

FRONTIERE  
OLTRE IL CINEMA

*Collana diretta da*  
Roberto De Gaetano



SALVATORE TEDESCO

# FORMA E FORZA

Cinema, soggettività, antropologia

 **LUIGI  
PELLEGRINI  
EDITORE**

*Frontiere. Oltre il cinema*

Collana diretta da Roberto De Gaetano

*Comitato scientifico*

Gianni Canova, Ruggero Eugeni, Pietro Montani

Proprietà letteraria riservata

© by Pellegrini Editore - Cosenza - Italy

Stampato in Italia nel mese di marzo 2014  
da Pellegrini Editore

Via Camposano, 41 - 87100 Cosenza

Tel. (0984) 795065 - Fax (0984) 792672

*Sito internet:* [www.pellegrinieditore.it](http://www.pellegrinieditore.it)

*E-mail:* [info@pellegrinieditore.it](mailto:info@pellegrinieditore.it)

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

*Alle mie bambine, Alice e Giulia*



## INDICE

Introduzione	pag.	9
I. Il tardo stile: Godard e Beethoven	»	19
II. Tempo, percezione, atto biologico	»	25
III. Rancière e il progetto antropologico moderno	»	49
IV. Storia naturale dell'immagine	»	65
V. Il sorriso nascosto di Straub-Huillet	»	77
VI. Ordet e la concezione luterana della retorica divina	»	85
VII. Il desiderio e la genesi dell'immagine cinematografica	»	95
VIII. L'origine come materia comune	»	105
IX. A Proposito della legge di natura in Ejzenstejn	»	133
X. L'arte di Orfeo, l'arte di Euridice	»	145
<i>Indice dei nomi e dei film</i>	»	





## INTRODUZIONE

Lo sguardo cinematografico continua a costituire una potentissima provocazione per il pensiero filosofico, si fa forse persino strumento di misura del suo percorrere la strada che, nell'immagine, sta fra l'energetica delle forze che l'attraversano e le forme in cui essa di volta in volta giunge a risiedere e trova la sua vita. Allo sguardo cinematografico e ad alcune sue condizioni, fra indagine antropologica e questione del vivente, è dedicato questo piccolo volume, che raccoglie e ripensa, grazie al suggerimento e alla generosa accoglienza offertami da Roberto De Gaetano, alcuni miei lavori scritti in dialogo con lo stesso Roberto e con la redazione della rivista da lui diretta, "Fata Morgana", che già generosamente ha accolto la prima redazione della massima parte di essi.

Posta giusto sulla soglia del breve percorso che qui si propone, la questione del ruolo della soggettività nella costruzione dell'immagine cinematografica costituisce in certo modo la linea guida che, da prospettive differenti, si cercherà di indagare nelle analisi che qui si offrono al lettore. A partire dalle sperimentazioni "brechtiane" degli anni Sessanta, sino quantomeno ai capolavori degli anni Ottanta, Godard dialoga con il tardo stile dei quartetti per archi di Beethoven, ed elabora pratiche di montaggio

e costruzione dell'immagine fortemente innovative, che appaiono costituire quasi l'esito di quella dissoluzione della forma classica che lo stesso Beethoven tardo testimonia.

Nell'arte classica della modernità la soggettività si propone come lo spirito che informa di sé la materia artistica, creando originariamente la forma espressiva e lo stile ad essa appropriato, inquadrando in una perfetta composizione le intenzioni poetiche dell'autore, la coerenza formale dell'opera, lo spazio percettivo dei fruitori e la creazione di forme di interazione fra i soggetti a loro volta preordinate e coerenti con quei mondi immaginativi. Lo stile tardo, secondo la lezione di Adorno<sup>1</sup>, disarticola invece la forma per lasciare emergere i raccordi, le convenzioni, una densità della materia irriducibile per un verso alle intenzioni costruttive della soggettività, e per l'altro verso oggetto, proprio in quanto *materia irriducibile*, di una profonda nostalgia. Se in tal modo la pretesa di controllo sulla materia esercitata dalla forza dell'intenzione artistica cede il passo alla vicenda della storia delle forme, e l'espressività, apparentemente congelata nella giustapposizione degli elementi di montaggio, esplose però in modo tanto più intenso proprio nell'espone le tensioni che attraversano la forma, sono particolarmente gli elementi che in tal modo guadagnano una nuova autonomia a richiamare su di sé l'attenzione teorica.

È qui infatti che emergono con particolare evi-

---

<sup>1</sup> T.W. Adorno, *Stile tardo in Beethoven*, in Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, tr. it., Einaudi, Torino 2001.

denza alcuni elementi del discorso cinematografico su cui, dopo tanti esempi assai più autorevoli, questo breve volumetto vuol provare ad articolare una riflessione. Discontinuità dell'azione, relazione nuova fra immagine e musica, peculiare emancipazione del materiale.

Mi riferisco in primo luogo alle dinamiche nuove che caratterizzano lo sguardo cinematografico che, interrotta la continuità fra percezione e azione del cinema classico, lascia emergere lo spessore storico delle forme della percezione, le dinamiche della loro instaurazione e la "politica della visione" che tali forme percettive comportano.

Se appunto queste tematiche caratterizzano, fra gli altri, la filmografia del Godard oggetto del breve capitolo di cui si è detto, nessuno, probabilmente, nel panorama teorico contemporaneo, ha però indagato questi temi con maggiore profondità di Jacques Rancière, al quale è dedicato il secondo capitolo di questo studio, inteso a ricostruire i presupposti dell'operazione di Rancière nel confronto con alcuni dei momenti e dei modelli fondativi dell'estetica moderna e con il paradigma dell'antropologia filosofica.

Ma, in senso più ampio, è appunto il progetto antropologico della modernità a costituire il referente su cui, per continuità e più spesso per differenza, si articola in questo volume l'analisi delle forme della temporalità e della percezione di cui ci parla e che ci mostra lo sguardo cinematografico. Se, in questo senso, la perfetta chiusura che regna nella relazione funzionale fra modalità della percezione e modalità dell'azione che costituisce il quadro di riferimento della biologia teoretica e del pensiero antropologico

del primo Novecento trova perfetta rispondenza nel decorso della narrazione propria della cinematografica classica, la problematizzazione di questo modello da parte di Viktor von Weizsäcker e l'apertura alle ragioni della forma vivente – oggetto del terzo capitolo, per il tramite dell'introduzione del concetto di *atto biologico* – intende fornire un modello in competizione con quello classico, un modello che ci appare un candidato forte per la descrizione dello sguardo proprio di alcune delle esperienze salienti della ricerca cinematografica, da Dreyer a Straub e Huillet.

Quel che il modello teorico elaborato per il tramite di Weizsäcker si limita però a indicare e circoscrivere “in generale” come uno spazio di possibilità, ci appare di fatto riconoscibile come l'oggetto dell'indagine di Jean-Marie Straub, come l'indagine su alcune forme elementari del movimento umano e sul modo in cui tali forme si proiettano nel discorso cinematografico rifrangendosi in una molteplicità di livelli di montaggio, descrivendo in una sintassi minima e controllatissima – come appunto quella che Straub e Huillet creano in dialogo col sistema bressoniano del cinematografo – una straordinaria grammatica della libertà umana, di quella storicamente negata, certo, ma di quella sempre utopicamente presente, secondo la lezione altissima del film su Hölderlin, *La morte di Empedocle, ovvero Quando allora il verde della terra di nuovo risplenderà per voi*, e forse ancora di più secondo quella accezione goethiana della forma che trova espressione nella tradizione della morfologia, e che dice della relazione intima fra costruzione e percezione della forma: «Nello spirito

umano così come nell'universo non c'è nulla che stia in alto o in basso, tutto richiede uguali diritti in un centro comune, che manifesta la sua segreta esistenza proprio tramite l'armonico rapporto che tutte le parti intrattengono con esso»<sup>2</sup>.

È forse il segreto dolce e tremendo della natura, di cui ci parla, se osservato con la giusta rifrazione – e cioè forse secondo questa ottica goethiana che ci sembra di poter rintracciare nella gestualità spezzata che è propria della recitazione dei loro film – il cinema massimamente “umanistico” di Straub e Huillet:

Le stagioni sono crudeli, ma contemporaneamente sono anche il piacere più grande, la più grande gioia e il più grande godimento [...]. Lavoriamo sempre più sul tentativo di ampliare il campo d'azione dei sentimenti, è su questo che lavoriamo, con noi stessi e contro noi stessi: per fabbricare, creare dei film che facciano ricordare e suggeriscano – non vorrei dire “esprimano” – sentimenti sempre più ampi e più grandi, sentimenti sepolti e rimossi. Ma per raggiungere questo traguardo è necessario trovare una forma, che diventi [...], e non è un paradosso, sempre più rigida<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> J.W. Von Goethe, *Werke* (Hamburger Ausgabe), vol. 13, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000, p. 42.

<sup>3</sup> J.-M. Straub in *L'ombra della preda* (intervista a cura di Hans Hurch e Stephen Settele), in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. «Quando il verde della terra di nuovo brillerà»*, a cura di P. Spila, Bulzoni, Roma 2001, pp. 211-212.

