fa lui stesso – lo si è appena ricordato – nell'ultima scena del film.

Alla ricerca di un'origine: *Fringe* di J.J. Abrams

Franco Marineo

La serie televisiva *Fringe*, trasmessa negli Stati Uniti dalla Fox a partire dal settembre del 2008, è stata ideata da J.J. Abrams, Roberto Orci e Alex Kurtzman. *Fringe* segue le avventure di una sezione dell'FBI, appunto la "Fringe Division", impegnata in una complessa indagine che origina da alcuni eventi inspiegabili e apparentemente paranormali che fanno riferimento a un misterioso schema (il "Pattern"). La squadra è formata da Olivia Dunham, un'agente dell'FBI, da Walter Bishop, un eccentrico scienziato che, dopo avere sfiorato il premio Nobel per l'innovatività della sua ricerca, ha vissuto numerosi anni in un ospedale psichiatrico, e Peter Bishop, suo figlio. Il titolo e la presenza di uno scienziato dai metodi eterodossi e dalle intuizioni spiazzanti dicono come al centro della serie ci sia quella *fringe science* che rappresenta un ibrido disciplinare, un campo di studi che, facendo tesoro delle più radicali intuizioni della fisica contemporanea, rappresenta un'apertura rivoluzionaria del discorso scientifico verso territori imprevisi che offrono spiegazioni logiche a fenomeni apparentemente inspiegabili.

E la scienza, impersonata da Bishop e dal suo essere un gentile e sensibile *mad doctor* con un passato misterioso, è sempre l'elemento centrale nei processi narrativi che portano alla soluzione dei misteri di ogni singola puntata e che strutturano l'intero plot delle stagioni (finora sono quattro) sin qui realizzate. Le possibilità di espandere le facoltà umane, proiettare all'esterno la coscienza, costruire connessioni mentali tra singolarità differenti, rappresentano la spina dorsale di una narrazione che si concentra su alcuni elementi-chiave dell'immaginario contemporaneo – la memoria, le realtà parallele, le intelligenze collettive e connettive – per offrire una prospettiva eccentrica che provoca piccoli smottamenti nel frame cognitivo di un pubblico poco abituato a certe "infrazioni".

La memoria, la possibilità di intervenire su di essa grazie ad alcune sofisticate tecnologie, la rispondenza esistente tra il ricordo e l'evento ori-

ginale, sono certamente temi centrali in *Fringe*, così come accadeva anche in *Lost* (2004-2010). Ma mentre l'ossessione per il passato in *Lost* era parte integrante della struttura narrativa di ogni episodio con il ricorso puntuale a una serie di flashback che illuminavano il trascorso dei singoli personaggi, in *Fringe*, soprattutto per la particolare propensione del dottor Bishop verso esperimenti azzardati, il viaggio nel passato prende forme e tempi differenti. L'origine di un ricordo, il principio di un evento diventano occasione per una uscita dal sé, per una perdita di unità identitaria. Il *pilot* della prima stagione, per esempio, vede l'agente Dunham costretta a seguire l'eterodosso protocollo del Synaptic Transfer System, un complesso procedimento che porta a una sorta di condivisione di una dimensione onirica. Per entrare in possesso di alcune informazioni necessarie all'indagine avviata, Dunham deve potere comunicare a livello subconscio con un uomo che sta per morire. La procedura sperimentata da Bishop – che ritornerà altre due volte nel corso della serie – permette di sincronizzare i campi elettrici dei cervelli di due soggetti in modo da potere condividere il contenuto di una delle due menti. Una specie di espianto mnemonico che avviene a livello completamente immateriale e che consente una sorta di download di informazioni da un cervello all'altro: Dunham, infatti, nelle puntate successive si accorge di possedere ricordi che non sa di avere, con una conoscenza dettagliata di luoghi e situazioni che lei non ha mai visitato o vissuto. O, ancora, può accadere che lei “veda” i propri ricordi intimi ma abitando il punto di vista del collega (che era anche il suo amante al momento del ferimento mortale) da cui ha estratto parti di memoria. Nel secondo episodio in cui Dunham rivisita la mente dello stesso uomo ormai morto (*The Dreamscape*, nono episodio della prima stagione), scopre una sequenza mnemonica in cui si ritrova nella curiosa posizione di osservatore esterno e di personaggio interno alla stessa situazione; qui *Fringe*, sia pure a un livello piuttosto elementare, identifica con precisione la condizione paradossale dell'attività del soggetto che ricorda e che, come accade talvolta con il *déjà vu*, si ritrova a occupare una posizione ambigua di oggetto e soggetto della visione mnemonica. Condizione che, al cinema, David Cronenberg ha mostrato in *Spider* (2002), inserendo nella stessa inquadratura lo Spider adulto che ricorda e quello bambino che è al centro del suo flashback.

Un episodio centrale nell'intera serie è certamente *Grey Matters* (decimo episodio della seconda stagione), in cui tre pazienti di altrettanti ospedali psichiatrici sono vittime di interventi chirurgici in cui vengono loro espianati dei frammenti di cervello; dopo questi prelievi la loro mente torna a essere perfettamente funzionante e il disordine psichico svanisce, mentre il misterioso personaggio che pianifica questi interventi si avvicina sempre più al reperimento di ciò che gli interessa. Questi pezzi di materia grigia

devono essere in qualche modo riconnessi al cervello del dottor Bishop, da cui sono stati estratti anni prima, grazie alla creazione di percorsi neurali che replicano un momento del passato e il contesto originale della formazione del ricordo. La ricomposizione deve quindi avvenire *dentro* il cervello da cui, inizialmente, i ricordi sono stati estratti, in modo da potere leggere ed estrarre il prezioso ricordo che si è voluto preservare seguendo una procedura tanto complessa. Così il dottor Bishop deve tornare alla radice originale dell'idea disseminata, sotto forma di memoria/cervello, dentro altre teste.

Le neuroscienze hanno ripetutamente mostrato come non esista una precisa locazione della memoria umana in alcuna parte del cervello; come ha scritto Endel Tulving: «la memoria è un'astrazione biologica. Non esiste un punto della mente che qualcuno possa indicare dicendo: ecco la memoria!»¹. Questa è solo una tra numerose “inesattezze” scientifiche che possono essere rintracciate dai segugi del realismo in una serie come *Fringe*, ma ciò non altera minimamente l'impatto di una narrazione che, allo stesso tempo, riesce a essere sperimentale e *mainstream*; quel che conta, qui, è la rappresentazione della mente come un complesso meccanismo in cui biologico e immateriale si sovrappongono, come un organo dinamico in cui ogni modifica impressa a una singola parte implica una riconfigurazione generale delle connessioni che esistono tra le varie aree cerebrali. L'idea che un ricordo si possa frammentare, conservare e poi ricomporre è chiaramente una semplificazione rispetto a quella che è una delle questioni più dibattute e irrisolte in neurobiologia, cioè la localizzazione della formazione del ricordo, il “dove” accada e si origini l'engramma (alcuni scienziati ritengono possibile individuarlo nell'amigdala, altri nell'ippocampo o nella neocorteccia). Se l'engramma è la traccia lasciata dall'origine del ricordo, una sorta di modificazione plastica che consente al cervello di dare stabilità e durevolezza all'evento ricordato, la rappresentazione di *Fringe* è molto sbrigativa e superficiale da un punto di vista scientifico, anche se la prospettiva culturale che schiude è di grande pregnanza metaforica. Una memoria che può essere condivisa (i pazienti cui era stato impiantato il frammento estraneo di cervello ricordavano particolari appartenenti al vissuto del dottor Bishop), vissuta, esperita secondo insoliti punti di vista, addirittura espantata e poi ricomposta come in un puzzle, è una memoria che non è più grado di definire i confini di un'individualità singola, di una coscienza che sembra non essere più una proprietà personale e privata. Come scrive Paul Grainge:

¹ E. Tulving, *Organization in Memory: Quo Vadis?*, in *The Cognitive Neurosciences*, a cura di M. Gazzaniga, The MIT Press, Cambridge (MA) 1995, p. 751.

Il concetto di “memoria autentica” è certamente molto problematico. Il desiderio di avere una memoria stabile, certa e rassicurante è stato sempre frustrato dalla consapevolezza che la memoria è invece instabile e inaffidabile, sempre incline alla fantasia e all’oblio. L’impatto della mediazione digitale aggrava e complica la questione dell’autenticità [...]. In alcuni esempi di critica permane in ogni caso una nozione di autenticità memoriale, collegata negativamente ai pregiudizi in merito agli effetti distruttivi sulla memoria prodotti da determinate forme di media tecnologici².

La mobilità di alcuni pezzi del cervello, l’intercambiabilità di elementi fisici in qualche modo connessi alla memoria, anche se difficilmente sostenibili da un punto di vista scientifico, restano solide, incarnate visualizzazioni delle teorie relative alle memorie prostetiche e alla loro materialità tecnologica. La definizione stessa di memoria protesica è connessa alla possibilità di considerare i ricordi come non necessariamente determinati da esperienze vissute dal soggetto che ricorda. Possedere memorie prostetiche implica l’ipotesi di esperienze intercambiabili che generano ricordi multipli e condivisi, del tutto sganciati da un evento originale rintracciabile. Le memorie prostetiche si oppongono radicalmente all’idea che la memoria personale sia una proprietà privata; sono, piuttosto, «memorie che nessuno può possedere, che possono solo essere *condivise* con altri, e il cui senso/significato non può mai essere stabilizzato»³. Queste memorie, dunque, non sono «autentiche o naturali, ma sono determinate dal coinvolgimento con rappresentazioni mediali (guardare un film, visitare un museo, assistere a uno show televisivo, usare un CD-ROM)»⁴; la mediazione nell’esempio relativo a *Fringe* avviene utilizzando il cervello come supporto neutrale e dinamico dentro cui è possibile immagazzinare ricordi. La bizzarra soluzione adottata per preservare il ricordo del dottor Bishop è dovuta alla particolarità del segreto espantato dalla testa dello scienziato che, diversi anni prima, ha trovato il modo per raggiungere un universo parallelo in cui esiste una realtà alternativa. Così, l’esistenza di un mondo simmetrico a quello del plot, in cui la cosiddetta “realtà” è duplicata con

² *Memory and Popular Film*, a cura di P. Grainge, Manchester University Press, Manchester and New York 2003, p. 5.

³ A. Landsberg, *Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture*, in *ivi*, p. 151.

⁴ *Id.*, *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*, Columbia University Press, New York 2004, p. 20.

alcune differenze, mette ulteriormente in crisi la persistenza di qualsiasi idea di autenticità, di ciò che è origine come distinto da una copia. Ogni personaggio di *Fringe* ha un corrispettivo nella realtà alternativa dischiusa da Walter Bishop, un *alter ego* difficilmente distinguibile. Bishop ha attraversato la soglia tra i due universi dopo la morte del figlio Peter, sequestrando l'“altro Peter” e condannando il padre del sequestrato (cioè il dottor Bishop della realtà gemella, nella serie chiamato *Walternative*) a una infelicità che diventerà ansia di vendetta e che sarà il motore narrativo dello sviluppo della serie. Perché *Walternative*, una volta intuita la verità sulla scomparsa del figlio, decide che il suo obiettivo deve diventare la distruzione di quello che a lui appare come un universo derivativo, parallelo e malvagio. Così i due livelli di realtà non implicano alcuna gerarchia tra loro, nessuno è la filiazione dell'altro, nessuno è l'originale o la copia. *Fringe* così inserisce (lo ripetiamo, ben prima che una irrilevante veridicità scientifica) dentro l'orizzonte culturale di un pubblico *mainstream* alcune tra le più interessanti e stimolanti teorie sulle realtà multiple, sulla fisica quantistica, sui viaggi nel tempo, sulla molteplicità del sé e della coscienza. Esattamente come è accaduto con *Lost*, serie indubbiamente più nota rispetto a *Fringe* e che (sempre sotto l'egida di J.J. Abrams, evidentemente cultore della polverizzazione e ridefinizione dell'idea stessa di origine, visto il trattamento riservato alla serie *Star Trek* di cui ha diretto il prequel nel 2009) ha costruito molto del suo fascino proprio intorno alle realtà multiple e ai piani temporali composibili. In una architettura narrativa letteralmente colma di moltiplicazioni di livelli percettivi, di piani cronologici che si snodano in parallelo, di fenomeni paranormali inspiegabili, in *Lost* è l'idea stessa di presente narrativo a darsi come problematica. La strategia che sostanzia ogni singolo episodio delle prime stagioni insiste sulla biforcazione tra il presente vissuto dai naufraghi sull'isola e il passato che affiora attraverso canonici flashback, che servono a raccontare il loro passato; questa apparente “normalità” narrativa è però complicata da alcune trovate che rendono meno facilmente leggibile la collocazione spazio-temporale dell'isola. Gli autori di *Lost* hanno messo in crisi la linearità dello scorrere cronologico trasformando l'isola in una sorta di piano temporale in cui le memorie dei naufraghi si bloccano, si incantano in un'ossessiva ripetizione del passato: la serie numerica che perseguita il personaggio di Hurley e che affiora ovunque nel presente dei sopravvissuti; il cavallo visto da Kate prima del suo arresto e, poi, sull'isola; tutte le bizzarre coincidenze che raccontano come molti personaggi si siano incontrati sull'isola dopo essersi incrociati prima del disastro aereo (valga per tutti l'incontro tra Jack e Desmond sugli spalti di uno stadio vuoto). È come se l'isola disponesse nel presente percettivo dei personaggi i frammenti più significativi (ai fini del-

lo sviluppo del plot, ma non solo) del loro passato, costruendo un tempo composito, ibrido, in cui è la memoria a impregnare il presente e dal futuro arrivano corpi e storie che provano a modificare l'andamento della storia. Ma non è tutto. L'isola arriva persino a cancellare la sicurezza del poter stabilire con certezza quale sia il punto d'origine dei flashback che costituiscono l'asse portante dell'intera serie per le prime tre stagioni. Alla fine della terza, infatti, improvvisamente la prospettiva cambia radicalmente. L'ultima puntata della stagione, *Through the Looking Glass*, schiude un nuovo orizzonte temporale, proiettando alcuni personaggi in una dimensione in cui ricordano (e rimpiangono) la vita da naufraghi. L'isola, adesso, per loro è il passato. Gli spettatori, quindi, intuiscono che c'è una via di fuga dall'isola, ma quel che più conta è che il marchingegno narrativo di *Lost* si complica ulteriormente aprendosi al flashforward; così evaporano le scarse certezze degli spettatori convinti di un presente narrativo con la funzione di un'ancora salda in un mare di dubbi e sorprese. È proprio nella seconda parte che la serie esplose, abbandonando qualsiasi possibilità di chiara collocazione degli eventi sulla linea del tempo, fino al ritorno (durante la quinta e penultima stagione) sull'isola di alcuni sopravvissuti che erano riusciti a fuggire. L'aereo ha un incidente e abbattendosi sull'isola lascia alcuni superstiti dentro il presente narrativo (il 2007) e ne proietta altri a metà degli anni '70. Quale è dunque il presente? Da dove ha origine la narrazione che tiene incollati milioni di telespettatori in tutto il mondo? Non ci sono risposte, niente è chiarito. Sarà poi la sesta stagione a rimettere (o, meglio, a provare a rimettere) in sesto questa esplosione cronologica, proponendo una biforcazione della linea narrativa: in un piano di realtà (il 2004) l'aereo esplose nell'antefatto della prima stagione atterra senza problemi a Los Angeles determinando altri percorsi esistenziali e relazionali nei protagonisti della serie; nell'altro, invece, i reduci riescono a lasciare gli anni '70 e a ritornare nel presente (2007) della storia. Esempio in questo senso è il personaggio di Daniel Faraday, che appare nella serie proprio all'inizio della quarta stagione. Faraday è un genio della fisica che sperimenta la possibilità di fare compiere dei viaggi nel tempo alla coscienza umana: è lui ad arrestare l'incontrollabile slittamento temporale che proietta il personaggio di Desmond avanti e indietro dentro un segmento compreso tra il 1996 e il 2004; è lui a verificare le teorie sul dislocamento cronologico spendendo se stesso e la propria fidanzata dentro vertiginosi salti nel tempo che hanno determinato in lei uno stato dissociativo inguaribile e in lui un disturbo della memoria (disturbo che curiosamente, però, si affievolisce quando Daniel arriva sull'isola); è lui che, dopo che l'isola è stata "spostata", inizia a viaggiare nel tempo insieme ad altri, passando dal 1954 al 1977, anno in cui finisce per essere ucciso dalla propria madre che

ancora deve partorirlo (*The Variable*, quattordicesimo episodio della quinta stagione).

Questo continuo dissolversi di un solido presente narrativo è legato, dunque, alla mobilità dei personaggi, all'elasticità di una coscienza che, in qualche modo, si priva di un perno certo intorno a cui gravitare e finisce per ricordare eventi che ancora devono accadere o destinati a morire ancor prima di essere venuti al mondo.

La forma seriale, soprattutto quando caratterizzata da un plot particolarmente complesso e da una continua meiosi dei livelli cronologici, sta davvero portando un serio attacco alle fondamenta di una narrazione lineare e, contemporaneamente, sta ridefinendo i confini di ciò che il pubblico è stato abituato a considerare essere "la realtà". Nella fragilità di quell'articolo singolare si racchiude l'apertura di ciò che Philip K. Dick, il vero anticipatore delle realtà che abitiamo oggi, ha descritto come una metamorfosi invisibile che ci riguarda e che schiude la possibilità – anche solo a livello narrativo – di acquisire coscienza su eventuali altri mondi. Ha scritto Dick:

Può anche essere che non siano solo le nostre rispettive impressioni soggettive del mondo a variare, bensì potrebbe darsi una sovrapposizione, un accavallamento di un certo numero di mondi, cosicché i nostri mondi risultano oggettivamente – e non solo soggettivamente – differenti. Come conseguenza di ciò, le nostre percezioni differirebbero. E vorrei a questo punto fare un'ulteriore affermazione, che mi pare introduca un'idea affascinante: può essere che alcuni di questi mondi sovrapposti siano prossimi alla fine, lungo la linea trasversale di cui ho parlato, e che altri viaggino in direzione di una maggiore, e non minore, concretizzazione. Questi processi si verificherebbero simultaneamente – non certo nell'ambito del tempo lineare. Il processo di cui stiamo parlando è una trasformazione, una sorta di metamorfosi, che si compie in modo invisibile, pur essendo estremamente reale. E importantissima⁵.