Come avviene con l'accezione godardiana del "tardo stile" di Beethoven, anche il cinema di Straub e Huillet propone una concezione della musica, e della relazione compositiva fra musica e immagine nel film, che appare contraddire nel modo più rigoroso e quasi provocatorio ogni usuale pratica della filmografia. Da nessuna parte, probabilmente, quel che è inteso dalla decomposizione creativa del concetto di "colonna sonora" viene mostrato con maggiore chiarezza che nel finale di *Sicilia!*, in cui il grido di libertà dell'arrotino viene convertito – trapassa totalmente e senza alcun procedimento di accomodamento – in musica, nella musica del quartetto op. 132 di Beethoven, ancora una volta.

Ma ancora prima di articolarsi nel confronto col discorso musicale, un estremo, per così dire, della relazione fra immagine e suono, viene già raggiunto da Dreyer nel film sulla Parola, *Ordet*, e viene raggiunto tramite l'assunzione della tematica luterana della *lingua degli infanti*, tramite la definizione del regno dei cieli come un *regno dell'udito, non della vista*. È questo l'argomento del sesto capitolo di questo studio. Ci interessa qui, beninteso, l'assunzione rigorosamente cinematografica di questa tematica, cioè non quel che essa significa per il sistema intellettuale di Dreyer, per la sua riflessione sulla fede o per la sua critica sociale, ma ci interessa scorgere quantomeno ciò che questo rivolgimento dell'immagine in ritmo verbale *a partire dalla lingua di chi non ha parola* significa per la costruzione stessa dell'immagine, per il prodursi del miracolo cinematografico della risurrezione di Inger operata con l'ascolto e con la parola dalla fede della piccola Maren e del "folle"

Johannes, o ancora per il miracolo cinematografico del farsi specchio del lago nella scena della barca e dell'albero dei due amanti innocenti Anne e Martin di *Dies Irae*.

Se, palesemente, rispetto a tali aperture tematiche il progetto antropologico della modernità funge da limite e da punto di allontanamento, e il modo in cui l'ipotesi funzionalista che in esso guida la relazione fra percezione e azione viene sostanzialmente ribaltato alla luce dell'*amore per le forme* della tradizione della morfologia da Goethe a Weizsäcker, e dunque alla luce della concezione della percezione di cui questa tradizione si fa portatrice, e del suo soffermarsi presso la *persistenza* delle forme viventi, tale "tenace volontà di persistere di ciò che una volta è giunto ad esistenza", di cui parlava Goethe, trova forse la sua rappresentazione più compiuta nelle dinamiche del desiderio o meglio, se mi è concesso di giocare con l'ordine delle parole: nell'immagine del desiderio in quanto dinamica, in quanto il desiderio porta a espressione nella forma l'immanente produttività dell'immagine.

È questo l'argomento del settimo capitolo di questo volume, in cui si cerca di mostrare un piccolo rosario di occasioni cinematografiche in cui l'immagine dell'essere umano si dipana in un ampio ventaglio che congiunge la rappresentazione del divino della statuaria antica con la persistenza della forma umana nei calchi di gesso di Pompei (*Viaggio in Italia*) cosicché, fra la forma umana della divinità antica e quella tenacia estrema della fedeltà dell'umano a se stesso presente persino nella traccia lasciata dal corpo in quei calchi, il desiderio riconduca costantemente

l'energetica della vita alla forma dei viventi.

Il vivente appare nella sua concretezza, la commozione del suo scoprirsi tempo – tempo presente della scoperta, passato della memoria e protensione desiderante nel futuro – implica la fuoriuscita dalla purezza astratta di una forza progettante e porta con sé il riconoscimento da parte del vivente del proprio essere composto e attraversato e scavato di *materia*, “un turgido composto d’acqua, albumina, sale e grassi, che chiamiamo carne e diventa forma” secondo la splendida descrizione di Thomas Mann.

Nelle due sezioni che seguono è il pensiero di Ejzenštejn, con la sua concezione della *non indifferenza* della materia, con la sua ricerca di un metodo della transizione dal piano meramente quantitativo all’innovazione *qualitativa* nei processi formativi, con la sua riflessione sul carattere plastico della forma e sulla dialettica ad essa peculiare fra momenti formativi-progressivi e immanente regressione al *protoplasmatico*, ed è in modo specifico il progetto di una morfologia evoluzionistica che ci è sembrato di poter rintracciare nel cuore della peculiare lettura naturalistica ejzenštejniana del materialismo dialettico, a costituire per il tramite di un ampio *détour* nelle argomentazioni proprie del pensiero biologico contemporaneo l’occasione per un confronto più ampio con quel *vincolo materiale della forma* che, portandoci decisamente lontani dal progetto antropologico da cui si sono prese le mosse e dalla critica novecentesca ad esso, riconduce però alla figura umana e alla sua storia.

Quale esito ultimo di questo percorso, nelle pagine conclusive del volume si affacciano le figure mitiche



di Orfeo ed Euridice, così spesso incarnate nella storia del cinema in personaggi che ne hanno riletto la storia o che se ne sono fatti portatori quasi sottotraccia, quasi al modo di una tipologia profonda. Se Orfeo è il portatore delle ragioni dell'entusiasmo e della ispirazione poetica, e alla logica produttiva dell'ispirazione risponde l'animazione che per il tramite di Orfeo s'introduce nella realtà del mondo, la silenziosa Euridice – o piuttosto quella Euridice *destinata* al silenzio perché possa compiersi il transito verso la vita che le destina il poeta Orfeo (“Ma vieni, e taci”) – è invece figura e carne di una differente ragione.

Le due figure nel loro reciproco appartenersi descrivono in certo modo l'intero spazio teorico che qui si è cercato di individuare: è così che la discesa agli inferi da parte di Orfeo, prima ancora di essere espressione della ricerca del dono dell'ispirazione, è frutto di una *inibizione dello sguardo* che vale come la condizione nascosta dello sguardo; sono questi i quadri vuoti, bianchi o neri, che tanto spesso amministrano lo spazio dell'immagine nel cinema di Dreyer, o in quello di Straub e Huillet. E per converso il silenzio di Euridice è rivolto e indirizzato verso le figure della *transizione in immagine*, verso l'individuazione della logica che porta dalla vita allo schermo, ed è quanto avviene esemplarmente, come si vedrà, nella decisiva figurazione dello specchio. Ma la transizione in immagine di quanto s'inscrive e si dona nello sguardo cinematografico eccede sempre le regole dell'ispirazione di Orfeo; Euridice *ritorna* perché in lei ritornano, imprevedute, liberate, una carne e una voce che costituiscono forse il seme più prezioso dell'arte cinematografica.



## I. IL TARDO STILE: GODARD E BEETHOVEN

«Poiché non posso divincolarmi dall'obiettività che mi opprime né dalla soggettività che mi esilia, poiché non mi è possibile né di innalzarmi sino all'essere né di cadere nel nulla, bisogna che ascolti. Bisogna che guardi intorno a me più che mai: il mondo, mio simile, mio fratello». Il mondo che l'occhio vede è la serie di galassie che si offrono nei giochi della schiuma sulla superficie di una tazzina di caffè, ciò che è offerto all'ascolto sono dei passaggi brevissimi, circostanziatamente ripresi ogni volta che si ripresenta il tema della soggettività, dal *Quartetto in fa maggiore* op. 135, ultima manifestazione del *tardo stile* di Beethoven.

Nella complessa tessitura di *Due o tre cose che so di lei* l'insieme alla cui costruzione la ricerca di Godard presiede è innanzitutto costituito dalla doppia presenza di persone, eventi e cose, al tempo stesso oggetti e soggetti sulla cui duplice funzione si articola la struttura del discorso cinematografico, alla ricerca, come dice lo stesso Godard<sup>1</sup>, di *forme più generali*, in

---

<sup>1</sup> Mi riferisco nel seguito a J.-L. Godard, *On doit tout mettre dans un film*, e Id., *Ma démarche en quatre mouvements*, ora in

grado di sviluppare un certo *sentimento dell'insieme*.

Se nella relazione fra descrizione soggettiva e oggettiva e nel presupposto del riconoscimento di una pari dignità fra uomini e cose sta il movimento profondo del film, l'obiettivo di Godard è però – come talvolta si è dimenticato a vantaggio della descrizione sociologica o dell'analisi strutturale – la vita, l'*esistenza singolare di una persona* (Merleau-Ponty), che Godard si propone di attingere giusto tramite l'intreccio cui si accennava di *forme generali* ed eventi particolari. In tal modo un film apparirà un po' come un *saggio sociologico in forma di romanzo*, per la cui costruzione Godard dichiara di non aver a disposizione che «des notes de musique»: quelle note appunto degli ultimi quartetti di Beethoven, alla cui “bellezza e follia” aveva paragonato la *Gertrud* di Dreyer, e a cui ancora ritornerà vent'anni dopo in *Prénom Carmen*.

Ma prima ancora di giungere a parlare di questa musica e di ciò che per suo tramite avviene nelle immagini di Godard, chiediamoci quale sguardo sul mondo si apre nella celebre scena della tazzina di caffè da cui abbiamo preso le mosse. Alain Bergala parlava di uno sguardo extraterrestre, e ciò significa, almeno in prima approssimazione e tuttavia ciò sarebbe probabilmente da ripensare proprio *via* Merleau-Ponty, uno sguardo che ha sospeso quelle connessioni fra la percezione e l'agire, fra la costruzione dello sguardo e il movimento dell'occhio, su

---

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, a cura di A. Bergala, Tome I, 1950-1984, Cahiers du Cinéma, Paris 1998, pp. 295-298.

cui abitualmente s'istaura la nostra immagine del mondo, il nostro aggirarci in un *ambiente umano*; e tuttavia, mi sembra di poter dire, più che andare con Merleau-Ponty alla ricerca della genesi, dello scaturire della percezione, Godard si pone giusto nel limite fra percezione e azione, nel punto d'indifferenza a partire dal quale avvengono quelle trasmutazioni fra soggetto e oggetto di cui lo stesso Godard parla.

Lo sguardo di *Due o tre cose* è insomma figlio dello sguardo del morto in *Vampyr*, ancora di Dreyer, o più da vicino dello sguardo che percorre i saloni nell'albergo-sanatorio in *L'anno scorso a Marienbad*; dello sguardo che, in una scena memorabile del film di Resnais, si depone su un portacenere andato in frantumi sul marmo di un pavimento.

Che funzione svolge l'ascolto in questi spazi? In che senso le note del *Quartetto in fa maggiore* guidano a cogliere la vita di Juliette, come già, secondo la proposta di Godard, quella di Gertrud?

Già la prima inserzione del quartetto beethoveniano nel film di Godard ci fornisce una risposta iniziale: Juliette sta lavando i piatti, quando racconta che, lavando i piatti, è scoppiata a piangere perché una voce le diceva "tu fai parte dell'umanità". È appena un accenno, le prime note dell'*Allegretto* che apre il quartetto, a sottolineare quasi come una didascalia l'inizio di una relazione fra i suoni, l'immagine visiva e le prospettive immaginative della parola; dimensioni, si badi, qui in apparenza schiacciate l'una sull'altra, se è vero che l'azione vista e quella riferita coincidono, e che l'intervento musicale rimane nella sua brevità quasi inavvertito, irrilevante. Tanto più forte, tuttavia, ne appare il potenziale uto-

pico: se la soggettività è la matrice che creando la forma organizza i materiali, facendone oggetti della conoscenza, tale soggettività, concretamente intesa come umanità, rivendica una relazione all'uomo della prassi conoscitiva che appare crudelmente smentita dalla società industriale e dallo sviluppo della città contemporanea, oggetto delle lezioni di sociologia messe in scena nel film.

Il secondo passaggio, alla fine della nostra sequenza, approfondisce nel modo più ricco e trasferisce su un piano filosofico quest'ordine di significati: si parla con Wittgenstein della coincidenza fra i limiti del mio linguaggio e i limiti del mio mondo, e si sottolinea il ruolo costitutivo svolto in quest'orizzonte dal sorgere della coscienza («se le cose avranno contorni netti sarà soltanto grazie al sorgere della coscienza, una novità per il mondo»), e le parole della voce off vengono commentate da un lungo passaggio del terzo movimento (*Lento assai, cantante e tranquillo*) dello stesso quartetto, mentre Juliette esce e si muove per la città.

Beethoven insomma varrebbe qui in ultima analisi come l'esponente di una compiuta classicità che teorizza la conciliazione fra soggetto e oggetto, e dunque il pieno reciproco trasfondersi della soggettività nell'organizzazione del materiale e di questa nelle dinamiche espressive della soggettività. Ci chiediamo tuttavia se questa lettura dia realmente conto del tipo di relazione fra soggettivo e oggettivo, e in primo luogo di quella fra l'immagine dell'uomo e quella del mondo, che aveva mosso nell'autore la necessità dell'ascolto: «Poiché non posso divincolarmi dall'obiettività che mi opprime né dalla soggettività che mi esilia [...], bisogna che ascolti».

Si consideri il principio paratattico che organizza lungo tutto il film la distribuzione dei materiali, fra storia di Juliette e immagini dei cantieri, “qui” parigino e “altrove” delle immagini del Vietnam; indagine svolta da Godard già a partire dalla doppia presentazione “brechtiana” di Marina Vlady-Juliette Janson e soprattutto nella scena già ricordata in cui l’azione del lavare i piatti veniva duplicata e distanziata nell’immaginazione verbale.

L’ascolto della musica non copre le transizioni (la polemica di Jean-Marie Straub contro il *brodo sonoro di sottofondo*), ma approfondisce il senso della distanza fra oggettività che opprime e soggettività che esilia, accende fra i due estremi una tensione la cui carica utopica sta proprio, e paradossalmente, nella non conciliazione degli estremi stessi, facendo sì che il film stesso sia in ultima analisi la storia di questa relazione.

«Camminavo e sentivo che il mondo ero io, che tutto il mondo ero io. Il paesaggio era il mio volto», dice Juliette ancora sulle note del movimento lento del quartetto beethoveniano, esplicitando così la legge strutturale dell’immagine godardiana: solo dopo che abbiamo sentito queste parole Juliette sparisce e si vede il travagliato paesaggio dei cantieri urbani parigini, e i rumori della città rimpiazzano la musica.

Sarà tutto il lavoro di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet a riprendere e approfondire sistematicamente queste indicazioni, sino allo splendido *Sicilia!*, che si chiude sulla *Canzona di ringraziamento* del *Quartetto in la minore* op. 132. Ancora una volta il tardo stile di Beethoven, come quello in cui «elemento soggettivo ed elemento oggettivo si fronteggiano

senza mediazioni»<sup>2</sup>, dando luogo a una composizione la cui complessità cresce in proporzione dell'ampiezza dei materiali in essa *liberati*, esposti nel loro carattere non conciliato<sup>3</sup>, piuttosto che sottomessi a un'intenzione autoriale.

Infine, la vicenda stilistica dei quartetti di Beethoven, dai *Razumowsky* sino alle opere tarde, è forse la vera "storia" raccontata da *Prénom Carmen*; e qui il principio della giustapposizione paratattica e dell'uso di "sigle" – di materiali in cui la stilizzazione fa tutt'uno con l'esposizione di una convenzione tanto satura di valenza storica quanto apertamente sottratta al dominio del soggetto – tale principio costruttivo, dico, informa, proprio a partire dalla presenza in scena del quartetto Prat, la struttura complessiva del film, sino alla sequenza (fondata sull'*Andante* del terzo movimento del *Quartetto in la minore*) del dialogo fra Carmen e Joseph in casa di zio Jean, sequenza in cui tutti gli elementi del racconto, le onde che s'infrangono sulla spiaggia, il corpo di Carmen, le prove del quartetto Prat, il girare a vuoto del dialogo, convergono a comporsi in un insieme mirabilmente animato proprio nella sua risoluta astrazione da ogni continuità narrativa.

---

<sup>2</sup> C. Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, tr. it., Einaudi, Torino 1990, p. 221.

<sup>3</sup> Cfr. a questo proposito il bellissimo piccolo saggio di T.W. Adorno, *Stile tardo in Beethoven*, in Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, tr. it., Einaudi, Torino 2001, pp. 175-179.





## II. TEMPO, PERCEZIONE, ATTO BIOLOGICO

*Milioni di uomini siedono ogni sera nelle poltrone dei cinematografi e attraverso gli occhi rivivono vicende caratteri sentimenti e stati d'animo, senza aver bisogno delle parole. Tutta l'umanità si trova oggi a reimparare la lingua dimenticata della mimica e dei gesti.*

*L'uomo diverrà nuovamente visibile.*

BÉLA BALÁZS

«Il tempo è la forma in cui gli esseri viventi appaiono e devono essere intuiti, oppure i fenomeni viventi sono le forme attraverso le quali le determinazioni temporali devono anzitutto esser trovate?»<sup>1</sup>. È attorno a questa domanda che ruota l'interrogazione metodologica di Viktor von Weizsäcker in uno straordinario saggio del 1942 su *Forma e tempo*, alternativamente rivolgendosi alla biologia e alla scienza della percezione sensibile, all'indagine teorica e a quella storica. Vi è in gioco, riteniamo, uno dei passaggi fondamentali per il progetto di un'e-

---

<sup>1</sup> V. von Weizsäcker, *Forma e tempo*, in Id., *Forma e percezione*, tr. it., Mimesis, Milano 2011, p. 49.

estetica come scienza dell'uomo: cosa apprendiamo sulla forma vivente come *fenomeno estetico* a partire dalla sua configurazione temporale? Che genere di esperienza della realtà ci offre la temporalità della percezione sensibile? E ancora, in che senso, con quali implicazioni per la nostra immagine dell'uomo, si dà qualcosa come un *tempo proprio* dell'immagine, e della nostra esperienza dell'immagine?

L'accezione di *esperienza* cui intendo dedicare queste note è infatti quella che, riconosciuta la possibilità di articolare una configurazione temporale dell'immagine, si interroga sulle relazioni che essa intrattiene con la struttura temporale dell'esperire. Il referente principale per questa concezione dell'esperienza sarà costituito dall'opera del medico-filosofo tedesco Viktor von Weizsäcker<sup>2</sup>, uno dei padri della medicina psicosomatica nonché – per quanto forse ancora non sufficientemente studiato<sup>3</sup> – una delle voci più interessanti dell'antropologia filosofica novecentesca. Ad esser chiamato in causa da Weizsäcker è un paradigma dell'esperienza che profondamente attraversa la riflessione antropologica novecentesca informando di sé la riflessione sulle relazioni fra esperienza, arte e tecnica nel pensiero di Arnold Gehlen e risulta, per tale via, ancora ben lontano dall'aver esaurito la sua funzione euristica, come

---

<sup>2</sup> Cfr. V. von Weizsäcker, *Gesammelte Schriften*, 10 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986-1998.