⁵ P.K. Dick, *Se vi pare che questo mondo sia brutto*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1999, pp. 29-30.

La duplice rielaborazione del mito delle origini in *WALL•E*

Marco Luceri

Il cinema americano contemporaneo è attraversato da numerosi cambiamenti, dovuti soprattutto all'ormai rapidissima evoluzione tecnologica che sta trasformando profondamente il sistema di produzione, distribuzione e fruizione di Hollywood. Quelle tendenze che si erano imposte già all'inizio degli anni Ottanta e che poi si sono diffuse nell'ultimo trentennio, come l'euforia citazionista, la serialità programmata e l'uso massiccio del digitale virtuale, hanno spinto il cinema sempre di più verso una dimensione ludica. Tuttavia negli ultimi anni si è manifestata una timida, ma significativa reazione. Tale fenomeno ora è riscontrabile anche in contesti inaspettati. Se il cinema indipendente e, più in generale, quello d'autore, non hanno mai smesso di elaborare in maniera problematica il rapporto tra rappresentazione cinematografica e realtà, respingendo l'idea di una fuga nell'irreale, ora anche all'interno di una grande major come la Pixar si avverte un cambiamento. La più importante casa di produzione americana nell'ambito del cinema d'animazione ha sviluppato una duplice tendenza, sfruttando la nuova potenza espressiva del digitale: da una parte ha svolto un ruolo pionieristico nell'imporre il modello ludico/seriale – gli esempi più celebri sono quelli di *Toy Story* (J. Lasseter, 1995) e *Cars* (J. Lasseter, 2006) – dall'altra non ha mai abdicato all'idea che il cinema possa contribuire a “formare” lo spettatore come parte attiva di una società in cui potersi riconoscere.

In che maniera si articola questa reazione alla cultura cinematografica postmoderna? Si potrebbe parlare di un “doppio” recupero delle origini, ovvero di un ritorno alle strutture narrative e linguistiche del cinema classico, attraverso la rilettura di alcuni miti fondativi della civiltà occidentale, come avviene, ad esempio, in *WALL•E* (A. Stanton, 2008). Il film è ambientato in un futuro lontano, l'anno 2805. Per 700 anni *WALL•E*, ovvero l'ultimo di una serie di robot rimasti sulla Terra, ha continuato imperterrito nella sua opera di spazzino del pianeta, stoccando immondizia in cubetti che ha poi impilato uno sull'altro fino a formare centinaia di enormi grattacieli

di rifiuti. A rompere questa secolare routine scende dal cielo un razzo che deposita sul pianeta un robot molto particolare. WALL•E non sa cosa EVE (questo il nome dell'altro robot) sia venuta a fare sul suo pianeta. Quando lui le mostra una pianta che aveva trovato fra le macerie, unico segnale di vita vegetale sulla Terra, EVE la prende e si blocca, lasciando WALL•E alle prese con un robot inanimato, di cui però continua a prendersi cura, sperando in un suo risveglio. Poco tempo dopo il razzo torna a riprendersi EVE, ma WALL•E, tentando di trattenerla, si aggrappa al missile mentre questo sta per ripartire. Il razzo lo conduce sulla mega-astronave Axiom, dove l'umanità sopravvive da settecento anni in un ambiente iperlussuoso senza compiere alcuno sforzo fisico, tanto che gli uomini sono diventati obesi e incapaci di muoversi autonomamente. Arrivata sull'astronave, EVE viene riattivata e tenta di andare dal capitano della Axiom per comunicargli la scoperta che sul pianeta Terra può rinascere la vita; è quindi finalmente giunto il momento di riportare a casa l'umanità.

In *WALL•E* il riferimento narrativo è riconducibile all'Antico Testamento, in particolare al libro della Genesi e alla storia di Adamo ed Eva. Il film rielabora questo mito, seguendo una serie di paradossi: il paradiso è rappresentato dalla Terra da cui gli uomini sono dovuti fuggire, per colpa di un desiderio infinito di conoscenza e di un uso irresponsabile della tecnologia; la vita viene "ritrovata" e compresa da due robot, frutto di quella stessa tecnologia che ha distrutto la vita sul pianeta; WALL•E ed EVE non sono protagonisti del peccato, ma al contrario sono portatori di uno sguardo etico, cioè riconducono gli uomini al dovere di assumere una nuova responsabilità nei confronti degli altri esseri umani e della natura.

Sull'astronave Axiom il contatto tra gli uomini è totalmente assente: grassi e immobili, essi vivono isolati gli uni dagli altri, guardando solo *di fronte* (uno schermo personale proietta in continuazione immagini di svariata natura), ma mai *intorno* a essi: è in sostanza il ritratto di un'umanità completamente assuefatta al potere delle immagini, tutte differenti eppure tutte uguali e quindi tutte ridotte a vuoti simulacri. I due robot, invece, sono antropomorfizzati e fin dall'inizio ci vengono presentati attraverso caratteristiche tipicamente umane, tanto che sono loro gli unici a esprimere dei sentimenti: WALL•E soffre la solitudine e, dal momento che entra in contatto con EVE, se ne innamora e si dimostra disposto ad abbandonare tutto pur di stare con lei. Quindi tra la condizione degli umani e quella dei robot esiste un forte iato, ma a parti invertite: le macchine sembrano umane, mentre gli uomini appaiono come macchine. WALL•E ed EVE con il loro rapporto riescono a risvegliare pian piano negli esseri umani il desiderio di ritrovare *l'altro*. Questa presa di coscienza avviene soprattutto nel personaggio del capitano, dal momento in cui si ribella al potere del robot Auto,

con l'obiettivo di riportare tutti gli altri sulla Terra e poter quindi costruire un nuovo futuro sul pianeta abbandonato. Senza questo passaggio non ci sarebbe quello successivo, cioè la necessità di una rinnovata attenzione per l'ambiente e per le future generazioni. *WALL•E* dunque rielabora il ruolo dell'Uomo per come viene presentato nella Bibbia: posto al vertice della creazione, il suo compito è quello di salvaguardare con attenzione il pianeta e non di sfruttarlo selvaggiamente. Il film dimostra in questo di essere un'opera che si colloca a pieno titolo nel dibattito contemporaneo dei cosiddetti *environmental ethics*, nati negli anni Sessanta grazie a studi come *Silent Spring*¹ e *The Population Bomb*². Oggi si discute soprattutto sull'esistenza o meno di un valore intrinseco della natura: si passa da una corrente *antropocentrica*, che individua nella natura una risorsa da sfruttare, sostenendo che essa abbia solo un valore strumentale, a quella *biocentrica* per cui la natura e tutti gli ecosistemi sono depositari di un valore in sé, indipendentemente dall'uomo³. Il film sembra difendere una posizione intermedia: né un consumismo esasperato, né uno spietato ecofascismo, ma piuttosto un antropocentrismo «debole»⁴: rispettare la natura significa preservare l'esistenza dell'uomo e delle generazioni future. È significativo che in *WALL•E* gli esseri umani abbiano dovuto abbandonare la Terra perché non hanno preso cura di essa, distruggendo ogni forma di vita naturale, così come il loro ritorno sul pianeta avviene solo quando essi riportano la pianta che *WALL•E* aveva trovato. La cura dell'uomo verso l'umanità non esclude, ma anzi presuppone il rispetto verso la natura. Da un punto di vista più strettamente politico questo antropocentrismo debole è quello che oggi scuote maggiormente le coscienze, risultando il più efficace. Il film sembra inoltre suggerire che la crisi ambientale sia radicata in una più generale crisi spirituale: fino a che l'uomo e la natura erano considerati come parte di un unico progetto divino, quest'ultima era rispettata in quanto mito, mentre la tecnologia, rinnegando il mito, ha trasformato l'uomo in un consumatore acritico della natura stessa.

Se lo spettatore è portato a riflettere su tali questioni lo si deve anche al linguaggio, che passa in *WALL•E* attraverso il recupero dei principi di leggibilità, gerarchizzazione, drammatizzazione e coerenza narrativa del

¹ R. Carson, *Silent Spring*, Houghton Mifflin, Boston 1962.

² P. Ehrlich, *The Population Bomb*, Ballantine Books, New York 1968.

³ S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma 2008.

⁴ B. Norton, *Environmental Ethics and Weak Anthropocentrism*, in *Environmental Ethics: an Anthology*, a cura di A. Light and H. Rolston, Blackwell Publishing, Malden 2003.

cinema americano classico⁵. In che modo il film riattiva i meccanismi di messa in gioco del mito tipici del cinema classico e, soprattutto in che modo e in che senso essi hanno a che fare con una problematizzazione del tema dell'origine? Le due cose vanno di pari passo perché, come avviene nel cinema classico, la dimensione estetica del film contribuisce a definire il suo valore etico. *WALL•E* è portatore di una dimensione morale e di uno sguardo sul mondo proprio grazie al fatto che le immagini (pur realizzate interamente in digitale) rispettano il principio dell'illusione di realtà. Tutti i procedimenti retorici del film rientrano alla perfezione in questa cornice. Proviamo a elencarli brevemente:

a) la struttura di genere (il film di fantascienza, che ripropone l'eterno conflitto tra uomo e macchina, tra sviluppo sostenibile e tecnologia) viene rispettata, in modo da poter soddisfare gli orizzonti di attesa degli spettatori (sia adulti che bambini);

b) le citazioni sono poche (ad esempio, il campo/controcampo tra il capitano ribelle e la macchina Auto richiamano esplicitamente *2001: Odissea nello spazio*, 1968, di Stanley Kubrick), e vengono quasi sempre usate non come strumenti di esibizione cinefila, ma come termini di un rapporto "critico" con la tradizione;

c) l'uso della profondità di campo restituisce uno spazio sporco e indistinto, al contrario di quanto avviene regolarmente nel cinema d'animazione contemporaneo, in cui, grazie all'uso della *computer graphic* ogni luogo dell'azione viene "ricreato" in ogni minimo dettaglio;

d) il montaggio trasparente "depotenzia" la spiccata capacità attrazionale delle inquadrature: il vero effetto di meraviglia è dato non da suoni, colori o acrobazie, ma dalla valenza "pittorica" di molte immagini;

e) la tensione narrativa corre verso l'*happy-end*, in cui trova definitivo compimento il percorso dei due eroi e si ristabilisce un rinnovato e positivo rapporto tra l'uomo e il pianeta, all'insegna del bene comune.

Da un punto di vista stilistico assistiamo dunque a un vero e proprio meccanismo di *metabolizzazione* e *normalizzazione* degli effetti speciali esaltati dalla tecnologia, tanto che a proposito di *WALL•E* si può parlare di un "passo indietro", ovvero di un ritorno a un rapporto più riflessivo tra spettatore e film, basato sulla forza della narrazione, come avveniva nel cinema classico. L'immagine digitale, che in molti, da Baudrillard⁶ in poi,

⁵ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia 2007, p. 148.

⁶ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 1996.

hanno descritto come “simulacro” che prende il posto della realtà, ridisegna in questo film il suo statuto. La storia di Adamo ed Eva viene rielaborata non per renderla riconoscibile o per far riflettere sul mito in sé, ma per convincere, educare, indirizzare il pensiero dello spettatore verso un assunto morale, che in questo caso è rappresentato dalla necessità di curare e rispettare l’ambiente. Il linguaggio è lo strumento essenziale attraverso cui viene veicolato tale messaggio che, come nel cinema classico, deve essere necessariamente *comprensibile* a tutti, riportando lo spettatore al centro del processo rappresentativo. *WALL•E* si prefigura perciò come un film in cui il digitale non sostituisce il mondo, ma lo ridefinisce eticamente. Un film d’animazione e di fantascienza che, non presupponendo il superamento del reale verso l’irreale e dell’umano verso il post-umano, opera un originale recupero della *funzione* del mito delle origini, riportando lo spettatore a *ri-conoscere* la propria umanità, la propria coscienza e la propria capacità di guardare. Che questa tendenza sia riscontrabile in un film d’animazione interamente realizzato in *computer graphic* fa presupporre che il cinema, parte di un paesaggio intermediale molto vasto, possa continuare a essere uno strumento di riflessione e conoscenza, anche laddove ciò sembra essere più improbabile.

Utopia dell'origine: *Guests* di Krzysztof Wodiczko

Miriam De Rosa

Nella stanza degli ospiti

Buio. La sala è silenziosa, e l'assenza di illuminazione porta il visitatore-spettatore su un'altalena che ondeggia tra l'agitazione per l'incerto e la sensazione di essere cullati in una sorta di ventre materno, dove l'oscurità annulla ogni fonte di insicurezza. Poi, all'improvviso, una serie di finestre illuminate squarcia l'atmosfera scura e rende visibile l'ambiente: lo spazio prende forma, i suoi contorni vengono rapidamente disegnati, l'immagine chiara delle aperture avvia un processo di iniziale configurazione di ciò che c'è intorno, consentendo un primo orientamento: lasciamo il ventre materno per un'ampia stanza caratterizzata dalla copresenza di buio e luce. Muoviamo i primi passi verso le aree illuminate, nel tentativo di capire da dove provengano i rumori e le lontane voci, stimoli sonori comparsi insieme a quelli visivi, che lentamente sembrano riempire lo spazio della sala. È a questo punto che alcune sagome umane a grandezza naturale fanno il loro ingresso. Si tratta di soggetti in ombra, di cui percepiamo la presenza, ma dei quali non cogliamo nulla se non dei movimenti al di là delle finestre e qualche discorso approcciato sottovoce. I contorni della loro figura sono labili, le loro parole tradiscono un accento particolare, gli stralci delle conversazioni che riusciamo a sentire raccontano la preoccupazione di qualche cosa che pare agitarli; qualcuno sparisce al di là degli archi illuminati dietro ai quali è comparso, altri trovano nuovi interlocutori sempre oltre il confine semitrasparente che ci divide da loro, altri ancora si mettono al lavoro.

Frammenti di vite e scorci familiari imbastiscono una narrazione che ci interpellava, ma che resta comunque a distanza, al di fuori di quelle finestre che distinguono l'interno dall'esterno, il nostro territorio da quello dell'Altro. Ciò basta, però, perché le parti in gioco rapidamente si stabiliscano, i ruoli si definiscano, gli spazi performativi si fissino, istituendo i codici di percezione, rappresentazione e interpretazione dell'esperienza in atto. Subito

capiamo infatti che ci troviamo davanti a un'immagine con la quale non possiamo interagire, siamo anzi nella posizione di poter vedere senza essere visti, *voyeur* senza discrezione, interpreti di un'iconografia rinnovata, che sostituisce al buco della serratura intere finestre. Il vetro opaco che separa i soggetti coinvolti elide dunque ogni possibilità di dialogo e funziona alla stregua di una delimitazione del campo d'azione; libertà di movimento, visibilità ed effettiva presenza da un lato – il nostro di spettatori; costrizione al di là della soglia, invisibilità del dettaglio e pertanto riduzione ad impronta, alla sola traccia di una presenza, dall'altro.

Queste sono soltanto poche preliminari osservazioni nate da un primo sguardo e un primo ingresso nel padiglione polacco della 53. Biennale d'Arte di Venezia, in cui Krzysztof Wodiczko ha presentato il suo *Guests* (2009). Realizzata grazie a un dispositivo di proiezione incrociata in *loop*, l'installazione trasforma l'ambiente espositivo in un luogo nel quale, attraverso l'illusione di finestre proiettate sulle pareti cieche della struttura, veniamo in contatto con una serie di personaggi che facilmente comprendiamo essere gli *ospiti* cui fa riferimento il titolo del lavoro.

Messa in scena di una storia di alterità che si fa realtà quotidiana, quella dei migranti irregolari, l'opera rivela perciò in maniera abbastanza esplicita il suo intento documentario ed etico, il suo background analitico, la grande potenzialità di far riflettere tanto su temi caldi dell'attualità, quanto sulla resa estetica di grandi categorie del pensiero e della teoria delle arti visuali, come la dialettica tra presente e assente, tra visibile e invisibile, l'idea di traccia, di migrazione e soprattutto di origine.

Racconti d'ingaggio e di utopia

L'adesione alla contemporaneità è uno dei tratti più evidenti e tipici del lavoro dell'artista polacco. Da sempre attento alle problematiche socioculturali¹, anche in *Guests* l'autore mostra la propria sensibilità nei confronti

¹ Fin dalle prime produzioni, Krzysztof Wodiczko si è dimostrato sensibile alle questioni sociali e socioculturali. Tra le sue opere ve ne sono infatti alcune che chiaramente tematizzano una serie di problematiche divenute poi ricorrenti all'interno della sua carriera; tra queste ricordiamo i primi progetti come *Homeless Vehicle Project* (1987-1989), *Poliscar* (1991), *Alien Stuff* (1992), *Porte-parole/Mouthpiece* (1993-1997), tutti legati a *issue* particolarmente importanti (condizione dei senzatetto nelle città, immigrazione, nomadismo) durante gli anni in cui la globalizzazione cominciava ad essere un tema caldo e le sue prime conseguenze divenivano oggetto di dibattito.

Tra le proiezioni più recenti, invece, vanno almeno menzionati lavori come *Veteran Vehicle*

delle questioni connesse all'immigrazione e in particolar modo ai fenomeni che interessano i due paesi direttamente coinvolti nella sua installazione, Polonia e Italia². Costruito su una ricerca *field* che lo ha visto impegnato in un reperimento etnografico di informazioni, testimonianze dirette, ma anche in una notazione di stilemi e iconografie rappresentative, Wodiczko ha a lungo lavorato a contatto con immigrati residenti in questi due paesi per raccoglierne le storie, le impressioni, le emozioni. In effetti, ciò che nel padiglione prende forma è una vera e propria atmosfera³, un inspessimento del portato emozionale, una spazializzazione del sentimento e dello stato d'animo di questi soggetti, che riverberano l'immagine del proprio rapporto con il territorio nel quale operano e di quello originario ormai abbandonato, mettendo in forma il loro senso dell'esserci in contrasto con il costante non-riconoscimento cui sono esposti. Rispondendo pienamente all'invito del direttore della Biennale, quindi, l'installazione non soltanto evoca gli immigrati riproponendone le problematiche, ma ne ricrea il mondo⁴. Il background documentaristico si mischia con la rielaborazione del dato reale e l'approccio analitico finisce per terminare in un lavoro di resa estetico-visuale del materiale reperito. L'attenzione *engagé* per la diversità culturale si trasforma in una riflessione sull'alterità, il ragionamento sulla posizione di questi soggetti trasla così dal livello sociopolitico e pragmatico a quello ideale, filosofico, dando luogo ad una ricerca estetologica fine che coinvolge l'individuo per tramite della sua immagine. Del resto, Wodiczko instaura un contatto in prima persona con la tematica che ha deciso di rappresentare; con Didi-Huberman, egli si «abbandona alla cosa»⁵, non a caso ricostruisce infatti uno spazio che consente agli spettatori di mischiarsi con

Project (2008) e ... *Out of here* (2009). Nel primo, grazie ad una serie di ritratti e testimonianze intime multimediali, l'artista si confronta con l'esperienza del trauma, affrontando il tema della reintegrazione dei soldati veterani di guerra, rivolgendosi alle famiglie di reduci e dispersi. Molti sono i riferimenti bibliografici al riguardo, in questa sede basti ricordare il recentissimo testo di D. McCorquodale, D. Hebdige, D. Hollier, L. Saltzman, *Krzysztof Wodiczko*, Black Dog Publishing Limited, London 2011.

² L'analisi che segue si costruisce focalizzando soltanto alcuni dei molti aspetti degni di interesse che caratterizzano l'opera in questione. Per un approfondimento a tutto tondo, cfr. *Guests/Ospiti/Goscie*, a cura di B. Czubak, Zacheta-Charta, Varsavia-Milano 2009.

³ Intendiamo qui l'atmosfera nell'accezione proposta da T. Griffero, *Atmosferaologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2011.

⁴ Tematica attorno alla quale ruotava la manifestazione era per l'appunto *Making Worlds*. Cfr. *Fare mondi/Making Worlds*, a cura di D. Birnbaum, J. Volz, Marsilio, Venezia 2009.

⁵ G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 254.

l'universo simbolico di cui il lavoro ci vuole raccontare, un ambiente cioè che permette di «essere sul posto [...] vedere sapendosi guardati, coinvolti, implicati. E più ancora: restare, rimanere, abitare un certo tempo in quello sguardo, in quell'implicazione. Fare di questa durata un'esperienza. Poi, fare di questa esperienza una forma, esplicitare un'opera visiva»⁶. Ecco allora che le immagini dell'installazione si mostrano proprio come *images brûlantes*. Proprio questa implicazione e questa esperienza di coinvolgimento bruciante, riproposte poi allo spettatore-visitatore, sono ciò che consente all'artista di esplorare a fondo l'atmosfera e l'universo dei soggetti rappresentati: l'autore tematizza la realtà della migrazione e colloca i suoi *ospiti* in uno stato tra assenza e presenza, ombre incastonate nel margine, esposte al rischio della dispersione.

Per un verso interpreti di un legame con l'origine intesa nei termini di radice identitaria, e per l'altro verso vittime della distanza incolmabile che da questa li divide, i *guests* di Wodiczko rappresentano il legame e la necessità di un ritorno all'origine come ricerca utopica e irrealizzabile⁷.

Proprio per rendere l'impossibilità di questa utopia, le figure degli *ospiti* sono ridotte ad impronta di se stessi, ormai impressa in uno spazio che non accoglie, ma viceversa si connota come un margine che non rilascia, bensì blocca e non consente mai di giungere al culmine di quel processo liminale di elaborazione del distacco nei confronti dell'origine che rappresenta un passaggio fisiologico necessario alla pacificazione e all'esserci. L'origine viene dunque configurata come traccia: sintomo di qualcosa che afferma la propria presenza, ma che non riesce a darsi completamente e pienamente poiché lontano e perduto. Come la patria e la condizione di pura libertà di coloro che ora ci appaiono incastrati al di là del nostro spazio, immagini sfocate di un'esistenza in bilico tra riconoscimento e disconoscimento.

L'attenzione dello spettatore è richiamata dunque da queste figure, che continuamente gli sottopongono la propria condizione. Li sentiamo discutere del loro stato di *sans papier*, qualcuno si accosta al vetro per mostrare i documenti, prima di ritornare al proprio lavoro di lavavetri, operai, ecc. Presenze concrete, dunque, ma al contempo non autorizzate a stare dove

⁶ *Ibidem*.

⁷ Si tratta di un motivo centrale nella trattazione filosofica del tema dell'origine che, ad esempio, distingue quest'ultima dalla nozione di "inizio". A tal proposito rimandiamo nello specifico a S. Petrosino, *La scena umana. Grazie a Derrida e Lévinas*, Jaca Book, Milano 2010 (cfr. in particolare pp. 95 e sgg.), mentre per una definizione dell'origine rispetto all'utopia di ricongiungersi con essa si vedano almeno R. Radice, voce "Origine", *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano 2006, p. 8196 e la voce "Origine" in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 1995, p. 789.

effettivamente sono, non ammesse a fare parte della comunità sociale poiché considerati stranieri, soggetti di un *esserci* illegittimo e pertanto in qualche modo assenti. L'opacità della loro immagine comunica bene questo essere in mancanza – mancanza di uno status definito, accettato, istituzionalizzato e mancanza di dettaglio nella loro rappresentazione dai contorni sfumati. In un contesto nel quale le certezze a sostegno della propria identità paiono vacillare, il rinvio alla propria origine come terra lasciata alle spalle trasmette l'urgenza di ricercare un'entità in cui ritrovarsi, riconoscersi e rifugiarsi. I *guests* sono perciò l'emblema di quella che a buon diritto si potrebbe definire una contemporanea poetica della traccia, a testimoniare il carattere utopico della ricerca dell'origine. Memoria inseguita ma sfilacciata, identità esibita ma irrimediabilmente perduta nella sua integrità, questa implica una separazione insanabile con l'orizzonte originario. Il tema dell'alterità si esprime così in tutta la sua radicalità: con Derrida, potremmo definire la condizione dei *guests* come «l'alterità di un passato che non è mai stato e non può mai essere vissuto nella forma, originaria o modificata, della presenza»⁸. Qualcosa che è diverso da noi, dunque, e che similmente frappone una distanza non soltanto qualitativa e antropologica, ma temporale, rinviando ad un momento originario di cui viene in sostanza negata la possibilità di presenza come status dell'adesso: l'origine è qualcosa che può esplicarsi come traccia, ma proprio in quanto tale, inevitabilmente vive tanto di presenza quanto d'assenza. E infatti le narrazioni di alterità che riecheggiano nel padiglione polacco raccontano una presenza mai completa, mai reale, svuotata della sua pienezza da una radice di mancanza.

Appare immediatamente chiaro, allora, come discorsivizzata in termini visuali, questa dicotomia fondamentale conduca la riflessione sul crinale tra visibile e invisibile; l'origine diviene perciò il simbolo dell'utopia, in quanto – letteralmente – elemento che «non può avere luogo»⁹. L'immagine creata dall'artista è infatti solco nell'opacità delle aperture illuminate, scia visibile di una presenza che in realtà non c'è, traccia squisitamente filmica¹⁰ degli *ospiti*. Gli schermi-finestra rivelano così la propria natura di dispositivi in grado di rivelare, ma al contempo velare. Le ombre dei migranti rendono visibili le sagome dei soggetti ma non sono in grado di riportare

⁸ J. Derrida, *Della grammatologia*, tr. it. Jaca Book, Milano 1998, p. 102.

⁹ *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di M. Cortellazzo, Zanichelli, Milano 1999.

¹⁰ Ci permettiamo qui di rimandare a M. De Rosa, *La traccia tra sorveglianza, disseminazione, territorializzazione. Per una variazione sul tema*, in *Lasciare tracce, essere tracciati*, a cura di F. Casetti, in "Comunicazioni Sociali", n. 1 (2010), pp. 48-61.

allo spettatore i loro corpi, fonte “originale” della proiezione. Al contrario, come in una contemporanea grotta di Platone, assistiamo all’attivazione di un meccanismo che vive nel buio per dare risalto all’incandescenza dell’immagine: la finzione cinematografica che convoca i soggetti al di là delle presunte aperture tramuta il negativo della velatura e dell’assenza in una sorta di presenza calda, che si staglia sui chiari degli sfondi azzurro-rosastri. Si tratta però di una mera illusione: la bruciatura della superficie non riesce a mostrare i soggetti cristallinamente, una coltre di indefinitezza li sovrasta e li separa, li chiude in quella sorta di limbo luminoso al di là degli schermi, in cui il loro *esserci* resta in sospenso – tracce disseminate lontane dall’origine.

La spirale e la piega: *Gli abbracci spezzati* di Almodóvar

Anna Caterina Dalmasso

*L'originario esplose e la filosofia deve accompagnare questa esplosione,
questa non-coincidenza, questa differenziazione.*

Maurice Merleau-Ponty

*Egli ha due avversari; il primo lo incalza alle spalle, dall'origine,
il secondo gli taglia la strada davanti. Egli combatte con entrambi.
Veramente il primo lo soccorre nella lotta col secondo perché vuole spingerlo avanti,
e altrettanto lo soccorre il secondo nella lotta col primo
perché lo spinge indietro. Questo però soltanto in teoria,
poiché non ci sono soltanto i due avversari, ma anche lui stesso:
e chi può dire di conoscere le sue intenzioni?*

Franz Kafka

Spirale-vortice. Il movimento dell'origine

Ogni storia, ogni vita, ogni oggetto, emerge nell'opera di Almodóvar, come il risvolto e come il punto di ripiegamento di un racconto. Ogni personaggio è preso alle spalle, è assaltato dal suo passato e rivolto verso un avvenire che gli taglia la strada. Nulla viene ad esistere se non nel tempo della memoria, del desiderio, della fascinazione creato dall'immagine.

Ne *Gli abbracci spezzati* (2009), il regista spagnolo si misura con una – mai facile – prova di metacinema, disegnando il movimento di uno sguardo che ritorna su di sé. Tra melodramma e noir – antiche cifre dei suoi film – si tratteggia un'opera matura, e forse non sufficientemente apprezzata, che racconta l'origine del gesto cinematografico, lo sguardo del (suo) cinema.

Un discorso *a più voci*, in cui destini e desideri intessono un affascinante intreccio. Un regista e sceneggiatore madrileno rimane vittima di un incidente d'auto sull'isola di Lanzarote. Egli non perde solamente la

vista, ma anche Lena, sua musa e amata. Quest'uomo ha due nomi: Harry Caine, pseudonimo con il quale firma i suoi racconti e le sue sceneggiature, e Mateo Blanco, il vero nome con cui vive e firma la regia dei suoi film. Dopo la disgrazia, Mateo si trasforma definitivamente nel suo pseudonimo, Harry Caine. Egli sopravvive alla sua nuova vita solo con l'idea che Mateo Blanco sia morto con Lena nell'incidente. Harry Caine vive grazie alle sceneggiature che scrive con l'aiuto della sua fedele direttrice di produzione, Judit García, e del figlio di quest'ultima, Diego, suo amico e assistente. Dal giorno dell'incidente, Harry si è imposto un'amnesia volontaria: ha cancellato dalla sua biografia tutti i fatti avvenuti quattordici anni prima, che rimangono dunque confinati nel passato e avvolti da un alone di mistero. Un fatto però – la morte di Ernesto Martel, potente imprenditore che era stato produttore del film e geloso compagno di Lena – sopraggiunge a far riemergere questi avvenimenti.

La narrazione, fatta di salti, tagli e sovrapposizioni, ricostruisce mano a mano la vicenda passata che lega i diversi personaggi, in un ritmo vertiginoso e centripeto. Vi è come un punto della memoria che chiama a sé tutti gli eventi presenti e futuri, verso cui l'intero film tende e da cui esso scaturisce; un evento originario che sembra appartenere ad un tempo perduto, origine della cecità di Harry, origine dello sguardo, origine della sua paternità.

Non si tratta però di un momento preciso, di un istante individuabile in un tempo lineare e cronologico, quanto piuttosto di una cavità del tempo, di un centro vuoto, l'occhio di un vortice produttore di immagini. Si tratta forse di quell'origine-vortice evocata da Benjamin quando, nella «Premessa gnoseologica» all'*Origine del dramma barocco tedesco*, scrive:

L'origine [*Ursprung*], benché sia una categoria pienamente storica, non ha nulla in comune con la genesi [*Entstehung*]. Con origine non s'intende un divenire del già nato, bensì qualcosa che nasce dal divenire e dal trapassare. L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice [*Strudel*] e trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita¹.

L'origine benjaminiana è una fenditura del tempo che apre la storia sulla

¹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it., Einaudi, Torino 1971, p. 24. Su la «Premessa gnoseologica» dell'*Origine del dramma barocco tedesco*, cfr. *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2003; F. Desideri, *Walter Benjamin: il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 127-155; M. Baldi e F. Desideri, *Benjamin*, Carocci, Milano 2010, pp. 84-105.

sua verità inelaborabile, è ciò che trascina a sé le immagini anamorfiche di un tempo perduto, «o scaturire [*entspringen*] che muta l'immagine stessa del divenire»².

Allo stesso modo, l'opera di Almodóvar ci pone sulle tracce di un'origine intesa non come genesi fattuale o simbolica, ma come «punto virtuale intorno al quale il flusso del divenire ruota»³, come punto cieco in grado di suscitare uno sguardo, che è lo sguardo della memoria, lo sguardo del cinema.

Affiorando ritmicamente, l'origine-*vortice*, che potremmo anche definire con Merleau-Ponty un'origine-*piega*, sospende il fluire del *continuum* cronologico che tenderebbe a collocare il passato nel passato e a preservare il presente dalla sua potenza evocativa e creatrice. Non è infatti il movimento della nostalgia che sospinge i personaggi verso i fatti passati o nella direzione di un evento archetipo, ma è il passato che subisce un risveglio violento, improvviso e discontinuo [*sprunghaft*]⁴.

L'origine [*Ursprung*], *salto originario*⁵, non si limita a riflettere un'immagine fissa del passato, ma implica un atto di creazione: l'idea, come direbbe Merleau-Ponty, emerge dal rapporto diacritico e differenziale tra le immagini, dai loro scarti, dal loro entrare in risonanza: essa non le precede, bensì nasce con esse e le eccede⁶.

Così il film di Almodóvar ci presenta non un testo filmico suturato ed organico, che ci consegni il passato nella sua verosimiglianza cristallina, bensì un'avvicinarsi ritmico di materiali visivi, che danno luogo a sempre nuove differenziazioni e deformazioni. Il testo filmico sfugge ad una struttura narrativa di tipo genealogico: *gli eventi sono raggruppati intorno a una certa assenza*⁷. La verità eidetica del passato non si riflette in una ricostruzione fedele o in una mimesi plastica, ma nell'interazione di più piani narrativi, di più storie, di più registri visivi e mediali in cui l'idea risuona e si incarna ritmicamente: essa si costituisce in questo girare in

² *Ivi*, p. 93.

³ M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 104. Cfr. in particolare l'appendice al capitolo terzo, "Singolo, idea, concetto. Appendice sulla 'Premessa gnoseologica' di Benjamin", *ivi*, pp. 101-108.

⁴ Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2007.

⁵ *Sprung*, salto. Cfr. *ivi*, p. 120 e p. 146.

⁶ «Non si può distinguere il senso separato dal senso in cui essa si esprime», M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 255. Sulla concezione dell'idea nella filosofia di Merleau-Ponty cfr. M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti*, cit.

⁷ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 268.

tondo, in un vortice di immagini che chiedono di risalire il tempo.

L'intreccio de *Gli abbracci spezzati* descrive infatti una struttura *en abyme*⁸, non semplicemente nel significato di “storia nella storia” o di “film nel film”, quanto piuttosto per il movimento che tale artificio narrativo viene a delineare, ovvero quello della *spirale*, del *vortice*, motivo che intesse di rimandi il testo filmico almodovariano: il vortice dell'uragano, *hurricane*, Harry Caine, le pale dei mulini a vento della *Rotonda de Cesar*, i crateri delle coltivazioni di vite nella sabbia vulcanica di Lanzarote, il motivo hitchcockiano della scala a chiocciola⁹ e, ancora, la bobina che si riavvolge sulla *Steenbeck* per dissolversi nella vertigine – *Vertigo* – della tromba delle scale.

Il punto di osservazione dello spettatore è costretto ad una virtuosa oscillazione, non solamente tra passato e presente, ma tra i diversi livelli della narrazione e tra i differenti registri ottici. Il testo filmico si ripiega internamente dando origine a quattro – o in realtà cinque – piani visivi, che si sovrappongono e sconfinano l'uno nell'altro¹⁰: in primo luogo, il film visibile allo spettatore ospita ampi frammenti del lungometraggio che il regista protagonista sta realizzando, *Chicas y Maletas*, un film il cui montaggio è andato perduto e che resta quindi non-film, o meglio *altro film* da ricostruire insieme al passato. A sua volta, *Chicas y Maletas*, dalla trama fino ai dettagli più nascosti della scenografia e della direzione degli attori, allude e rimanda esplicitamente al noto film realmente girato da Almodóvar: *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (1988). Tale ironica ed estrosa autocitazione, pur restando sempre totalmente fuori campo, sconfinava nel *film che*

⁸ Mi pare significativo sottolineare il legame che tale struttura narrativa de *Gli abbracci spezzati* intesse con *8½* (1963) di Federico Fellini – film fortemente presente nella regia e nel montaggio almodovariani ed il cui titolo troviamo citato nelle ultime scene. Cfr. C. Metz, *Semiologia del cinema*, tr. it., Garzanti, Milano 1972.

⁹ Motivo ricorsivo di molti film di Hitchcock: *Il giardino del piacere* (1925), *Io ti salverò* (1945), *Notorius* (1946), *Psycho* (1960), *Vertigo* (1958).