<sup>3</sup> Mi limito a ricordare un eccellente studio italiano: V. Rasini, *Teorie della realtà organica. Helmuth Plessner e Viktor von Weizsäcker*, Sigem, Modena 2002.

eloquentemente dimostra il riferimento a Gehlen da parte della *Bild-Anthropologie* di Hans Belting<sup>4</sup>.

Nel seguito ci confronteremo anzitutto in breve con le prime articolazioni moderne del concetto di movimento espressivo in Wundt, illustreremo quindi il modello descrittivo dell'esperienza e delle sue relazioni con la tecnica quale si presenta in Gehlen, il che ci permetterà di mettere a fuoco la questione della configurazione temporale dell'esperienza in Weizsäcker, e infine di interrogare le possibili conseguenze teoriche, e non meramente applicative, del riferimento all'immagine cinematografica.

Riprendiamo dunque il nostro discorso proprio dal passo di Balázs citato in apertura; l'utopia di Balázs – il cinema come strumento dell'umanesimo internazionale, in grado di «rendere *visibile* a tutti l'uomo visibile» e di «unire gli uomini al di sopra dell'ambiente in cui vivono»<sup>5</sup> – fa riferimento alla nozione di “movimento espressivo” come principio di spiegazione del linguaggio mimico, vera e propria *lingua materna dell'umanità* in grado di inaugurare a suo giudizio una nuova cultura visiva fondata sull'immagine dell'uomo e del mondo, colte appunto nell'immediatezza del movimento espressivo<sup>6</sup>. La teoria del movimento espressivo, le cui origini andranno ricercate nella tradizione retorica della *actio* e più da presso nell'analisi schilleriana dei *movimenti*

---

<sup>4</sup> Cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie*, Fink, München 2006.

<sup>5</sup> B. Balázs, *Il film*, tr. it., Lindau, Torino 2002, p. 36.

<sup>6</sup> Cfr. Id., *Der sichtbare Mensch*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, p. 29.

*simpatetici* e del loro ruolo per l'antropologia e per la teoria della recitazione teatrale<sup>7</sup>, aveva avuto fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento un prodigioso sviluppo, specie per merito dell'ultimo libro di Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*<sup>8</sup>, e del profondo ripensamento che le teorie darwiniane avevano conosciuto prima nella psicologia di Wundt<sup>9</sup>, e poi in Klages<sup>10</sup>.

Proprio per questa doppia via il concetto di movimento espressivo finirà con l'esercitare una funzione decisiva tanto sulla teoria cinematografica di Balázs e di Ejzenštejn<sup>11</sup>, quanto sugli sviluppi ulteriori dell'antropologia, da Plessner sino appunto a Gehlen.

In breve, il merito di Wundt è quello di aver associato con chiarezza nella sua analisi l'articolazione del movimento umano con l'espressione della psichicità,

---

<sup>7</sup> Mi permetto di rinviare in proposito al mio *Antropologia e retorica della dignità in Schiller*, in "Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica", n. 11 (2006), pp. 69-79.

<sup>8</sup> C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, tr. it., Newton, Roma 2006.

<sup>9</sup> W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874. Nel seguito cito dall'edizione informatizzata, senza indicazione di pagine.

<sup>10</sup> Gli scritti di Klages sul movimento espressivo, che coprono tutto l'arco della sua attività, sono raccolti in L. Klages, *Ausdruckskunde*, vol. 6 delle *Sämtliche Werke*, Bouvier, Bonn 2000.

<sup>11</sup> S.M. Ejzenštejn, *Il movimento espressivo*, tr. it., Marsilio, Venezia 1998; in proposito si veda lo splendido lavoro di A. Cervini, *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M. Ejzenštejn*, Mimesis, Milano 2010.

a partire dall'idea che, come afferma lo stesso Wundt, «col continuo rispecchiarsi dei moti dell'animo in movimenti esterni, questi ultimi diventano uno strumento mediante il quale esseri affini possono comunicarsi il loro stato interiore»<sup>12</sup>. Dopo aver proposto una tripartizione dei movimenti espressivi (modifica diretta dell'innervazione, associazione, riferimento del movimento a rappresentazioni dei sensi), Wundt ne illustra le dinamiche e le interrelazioni, a partire da un livello iniziale assai energico e sostanzialmente inconscio, sino alle varie forme di connessione dei tre principi ed all'emergere, nel caso in cui i movimenti espressivi facciano riferimento a rappresentazioni dei sensi, di un referente esterno, che può anche essere assente; in questo caso i movimenti serviranno a render conoscibile – ad esempio tramite gesti – quell'oggetto esterno nelle sue configurazioni spaziali e temporali, determinando così il passaggio dall'espressione degli affetti interni alla vera e propria comunicazione del pensiero e quindi al primato della coscienza.

Wundt mostra le relazioni fra l'udito, le sottilissime sfumature che esso è in grado di percepire, e l'elaborazione della conoscenza mediata dalla vista (che gioca un ruolo guida) e dal tatto, precisando che «senza dubbio originariamente tutti questi movimenti sorgono nella forma di un riflesso, e solo a poco a poco la guida sicura della volontà se ne impadronisce»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, cit., cap. 22.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Tutto però è poi posto saldamente sotto il dominio della coscienza, dell'appercezione, che Wundt definisce come il «compimento attivo dell'apprensione sensibile mediante innervazione motoria», spiegando che pochi o addirittura un solo elemento di una rappresentazione vengono posti al centro dell'interiore campo visivo, al centro dell'attenzione, e che «lo stesso processo che innalza la rappresentazione e specialmente le sue parti più sensibili nel centro prospettico dell'interiore campo visivo, produce anche insieme quei movimenti, come tono della voce e gesti, che rafforzano nel parlante stesso la forza sensibile della rappresentazione, e che risvegliano nell'altro, cui il discorso si rivolge, la stessa rappresentazione»<sup>14</sup>.

Ecco allora rintracciata nella stessa attività percettiva l'origine comune della mimica e del linguaggio verbale, e non è un caso che ancora nel 1904, nel primo volume della *Völkerpsychologie*, Wundt giunga a proporre una «teoria evolutiva» del linguaggio basata, per dirla con Cassirer, sulla supposizione che «l'intero contenuto spirituale del linguaggio derivi dal movimento espressivo, che esso cioè non sia altro che il movimento espressivo sistematizzato e regolato»<sup>15</sup>. Ed ecco, soprattutto, aprirsi la possibilità di analizzare i modi in cui l'espressione mimica direttamente comunica uno stato interiore. Tralasciando qui di rilevare le evidenti relazioni fra questa concezione e

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> E. Cassirer, *Metafisica delle forme simboliche*, tr. it., Sansoni, Milano 2003, p. 48.

le teorie di Balázs sulla mimica<sup>16</sup>, è però di particolare rilevanza ai nostri fini la connessione intima fra percezione e movimento (rappresentazione sensibile e innervazione motoria) che dà luogo al concetto stesso di *movimento espressivo* e che, superati i limiti teorici propri dell'impostazione metodica di Wundt, lo connota per la moderna antropologia come uno straordinario strumento d'indagine sulle forme in cui si manifesta l'intima unione di spirituale e sensibile nella natura umana<sup>17</sup>.

È Arnold Gehlen a cogliere tutte le implicazioni antropologiche della teoria e a farla fruttare nel modo più deciso nel suo capolavoro del 1940, *L'uomo*<sup>18</sup>, e in alcuni saggi dedicati al concetto di esperienza e all'esperienza estetica in modo specifico. Nel pensiero di Gehlen l'unità complessa fra la sfera della percezione e quella del movimento nell'uomo è ripensata alla luce della biologia teoretica di Jakob von Uexküll<sup>19</sup>, che descrive le interazioni fra animale e

---

<sup>16</sup> Sulle relazioni fra Wundt e Balázs si veda P. Löffler, *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Transcript, Bielefeld 2004, pp. 159-187.

<sup>17</sup> Appunto in questa direzione, oltre al lavoro di Weizsäcker di cui si dirà più avanti, cfr. il saggio di F.J.J. Buytendijk e H. Plessner, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des anderen Ichs*, in H. Plessner, *Ausdruck und menschliche Natur*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 67-129.

<sup>18</sup> A. Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1983.

<sup>19</sup> Cfr. ad esempio J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani*, tr. it., Quodlibet, Macerata 2010.

ambiente in quanto prodotto della relazione fra mondo percettivo – *Merkwelt* – e mondo agito – *Wirkwelt*; se tuttavia il rapporto col suo ambiente è per così dire ampiamente prescritto all'animale dalla specifica dotazione istintuale e dalla motricità innata di cui l'animale è dotato, che determina per così dire il cerchio di operazioni in cui si sviluppa la sua esistenza e l'ambiente per esso biologicamente rilevante, nel caso dell'uomo – con la decisa riduzione degli istinti e il prevalere di una motricità *acquisita*, potremmo dire “culturalmente appresa” – verrà a determinarsi la nascita di un sistema di relazioni profondamente differente in ragione del carattere essenzialmente acquisito, culturale, del mondo umano: «il mondo percettivo (*Wahrnehmungswelt*) che alzando gli occhi vediamo intorno a noi è interamente il *risultato* dell'attività peculiare (*Eigentätigkeit*) dell'uomo»<sup>20</sup>. Piuttosto che rinviare circolarmente l'uno all'altro o integrarsi reciprocamente come i due elementi di una tenaglia, percezione e attività motoria nell'uomo sono in grado di verificarsi reciprocamente, consentono l'autovalutazione e supportano un processo di correzione in itinere dei risultati.

Negli anni Cinquanta il discorso di Gehlen si approfondirà con la considerazione della mediazione tecnica dell'esperienza; occorre anzitutto ricordare che Gehlen definisce *circolo dell'azione* la forma generale dell'interazione fra percezione e movimento nell'uomo, e la descrive in base al

---

<sup>20</sup> A. Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, cit., p. 66.



principio di retroazione per cui il comportamento viene sperimentato nei suoi risultati, e tali risultati retroagiscono influenzando i comportamenti futuri<sup>21</sup>.

Ebbene, sottolinea Gehlen, sono proprio le proprietà costitutive del circolo dell'azione a fungere da determinanti dell'intero sviluppo della tecnica<sup>22</sup>, sino al suo esito estremo, cioè non solo la sostituzione dell'organo con lo strumento inorganico, ma l'automatismo della macchina, vero punto di arrivo del processo di autoapprendimento instradato dal circolo dell'azione.

Già in un saggio del 1936 *Sull'essenza dell'esperienza*<sup>23</sup> Gehlen coglie l'aspetto decisivo dell'esperienza nell'interazione fra uomo e mondo, in un'elaborazione della realtà che immediatamente si traduce in un "saper deliberare" e in un "fare esperto", quello della *techné*, in quanto tale «neutrale rispetto alla distinzione fra "fisico" e "psichico"»<sup>24</sup>. Ambito dell'esperienza è dunque l'interazione costruttiva con le cose, con le situazioni, con gli altri e con se stessi, e l'esperienza ha innanzitutto un carattere di prestazione, ovvero è una continua modifica di se stessi e delle condizioni del proprio rapporto col mondo. Duplice carattere strumentale, se vogliamo, di questa prestazione, se è vero che per un verso si

---

<sup>21</sup> Cfr. Id., *Die Seele im technischen Zeitalter*, Rohwolt, Hamburg 1957, pp. 17-18.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>23</sup> Id., *Prospettive antropologiche. L'uomo alla scoperta del sé*, tr. it., Il Mulino, Bologna 2005, pp. 45-67.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 48.

modifica la strumentazione che permette la relazione, per l'altro risulta sempre più decisiva la mediazione tecnica in senso proprio.

Ma il passo decisivo di Gehlen, come già abbiamo velocemente anticipato, sta nella distinzione fra la motricità innata, ereditaria, dell'animale, e la motricità acquisita, «istintualmente esonerata»<sup>25</sup>, dell'uomo. Infatti per un verso la massima parte di ciò con cui l'uomo interagisce è artificiale, prodotto dall'uomo stesso, come tavoli, sedie, penne, case, strade, e dunque non si danno circuiti funzionali innati nell'*uso* di tali elementi artificiali. Ma soprattutto, poi, il movimento e la sua relazione con la percezione sono volti nell'uomo all'attiva modificazione di circostanze in linea di principio imprevedibili, alle quali appunto è funzionale il carattere autoavvertito delle prestazioni sensomotorie umane. L'esuberante ricchezza delle pulsioni umane ha caratteristiche tali (cronicità, convertibilità) da sfuggire del tutto alla traduzione in precise figure motorie. Si ha così, nel caso di una «situazione biologicamente significativa» (riguardante la sessualità, la nutrizione, il pericolo di vita ecc.), una «scossa sensoriale»<sup>26</sup> che però non necessariamente si traduce in un determinato comportamento, e talvolta anzi non si traduce affatto in

---

<sup>25</sup> Mi riferisco qui in particolare a un saggio di Gehlen del 1961, *Sulla reazione istintiva alle percezioni*, in Id., *Prospettive antropologiche. L'uomo alla scoperta del sé*, cit., p. 157. Qui Gehlen si basa sulla ricerca di O. Storch, *Die Sonderstellung des Menschen in Lebensabspiel und Vererbung*, Springer, Wien 1948.

<sup>26</sup> A. Gehlen, *Sulla reazione istintiva alle percezioni*, cit., p. 159.

azione, ma semmai in un differimento dell'azione.

È però importante osservare come lo stesso Gehlen registri quasi a margine l'esistenza di una via alternativa di sfogo della scossa sensoriale, costituita dalla motilità periferica, involontaria, legata ai canali vegetativi, con fenomeni dell'*espressività* quali il riso, il pianto, l'arrossire, che dovrebbero a giudizio di Gehlen «venir compresi come vie di sfogo *non pratiche* (che non modificano nulla nel mondo esterno) di scosse sensoriali, che per parte loro sarebbero reazioni istintive, trattenute all'interno, a stimoli o situazioni scatenanti»<sup>27</sup>.

Continuiamo a seguire per qualche tratto la densa argomentazione di Gehlen, che muove giusto dall'assunzione che esista una proporzionalità inversa fra istinto e coscienza, per cui l'uomo si caratterizzerebbe per un processo di riduzione degli istinti da porre molto indietro nella storia evolutiva della nostra specie, che presenta di fatto a giudizio di Gehlen solo dei «residui istintuali»<sup>28</sup>. Alla riduzione degli istinti si accompagna, d'accordo con le teorie di Bolk sull'ominazione, un insieme di inibizioni ormonali che determinano il mantenimento sino all'età adulta di un sistema di caratteristiche evolutivamente primitive (prolungamento dell'infanzia e tarda maturità sessuale, assenza di peli, elevata aspettativa di vita, instabilità della vita pulsionale). Sulla base di queste premesse Gehlen si domanda se sia ancora possibile nel caso dell'essere umano rintracciare reazioni

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 150.

istintive come quelle studiate dall'etologia di Konrad Lorenz, e consistenti in un processo di scatenamento per cui in determinate specie determinate figure di movimento «*vengono disinibite* da parte di uno stimolo che sopraggiunge dall'esterno»<sup>29</sup>, secondo una relazione definita "chiave/serratura".

Caratteristica comune di questi meccanismi scatenanti è la loro improbabilità e semplicità, ovvero, spiega Gehlen, «i segnali scatenanti sono soliti staccarsi nell'ambiente delle diverse specie animali dallo sfondo solito, appaiono insoliti, vistosi, insistenti»<sup>30</sup>, e insomma, come già osservava Lorenz, si distaccano da un ambiente per lo più fatto di configurazioni irregolari e indistinte per quella *regolarità e simmetria*, che solitamente rende *belli agli occhi degli uomini* i fattori scatenanti ottici degli istinti animali (i colori puri e le forme regolari).

Occorrerà allora chiedersi se esiste la possibilità di rintracciare «qualcosa come un substrato biologico delle esperienze propriamente artistiche»<sup>31</sup>, che permetterebbe di addentrarsi nel territorio secondo Gehlen «mai esplorato»<sup>32</sup> di una *fisiologia dell'arte*.

La risposta di Gehlen passa ancora una volta attraverso quel grande discrimine costituito dalla riduzione degli istinti, che implica anzitutto l'affrancarsi nell'uomo degli organi di senso «dai cir-

---

<sup>29</sup> *Ibidem*. Traduzione modificata.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 155. Traduzione modificata.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 170.

cuiti funzionali animali»<sup>33</sup>, dove andrà notato che l'espressione "circuito funzionale" (*Funktionskreis*) fa riferimento una volta di più alla teoria ambientale di Uexküll, e vale a indicare l'interazione e gli effetti di feedback fra animale e ambiente tanto nell'ambito della percezione quanto in quello del movimento.

La plasticità e convertibilità della nostra vita pulsionale ha poi a giudizio di Gehlen un'altra conseguenza di grande portata, ovvero ha per effetto l'unità temporale della nostra vita interiore, che non è disseminata in un pulviscolo di presenti irrelati relativi alle varie sfere pulsionali, né però è unificata solo a livello della coscienza intellettuale, ma alla lettera getta le sue radici sin nell'oscurità della vita vegetativa: «si costruisce in un costante processo di autotrasformazione, di cui solo la minima parte diviene consapevole, qualcosa come una "base di reazione storica", che però viene anch'essa costantemente ridefinita»<sup>34</sup>.

Cosa ne è però dello stimolo scatenante, nel momento in cui esso, nell'essere umano, non genera più una figura motoria, e dunque almeno tendenzialmente non genera più gli esiti cui sarebbe biologicamente preposto? «Tutte queste cose», cioè tutte le configurazioni scatenanti "improbabili", risponde Gehlen, «risulterebbero vistose in primo luogo dal punto di vista ottico, in modo pienamente indipendente da qualsiasi valenza biologica anche residuale, e a loro volta sarebbero coordinate con un'attenzione e

---

<sup>33</sup> Id., *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, cit., p. 56.

<sup>34</sup> Id., *Sulla reazione istintiva alle percezioni*, cit., p. 166.

una coordinazione sensoriale con gli istinti del tutto astratta, soltanto rudimentale, e quindi dotata di una sua propria qualità»<sup>35</sup>. È qui che si radica antropologicamente il primato del ben formato indagato dalla psicologia della Gestalt, ed è qui che si fonda la possibilità di un'estetica fisiologica.