¹⁰ Richiamiamo brevemente la trama: mentre la vicenda si ricuce sotto i nostri occhi, scopriamo che l'amore tra Mateo e Lena, nato durante le riprese del film *Chicas y Maletas – Ragazze e valige* – è osteggiato da Ernesto Martel, potente imprenditore e possessivo amante dell'attrice, che diventa produttore del film e ne mette a rischio la realizzazione ricattando Lena. Ernesto padre affida nel frattempo all'insicuro ed instabile figlio Ernesto la realizzazione di un documentario sulle riprese del film, per poter così sorvegliare Mateo e Lena. I due protagonisti fuggono infine a Lanzarote, dove un tragico incidente di macchina verrà a rompere la loro felicità. Ernesto figlio inviato dal padre sulle tracce dei due amanti, avendo ripreso ogni cosa nel suo documentario, viene in loro soccorso. Dopo il drammatico incidente la direttrice di produzione Judit García ed il piccolo Diego raggiungono Mateo – divenuto cieco nell'incidente – a Lanzarote, ed iniziano una nuova vita, cancellando le tracce di un passato destinato a riemergere solo molti anni dopo.

vediamo attraendo a sé l'immaginario dello spettatore, sfocando i confini e i limiti tra vita e arte, tra realtà e finzione¹¹. Nell'intreccio di piani narrativi, si innesta poi un ulteriore livello visivo e mediale: il film documentario che Ernesto realizza sul set di *Chicas y Maletas*. Si tratta di riprese eseguite di nascosto nell'intento di spiare Mateo e Lena: la trama ottica e la specificità mediale del nastro magnetico della videocamera, in marcato contrasto con la pellicola cinematografica, sollecitano il rapporto diacritico e produttivo tra differenti dispositivi dell'immaginario *intermediale*¹².

Attorno alla trama, corrono altri fili che intrecciano realtà e finzione: parallelo alla narrazione corre un altro sguardo, quello del padre e sul padre. *Gli abbracci spezzati* infatti è anche una storia di paternità, singolare/plurale: paternità di un figlio, *paternità delle immagini*. Anche questo tema, cruciale nell'opera di Almodóvar, verrà a rompere con un paradigma della genesi, per inaugurare un nuovo movimento dell'origine¹³.

Duplice visione, visione di avvolgimento

Il presente del racconto non è un tempo dell'azione, bensì dell'anamnesi, un'interrogazione dell'origine. Il vortice, «intorno a cui s'impernia

¹¹ Fin dai titoli di testa, Almodóvar esplicita lo sconfinamento di realtà e finzione che si andrà intessendo nel corso del film: con un gesto che ad un tempo rompe la finzione scenica e ristabilisce il tacito patto tra regista e spettatore, egli ci fa assistere ad un estratto delle riprese prima di un ciak, in cui partecipiamo così alla prova della luce e dell'inquadratura. A partire da questo *incipit*, il testo filmico si apre ad un dialogo continuo con il fuori campo. Un procedimento che ricorda la celebre scena iniziale di *Il disprezzo* (1963) di Jean-Luc Godard, in cui assistiamo ad un lungo carrello effettuato dalla macchina da presa. Inoltre, il testo filmico almodovariano è intessuto di diversi rimandi speculari e riflessi interni. Il regista spagnolo fa della citazione – Hitchcock, Truffaut, Fellini, Antonioni, Rossellini – e dell'autocitazione una struttura semantica operante nel testo.

¹² P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. XIV.

¹³ Almodóvar incastona nel film alcune storie di padri: due di queste sono dei soggetti per delle sceneggiature, ma forse troppo aderenti alla vita per essere realizzate. La prima è “la storia di un figlio che perdona il padre”: Mateo Blanco vorrebbe raccontare la storia del figlio di Arthur Miller affetto dalla sindrome di Down, un figlio che lo scrittore ha sempre rifiutato e non ha mai voluto vedere, fino a quando un giorno, mentre Miller tiene una conferenza in difesa di un ritardato mentale condannato a morte dopo una confessione forzata, questo suo figlio si trova tra il pubblico, gli va incontro e lo perdona. La seconda è “la storia di un figlio che si vuole vendicare del padre”: il soggetto della sceneggiatura che Ray-X/Ernesto Martel propone a Mateo, che non è altro che la storia di Ernesto e suo padre. La terza è quella di Mateo e Diego, che al termine della vicenda si rivelano essere padre e figlio. La quarta ed ultima variazione di questa serie è infine la paternità dell'arte: di ogni opera, di ogni racconto, di ogni immagine, e della loro vita propria.

il flusso dei fenomeni»¹⁴, si rende accessibile solamente ad una duplice visione, sguardo rivolto simultaneamente al passato e all'avvenire. Come scrive Benjamin:

[N]ella nuda e palese compagine del fattuale, l'originario non si dà mai a conoscere, e la sua ritmica si dischiude soltanto ad una duplice visione [*Doppeleinsicht*]. Essa vuole essere conosciuta come restaurazione, come ripristino da un lato, e, dall'altro e proprio per questo, come un che di imperfetto e non concluso¹⁵.

Il movimento vorticoso della memoria dischiude un *doppia ottica temporale*¹⁶, esso è al contempo riconoscimento e scoperta¹⁷: Mateo dovrà richiamare alla memoria i fatti accaduti quattordici anni prima, ma questa anamnesi si tramuterà in una *scoperta del passato*, della verità dell'incidente, della sua paternità. L'origine si configura quindi, per i personaggi almodovariani, non come un punto fermo del tempo che attende di essere disvelato, bensì come una concrezione eidetica che si dà a conoscere e contemplare solamente attraverso la singolarità dei fenomeni.

La cecità di Mateo/Harry ingenera altri *sensi*, altri modi della visione e del sentire. Se egli ha perso la vista, potrà però ricreare il passato per mezzo del racconto e, attraverso altri occhi, quelli di Diego (che si rivelerà essere suo figlio) ricostruire la sua duplice visione, toccarne il rilievo. Nelle sequenze finali del film, trova il suo apice l'espressione di una visione *aptica* – in grado di trascendere i semplici confini ottici. Lo sceneggiatore cieco, non potrà vedere le immagini, realizzate da Ernesto nel suo pedinamento, attraverso cui diviene possibile ricostruire la vicenda. Mateo non potrà guardare le riprese, girate pochi istanti prima della tragedia, che testimoniano gli ultimi istanti prima dell'incidente, della coppia unita da un romantico bacio. Egli si avvicina però allo schermo per riconoscerle, per tastare i fotogrammi e *toccare lo schermo*.

¹⁴ M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti*, cit., p. 105.

¹⁵ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 24. «Da un lato uno sguardo "restaurativo" che colga in un fenomeno la traccia della sua origine, dall'altro lo sguardo capace di avvertire la non conclusività del fenomeno, il carattere aperto del processo che esprime e quindi la sua singolarità», M. Baldi, F. Desideri, *Benjamin*, cit., p. 93.

¹⁶ *Ivi*, p. 97.

¹⁷ «L'autentico – questo marchio di originarietà dei fenomeni – è oggetto di scoperta, di una scoperta che in modo del tutto peculiare va connessa con il riconoscere», W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 25.

Lo sguardo di Mateo viene a *dispiegarsi* nella visione di Diego, nel mosaico di fotografie strappate che egli tenta di ricomporre, in uno spazio-tempo che – provando a spingere oltre l’analogia già accennata tra la concezione benjaminiana e quella merleau-pontiana – potremmo caratterizzare come spazio di avvolgimento, spazio topologico¹⁸.

Gli abbracci spezzati si costituisce allora come una piega, come il movimento di uno sguardo che ritorna su di sé, per scoprire il suo punto cieco originario, la sua cecità e la sua *voyance*. Ogni elemento della storia porta in sé questa piega, ogni personaggio è bivoco, multiplo, *spezzato*, a partire dal protagonista: il regista/sceneggiatore Mateo Blanco/Harry Caine, così come Lena: segretaria e attrice, ma anche prostituta (nel ruolo di Severin), Diego: assistente sceneggiatore di giorno e DJ di notte, o Ernesto Martel: figlio dell’omonimo imprenditore e in arte Ray-X. Ogni scena rimanda a più dimensioni, ad un tempo perduto ed a un avvenire da ricostruire. La spirale-vortice, l’*abisso* narrativo che abbiamo sopra delinato, diventa avvolgimento di passato e futuro, di «divenire e trapassare»¹⁹, di interno ed esterno, di vedente e visibile.

Almodóvar ci lascia una traccia di tale avvolgimento, di tale *duplice visione*, nell’immagine con cui si apre il film²⁰: la prima inquadratura ci presenta un primissimo piano di un occhio, un occhio nella cui pupilla si riflette la sagoma del protagonista, il cui sguardo cieco si rende così *visibile* per la prima volta dentro uno sguardo, lo sguardo di un *altro*. Una visione in avvolgimento di cui *Gli abbracci spezzati* è una ritmata riaffermazione.

È nelle splendide sequenze girate sull’isola di Lanzarote²¹, dove Mateo e

¹⁸ Uno spazio non più ricondotto alla geometria classica, non più strutturato secondo una rigida struttura di separazione tra interno ed esterno, distanza e prossimità, bensì uno spazio in cui tali termini si riflettono e si avvolgono reciprocamente. È questo *espace enveloppant-enveloppé* che giocherà un ruolo fondamentale nel sovvertimento della prospettiva euclideo-cartesiana operato da Merleau-Ponty ne *L’occhio e lo spirito*: «Lo spazio non è più quello di cui parla la *Dioptrique*, un reticolo di relazioni fra gli oggetti, come lo vedrebbe un testimone della mia visione, o un geometra che la ricostruisce sorvolandola, ma è uno spazio considerato a partire da me come punto o grado zero della spazialità. E non lo vedo secondo il suo involucro esteriore, lo vivo dall’interno, vi sono inglobato», M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, tr. it., SE, Milano 1989, p. 42. Cfr. E. de Saint Aubert, *Vers une ontologie indirecte: sources et enjeux critiques de l’appel à l’ontologie chez Merleau-Ponty*, Vrin, Paris 2006, pp. 221-252.

¹⁹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 24. Cfr. il rapporto di avvolgimento reciproco tra sincronia e diacronia, tra *langue* e *parole* delineato da Merleau-Ponty nel manoscritto di *La prosa del mondo*, tr. it., Editori Riuniti, Roma 1984.

²⁰ Si tratta, per esattezza, della prima inquadratura che segue i titoli di testa.

²¹ Questa parte del film ricorda molto da vicino le sequenze de *L’avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni, girate nelle Isole Eolie.

Lena ritrovano un solitario idillio, che si celebra tale *duplice visione*. Nello scenario ventoso e vulcanico delle Canarie, vediamo Lena che abbraccia Mateo mentre sta scattando delle fotografie dalla cima di una scogliera; nel piano seguente vediamo la spiaggia sottostante: la macchina da presa si muove verso il basso fino a portare la nostra attenzione sulla coppia in fondo alla spiaggia, ripresa in campo lungo, stretta in un romantico abbraccio. Pensiamo così di assistere a una delle inquadrature della sequenza ad episodi che riassume le giornate trascorse da Mateo e Lena dopo il loro arrivo a Lanzarote, ma non è questo lo sguardo che crediamo di incarnare: con un mutamento di prospettiva, si scopre che l'inquadratura che abbiamo visto è invece una delle fotografie scattate da Mateo.

Il raccordo tra l'inquadratura che ritrae Mateo e Lena e l'inquadratura-fotografia della coppia sulla spiaggia produce così un improvviso rivolgimento tra vedente e visibile. Un rivolgimento che coinvolge lo spettatore quanto il personaggio: anche Mateo, nell'atto di scattare la fotografia, non si accorge della coppia in fondo all'insenatura e la noterà solo in seguito²².

Nella scena successiva, egli inizia a scrivere il soggetto di una sceneggiatura; "Il segreto della spiaggia del golfo": è la storia di quella coppia misteriosamente apparsa sulla spiaggia. In quest'immagine discontinua e magnetica, si manifesta il movimento dell'origine come creazione, come verità *storica ma non cronologica*. Aggiunge infatti Lena, compiendo così l'intuizione di una costruzione *in abisso* e di un avvolgimento dell'intero testo filmico: «Quella coppia siamo noi due».

L'abbraccio tra Lena e Mateo diviene così l'abbraccio della coppia sulla spiaggia e l'abbraccio di quell'uomo e quella donna sorpresi dalla morte due millenni prima sulle coste vulcaniche di un'altra terra, quella di Pompei. Si tratta della celebre scena di *Viaggio in Italia* (1954) di Rossellini – altra citazione operante nel testo almodovariano – che i due protagonisti guardano, l'una tra le braccia dell'altro, nella loro stanza a Lanzarote, mentre immortalano il loro abbraccio in un autoscatto. È questo abbraccio che l'incidente mortale verrà poco dopo a rompere, ed è la fotografia di questo abbraccio che Ernesto Martel verrà a strappare²³, dopo la morte di Lena, e che Diego ricomporrà sotto lo *sguardo* di Mateo²⁴.

²² Un procedimento simile all'alternanza di soggettive e semisoggettive utilizzata in *Blow-up* (M. Antonioni, 1966) per presentare l'analogo tema della fotografia che svela una dimensione del visibile al di là dell'intenzione del fotografo. Cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, pp. 248-256.

²³ Nella lingua spagnola «roto» significa tanto «rotto» quanto «strappato» e «spezzato».

²⁴ Ma il «segreto della spiaggia del golfo», il mistero della vicenda sepolto nel tempo, non

Così, il mistero della vicenda non sarà semplicemente svelato, quanto *creato*: esso prenderà forma sotto i nostri occhi e quelli dei personaggi proprio nella visione cinematografica. Ecco di nuovo irrompere nel racconto l'intenzionalità del visibile, la sua sollecitazione, o meglio, la volontà delle immagini di farsi percepire²⁵.

In questa spirale, che intreccia trasversalmente il piano narrativo e quello più specificamente visivo, si fa strada quella concezione dell'origine e della storia che Merleau-Ponty ha caratterizzato come *reciproco avvolgimento* e come movimento di «precessione»²⁶, e che per Benjamin è *movimento a doppio regime*²⁷, rovesciamento dialettico [*Umschlag*], irruzione dell'idea [*Einfall*]²⁸.

In un rimando diagonale e discontinuo, l'*abbraccio*, immagine del *vortice*, ma anche del *chiasma*, è ciò che smonta la storia e la memoria, la *spezza*, la deforma, la crea, irrompe [*einfallen*] nel divenire cronologico – e nel suo sapersi – per attrarre a sé le estasi temporali in una dialettica di avvolgimento.

è ancora svelato: la verità riemergerà proprio dalla pellicola cinematografica – quella del documentario di Ernesto figlio – che arriverà infine ad illuminare, o meglio a *creare*, il passato.

²⁵ Come il figlio di Arthur Miller, le immagini verranno per perdonare, per permettere che nuove immagini vengano a concatenarsi e ad interrogare la nostra visione – ed infine Mateo potrà infatti finire di montare, «alla cieca», *Chicas y Maletas*.

²⁶ «Questa precessione di ciò che è su ciò che viene visto e mostrato, di ciò che è visto e mostrato su ciò che è, è la visione stessa», M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 60. Cfr. P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Milano 1999, capitolo V. Riguardo la figura della *precessione* nel pensiero merleau-pontiano e nei manoscritti inediti cfr. M. Carbone, *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, Paris 2011, pp. 116-127.

²⁷ Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 100.

²⁸ «La svolta copernicana nella visione storica è la seguente: si considerava “io che è stato” come un punto fisso e si assegnava al presente lo sforzo di avvicinare a tentoni la conoscenza a questo punto fermo. Ora questo rapporto deve capovolgersi e il passato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'*irruzione improvvisa* della coscienza risvegliata», W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, tr. it., Einaudi, Torino 2010, pp. 405-406 (corsivo mio). Sulla «rivoluzione copernicana» operata da Benjamin nella concezione dell'origine e della memoria cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit., pp. 85-155.

La genesi di una degenerazione. Il torbido bianco di Haneke

Sara Matetich

*Glorificare l'origine – è questo il germoglio metafisico che
rispunta nella considerazione della storia e che fa ogni
volta credere che al principio di tutte le cose si trovi il più
perfetto e il più essenziale.*

Friedrich Nietzsche

Non so se la storia che voglio raccontarvi corrisponda a verità in tutti i suoi dettagli. Molte sono le parti che conosco solo per sentito dire ed ancora oggi, dopo tanti anni, ci sono misteri rimasti insoluti e numerose domande rimaste senza risposta. Tuttavia, penso sia mio dovere raccontare le strane vicende accadute nel nostro villaggio, perché esse potrebbero, in parte, chiarire alcuni processi maturati nel nostro paese. Tutto ebbe inizio...¹

Che il sipario si alzi!

Abbacinando gli occhi di spettatori cullati dal perturbante nero nel quale la pellicola indugia per quasi due minuti, fatta eccezione per l'incursione del bianco dei titoli iniziali.

Eh sì, Michael Haneke enfatizza la scelta stilistica – che si farà contenuto – di desaturare il suo *Il nastro bianco* (2009) per consegnarlo in bianco e nero. Sin dal primo istante, prima ancora che la voce fuori campo di un anziano uomo possa indirizzare l'immaginazione verso possibili scenari.

Se manifesto è il canovaccio, steso quale impalcatura narrativa del film – le misteriose vicende che si susseguono nel rurale villaggio di Eichwald,

¹ La voce di un anziano uomo, un tempo maestro del villaggio in cui verranno ambientati i fatti de *Il nastro bianco*, introduce la storia che racconterà durante il film.

oppresso da un abietto protestantesimo, alla vigilia della prima guerra mondiale – meno certo risulta essere l'intento analitico che il regista vuole suggerirci, nonché l'aspetto pedagogico che, nel sottotitolo del film, Haneke dichiara apertamente: *Una storia tedesca per bambini*.

A Martin Heidegger va senza alcun dubbio il merito di averci resi avvezzi all'assonanza tra i termini tedeschi *Geschichte* (storia) e *Geschick* (destino), evocata nel riconoscimento di quell'essenziale movimento che proprio tra storia e destino si instaura per il reperimento dell'origine della storia dell'essere. Origine che mai verrà interamente svelata, essendo per natura costituita dal suo stesso sottrarsi².

Voler adesso far interagire il pensiero heideggeriano con i propositi argomentativi dell'opera di Haneke potrebbe, a buon diritto, sembrare una forzatura. Ci basti, quindi, rilevare quanto l'analisi etimologica del sottotitolo del film (*Eine deutsche Kindergeschichte*) proponga, in realtà, la prima chiave di lettura dell'opera: il racconto di un destino che si "concede" nella possibilità del suo accadere, sottraendo allo sguardo i dettagli dell'accaduto³. Un "pensiero rammemorante" (*Andenken*) che né ricorda alcun inizio né ri-mette in atto il senso di alcuna manifestazione originaria, eppure fa cenno (e conserva la memoria) verso l'impensato, verso l'irrapresentabile, verso quell'unico "luogo" in cui si stagliano (ritraendosi) le possibilità di un accadere.