Gehlen non esita ad esprimere la sua insoddisfazione nei confronti dei metodi più accreditati della scienza filologica dell'arte avvertendo l'esigenza di una comprensione dell'arte che sollevi il velo su quella «animazione [*Belebung*] ed entusiasmo che fanno battere il cuore e mozzano il fiato»<sup>36</sup>, e che restano totalmente inspiegabili «senza alcuna partecipazione di istanze fisiche»<sup>37</sup>.

Occorrerà allora rintracciare nelle esperienze estetiche la partecipazione di «qualcosa come una motricità particolare, che va vista in relazione ad altre particolarità del movimento umano»<sup>38</sup>, ovvero, come spiega il rinvio alla seconda sezione di *Der Mensch*<sup>39</sup>, va posta in relazione col carattere acquisito e autoavvertito del movimento, in grado di nutrire la *fantasia motoria*, in primo luogo nella sua qualità ottica. «In

---

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 169. Traduzione modificata, e cfr. l'ed. tedesca, p. 119.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 170. Traduzione modificata.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Gehlen per la verità si limita a un rinvio generico alla seconda sezione, ma direi in modo più circoscritto che è il § 18, *Bewegungssymbolik*, in A. Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, cit., pp. 223-229, ad esser pertinente ai nostri problemi.

modo corrispondente», prosegue Gehlen, «deve essere possibile mettere in relazione con la qualità della struttura delle pulsioni umane certe proprietà delle esperienze estetiche vissute, o addirittura il loro intero ambito»<sup>40</sup>. La sobria precisazione ulteriore di Gehlen è che ovviamente in tal modo ambito della fisiologia dell'arte sarebbero solo «gli strati prossimi all'istinto nel campo dei fenomeni estetici»<sup>41</sup>.

È allora giunto il momento di raccogliere tutti gli elementi sinora dispiegati analiticamente da Gehlen: in cosa consiste la qualità della struttura delle pulsioni coinvolte nell'ambito estetico, e che genere di *Sondermotorik* (motricità particolare) è quello cui esse danno vita rendendosi indipendenti da ogni valenza biologica e traducendosi nella qualità del “ben formato”?

Gehlen risponde dicendo che «ciò che è rimasto dell'effetto scatenante evolutivamente primordiale è un *residuo divenuto privo di funzione*, depotenziato, che però proprio per questo motivo può irradiarsi all'intera ampiezza del campo della percezione in interminabile multiformità»<sup>42</sup>. Se la percezione e la motricità animale sono per Gehlen meramente elementi del circolo funzionale ambientale, la zona di confine prossima all'istinto nel comportamento estetico umano può viceversa essere investita di un

---

<sup>40</sup> Id., *Sulla reazione istintiva alle percezioni*, cit., pp. 170-171.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 171, si è profondamente modificata la traduzione italiana, che stravolge il senso dell'originale; cfr. l'ed. tedesca, p. 121.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 172. Ancora una volta la traduzione italiana è da modificare.

godimento che è commisurato alla raggiunta libertà dall'azione: «sentiamo di fronte a questi valori estetici qualcosa come un impulso di genere particolare, libero dal comportamento [...]. Abbiamo l'impressione di un venir attirati sensibilmente forte, molto immediato e vivificante, ma d'altro lato decisamente puntuale e per così dire senza risultato»<sup>43</sup>.

Insomma risulterebbe soppressa o ridotta la concatenazione fra stimolo scatenante e risposta motoria istintiva, e proprio nel raggiungimento della libertà dall'azione, dunque direi in una sorta di prefigurazione del compimento del processo esonerante del circolo dell'azione, consisterebbe il piacere estetico<sup>44</sup>.

La valenza antropologica dell'esperienza estetica si traduce dunque per Gehlen già dai primordi dell'umanità nel tentativo di *fissare in determinate configurazioni* un sentimento di piacere in cui si custodisce un residuo istintuale «che non è più accentuato per singoli gruppi di oggetti determinati, ma proprio perciò risponde a oggetti tout court, se solo essi esibiscono quelle qualità scatenanti, benché biologicamente depotenziate»<sup>45</sup>. Dunque – va da sé – in nessun caso una qualche forma di determinismo biologico, ma al contrario una straordinaria apertura alle infinite potenzialità plastiche dell'azione umana.

In questo senso, anche quelle che Gehlen descrive

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 173, traduzione modificata.

<sup>44</sup> A questo punto Gehlen può anche sperimentare una variazione del detto kantiano affermando che «bello è ciò che piace senza conseguenze», *ibidem*.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 173, traduzione modificata, e cfr. l'ed. tedesca, p. 123.



come fonti ulteriori del piacere estetico si lasciano piuttosto riportare allo stesso processo, a partire proprio dal piacere che più direttamente Gehlen riconduce all'esonero, e cioè quello che si lega a quelle forme che ci fanno avvertire la nostra esperienza come «*libera da obbligazioni*»<sup>46</sup> e dunque liberatoria, o ancora il piacere intellettuale per la razionalità che avvertiamo appunto nelle forme geometriche, nel ritmo, nella regolarità.

Un ultimo punto dell'argomentazione di Gehlen è per noi del più grande interesse. Gehlen osserva che il godimento estetico realizza una peculiare inversione nella direzione delle pulsioni, che non tendono più a modificare la realtà esterna, ma piuttosto il nostro stato interno: «l'essere umano pone come scopo del suo comportamento non un'utile modificazione del mondo esterno, ma una modificazione biologicamente priva di senso del *proprio stato soggettivo* [...]». Un comportamento in qualche modo tecnicamente determinato termina in una "configurazione" (ornamento, corona di piume, ecc.) la cui funzione e senso consiste nella *qualità di stimolo* della costellazione scatenante, nell'*esperienza vissuta* del "bello"<sup>47</sup>; ben lungi dal costituire una manifestazione marginale dell'umano, quello che in tal modo l'uomo esperisce esteticamente è «il tratto più profondo della sua essenza, lo sganciamento dall'incatenamento agli

---

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 175-176, traduzione modificata, e cfr. l'ed. tedesca, pp. 124-125.

istinti, l'esonero dall'esterno»<sup>48</sup>.

La *configurazione* artistica costituisce dunque in tal modo la traduzione del *circolo dell'azione* in cui si realizza l'esperienza umana in un comportamento «in qualche modo tecnicamente determinato»<sup>49</sup>. Anche per questa via, dunque, l'ambito della tecnica costituisce l'orizzonte in cui s'iscrive per Gehlen il problema dell'esperienza estetica.

Viktor von Weizsäcker, per parte sua, elabora la teoria del *Gestaltkreis*<sup>50</sup>, del "circolo strutturale" in cui la relazione fra la percezione e il movimento si configura in quanto ciclo dell'attività vitale che implica tutte le dimensioni del vivente (e dell'umano in modo peculiare ma non esclusivo), con particolare riferimento all'interazione fra aspetti cognitivi ed emozionali, alla relazione soggetto-oggetto nel farsi dell'esperienza del vivente, all'incrocio fra psiche e corpo. In estrema sintesi, negli *Anonimi* del 1946 Weizsäcker definisce il *Gestaltkreis* come «una struttura essenziale dell'atto vivente afferrato in modo patico», precisando che tramite questo concetto «viene condotto a espressione il fatto che il vivente, nel momento stesso in cui muta, fa tuttavia anche ritorno a se stesso»<sup>51</sup>. Il farsi stesso del vivente nella

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 175, traduzione modificata.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>50</sup> Cfr. V. von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, ora in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.

<sup>51</sup> V. von Weizsäcker, *Anonimi*, in Id., *Filosofia della medicina*, tr. it., Guerini e Associati, Milano 1990, p. 183.

relazione fra sfera percettiva e motoria si configura nella forma di una “unità comprensiva” tramite la quale, spiega Weizsäcker, l’ indefinita mutevolezza e inquietudine del vivente «risulta qui come per un attimo acquietata, come se al flusso dell’ accadere si intimasse: “fermati!”, oppure: “fatti evento!” [...]. In questo modo, con *un* colpo netto, la soggettività è in grado di contrapporsi alla molteplicità del mutevole, come se l’ immutabile giungesse a soggiogare il mutamento, come se dall’ inarrestabile flusso di quest’ ultimo si pervenisse in ogni istante a *fare ritorno a se stessi*»<sup>52</sup>. Metamorfosi continua del vivente, radicalmente inteso in quanto *divenire* piuttosto che *essere*, e al tempo stesso goethianamente continua produzione di forme, continua *Gestaltung*, non tanto indifferente alla cesura soggetto-oggetto, quanto piuttosto direi costantemente impegnata a ridefinirne i termini, le relazioni.

È alla luce dell’ assetto qui così brevemente delineato che Weizsäcker considera il problema della configurazione temporale dell’ immagine; ci troviamo così a confrontarci col problema del tempo del vivente, e della sua configurazione intesa anzitutto come *direzione del tempo nell’ atto biologico*: «il tempo biologico non è né un obiettivo *continuum* omogeneo né tempo trattenuto nella memoria, esso è tempo presente. La vita non è né indifferente nei confronti della differenza fra passato e futuro né rimemorazione, ma la vita è sempre “presente che getta un ponte sul tempo” [...], attualità che lega il passato al futuro.

---

<sup>52</sup> *Ibidem.*

La vita non è nel tempo ma sempre nuovamente lo istituisce; e dunque si mantiene attraverso il tempo e si rapporta estaticamente al tempo»<sup>53</sup>.