E, di gran lunga, si potrebbe pensare di aver ecceduto il valore assegnato alla favolistica hanekiana.

Eppure *Il nastro bianco* è la riuscita fiaba sul destino di una origine.

In barba alla ravvisata sintonia con il singolare corto d'animazione *Education for Death*, realizzato dalla Walt Disney nel 1943, la pellicola hanekiana sembra possedere il merito di aver assolutizzato il concetto di origine, stigmatizzandone il certo rinvenimento in singoli e chiari accadimenti.

Il nastro bianco non è l'ennesima favola degli orrori di grimmiana memoria. È, sopra ogni cosa, una schietta indagine sulle origini di *una* origine destinata a manifestarsi – torna Heidegger a sostenerci – per ritrazione. L'invito a considerarla una storia "per" bambini, e "di" bambini (il sottotitolo accoglie, difatti,

² Cfr. M. Heidegger, *Il principio di ragione*, tr. it., Adelphi, Milano 1991, pag. 111.

³ La "sottrazione" è, indubbiamente, la cifra stilistica dell'intera produzione hanekiana, da quella televisiva a quella cinematografica. Gli inattesi e "violenti" tagli di inquadratura, le continue dissolvenze, la scelta di rendere, perlopiù, "invedibili" (non invisibili) gli intrecci e le circostanze nelle quali poter rinvenire un sicuro legame tra i protagonisti, «frammentano persistentemente la linearità della narrazione e la opacizzano, ma allo stesso tempo riprendono una spiccata sensibilità per il valore degli stacchi di montaggio [...], gusto per una ritmica narrativa e plastica», F. Pitassio, *Haneke, probabilmente. Ovvero: piccola pedagogia austriaca*, in "Cineforum", n. 380 (1998), p. 44.

entrambe le traduzioni: una storia *per* bambini tedeschi/una storia *di* bambini tedeschi), oltre ad avere un sapore tragicamente beffardo, ci ammonisce da qualsivoglia intellettualismo sotteso all'interpretazione dell'opera.

Ma cosa sottrae Haneke alla Storia, alla sua storia, per estrarne l'origine? Cosa si ritrae allo sguardo per farsi evidenza?

La prima sottrazione, già indicata, è quella del colore, del tutto estranea a certi "espedienti nostalgici" di tanto cinema contemporaneo. Fuori da qualsivoglia tipo di analisi specialistica sulla "forma" che lo spazio narrativo assume per l'assenza dei colori, la scelta del bianco/nero di Haneke pare mirabilmente rievocare il racconto di un accaduto del passato che la memoria dona al presente. Michael Haneke glorifica il bianco (lo stesso bianco del nastro che sceglie come titolo) e amplifica, quasi a dismisura, la profondità delle scene con le sfumature del grigio. È la luce a irrompere continuamente sulla scena, d'un bianco abbagliante, un bianco che, con Michaux, potremmo definire «folle, arrabbiato, che urla con bianchezza. Fanatico, furioso, che sceglie la vittima. Bianco elettrico orribile, implacabile, assassino. Bianco in esplosioni di bianco»⁴.

Altra sottrazione che Haneke fa compiere agli attori della sua storia è la ritrazione della loro identità, messa a punto attraverso la quasi totale inesplicitività dei volti, l'inaccessibilità degli sguardi, l'indolenza dei gesti.

Sì, essi calcano le scene del film quasi da automi. A legittimarne la presenza è il ruolo che ricoprono: c'è il maestro, il barone, il precettore, il pastore, l'intendente, il medico, la levatrice ed il contadino. E poi c'è Eva, l'unica a possedere un nome prima di un ruolo (quello di nutrice) per il solo merito di essere una forestiera e non esser, quindi, invischiata nei meccanismi del villaggio. Ed infine ci sono i bambini, una vera e propria corporazione che respinge i "diversi" – il figlio del barone, diverso per classe sociale, e Karli (il figlio della levatrice), diverso a causa della sua menomazione – sui quali, non a caso, si accaniranno le ire degli sconosciuti massacratori.

Hannah Arendt ci propone un punto d'accesso attraverso la sua indagine sul "tipo umano" avvezzo alla banalità del male, prosperato in Germania sino ad imporsi con l'avvento del nazismo. Proprio in riferimento alla questione sull'identità culturale tedesca – che in alcun modo fa da eco al sottotitolo del film di Haneke⁵ – e, in particolare, nel *reportage* su Adolf

⁴ H. Michaux, *With Mescaline*, in Id., *Darkness Moves: An Henri Michaux Antology 1927-1984*, tr. ingl., University of California Press, Berkeley and London 1994, p. 198.

⁵ Haneke ha dichiarato che il suo film non deve esser letto come una storia sulle origini del nazismo, bensì sul terrorismo generato dall'assolutizzarsi di un ideale quale che sia la sua natura: religiosa, politica o sociale.

Eichmann (che in seguito diventerà il volume dal titolo *La banalità del male*) Arendt indica la banalità del “tipo” capace di commettere le più atroci nefandezze. E, soprattutto, ne evidenzia la peculiare «mancanza di pensiero»⁶.

E così paiono quei bambini “tedeschi” che, paradossalmente, potrebbero ricoprire sia il ruolo del plotone d’esecuzione che delle vittime di quell’autorità alla quale aspirano ed alla quale devono piegarsi. Essi di certo non sono degli “eroi del male”⁷.

Lordano quel bianco nastro, bizzarro talismano contro il peccato, l’egoismo, l’invidia, l’impudicizia, la menzogna e l’accidia. Oltraggiano l’ingenua innocenza della loro età barattandola con la totale deresponsabilizzazione che, sola, può garantirgli il bramato ruolo che li posizioni nel mondo che abitano. Questo è ciò che vedono quei possibili colpevoli – non responsabili – dei tragici accadimenti narrati ne *Il nastro bianco*: una vuota, torbida, eppur bianca pagina sulla quale dover scrivere la loro storia, che è l’origine della nostra storia, sulla cui torbida e bianca pagina noi scriveremo la storia per i nostri successori. Origine macchiata dalle origini e solo traccia di esse.

E giungiamo, così, alla più essenziale tra le sottrazioni che Haneke mette in atto: quella del dettaglio⁸, dell’analisi particolareggiata dell’accadimento. Il mistero degli eventi rimane insvelato, seppur indicato. *Il nastro bianco* di Haneke fa “segno” verso l’origine⁹. La storia determina il destino, ma il destino radica all’origine la possibilità del suo manifestarsi. Haneke individua la circostanza in cui l’evento, sottratto al suo esser “messo in atto”, svela le possibilità del suo farsi destino di un’origine.

Vediamo: il medico, in sella al suo cavallo, inciampierà in un invisibile filo

⁶ Cfr. H. Arendt, *La vita della mente*, tr. it., il Mulino, Bologna 1987, p. 84.

⁷ «I personaggi di Haneke compiono una serie di azioni banali e metodiche, prive di una motivazione psicologica e dettate dalla ripetitività del quotidiano: lavoro, ruolo sociale, condizioni circostanti. [...] Letteralmente, i personaggi di Haneke sono privi di mete (un oggetto di valore da acquisire) e pertanto di anima», F. Pitassio, *Haneke, probabilmente. Ovvero: piccola pedagogia austriaca*, cit., p. 44.

⁸ Gli unici eventi – con rispettivi artefici – ai quali lo spettatore assisterà saranno quello della falciatura del campo di cavoli da parte del figlio del contadino (che vuole vendicarsi per la morte della madre) e quello della caduta nel fiume del figlio del barone, per mano del figlio dell’intendente (indispettito dal suono emesso dal piffero del bambino). Gli autori dei misfatti, rei confessi, legittimano i moventi della vendetta (tipica nei giovani uomini) e del dispetto (tipico negli adolescenti).

⁹ M. Heidegger: «A dire il vero, noi altri uomini non possiamo mai iniziare (*anfangen*) con l’inizio (*Anfang*) – solo un dio lo potrebbe – ma dobbiamo cominciare (*beginnen*), cioè fare di qualcosa la leva che solo conduca all’origine (*Ursprung*) o far segno verso di essa», R. Esposito, *L’origine della politica: Hannah Arendt o Simone Weil?*, Donzelli, Roma 1996, p. 40.

teso da sconosciute mani; la moglie del contadino, morta per un incidente sul lavoro, non verrà mai mostrata in volto (la macchina da presa indugerà sul suo corpo esanime adagiato sul giaciglio d'una angusta stanza); il figlio del barone verrà ritrovato dopo aver subito strazianti torture e così il figlio menomato della levatrice.

Andiamo al primo, misterioso, accadimento.

A ben vedere quell'impercettibile e tenace filo teso tra due alberi è lo sgambetto che la storia infligge alle sue origini, facendo barcollare – e, a volte, disastrosamente cadere – le sapienti collocazioni sul certo inizio di un racconto, di una storia, della Storia stessa.

Tra *Ursprung* e *Herkunft*, la provenienza si connota di intrecci e misteriose causalità che, decostruendo il concetto stesso di origine, scalfiscono la metafisica indagine sulla genealogia degli eventi.

Così ci ammonisce Hannah Arendt:

Proprio come nelle nostre vite personali le nostre peggiori paure e le nostre migliori speranze non ci preparano mai adeguatamente a ciò che effettivamente accadrà – perché nel momento in cui un evento, anche se previsto, accade, tutto cambia e noi non possiamo mai essere preparati all'inesauribile letteralità di questo “tutto” – così come ogni evento nella storia umana rivela un panorama inatteso di azioni, sofferenze e nuove possibilità umane che nel complesso trascendono la somma totale di tutte le intenzioni deliberate e il significato di tutte le origini¹⁰.

E, mutuando le sue indicazioni, proseguiamo: il compito del regista – Harendt si riferisce al compito dello storico – è quello di «scovare in ogni determinata epoca questo *nuovo* inatteso con tutte le sue implicazioni e di portare alla luce tutta la forza del suo significato»¹¹. Ad egli spetta provare a distinguere quell'“evento illuminato” dall'“evento illuminante” che rischia un inizio che nel passato si era mantenuto nascosto. E così all'infinito: perché ogni inizio si farà fine per l'occhio a venire.

Egli deve, inoltre, porre attenzione alla differenza che intercorre tra la storia (*history*) – che «ha molti inizi e nessuna fine» ed accade ogniqualvolta un evento sia in grado di illuminare il proprio passato – ed una storia (*story*) – che ha «un inizio ed una fine¹²» ed è l'unica che possa raccontare.

¹⁰ H. Arendt, *Archivio Arendt*, Vol. 2, tr. it, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 93-94.

¹¹ *Ivi*, p. 94.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 93-94.

Quella de *Il nastro bianco* è, paradossalmente, una *story* sulla *history* con un incerto inizio ed una incerta fine – tesa, infatti, tra due dissolvenze: quella iniziale dal nero e quella finale al nero. Una storia che indaga le proprie origini, mostrando il fallimento del proposito stesso di volerle osservare ed analizzare. Una genesi che degenera nel proposito d’esser tale, nell’illusorio tentativo di distinguere tra artefici e testimoni dell’evento. Perché di quel preciso evento che sta all’origine di “tutto” non si può fare *storia* e l’impossibilità risiede nel riottoso legame stabilito tra origine e storia: l’una fagocita l’altra costringendo entrambe ad una reciproca, ed inenarrabile, dipendenza.

Ecco cosa dichiara Michael Haneke: l’harendtiana imprevedibilità dell’origine che, su pellicola, si fa irrepresentabilità. Si fa quel “dimenticato”, quell’assenza d’origine originaria di ogni storia che, ritraendosi, non può che annegare in una dissolvenza in cui lasciar svanire le immagini di un possibile racconto.

L'origine dell'identità tedesca nell'archivio fotografico di August Sander

Caterina Martino

*Mi si perdoni se io, uomo sano,
sono così presuntuoso da vedere le cose così come esse sono
e non come dovrebbero o potrebbero essere,
ma non posso fare diversamente.*

August Sander

Le fotografie di August Sander sono testimonianza inestimabile di un'epoca e dello spirito che l'ha caratterizzata. L'obiettivo essenziale della sua opera è quello di schedare gli abitanti tedeschi e catalogarli in base allo status sociale, la classe di appartenenza e la professione. Il fotografo tedesco ha così realizzato una vera e propria classificazione tipologica dei soggetti, orientata ai principi della fisiognomica. «Uomini che conoscevo fin dalla giovinezza mi sembravano adatti per il loro legame con la natura, per realizzare la mia idea di antologia sociale. Iniziò così. In seguito ho subordinato i diversi tipi che ho trovato a questo archetipo [il contadino] con tutte le caratteristiche generali dell'umanità»¹. L'interesse per la diversità dei tipi e dei tratti umani, che si è manifestato in Sander sin da ragazzo durante il periodo di lavoro in miniera, ha dato vita a un vero e proprio ritratto della società umana del XX secolo e ha contribuito a delineare l'identità di una nazione che ancora non si riconosceva pienamente come tale.

Sander ha operato in particolare nella regione Westerwald a partire

* Lo studio e il lavoro di scrittura di Caterina Martino per il presente saggio sono pensati e realizzati nell'ambito di una ricerca cofinanziata con il sostegno della Commissione Europea, Fondo Sociale Europeo e della Regione Calabria.

¹ August Sander. «La fotografia non ha ombre oscure», a cura di G. Sander, tr. it., Alinari, Firenze 1996, p. 26.

dal 1910 – anno di apertura del suo studio a Colonia – e, tra i numerosi scatti, ha selezionato accuratamente i soggetti più rappresentativi e degni di far parte del suo grande catalogo. Il progetto originario, mai compiuto, denominato *Uomini del XX secolo* prevedeva 45 antologie di dodici fotografie suddivise in sette gruppi. La categoria archetipo è quella del contadino (la vita, il mestiere, gli strumenti di lavoro), seguono poi l'artigiano (categoria che comprende diverse professioni), la donna, le classi sociali (i ruoli nella comunità), gli artisti, la grande città (e i suoi abitanti) e infine i cosiddetti "ultimi uomini" (soggetti emarginati socialmente). Dal contadino, colui che lavora la terra ed è direttamente legato alla natura (ma è anche la classe sociale più stabile, quella che esiste da sempre), alle forme più alte di civilizzazione e cultura, per poi scendere agli strati più degradati della società, quelli degli "idioti". Sander in persona occupa un posto nel suo archivio sotto il profilo del *Fotografo* (1925, *Antologia* 43: *Tipi e figure della grande città* 2).

L'opera di archiviazione che Sander mette in atto si presenta come punto di partenza piuttosto che come prodotto finale. Infatti, in questo caso l'archivio non è il sistema in cui, solo in un momento conclusivo, il materiale fotografico viene organizzato sistematicamente, ma è lo schema iniziale sulla base del quale il fotografo progetta e realizza la sua opera. L'atto del fotografare è già un processo di archiviazione ed è frutto di uno studio concettuale preciso. Questa logica dell'archivio trova la propria realizzazione ordinata attraverso l'uso della serie fotografica come forma di documentazione. Ogni fotografia è di per sé significativa e straordinaria, tuttavia trae il proprio senso dalla combinazione e dalla relazione con le altre poiché insieme costituiscono un'unità², un testo unico. La serie non serve a stabilire un significato che altrimenti non ci sarebbe, ma è semplicemente uno strumento di disposizione e organizzazione del discorso fotografico.

Nell'introduzione della prima raccolta *Il volto del tempo. Sessanta ritratti di uomini e donne del XX secolo* pubblicata nel 1929, Alfred Döblin definisce Sander come uno di quei fotografi assai rari in Germania «dotati di consapevole adesione al realismo, per i quali valgono, sono cioè vivi e reali, i grandi universali; quando fotografano qualcosa, dunque, non ne

² Il suo progetto può essere considerato «a mosaic, the elements of which can only be understood when put in relation with one another», F. Valadiè, *Serial Production, Serial Photography, and the Writing of History in Three Farmers on Their way to Dance*, in "Transatlantica – Revue d'études américaines", n. 2 (2009), p. 4.

traggono immagini somiglianti»³ di persone ma di tipi sociali. Sander mira a una fotografia esatta e dalla precisione clinica, a una visione meccanica priva dell'intenzione dell'autore. «La fotografia non ha ombre oscure»: è un linguaggio scientifico universale e documentario, una lingua visiva che registra il reale in modo obiettivo e veritiero. L'impersonalità del fotografo e l'assenza di un suo coinvolgimento diretto danno luogo a una neutralità totale che ricorda la fotografia criminale e giudiziaria. Immagini pure, non ritoccate, precise nelle strutture iconografiche e accurate nei dettagli. Per realizzare questa scelta stilistica, ma in controtendenza rispetto ai canoni dell'epoca, Sander predilige il grande formato⁴.

L'impersonalità dello strumento fotografico si associa all'impiego di un approccio fisiognomico dando luogo a una perfetta congiunzione tra l'uso (quasi) sociologico del primo e gli intenti (quasi) scientifici del secondo. Il punto di vista fisiognomico si fonda sull'idea che leggendo i tratti esteriori di una persona è possibile intuire chi è e cosa fa. I tratti del viso rivelerebbero il carattere, mentre gli strumenti del mestiere o gli abiti indossati rivelerebbero l'estrazione sociale⁵. Gli oggetti che tengono compagnia ai soggetti fotografati hanno lo scopo di evidenziarne la funzione sociale, «tutto ha funzione di attributo»⁶ nell'etichettarne l'identità. Le chiavi in mano al *Fabbro* (1928, Antologia 8: Il mastro artigiano), la ciotola e il mestolo del

³ A. Döblin, introduzione a A. Sander, *Il volto del tempo. Sessanta ritratti di uomini e donne del XX secolo*, tr. it., TEA, Milano 1997, pp. 12-13.

⁴ Sander intende raggiungere l'oggettività e la precisione delle prime fotografie. La lunghezza del tempo di esposizione e delle pose garantisce quella condizione necessaria a straniare il soggetto e renderlo un tipo. Grande estimatore dei vecchi negativi e collezionista di dagherrotipi, per un certo periodo di tempo ha sperimentato personalmente le tecniche fotografiche ormai superate realizzando le sue fotografie come dagherrotipi, quindi come pezzi unici. Anche Benjamin dichiara l'autenticità delle lunghe pose a discapito della fotografia istantanea sempre più frammentaria e creativa. Cfr W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, tr. it., Skira, Ginevra-Milano 2011, pp. 21-23.