Torneremo sul carattere estatico della vita in rapporto al tempo; ci interessa anzitutto considerarne le ricadute sulla relazione fra forma e tempo; per Weizsäcker infatti si tratterà in sostanza di rovesciare i termini del discorso kantiano: «il contributo essenziale del tempo non sta nel fatto che esso è “forma del senso interno” (Kant); ma la forma stessa è ciò che contribuisce a formare la struttura temporale. Ogni fenomeno configurato, in quiete o in movimento, possiede anche una forma temporale»<sup>54</sup>. È attraverso il configurarsi del fenomeno che sorge un *ordine* del tempo, un prima e un dopo come «*la forma temporale di questo divenire*»<sup>55</sup>.

Weizsäcker insiste sul punto centrale della sua argomentazione: qui dunque non si può affermare che la forma sorge o si mantiene *nel* tempo, piuttosto è il tempo che sorge e passa *nella* forma come suo inizio e fine, durare e trapassare. La configurazione temporale si pone come direzione (*Richtung*) del movimento in cui la forma appare in quanto fenomeno della percezione e appunto determina e abita una figura del tempo<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Id., *Forma e tempo*, cit., p. 42.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 64. Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, tr. it., Laterza, Roma-Bari 1991, p. 63.

<sup>55</sup> V. von Weizsäcker, *Forma e tempo*, cit., p. 59.

<sup>56</sup> Cfr. *ivi*, p. 59: «E dunque la forma temporale di un fenomeno nella percezione riceve il suo “essere *formato*” dall’esser dotato

La forma, in quanto essa viene concepita non come un *dato* di partenza (come ancora da più punti di vista era per la psicologia wundtiana) ma come l'esito di un atto biologico, di una prestazione esperienziale – conoscitiva ed emozionale insieme – presenta essa stessa la struttura di un ben determinato “tempo biologico”, e sorge dall'unione del necessario “carattere di passatezza” del materiale *formato* con la tensione formante insita nella direzione del movimento; per questo Weizsäcker parla di «*carattere anamnastico-prolettico* delle forme percettive»<sup>57</sup>, subito chiarendo che occorrerà considerare la configurazione percettiva come «un'attualizzazione anamnastico-prolettica del proprio oggetto»<sup>58</sup>.

Perfetta integrazione, secondo la logica del *Gestaltkreis*, di soggetto e oggetto, la genesi della forma seguita da Weizsäcker teorizza nel modo più forte l'unità di psiche e soma, conoscere e agire, espressione e motricità: «mentre infatti il ritmo di sistole del conoscere e diastole dell'agire si dispiega *nel tempo* e nuovamente da questo tempo che scorre confluisce in un presente verso la manifestazione fenomenica – mente questo ritmo si manifesta come uno – si manifesta la forma. Con ciò la coappartenenza di forma e *tempo* è mostrata come necessaria a partire dall'essenza della forma»<sup>59</sup>.

---

di forma di ciò che appare».

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 72.

Comprendiamo dunque perché la forma – che per un verso istituisce il tempo piuttosto che meramente darsi nel tempo – possiede anche per altro verso per Weizsäcker un carattere *estatico*, riposa in un presente estatico: il vivente «è al contempo se stesso e qualcosa che muta»<sup>60</sup>, e dunque la forma è sempre *gioco*<sup>61</sup> fra permanenza e mutazione che *si esprime* nella *direzione dell'atto* biologico. Eccoci circolarmente tornati al movimento espressivo, che ora potremmo forse in breve riformulare come *tensione del vivente*, come direzione (carica di espressione) dell'atto biologico.

Ritorniamo all'uomo visibile di Balázs, ritorniamo a quanto il cinema ci ha fatto apprendere sulla *lingua dimenticata della mimica e dei gesti*.

E basterà pensare a quanto, sulla *pressione* del tempo nell'immagine, possiamo apprendere alla luce del concetto di “*Richtung* dell'atto biologico” fornitoci da Weizsäcker, nel caso di una sequenza come quelle, insistenti, degli interrogatori della *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, in cui il *ritmo* delle domande è scandito dalla progressione dei volti degli inquisitori rivolti verso Giovanna, e il suo stesso sottrarsi alla logica del processo è tutto nella messa in immagine del suo volto *estatico*, nel tempo che *si*

---

<sup>60</sup> Id., *Anonimi*, cit., p. 183.

<sup>61</sup> Non si può far a meno di rinviare nuovamente, al proposito, a Schiller, e in modo specifico alla relazione fra impulso sensibile e impulso formale nelle *Lettere sull'educazione estetica* (si veda ora la nuova edizione italiana, *Aesthetica*, Palermo 2005, pp. 48-57).

*stacca* nelle sue risposte. Ma appunto già in questo contrasto è prefigurata una possibilità ulteriore del discorso cinematografico, che sarà ancora Dreyer ad esplorare forse meglio di chiunque altro nello sguardo del morto che ci è offerto da una altrettanto celebre sequenza di *Vampyr*: adesso la *Richtung*, la direzione dell'atto biologico del vedere è decisamente revocata, sospesa, e in suo luogo emerge una sorprendente fisiologia dell'immagine fondata nella transizione dal set al cinema. Di più forse potremmo dire, se alle creature di quel film Weizsäcker avesse dedicato una nuova *Introduzione alla fisiologia*.





### III. RANCIÈRE E IL PROGETTO ANTROPOLOGICO MODERNO

#### *Estetica e sistema dei saperi*

Il poderoso ripensamento dei modelli fondativi dell'estetica moderna proposto da Jacques Rancière costituisce, al tempo stesso, uno sforzo di chiarificazione davvero inusuale delle tensioni teoriche del *nostro tempo*, e uno stimolo prezioso per la storia dell'estetica – in ordine alle dinamiche della modernità in cui è venuto a costituirsi quel modello di comprensione delle forme del sapere, dell'arte e dell'immagine, delle relazioni fra il sentire e il politico, che da Baumgarten e da Kant in avanti chiamiamo 'estetica'. Vorrei provare anzitutto a seguire in breve alcuni dei tratti essenziali della ricostruzione offerta da Rancière – riferendomi anzitutto a *Malaise dans l'esthétique*, da poco disponibile in italiano grazie alle cure di Paolo Godani<sup>1</sup> – per verificare quindi, sulla loro scorta, lo sviluppo di una deriva moderna (proporrei qui di definirla per brevità "bioteoretica") della riflessione su genio e gusto, provando infine a

---

<sup>1</sup> J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, a cura di P. Godani, ETS, Pisa 2009.

trarne qualche conclusione sullo statuto contemporaneo del discorso sul sensibile.

Ed eccoci così immediatamente condotti al vero *thema regium* della riflessione di Rancière sulla modernità estetica: politica ed estetica moderne danno luogo insieme a una *partizione del sensibile*, ovvero istituiscono di volta in volta in uno specifico *regime d'identificazione*<sup>2</sup> un campo di significati, un ambito di valori, di dicibilità del sensibile, rendono formulabile un certo ordine possibile degli spazi e dei tempi. È alla lettera una «logica del rapporto “estetico” fra arte e politica»<sup>3</sup>, quella che Rancière si propone di costruire, mostrando come ad una intrinseca pertinenza estetica del politico – proprio perché è nell'ambito del politico che si configura la sfera dell'esperienza e le condizioni di possibilità del discorso della comunità, ovvero che si *dà la parola* ai soggetti possibili – corrisponda una politicità dell'estetico-artistico, dal momento che l'arte moderna si pone a giudizio di Rancière come «la costituzione, al contempo materiale e simbolica, di un certo spazio-tempo»<sup>4</sup>, un modo di ripartire questo tempo e abitare questo spazio; di più, dal momento che la singolarità dell'arte, cioè il suo carattere moderno, sta tutta nell'operazione istitutiva che «ritaglia uno *spazio di presentazione* nel quale le cose dell'arte sono identificate come tali»<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 36, corsivo mio.

Sarebbe certamente utile – ma è un tema che posso qui solo sfiorare – leggere alla luce di queste indicazioni alcuni dei motivi centrali che hanno determinato persino sul piano terminologico la maturazione della prospettiva estetica settecentesca sino a Kant: mi riferisco in particolare alla progressiva differenziazione fra il concetto di *Vorstellung* – la rappresentazione in quanto oggetto della teoria della conoscenza – e la *Darstellung* (potrei dire in breve come “presentazione del senso”), a partire dal dibattito di ambito wolffiano (il dialogo *Von der Darstellung* di Klopstock, del 1779<sup>6</sup>), passando per Herder (*Plastik*, 1778<sup>7</sup>), sino al § 59 della terza *Critica* kantiana<sup>8</sup>. Non meno significativo, e ancora più intensamente frequentato, il nesso di problemi che interessa l’ambito del sentire (*Empfindung/Gefühl*) fra teoria della percezione, specificità sensoriale, sentimento.

Mi limito a questo proposito ad un solo esempio, per ricordare come Winckelmann, in un breve saggio del 1763 *Sulla capacità del sentimento del bello*<sup>9</sup>, istituisca una correlazione fra la *Empfindung* in quanto recettività del senso esterno e la *Empfindung*

---

<sup>6</sup> F.G. Klopstock, *Von der Darstellung*, in Id., *Ausgewählte Werke*, Hanser, München 1981, pp. 1031-1039.