⁵ È una definizione sintetica del concetto di fisiognomica che è ben più ricco nella teorizzazione di Lavater. «Fisiognomica è la scienza per imparare a conoscere il carattere (e non i destini contingenti) dell'uomo, ricavandolo dalla più minuziosa comprensione del suo aspetto esteriore, quindi dalla sua fisionomia. [...] la fisiognomica si estende a tutti i caratteri dell'uomo che formano nel loro insieme la totalità di una persona. Essa giudica il carattere psicologico, il carattere del temperamento, il carattere medico, fisico, intellettuale, morale; il carattere nel comportamento, le tendenze, la socialità o la socievolezza e via proseguendo», J.C. Lavater, *Della fisiognomica*, tr. it., TEA, Milano 1993, p. 33.

⁶ O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, tr. it., Mondadori Electa, Milano 2008, pp. 215 sgg. Sander distingue gli attributi in segni inorganici, ovvero vestiti e oggetti, e segni organici, cioè il corpo. Il fotografo tedesco ha approfondito il discorso sugli attributi lavorando molto sui dettagli del corpo. Ne è derivato un

Pasticciere (1928, Antologia 8: Il mastro artigiano), i mattoni sulle spalle del *Manovale* (1928, Antologia 10: L'operaio - la sua vita, il suo lavoro), l'uniforme del *Colonnello* (1916 circa, Antologia 23: Il soldato), la sciarpa avvolta intorno al collo del *Tenore* (1926 circa, Antologia 35: Il musicista), la divisa dell'*Usciere giudiziario* (1930 circa, Antologia 20: L'impiegato), il grembiule della *Donna delle pulizie* (1928, Antologia 41: I servitori). Tutti i soggetti sono classificati anonimamente. Il tratto identificativo non è il loro nome⁷, ma la professione e il ceto sociale di appartenenza. Sander non è interessato a identificarli come persone, quanto piuttosto come esemplari di una categoria: quello che deve emergere dalla fotografia non è il soggetto nella sua individualità, ma un gruppo sociale collettivo di cui quel soggetto è solo un rappresentante tipico.

Il ritratto, la forma fotografica predominante nella serie di Sander, perde le proprie caratteristiche tradizionali. Innanzitutto, è astratto dal suo contesto classico – lo studio del fotografo – e i soggetti sono fotografati in ogni dove: nei posti in cui vivono, lavorano o semplicemente sono di passaggio (una strada). In secondo luogo, non è un ritratto individuale, ma raffigura un tipo che si erge ad essere il rappresentante di un'intera classe sociale. Infine, non è un ritratto commerciale, e infatti la maggior parte dei soggetti immortalati non lo ha commissionato. Altra caratteristica particolare è quella della posa rigida e per nulla camuffata. La posizione frontale, che ricorda quella davanti a uno specchio, è l'unica che rende più attivo il soggetto fotografato e gli consente di padroneggiare lo spazio. Il fotografo crea solo l'ambiente, il modello ne prende possesso e vi aderisce costruendo la sua immagine. Il fotografo si limita ad assistere il fotografato nella sua autorappresentazione. In questa concezione monumentale del ritratto⁸, l'atteggiamento statuario dei soggetti elimina la presenza di qualsiasi movimento o azione, mentre la postura e l'espressione rigida escludono qualsiasi elemento psicologico. Sander vanifica ogni indizio della personalità riconducendo tutta la figura al suo tratto più tipico⁹. I soggetti ritratti sono presentati nella loro fissa po-

intenso studio sull'uomo e di tutti quei particolari del corpo che possono essere letti come tracce del percorso vitale e storico di un uomo.

⁷ I nomi per esteso o le iniziali si ritracciano eventualmente solo nelle foto di persone illustri o di artisti, tra questi il dadaista Raoul Hausmann (1929), il compositore Paul Hindemith (1924 circa), il pittore Anton Räderscheidt (1927 circa).

⁸ Cfr. A. Halley, *August Sander*, in "The Massachusetts Review", vol. 19, n. 4 (1978), pp. 663-673. Il saggio contiene informazioni interessanti riguardo ad alcuni scritti sulla fotografia presentati da Sander in una trasmissione radiofonica tedesca del 1931.

⁹ Cfr. Collana FotoNote, volume *August Sander*, tr. it., Contrasto due, Roma 2008, p. 7.

sizione sociale: «il parametro determinante della loro esistenza dunque non è il tempo [...] quanto piuttosto il loro essere sociale rappresentato come costante e immutabile»¹⁰. Non si finge di compiere altre azioni, ma bloccati in quello che è il gesto più caratteristico della propria attività, si aspetta lo scatto immobili con gli occhi sull'obiettivo. Guardano dritto verso la macchina fotografica il *Portalettere* (1928, Antologia 20: L'impiegato) che tiene la mano in posizione di scrittura su un foglio, i *Pugili* (1929, Antologia 7: Lo sport) uno accanto all'altro in rigida posa soldatesca, l'*Attore ambulante* (1928, Antologia 30: L'attore) immobilizzato in una posa recitativa.

Vedere, osservare e pensare sono i criteri su cui Sander fonda la sua opera.

Niente mi sembra così appropriato come rappresentare, attraverso la fotografia, un quadro del nostro tempo in tutta la sua fedeltà. [...] La fotografia permette di ritrarre le cose nella loro grandiosa bellezza, ma anche nella loro orrenda realtà. [...] Dobbiamo essere in grado di sopportare la vista della realtà. Ancora di più dobbiamo però essere in grado di tramandarla ai nostri simili e ai nostri posteri, ci sia essa favorevole oppure no. [...] Vi prego quindi di farmi narrare onestamente la verità sul nostro tempo e la sua umanità¹¹.

Sander porge uno specchio alla società documentando la Germania della Repubblica di Weimar. Sono anni di tensione politica ed economica durante i quali la precarietà dello Stato tedesco impedisce una reale unificazione nazionale. Contemporaneamente, la società opera un livellamento¹² che induce i soggetti ad assumere un ruolo e a diventare modelli di categorie stabilite. Vi è una piattezza tale da poter intrappolare un individuo nella propria posizione sociale facendo del mestiere e del ceto di appartenenza aspetti preminenti della sua identità. È in questo periodo che emerge la necessità di ricercare le proprie radici, o meglio di fondare un'identità nazionale unica e irripetibile, necessità che diventa terreno fertile per l'avvento del mito nazi in cui tutti gli abitanti della Germania devono riconoscersi per diventare nazione.

¹⁰ August Sander. «*La fotografia non ha ombre oscure*», a cura di G. Sander, cit., p. 1.

¹¹ *Ivi*, p. 21.

¹² È il livellamento che Sander ha catturato con le sue foto. Il livellamento è «l'uguagliamento, la scomparsa delle differenze private e personali, l'annullarsi di tali differenze nel marchio impresso da una forza potente, anzi di due forze, quella della morte e quella della società umana», A. Döblin, introduzione a A. Sander, *Il volto del tempo. Sessanta ritratti di uomini e donne del XX secolo*, cit., p. 7.

Per costruire la figura dell'ariano, il nazismo ha attinto dalla tradizione mitologica tedesca e da quella greca. Il mito, che richiede l'assoggettamento del popolo e la sua piena adesione, è la forma più adeguata per avviare un processo di identificazione e fondazione della nazione perché la narrazione mitologica consente di raggiungere la massa e puntare direttamente al suo coinvolgimento emotivo. Il nazismo si serve del mito perché è «una finzione» esemplare che plasma ed è in grado di «costruire fittizie realtà archetipe, il cui ruolo consiste nel proporre, se non nell'imporre, modelli e tipi [...] nella cui imitazione un individuo – o una città o un popolo nella sua interezza – può cogliere se stesso e identificarsi»¹³. Il tipo – l'eroe biondo protagonista del mito germanico – è un modello costruito e su di esso si deve a sua volta formare la realtà sociale, o più precisamente la razza tedesca. L'identità si costituisce negativamente, ovvero sulla base di una differenziazione. La ricerca dell'identità tedesca procede nell'individuazione di tratti distintivi ed esclusivi della razza germanica, un distinguersi dagli altri che si traduce in una forte tendenza al razzismo.

Il progetto sugli uomini del XX secolo non può che scontrarsi con l'ideologia nazista¹⁴. Le due visioni dell'uomo sono assai contrastanti e il lavoro del fotografo tedesco ne rimane profondamente mutilato. Parte del suo archivio è brutalmente distrutta («consapevolmente e per motivi politici»¹⁵ dice Sander) mentre il resto dei negativi è messo in salvo dal fotografo e portato lontano dal suo studio di Colonia. Il suo tipo germanico non ha nulla a che vedere con il tipo originato dal nazionalsocialismo. In Sander non vi è alcuna finzione o idealizzazione, ma una totale coincidenza tra io e immagine: ciò che si vede, è ciò che si è, o meglio la sua essenza sociale. Simili a schede segnaletiche o a carte di identità nate dal rigore di un criminologo, tali documenti fotografici mostrano una realtà divergente rispetto a quella del mito nazi non rispecchiandone affatto l'ideologia. La rappresentazione delle persone tedesche nella loro cruda realtà diventa

¹³ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy, *Il mito nazi*, tr. it., il melangolo, Genova 1992, p. 35.

¹⁴ In realtà, secondo Lugon, la censura nazista si deve soprattutto alle idee politiche di Sander e all'aiuto dato al figlio comunista, più che all'opera in sé, la quale, per la sua precisione, nitidezza dell'immagine e impersonalità del fotografo ha ottenuto inizialmente grande apprezzamento. Durante il nazismo Sander diminuisce la sua attività principale realizzando fotografie di paesaggio di gran lunga meno compromettenti, ma alle quali Sander si dedica anche per interesse personale. Straordinario il suo lavoro sulla città di Colonia raffigurata prima e dopo i bombardamenti. Cfr O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., pp. 118 sgg.

¹⁵ August Sander. «*La fotografia non ha ombre oscure*», a cura di G. Sander, cit., p. 26.

un progetto sovversivo¹⁶. Il regime nazista non può che impedire questa rappresentazione dissacrante, «ironizzante, smitizzante, a volte al limite della caricatura [...] del cittadino germanico»¹⁷. Se nell'ottica nazista la razza è l'insieme di «*tipi sognati* da una potenza superiore»¹⁸, per Sander i protagonisti delle sue fotografie, quindi gli abitanti della Germania, sono semplicemente dei *prototipi* sociali. Il nazismo crea magistralmente il tipo, Sander intende solo catturarlo così com'è, registrandone la reale presenza senza pretesa di proporre un modello in cui, chi guarda la fotografia, deve identificarsi.

Si è parlato dell'impianto fisiognomico del grande catalogo sanderiano. A tale proposito Benjamin, elogiando il lavoro del fotografo, parla di una serie di volti che riflette con verità l'assetto sociale. Un enorme compito «non da studioso», scrive, «non consigliato dal teorico della razza o dal sociologo, ma [...] “partendo dall'osservazione diretta”. [...] Mutamenti di potere [...] trasformano in una necessità vitale la formazione e l'affinamento della visione fisiognomica. [...] dovremo abituarci a essere guardati in faccia perché l'altro sappia da dove veniamo»¹⁹. Da queste parole emergono chiaramente due aspetti: non solo l'uso della fisiognomica si dimostra consueto e non anomalo per l'epoca, ma agli occhi del filosofo tedesco si rivela addirittura una necessità per il riconoscimento reciproco all'interno della società. L'opera di Sander è un atlante su cui allenare questa personale capacità. Fisiognomica per Benjamin è per certi versi anche lo strumento fotografico: l'*inconscio ottico* che gli è proprio porta alla luce tutti quei dettagli e quei particolari che normalmente sfuggono all'occhio umano. «Caratteristiche strutturali, tessuti cellulari, di cui sono solite occuparsi la tecnica e la medicina – tutto questo è originariamente più affine alla macchina fotografica di quanto sia il paesaggio con le sue suggestioni, o il ritratto pieno di sentimento. Al tempo stesso però in questo materiale la fotografia dischiude gli aspetti fisiognomici, mondi di immagini che abitano

¹⁶ Si pensi alle fotografie in cui Sander documenta gli “idioti”: nani, pazzi, malati, cretini, defunti e tutti quei soggetti imperfetti che il nazismo intendeva neutralizzare per preservare la contaminazione della razza ariana. Sander li fotografa con l'imparzialità tipica dello stile documentario, solo come un altro dei tanti tipi sociali germanici.

¹⁷ I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Hoepli, Milano 2009, p. 143.

¹⁸ P. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy, *Il mito nazi*, cit., p. 49.

¹⁹ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, cit., pp. 35-36. Benjamin da contemporaneo estimatore delle fotografie di Sander si appella agli editori affinché non interrompano la pubblicazione della sua serie fotografica.

il microscopico, abbastanza evidenti eppure nascosti»²⁰.

In una delle conferenze radiofoniche del 1931 durante le quali Sander legge le proprie regole teoriche sulla fotografia, la fisiognomica è presentata come l'ambito scientifico più affine alla fotografia²¹. L'uso che Sander sembra aver fatto della fisiognomica non è riprovevole quanto quello pseudoscientifico dei nazisti perché non è pragmatico né distruttivo. Sander intende semplicemente proporre un ritratto fedele della società tedesca a lui contemporanea, razza non necessariamente ariana. L'applicazione della fisiognomica, che nella sua opera di archiviazione di tipi si dimostra utile come criterio per una catalogazione ordinata, non è rivolta alla costituzione di un giudizio morale o psicologico (che è tipico della fisiognomica empirica teorizzata da Lavater per cui vi sarebbe una stretta corrispondenza tra il corpo e l'animo della persona) né all'affermazione di un pregiudizio (cioè la predisposizione sfavorevole o meno tipica invece della selezione nazista che induce a individuare il tipo perfetto). Si tratta piuttosto di una fisiognomica basata sullo stereotipo. Per cui, se esiste una forma di discriminazione, questa risiede solo nel fatto che Sander riduce tutto a delle maschere sociali. Ma ancora una volta, non è il fotografo che le impone ai soggetti, sono essi stessi che le indossano con consapevolezza e accettazione.

Il corpus delle fotografie di Sander ha dato luogo a un'immagine identificativa dei tedeschi proprio in quel contesto della società weimariana in cui gli intellettuali si servono della fotografia, così come di altri mezzi di comunicazione, per ristabilire un senso di orientamento²². Il materiale fotografico del catalogo dei tipi germanici ha la straordinaria capacità di dare un volto a una nazione. Ma in che modo si può parlare di origine di un'identità? Attraverso un processo di categorizzazione²³ – che si realizza concretamente attraverso lo strumento fotografico ma che è stato pensato e progettato precedentemente al suo utilizzo – Sander individua per ciascun

²⁰ *Ivi*, p. 17.

²¹ Cfr. A. Halley, *August Sander*, cit., e O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., p. 216.

²² Cfr. M. Uecker, *The Face of the Weimar Republic. Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany*, in "Monatshefte", vol. 99, n. 4 (2007), p. 482.

²³ Rimando qui al testo di Henri Tajfel *Gruppi umani e categorie sociali*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1985, e alla teoria dell'identità sociale, della quale in questo contesto interessa il processo di categorizzazione. Gli stereotipi sono caratteristiche psicologiche generali attribuite attraverso la categorizzazione a gruppi sociali. In questo modo si creano differenze tra gruppi sociali, differenze che sono assimilate e assunte consapevolmente dai membri di un gruppo come tratto distintivo del proprio posto all'interno della struttura sociale. Per Tajfel gli stereotipi sociali sono tali soltanto nel momento in cui sono condivisi.

gruppo di soggetti sociali delle caratteristiche e degli attributi, gli stereotipi o meglio gli universali di cui scrive Döblin. La funzione degli stereotipi è quella di un'immagine mentale che semplifica le caratteristiche ascrivibili a un dato gruppo sociale²⁴. Astratte da una complessità di elementi generali, queste caratteristiche universali divengono l'aspetto comune tra gli appartenenti ad uno stesso gruppo e contemporaneamente il tratto distintivo rispetto ad altre categorie sociali.

Nel caso di Sander il processo di categorizzazione dei tipi sociali facilita la costituzione di un'immagine complessiva degli abitanti tedeschi. «Gli abitanti della più piccola nazione non conosceranno mai la maggior parte dei loro compatrioti, né li incontreranno, né ne sentiranno mai parlare, eppure nella mente di ognuno vive l'immagine del loro essere comunità»²⁵, è quanto scrive Benedict Anderson per spiegare il concetto di nazione come prodotto culturale e sociale divenuto nel corso del tempo universale e oggettivo. Allo stesso modo della comunità immaginata di Anderson, la classificazione sanderiana dei soggetti in tipi e dei tipi in gruppi sociali distinti, dà luogo al riconoscimento di un'identità nazionale. La serie fotografica che raccoglie le identità sociali dei tedeschi è nel suo insieme lo specchio della nazione tedesca. Il nazismo costruisce l'identità tedesca secondo una perfezione mitizzata: i tedeschi così come sono non vanno bene, è necessario formarli per raggiungere l'ideale della razza ariana. Nei ritratti di Sander, invece, è rappresentata l'identità tedesca reale, la quale emerge senza forzature dalla visione globale delle tipologie di ruoli sociali esistenti all'epoca. Il fotografo non stabilisce quali caratteristiche deve avere la nazionalità tedesca, si limita solo ad enumerarle e a esibirle attraverso l'obiettivo fotografico. Tutto ciò si potrebbe dire che sia avvenuto involontariamente da parte del fotografo dal momento che non era esattamente questo (cioè l'identificazione nazionale) lo scopo essenziale della sua missione documentativa.

Oggi è difficile guardare queste immagini allo stesso modo di allora. Molte cose sono cambiate. È totalmente diversa l'immagine dell'uomo²⁶. La società attuale è caratterizzata da una mobilità tale e una poliedricità che impedisce di circoscrivere le vite delle persone a un determinato ambito sociale che ne governerebbe l'intera esistenza. D'altro canto, è stato abbandonato il discorso fisiognomico e cede una lettura delle foto basata

²⁴ H. Tajfel, *Gruppi umani e categorie sociali*, cit.

²⁵ B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, tr. it., Manifestolibri, Roma 1996, p. 25.

²⁶ Osservando le fotografie di Sander si ritrovano rappresentati anche mestieri che ormai non esistono più, come i *Gassisti* (1930 circa, Antologia 10: L'operaio – la sua vita, il suo lavoro).

sull'idea per cui sia possibile decifrare l'identità degli individui a partire dai loro tratti esteriori (organici e inorganici). Tuttavia, il lavoro di Sander continua ad essere senza dubbio

una sociologia non scritta, ma illustrata [che] ci restituisce l'occhio di questo fotografo, il suo spirito, la sua capacità di osservazione, il suo sapere e, non ultima, la sua strepitosa bravura professionale. [...] Questo fotografo costruisce una fotografia comparativa, secondo una prospettiva scientifica ben superiore a quella di ogni fotografo analiticamente teso al dettaglio. [...] Le sue immagini [...] nel loro insieme costituiscono uno splendido materiale per la storia della cultura, delle classi, dell'economia [di quegli anni]²⁷.

Le sue fotografie possiedono un innegabile valore artistico, culturale, estetico e nondimeno storico in quanto documenti di un'epoca ormai passata.

²⁷ A. Döblin, introduzione a A. Sander, *Il volto del tempo. Sessanta ritratti di uomini e donne del XX secolo*, cit., p. 13.

La “cosmopoesia” di *The Tree of Life*

Diego Mondella

*Siamo ora costretti al concreto a una crosta di terra
a una sosta d'insetto
nel divampare segreto del papavero.*
Bartolo Cattafi

Una bambina dai capelli rossi apre una finestra per respirare l'aria, per farsi “bagnare” dalla *luce*. Pochi istanti dopo, la troviamo adolescente, mentre osserva le mucche pascolare sui prati e i suoi capelli sono accarezzati dal vento. Nel terzo segmento, è finalmente donna: gioca con i propri tre figli maschi, il marito ed il cane nel giardino della sua casa. Le successive inquadrature del prologo descrivono: i bambini che si arrampicano su un albero; uno di loro guardato a vista dalla madre, che si allontana (“anticipazione” dell'imminente dipartita dal mondo dei vivi); rigogliose cascate d'acqua; i poderosi rami di un albero (visto dal basso), attraverso cui filtrano i raggi del sole.

Poche immagini *fondanti*, lacerti essenziali di un poema-visione aurorale, sintetizzano uno spazio-tempo mitico e metafisico. Un tempo che si caratterizza come tempo della rivelazione e della *Grazia*, ovvero dell'Amore gratuito di Dio, dal punto di vista etico, e anche cosmico, perché l'escatologia originaria che contraddistingue il Cristianesimo primitivo riguarda qualcosa che concerne non solo l'uomo, ma una trasformazione che coinvolge tutto il cosmo.

«La grazia non mira a compiacere se stessa – recita la voce *over* della signora O'Brien – accetta di essere disprezzata, dimenticata, sgradita... accetta insulti, oltraggi». Questa è una delle vie per affrontare la vita, contrapposta a quella della Natura che, invece, «vuole solo compiacere se stessa, e spinge gli altri a compiacerla; le piace dominare, le piace fare a modo suo». Come nei racconti di Flannery O'Connor, in cui il reale è ter-

ritorio del bene e del male, della salvezza e della perdizione, della grazia e del diavolo, anche in Malick il dramma, mai disgiunto dalla fede e da una visione anagogica del mondo, è centrato sull'accettazione o il rifiuto della Grazia. «Ci hanno insegnato che chi ama la via della grazia non ha ragione di *temere*», conclude la donna.

Come ha sottolineato Severino – se negli altri film dell'autore emergeva l'indifferenza e la crudeltà della natura rispetto alle vicende terrene – *The Tree of Life* «sembra battere sorprendentemente una strada del tutto diversa da quelli precedenti»¹. Il “timore” a cui si accennava prima «è vinto, cioè reso sopportabile, solo quando ci si convince di riuscire a stabilire un'alleanza con quella che si ritiene la Potenza suprema, il “Divino”. Perché ciò accada è necessario che essa accolga il desiderio dell'uomo; e poiché nulla può costringerla l'accoglierlo è una Grazia, un dono. Si può dire che “l'albero della vita” sia questa alleanza. L'“anima” riceverebbe vita da questa alleanza»².

L'esserci come essere-nel-mondo è parte non separabile dell'essere del mondo, nel senso di una co-appartenenza di tutti gli altri esseri del mondo in una *comune origine* costitutiva che stabilisce la fratellanza di tutti gli enti. «Heidegger parla di un esserci “universale” che è l'intera presenza del mondo, il tutto dell'ente, la Natura intesa come vita, in quanto vivente e “animata”»³. Egli dà forma ontologica all'«empatia cosmico-vitale»⁴ dell'uomo con gli animali e con le piante, ma anche con le nuvole e il vento. «Il fenomeno del mondo della Natura può essere colto solo in questa relazione di non separabilità che lo connette al nostro essere-nel-mondo, e che la mostra come una totalità simbolica in cui si realizza anche la nostra esistenza autentica d'amore»⁵. Essere-nel-mondo come *totalità indivisa*: «La Terra, costituita da parti viventi e sensibili, deve essere considerata un essere vivente e così il sistema solare di cui la Terra è parte e così la Via Lattea, di cui il sistema solare è parte, e così l'universo stesso, di cui la nostra galassia è parte»⁶.

Quest'ultimo concetto si evidenzia nella parte (documentaria) di *The Tree*

¹ E. Severino, *Natura e fede secondo Malick: il film come una tragedia greca*, in “Corriere della Sera”, 30 maggio 2011.

² *Ibidem*.

³ E. Giannetto, *Un fisico delle origini. Heidegger, la scienza e la natura*, Donzelli, Roma 2010, p. 120.

⁴ *Ivi*, p. 86.

⁵ *Ivi*, p. 89.

⁶ *Ivi*, p. 442.

of Life relativa alla nascita appunto dell'universo⁷. Formazioni di galassie di colori accesi che emergono dal buio dello spazio. Stelle, pianeti e corpi luminescenti osservati da vicino. Esplosioni di meteoriti a contatto con altri pianeti. Gas che fumano dai crateri vulcanici. Movimenti delle nuvole. Fenomeni gassosi. Figurano inoltre immagini della nascita della vita animale, in particolare nell'ecosistema marino: nell'acqua filtra luce che favorisce la formazione degli organismi unicellulari.

L'empatia cosmico-vitale di cui parla Heidegger contrappunta l'intera "epica delle *fondamenta*" narrata da Malick, «grande mitografo dei quattro elementi»⁸. 1) La Terra. I bambini che si rotolano nelle campagne. Il più grande, Jack, che coltiva l'arbusto piantato dal padre e toglie le erbacce dal giardino, luogo arcadico e fertile, dove si svolge la vita. 2) L'Acqua. Le cascate e i movimenti delle maree. La pioggia e la rugiada sulle foglie. L'annaffiamento della pianta. Il "pediluvio" *en plein air* della madre. Le pozzanghere dove si abbeverano i cani. Il quieto letto del fiume. 3) L'Aria. Il soffiare del vento tra gli alberi e le stanza della casa. 4) Il Fuoco. Una luce che, partendo dall'oscurità, pian piano si accende, fino ad assumere diverse sfumature di colore, dal rosso al verde, dal blu al giallo (è presente in quattro momenti corrispondenti ad altrettante rivelazioni epifaniche di Dio). Una lanterna. La fiammella di una candela accesa. Il sole. Il filtrare dei raggi attraverso gli alberi, le finestre, le porte, le vetrate dei grattacieli.

Tutti gli elementi, in virtù dei loro movimenti *rigeneranti*, concorrono a designare un percorso di evoluzione. La luce, in particolare, è presente in ogni inquadratura, è il punto di raccordo di ogni sequenza, si posa sui volti di tutti i personaggi. Disegna vettori di forza, traiettorie e vibrazioni dell'anima. Soffusa e mistica, si insinua tra le magnolie che svettano sul prato di casa O'Brien, "protettive" architetture, simili a quelle de *La sottile linea rossa* (1998). E ancora: la luce è riflessa sulla parete della camera dei bambini; illumina la culla del più piccolo (posta sotto la finestra).

Le inquadrature del cielo, ricorrenti anche nelle ultime due opere di Malick, rappresentano l'energia di un mondo pervaso da un senso trascendente. «Nella definizione del linguaggio simbolico quel che è determinante

⁷ Secondo il cosmologo Paul Davies, l'origine ultima dell'informazione genetica-cellulare-epigenetica è legata all'espansione vitale dell'universo, dallo spazio-tempo costituito dalla luce, a una dinamica cosmica retta dall'informazione globale di un universo vivo e intelligente. P. Davies, *Da dove viene la vita*, tr. it., Mondadori, Milano 2000, pp. 45-68 e 275-308.

⁸ S. Arecco, *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodovar*, Le Mani, Recco 2002, p. 63.

è il darsi dell'originario come assente, l'apparire di "ciò che si nasconde è in *quanto* si nasconde". [...] La misura dice Heidegger commentando Holderlin – "consiste nel modo in cui il Dio che rimane nascosto proprio *come tale* è manifesto mediante il cielo"⁹.

Lo sguardo di Malick è proiettato verso l'alto, nella convinzione di scorgervi qualcosa di divino, come un'anima, una volontà, un'esistenza superiore (la stessa che si sforzava di intravedere Walt Whitman). Anche la signora O'Brien, subito dopo il lutto del figlio, quando si ritrova sola in mezzo al bosco, guarda in su in direzione dei maestosi alberi e, successivamente, indica il cielo col dito all'ultimo nato dicendogli che Dio vive lassù. Secondo Heidegger, «L'uomo abita in quanto misura diametralmente il "sulla terra" e "sotto il cielo". Questo "su" e questo "sotto" sono inscindibili»¹⁰.

Forte è il legame appunto con la terra, attraverso la presenza nel film dei vegetali e dell'*Albero*, principio simbolico della vita che si staglia come emblema spirituale di speranza nel momento in cui getta in avanti le sue propaggini. Dice l'educatrice della principessa in *The New World* (2005): «Pensate ad un albero, come cresce intorno alle sue ferite. Se un ramo si spezza, l'albero non si ferma, ma continua a protendersi verso la luce»¹¹.

Nell'ottica heideggeriana, «credere nella creazione non può che indicare l'esistere *autenticamente* nel mondo, nell'amore e nel rispetto assoluto, non solo della biodiversità ma piuttosto di ogni essere vivente, nel riconoscimento di una comune *origine divina* e dell'unità profonda divina di tutte le creature e di tutta la creazione concepita non come un artefatto umano ma come stessa espressione dell'essere divino non riducibile all'ente»¹². Anche la visione trascendentalista di Malick in *The Tree of Life* prospetta una pratica di vita d'amore universale, in cui tutti, dal singolo filo d'erba e dal singolo insetto al bambino, convivono in una Natura redenta da ogni peccato originale. «Aiutatevi – dice la madre in *voice over* –. Amate tutti, ogni raggio di luce, ogni foglia. Perdonate».

⁹ V. Melchiorre, *Il linguaggio dell'essere tra filosofia e teologia*, in *Heidegger e la metafisica*, a cura di M. Ruggenini, Marietti, Genova 1991, p. 208. L'esperienza di Dio e della sua manifestazione si produce nella dimensione dell'essere: è il manifestarsi del logos divino della $\phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ come in Eraclito. Il senso della parola Dio può essere pensato per Heidegger solo a partire dall'essenza del *Divino*, l'essenza del Divino solo a partire dall'essenza del *Sacro*, e infine, l'essenza del Sacro solo a partire dalla verità dell'*Essere*.

¹⁰ *Ivi*, p. 209.

¹¹ Non è casuale la scelta dell'autore di concludere la sua narrazione con l'immagine dal basso degli altissimi alberi della foresta che si ergono in cielo come colonne.

¹² E. Giannetto, *Un fisico delle origini*, cit., p. 445.

La nascita biologica è la prima articolazione di questo linguaggio filmico del Sacro, emozionale e anti-narrativo, che contempla immagini letterali (il marito che accarezza il ventre della moglie incinta; la donna sul lettino mentre partorisce; il papà che accarezza il piedino del neonato), ma soprattutto simboliche. Una lanterna accesa. La macchina da presa che oltrepassa un cancello. L'immagine della Bocca della Verità. Le scale inquadrature dal basso. Il bambino che esce da una camera sommersa dall'acqua. E ancora: un libricino mostrato dalla madre al figlio nel mezzo di un Eden terrestre, e un altro libro più grande, le cui pagine sono sfogliate dal vento. Queste ultime due immagini, che rimandano al "libro dei libri", la Bibbia, testimoniano quale coscienza profonda dei simboli abbia l'autore e quale sia la loro funzione nell'economia del testo: rivelare il *mistero* ultimo così come è incarnato nella vita umana, «nel mondo concreto dell'esperienza sensoriale»¹³.

Ma «il mistero dell'esistenza è in parte peccato»¹⁴, come ci ricorda la O'Connor. Il senso del male è in qualche modo garanzia del nostro senso del mistero. «Se si crede nella divinità di Cristo bisogna avere caro il mondo pur dovendo lottare per sopportarlo»¹⁵. Il piccolo Jack scopre la malvagità di cui può essere capace l'uomo, dunque si interroga sulla *fonte del male*¹⁶ come enigma («Hai lasciato morire un ragazzo – dice rivolgendosi a Dio – Perché dovrei essere buono se tu non lo sei?»). Malick apre all'oscurità per raccontarci che il male non può avere radici nell'essere della Natura, ma sta solo nella *hybris*, nella violenza e nell'astuzia dell'uomo. In *The Tree of Life* ciò è incarnato dalla figura del padre, che auto-comprendendosi come qualcosa di unico e superiore, sentendosi straniero alla Natura e in lotta con un tutto da dominare, finisce con l'avere un'esistenza *inautentica*.

Nello stesso tempo in cui si celebra il Principio di tutte le cose (la nascita del cosmo, della vita umana e della civiltà, come attesta la presenza di due dinosauri, primissimi esempi di selezione naturale, tra le immense distese glaciali preistoriche), si assiste alla contemplazione della *part destruens*, ovvero la finitezza e la fragilità costitutiva dell'esistenza. La morte è espressione del fatto che ogni vivente è parte temporale di una vita più grande. La

¹³ F. O'Connor, *Nel territorio del diavolo. Sul mestiere di scrivere*, tr. it., Theoria, Roma-Napoli 1993, p. 85.

¹⁴ Id., *Sola a presidiare la fortezza. Lettere*, tr. it., Einaudi, Torino 2001, p. 55.

¹⁵ *Ivi*, p. 27.

¹⁶ E lo stesso atto di porsi delle domande è alla base della fede, dell'essere cristiano: una lotta continua col dubbio, la disperazione, il cedimento al peccato. Come dimostra Sant'Agostino, nel settimo libro de *Le Confessioni*, quando cerca febbrilmente "l'origine del male".

nostra vita non è mai isolabile dalle altre, e vivere è con-vivere con tutte le altre vite e partecipare alle sofferenze¹⁷ di queste.

The Tree of Life si affida all'immagine reiterata della "porta" per delimitare uno spazio-tempo mitico e metafisico in cui si renda visibile la soglia tra la vita e la morte, la materia e lo spirito. Dopo essere stata inizialmente nominata dalla voce *over* («Adesso... Padre... sono stati loro a condurmi alla tua porta»), a seguito del lutto che colpisce la famiglia O'Brien, si concreta ai nostri occhi attraverso una visione di Jack adulto: vediamo infatti quest'ultimo varcare lo scheletro di una porta di legno, sullo sfondo di un deserto ghiacciato.

Una situazione simile la ritroviamo nel segmento finale del testo, dove Jack si muove incerto per una valle deserta prima di fermarsi davanti alla stessa porta. La percezione di movimento, di ingresso e ascesa in un'altra dimensione, in quell'esistenza superiore di cui si parlava prima, è quindi data da altri due elementi simbolici già utilizzati da Malick: un cancello aperto e una scala. Nel suo disperante vagabondare il personaggio assomiglia ad uno di quegli *uomini vuoti* di cui scriveva T.S. Eliot. Viventi quasi moribondi, con un'identità in frantumi, che affollano una terra desolata (*Wasteland*): «Figure senza forma, ombra senza colore/ Forza paralizzata, gesto privo di moto»¹⁸. Jack incontra prima su un terreno fangoso il fratellino morto e i genitori, ai quali "restituisce" il figlio morto-e-risorto, e poi tutti insieme si ritrovano su una spiaggia dove uomini, donne e bambini camminano disordinatamente¹⁹.

Dopo che l'acqua del mare è giunta a purificare tutto e che la madre, con gesti liturgici, ha offerto al Signore l'anima di suo figlio (non prima di averlo salutato davanti alla *porta* di casa), Jack torna finalmente a guardare il mondo in modo nuovo, riascoltando quella voce che "l'oblio dell'essere" (la debolezza, l'orgoglio e il Male) sembrava aver allontanato. L'uomo *scende* con

¹⁷ Nessuno, compresi i nostri figli, sono immuni dal dolore, secondo le parole del pastore che è chiamato a commentare un brano di Giobbe dove si parla di sfortuna e destino. «Abbiamo il vento in poppa e pensiamo che ci sospingerà per sempre. Ma non è così. Noi svaniamo come una nuvola, ci appassiamo come l'erba in autunno, e come gli alberi veniamo strappati. C'è qualche inganno nello schema dell'universo? Non c'è niente di immortale? Niente? Che non muore? [...] Il corpo del saggio o del giusto è esente dal dolore? Dall'inquietudine? Dalla deformità che ne può deturpare la bellezza? Dalla debolezza che ne può distruggere la salute?».

¹⁸ T.S. Eliot, *Opere*, tr. it., Bompiani, Milano 1992, p. 658.

¹⁹ «In quest'ultimo dei luoghi d'incontro/ Noi brancoliamo insieme/ Evitiamo di parlare/ Ammassati su questa riva del tumido fiume/ Privati della vista, a meno che/ Gli occhi non ricompaino/ Come la stella perpetua/ Rosa di molte foglie/ Del regno di tramonto della morte/ La speranza soltanto Degli uomini vuoti», *ivi*, p. 659.

l'ascensore dall'edificio dove lavora e, una volta in strada, *alza* lo sguardo verso i grattacieli che lo circondano. Di nuovo un movimento verso l'alto, a testimonianza di una sete di infinito e di eternità. Di un desiderio di Assoluto che caratterizza il viaggio del protagonista, i cui passaggi tra passato, presente e *altrove*, si condensano nella figura terminale del "ponte".

«Buio dalla luce. Conflitto dall'amore. Sono il frutto di una sola mente? I tratti di un solo volto? Oh anima mia, fa che io sia in te adesso. Guarda attraverso i miei occhi, guarda le cose che hai creato... Tutto risplende»²⁰. La voce collettiva che pone interrogativi senza risposte in *La sottile linea rossa* grida il miracolo della vita, decanta la magnificenza della visione, lo spirito vitale, *sorgivo*, che è intorno a noi. "L'epica delle *fondamenta*" intesa come ininterrotta narrazione filmica, poiché matrice e meta di ogni testo di Malick, in *The Tree of Life* trova la sua espressione ultima nel "senso della *creaturalità*". L'esperienza della realtà viene in qualche modo a coincidere con l'esperienza della creazione in atto. Una realtà che consiste, qui e ora, del proprio esser-fatta: «Ecce sunt caelum et terra, clamant, quod facta sint; mutantur enim atque variantur»²¹.

²⁰ L'ode si congeda con l'immagine di una piantina che cresce in mezzo all'acqua, in una landa deserta.

²¹ «Ecco che il cielo e la terra sono, proclamano con i loro mutamenti e variazioni la propria creazione», Agostino, *Le Confessioni*, a cura di Maria Bettetini, Einaudi, Torino 2002, p. 418.

ABSTRACT IN INGLESE

Where the Tale Originates. A Conversation with Edgar Reitz

Edited by Alessia Cervini and Bruno Roberti

You may see the origin as the time when something that did not exist before suddenly starts to exist, or as the moment when something that was hidden is suddenly disclosed and brought to a regime of visibility. The meaning of the term 'origin' always seems to be closely related to a complex meaning of creation, as a first or a new beginning. The origin is the place of the most familiar and nothing would be what it truly is without it. An art that aims to storytelling, just as cinema does, actually has to measure itself against this idea of origin, that is the hearth where we come from. No story indeed can be told without considering that familiar intimacy is always entailed by the sharing of experience. These are the main concepts which the conversation with Edgar Reitz – the author of one of the last great epics of the twentieth century: *Heimat* – deals with.

The Image Without Origin

Roberto De Gaetano

The life of images is a life without beginning. This essay reflects on three central moments in which the thought and practice of the cinematic image – whether conceived as the coming to presence of the real or as an autonomous creative act – are subtracted to any notion of origin. These three moments coincide with three ideas and three practices of editing, which identify themselves with three phases of the history of the cinematic forms respectively: the dialectic or the infinite representation (Eisenstein), the intensive or the fragmented representation (Bresson), the archaeological or the redeemed representation (Godard).

The Seduction of Movement in Early Cinema

Erica Buzzo

The body and its movement have always been privileged objects of the camera eyes, as scientific cinematography proves to be true. Pioneering

studies carried out respectively by the physiologist Etienne-Jules Marey, by the physicist Wilhelm Röntgen and by the anthropologist Félix-Louis Regnault, reveal the need for explanations of the limits and meanings of the bodily; the need to capture the invisible substance, to break it up, to explore, to fix and to label it in order to understand the reason beyond attitudes and movements. Once the threshold of external perception has been crushed, images of fragmented, stripped to the bone and indexed bodies become epistemological principles for new concepts of identity.

Origins in Kracauer

Robert Bonamy

Many commented on Siegfried Kracauer's first memory of watching a film: the undulating dirty pond, hit by a wind blow, on which the visible rolls. However, a leitmotiv crosses *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* and permits to carry on a reflection about the apparently simple, and indeed primordial, concept of camera-reality: it is the theme of shaking leaves. Such theme traces back its cinematic origin in the *vues Lumière* but can be also found in modern (Oliveira, Straub, Rivette etc.) and contemporary (Van Sant, Shyamalan, Civeyrac, Guiguet etc.) cinema.

Dialectical Images in Soviet cinema of the Twenties

Massimo Olivero

At the end of the Twenties, Benjamin formulated his own conception of Origin as a 'vortex in the flux of becoming'; in other words, as an anachronism, an original configuration of the past bound to alter the representation of the present. This article will analyze two works of Soviet cinema – Dovzhenko's *Zvenigora* (1927) and Vertov's *The Eleventh* (1928) – in order to recover these 'original' images, born from the collision between the representation of the present and the irruption of a past both reinvented and undisclosed.

The Scandal of the Origin: the Cinematic Incipit

Valentina Re

Starting from Frank Kermode's and Paul Ricœur's researches, the article conceives narrative configuration as an essential activity aimed at conveying

an *order* and a *meaning* to our experience of the world, otherwise chaotic and undifferentiated. In this process, beginnings play a key role, but it is exactly in playing this role that beginnings pose the problem, somehow shocking, of the origin's arbitrariness and legitimacy: from where does the speech originate and the narrator obtain his/her own authority? From where does the delimiting act originate? *Why starting from here?* The reaction to this 'inaugural shock' seems to be structured in at least two main paradigms, or models: the paradigm of concealment and elusion, through the use of conventions which naturalize the origin; the opposite one, consisting in displaying and sabotaging the conventions themselves. The article analyzes and discusses some textual strategies related to the two models with respect to the beginnings of *All I Desire* (D. Sirk, 1953) and *La Ronde* (M. Ophüls, 1950), which can significantly be set on the threshold between the classic and the modern.

Unusual Double Origin in the Exercise of Eyesight

Anna Poli

The text faces the theme of a possible filiation between cinema and the invention of the lens. The origin of cinema begins from this invention: the lens as first optic tool connected to the exercise of eyesight. But the unusual double origin is one of the first microscope observations: namely the 'animaculae animation', the first image in motion viewed through an optical instrument which revealed to humanity the existence of the microscopic world from which it actually originated. A historical excursus between technical inventions and their consequences opens to a consideration on the cinematic form. It highlights the particular nature of devices like the microscope and the telescope and the way they have inaugurated a *mise en 'frame'* of the world through means typical of the scientific observation.

Urbs et Civitas: the Fragmentation of Identity in the Cinematic City

Daniela Cardone

Urban spaces are the moral representation of collective will and political institution; so *urbs* and *civitas* are respectively each the aesthetic representation of the other. If an iconography of the city constitutes the mirror image of the architectonic structure and origin of political institutions, so will, freedom, rights, ownership, membership, dependence (all at the foundation of *civitas*) become 'visible' in the city's architecture. The camera is the

machine by which we can reveal imaginary urban spaces as well as preserving their original will and identity. The camera which moves along the city conveys then a real, surreal or potentially predictable, image.

The Infinite Origin of Cinematic ‘Superheroes’

Federico Pagello

The origin is one of the most recurrent theme in superhero comics as well as in their film adaptations. Its continuous repetition, however, implies a paradox, since it appears also as an infinite rewriting and questioning of the original myth. This paper analyses this phenomenon by discussing some film examples, from Richard Donner’s *Superman* (1978) to Christopher Nolan’s *Dark Knight* (2008).

African Cinema: Birth (of the Image) of the Nation

Andreina Campagna

The essay explores the role of cinema in the construction of African nations. It adopts the dialectics between the movement of return to the origin seen as the affirmation of black culture and the negation of the origin as a possibility of opening to the future. African cinema confronts with a series of topics such as the country’s complicated relationship with history and the need of ‘decolonizing’ thought, language and space through Negritude and *Consciencisme* ideologies.

The Origin of Vortex

Alessandro Cappabianca

The quest for origin must not be considered as a practice aimed at reaching a fixed point. It is rather a moment of loss in a whirl or vortex movement which has neither start nor end. The movement of Multiple Origin recalls Nietzsche’s concept of ‘eternal recurrence’, to the degree in which the becoming itself – as Deleuze argued – is seen as the only thing fit for the recurrence.

Films like *The Tree of Life* (T. Malick, 2011), *De l’origine du XXI siècle* (J.-L. Godard, 2000), *Lo specchio di Diana* (Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, 1996) or *The Wild Blue Yonder* (W. Herzog, 2005) build up cosmogonies of possible worlds in which the always elusive Origin vanishes into dreams and myth.

The Origin Seen as *Common Matter*

Salvatore Tedesco

Twentieth-century theories of form and organic form show a hard tension between the idea of the origin as appropriative dynamics – in which the dynamic element refers to a metaphysics of force, and the form-centring is just defined as appropriation – and the idea of the origin as a ‘common matter’. The essay explains these two theoretical options discussing these opposite polarities in biology and analysing some cinematic examples taken from Ejzenštejn’s thought on Disney’s *Silly Symphonies*.

The Concept of ‘Plural Origin’ in Cécile Fontaine’s Cinema

Lucia Tralli

This essay explores Cécile Fontaine’s cinematographic works - created with found footage materials and own home movies shot by her father Pierre. Fontaine’s films open to a twofold relationship with the concept of origin: on the one hand, with the personal origin, tied up with her experience as a migrant and the colonial history of her homeland (Réunion’ island); on the other hand, with the origin of cinema, brought back to its primigenial components of emulsion and base, obtained through the aggressive techniques used by Fontaine to manipulate the original materials.

***Jules and Jim*: the Emergence of the Desire-image**

Jacopo Bodini

As Aristophanes tells in *Symposium*, the individual and desire originate at the same time, giving shape to what Deleuze called a *Platonistic* and *Oedipal* horizon. In Truffaut’s *Jules and Jim* (1962), the will to ‘reinvent love’ leads to a *reversal of Platonism*, through an *anti-Oedipal* idea of desire, thus originating a *desire-image*, i.e. ‘a little piece of *desire* in its pure state’.

On Order and On Disorder: De Oliveira’s *Voyage to the Beginning of the World*

Claudio Di Minno

Manoel de Oliveira’s *Voyage to the Beginning of the World* (1997) begins with the Nietzschean epigraph ‘Se rendre maître du chaos que l’on est’. The

purpose of this essay *is to show* how the film represents - through the journey towards the “beginning” (childhood, native-born places, homeland) made in the film by the characters of the director (Manoel) and the actor (Afonso) – an “idolatry of origins” (quoting from Marc Bloch). Aware of the principle that the past revives in present, and conscious that knowledge of the origin provides tools for understanding the actuality, the *main characters of the film* will become conscious, at the end of their path, that origin stands as a “whirlpool in the flow of becoming” (as Walter Benjamin says).

Mekas, Thoreau and the Notion of Return. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*

Luigi Porto

The relationship between Jonas Mekas – 16mm poet and “guru” of the New American Cinema – and the naturalist philosopher Henry David Thoreau, goes far over being a simple strict adherence to a shared scale of values: it is, instead, a deeper feeling of fellowship. The emigrant (and refugee) Mekas, after many years spent searching for his *Walden* (1969), in 1971 goes back to his homeland Lithuania. There he experiences the meaning of voyage in the opposite sense, a return to the origin, inverting the natural direction of human evolution that Thoreau sees pointing to the direction of the West.

Travelling South: *Stolen Children*

Roberta Rosini

On the shoulders of Heidegger’s philosophy, this paper considers the issue of the origin in connection to the search for identity, and the way this characterises Gianni Amelio’s film *Stolen Children*. The protagonists’ travel to the South of Italy implies a return to the origin and a search for identity – where *origin* evokes a metaphorical image of primordial and archetypal values, of a naturalness (typical of Southern Italy) which now have been lost. The geographical travel, moreover, can be seen as a metaphor of a process of personal identification and existential search of the Self, of a personal spiritual journey of discovery and transformation. On the one hand, such journey involves the deconstruction and disaggregation of individuality and of personal identity’s substance: in other words, a loss of the Self. On the other hand, however, it also constitutes the possibility for a new and authentic redefinition of identity, based on the recognition of

emotional and instinctual aspects of the Self and its multiplicity, as well as on the re-appreciation of the Self's eradicated roots.

Solaris: the Origin as the End

Andrea Amoroso

Tarkovskij's *Solaris* (1972) is a survey on the origins of desire. Are we desiring beings, as we are conscious of the object of our desire (and, therefore, of its origin), or is desire something automatic, which exists beyond any kind of genealogy? Nevertheless, being humans desiring machines, they keep on questioning about the problem of their own and others' authenticity. However, at the end of the world - at the end's edge of any feeling and desire - will this question save us, or will it eternally make us slave of our conscience?

Back to the Origin: The White Diamond

Claudia Barolo

Through a reflection on the film *The White Diamond* (W. Herzog, 2004), the essay aims at questioning the concept of origin according to different approaches. In Herzog's work the nature of the visible has constantly been questioned in order to originate new images. In particular, the 'indigenous' Mark Anthony is a direct personification of a differing 'vision'. He leads the director towards the search of a primeval origin in the caves under Kaieteur falls, which become the emblem of both the possibilities and limits of the visible. According to Jung's theory of 'mother earth', the latter is the place from which everything originates. But that very place, by belonging to the myth, and thus avoiding any kind of representation, confirms an opening to a blurred origin.

The Avoided Origin in The Five Obstructions

Claudio Rozzoni

In his 2003 work *The Five Obstructions* Lars Von Trier 'forces' his friend and director Jørgen Leth to remake his 1967's short film *The Perfect Human* for five times. If, on the one hand, Leth's film - by serving as the main theme - can be thought as the 'Platonistic *origin*' of the play of variations imposed by von Trier, on the other hand, as this paper aims to show,

such an 'experiment' comes to bring the traditional terms of the relationship between original and copy into question.

Searching for an Origin. *Fringe* by J.J. Abrams

Franco Marineo

There are stories that move from an unseen, untold, forgotten, silenced origin. That origin becomes available as a living and changeable chronotope. The most obvious filmic examples are Marker's *La Jetée* (1962) and its near-remake, Gilliam's *12 Monkeys* (1995), or Lynch's *Lost Highway* (1997). Even some TV series made in recent years are built around the rhetorical model and the visual metaphor of the physical jump to the past; i.e., the rewinding of the timeline, the looking for an origin that does not always coincide with the beginning and seems to be an unverifiable starting point upon which the perception of the current present has to be reshaped. *Lost* and *Fringe* (both created by J.J. Abrams) are two complex models of this obsessive and often lost research of the origin.

The Twofold Re-elaboration of the Myth of Origin in *WALL•E*

Marco Luceri

The partial overcoming of postmodernity, as well as the tendency to seriality of feature films within contemporary American cinema, is no longer a prerogative of a few film directors. In some Pixar animated movies this phenomenon articulates itself into a restoration of origins, thanks to a new reading of some founding myths of western civilization and of a strong narrative language. This is what happens, for example, in *WALL•E* (A. Stanton, 2008).

The Utopia of the Origin. *Guests* by Krzysztof Wodiczko

Miriam De Rosa

The essay deals with the origin as utopia. Through the analysis of a case study (*Guests*, K. Wodiczko 2009), the origin is presented as an unachievable goal and unreachable destination. Being a residual entity, the origin is represented by means of a number of dichotomies: presence/absence, visible/invisible, identity/alterity, which are rendered through the image of immigrants. Those figures are *guests* since they embody the concept of

displacement, emphasising the connection between origin and identity.

The Spiral and the Fold. *Broken Embraces* by Almodóvar

Anna Caterina Dalmasso

In Pedro Almodóvar's *Broken Embraces* (2009) a new conception of origin emerges, which brings it close to Walter Benjamin's notion of origin as a *vortex* (as evocated in the 'Epistemo-Critical Prologue' to *The Origin of German Tragic Drama*) and to Merleau-Ponty's notion of the *fold*. The theme of the spiral is pervading the film, which itself articulates as a vortex of images which aim at rising the time. The origin takes shape not as a factual or symbolic genesis, but as the blind spot where the gaze – of memory and cinema – rises up.

The Genesis of a Degeneration. The Torbid White in Haneke

Sara Matetich

Moving from the analysis of the film *The White Ribbon* (2009), by Michael Haneke, this short essay aims to speculate on the origin of an origin or, rather, on the impossibility for a precise thematization to "celebrate" a "perfect" and "essential" (Nietzsche) principle.

Between *Ursprung* and *Herkunft*, indeed, provenance implies plots and mysterious casualties which, by deconstructing the very notion of origin (Hannah Arendt), tarnish the metaphysical research of the genealogy of events.

The Origin of German Identity in August Sander's Photographic Archive

Caterina Martino

In the first half of the Twentieth Century, August Sander uses photography – considered as a scientific and documentary language – to make an intensive work of *typological* archiving of German inhabitants. Bearing in mind a reference to physiognomy, individuals are categorized according to their social status, class and profession. The archetype category is the peasant. During the Weimar society, Sander's photographic series – unfinished compared to the original project and characterized by impersonal and rigorous portraits – gives birth to an identificative image of German people

that inevitably collides with Nazi ideology.

The ‘Cosmic Poetry’ of *The Tree of Life*

Diego Mondella

The tale of the world’s Creation as considered in every possible meaning (legendary, religious, ethical, cultural): the Birth of the Universe; the Birth of Mankind; the Birth of Human Life. Terrence Malick conceives his work as a (re)founding and magnificent visual symphony: its editing, like a score made of images, is written by the natural motion of Light, Water and Air. The world’s destiny and the individual destiny melt together in *The Tree of Life* into an epic of Beauty, Grace and Innocence that contemplate, between the future and the past, the end of all things: Death.

Frontiere. Oltre il cinema

Collana diretta da Roberto De Gaetano

AA. VV., *Benjamin il cinema e i media*

J. RANCIÈRE, *Il destino delle immagini*

R. DE GAETANO, *Tra-Due. L'immaginazione cinematografica dell'evento d'amore*

A. CANADÈ, a cura di, *Corpus Pasolini*

A. BADIOU, *Del Capello e del Fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini

A. CERVINI, A. SCARLATO, L. VENZI, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*

A. CAPPABIANCA, *Trame del fantastico. Riflessi e sogni nel cinema*

R. DE GAETANO, a cura di, *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*

R. DE GAETANO, *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*

A. CANADÈ, A. CERVINI, a cura di, *Clint Eastwood*

A. CAPPABIANCA, *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*

Fata Morgana

Quadrimestrale di cinema e visioni

N. 0 *Bíos*

N. 1 *Mondo*

N. 2 *Archivio*

N. 3 *Trasparenza*

N. 4 *Esperienza*

N. 5 *Limite*

N. 6 *Natura*

N. 7 *Desiderio*

N. 8 *Visuale*

N. 9 *Disaccordo*

N. 10 *Sacro*

N. 11 *Territorio*

N. 12 *Emozione*

N. 13 *Potenza*

N. 14 *Animalità*

N. 15 *Autoritratto*

N. 16 *Origine*

Stampato da
Pellegrini editore - Cosenza