<sup>7</sup> J.G. Herder, *Plastica*, tr. it., Aesthetica, Palermo 1994.

<sup>8</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it., Einaudi, Torino 1999, pp. 185-189.

<sup>9</sup> J.J. Winckelmann, *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello nell’arte e sull’insegnamento della capacità stessa*, in Id., *Il bello nell’arte*, tr. it., Einaudi, Torino 1973, pp. 83-106.

in quanto sentimento del bello, individuando nell'attività formativa (nella *Bildung* e nella *bildende Kunst*, arte figurativa e scultura greca in primis) il luogo di tale duplicità del senso, il luogo – potrei dire – in cui il farsi dell'esperienza sensibile si configura in esperienza e posizione del valore estetico. Termini e problemi su cui tornerò.

Ecco in che senso la modernità estetica vale come «redistribuzione dei rapporti fra le forme dell'esperienza sensibile»<sup>10</sup>, ed ecco in che senso il *regime estetico* dell'arte moderna, congedate le logiche mimetico-rappresentative della tradizione aristotelica, nel dar vita a «una certa forma di apprensione sensibile»<sup>11</sup> ripensa la relazione fra materia e forma dell'arte mettendo in questione i rapporti fra sensibile e intellettuale, passività e attività del senso e della forma.

Da ciò anche, per Rancière, l'ineliminabile problematicità dell'estetica, la quale fa tutt'uno con una tensione polare fra costruzione di un orizzonte comunitario e marginalità-isolamento utopico dell'arte. La relazione fra impostazione trascendentale (di matrice kantiana), piano antropologico e progetto politico-pedagogico nelle *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller<sup>12</sup> costituisce come è noto il principale oggetto d'indagine di questi nessi scelto da Rancière; alle spalle del “gioco” schilleriano, e in qualche modo però anche come suo termine di riferimento, il nesso

---

<sup>10</sup> J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 32.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>12</sup> Cfr. F. Schiller, *L'educazione estetica*, tr. it., Aesthetica, Palermo 2009.

fra libero gioco e idea estetica in Kant (rinvio qui a quanto Alessia Cervini scrive sull'*image pensive* oggetto della recente riflessione di Rancière)<sup>13</sup>.

Come che sia, ben al di qua della soglia schilleriana, potremmo individuare nel progetto di riforma delle scienze portato avanti nel celebre *Esame degli ingegni* di Huarte de San Juan, del 1585<sup>14</sup>, una testimonianza preziosa di quei nessi strutturali dai quali emerge la prospettiva dell'estetica moderna. Basandosi su un'impostazione che unisce la teoria umorale della medicina greca agli studi anatomici e climatologici della fisiologia rinascimentale, Huarte ravvisa infatti nello studio delle differenti disposizioni degli ingegni umani un potente strumento per assicurare il progresso delle scienze e della divisione sociale delle professioni nella nascente Europa assolutistica. In questo modo, saldando insieme lo studio dell'ingegno in quanto *disposizione naturale* e l'elaborazione delle tecniche volte a garantire la funzione sociale dell'ingegno umano, Huarte apre a una teoria della conoscenza ingegnosa, a una riflessione sulle arti ingegnose e a un progetto di riorganizzazione sociale e politica delle professioni, giusto in funzione della diversità degli ingegni. Il reciproco incardinamento fra scienze e forme dell'ingegno apre per un verso all'organizzazione sociale del lavoro dell'Europa

---

<sup>13</sup> Cfr. A. Cervini, *Operatività e pensosità dell'immagine*, in R. De Gaetano (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011, pp. 501-519.

<sup>14</sup> J. Huarte de San Juan, *Esame degli ingegni*, tr. it., CLUEB, Bologna 1993.

assolutistica, per l'altro crea uno spazio di riflessione sulle potenzialità della mente umana nella *riconfigurazione inventiva* degli ordini del reale.

In maniera a tutta prima paradossale, insomma, è giusto nel momento in cui più cogente si fa nella cultura europea della prima modernità l'intento di costruire un sistema dei saperi e delle funzioni sociali del sapere, che emerge uno spazio inedito per una *funzione estetica* nella relazione umana con la realtà. Detto ancora in altri termini, la logica dell'esperienza, polarizzandosi verso i due ambiti della relazione sociale e della mediazione tecnica (dell'esperienza e delle stesse funzioni sociali), conduce alla messa in luce di una *qualità* estetica dell'esperienza, e per altro verso all'elaborazione di "autonome" strategie di sviluppo di tale condizione.

Siamo insomma – provo qui a semplificare – alle soglie di quella grande tripartizione che caratterizzerà l'estetica settecentesca fra una via sistematica-antropologica (Baumgarten), l'elaborazione di una filosofia dell'arte (Batteux, Mendelssohn), e la riflessione critica sul senso dell'esperienza secondo l'impostazione kantiana.

Mi interessa rilevare come il grande agente di questa operazione sia proprio la problematica relazione fra sensibilità e attività formativa, fra *aisthesis* e *poiesis*, nel quadro di un orizzonte antropologico sempre meno predeterminato, sempre più decisamente volto in direzione dell'utopico. È quanto sarebbe facile mostrare – ma ancora una volta mi limito qui ad un accenno – prendendo in esame il ripensamento delle coordinate fisiologiche del discorso sull'ingegno (quali pocanzi rinvenute in Huarte) da parte di

autori quali Dubos o Herder: Dubos, la fondazione del genio nelle condizioni naturali-materiali del suo sviluppo e la funzione del *sentimento* nell'arte come rimedio alla *noia*, al disagio dell'uomo nella società moderna; Herder e l'iscrizione dell'antropologia fisiologica nel progetto di una *filosofia della storia dell'umanità* dall'esito utopico.

Se in Baumgarten<sup>15</sup> l'estetica si configura come una *logica della sensibilità*, cioè come uno strumento per il perfezionamento delle disposizioni conoscitive umane e al tempo stesso come l'esito di una pervasiva ridefinizione delle relazioni fra le forme del sapere, cosicché solo nel cuore di questa strategia diventa possibile riconoscere e tematizzare i modi in cui la sensibilità organizza lo spazio percettivo, istituisce relazioni d'ordine e piani di pertinenza fra le esperienze, e se insomma Baumgarten può valere come il primo interprete della modernità estetica perché riconosce alla sensibilità la capacità di costruire strategie (argomentative) di perfezionamento, perché tematizza la bellezza come legittima e autonoma modalità di approccio al reale e alla sua pienezza e la *vita estetica della conoscenza* come culmine saliente dell'umano, Herder radicalizza il riferimento alle funzioni strutturanti della sensibilità, e intende senz'altro l'estetica come *fisica dell'anima*, come *scienza naturale dello spirito*, dedicando la propria indagine alla peculiarità dei singoli sensi nella costruzione della realtà del

---

<sup>15</sup> Per questa lettura di Baumgarten mi permetto di rinviare al mio *L'estetica di Baumgarten*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2000.

mondo umano e della forma artistica.

I due elementi formano per Herder, tanto giova chiarire prima di andare avanti, una endiadi inseparabile: lungi dal ridursi a una “filosofia dell’arte” secondo il modello che sarà proprio della successiva stagione idealistico-romantica, la *Naturlehre* di Herder trae origine dalla considerazione della *forma vivente* intesa allo stesso titolo nelle sue determinazioni fisiologiche e nell’individuazione della situazione e identità storico-artistica cui dà luogo. Da questo punto di vista il superamento dell’epistemologia razionalista in direzione della considerazione della reciproca irriducibilità della sensibilità nervosa e dell’irritabilità muscolare e il superamento della “descrizione erudita” delle opere d’arte in direzione del riconoscimento della singolarità dell’apparire fenomenico dell’arte fanno alla lettera tutt’uno.

Provando a dirla nella terminologia di Rancièr: il superamento del *regime rappresentativo* delle arti inaugura un *regime estetico* proprio perché il primato teorico e descrittivo dei rapporti d’ordine fra materia e forma, fra rappresentazione e rappresentato cede spazio alle dinamiche operative del *valore estetico*, alla costruzione di nuovi ordini dello spazio e del tempo.

Il tentativo herderiano più compiuto in questa direzione è senz’altro lo studio dedicato alla scultura (cioè la già ricordata *Plastica*, del 1778), che riconduce rigorosamente origine della forma e dinamiche della fruizione della statua alle peculiarità del senso del tatto, rendendo così la scultura per la prima volta compiutamente autonoma dal riferimento alla pittura e al senso della vista.

Abbiamo qui modo di verificare nuovamente la



pertinenza delle considerazioni di Rancière sul *regime estetico* dell'immagine: «lo statuto dell'arte [dice Rancière] non è dato più da criteri di perfezione tecnica, ma dall'assegnazione dell'arte a una certa forma di apprensione sensibile. La statua è una “libera apparenza”»<sup>16</sup>. Nella tradizione estetica che stiamo qui cercando di seguire, il “sensorio specifico” di cui dice Rancière è capace di dar vita a una specifica instaurazione del senso, a una specifica *partizione del sensibile* e dunque alla problematica concordia fra estetica e politica proprio in quanto radicato nella *specificità valoriale* del senso – qui, dell'apprensione tattile. Per inciso, la distanza rispetto alla tradizione della sinestesia (vedi Dufrenne<sup>17</sup>) non potrebbe essere maggiore.

### *Lo statuto estetico della sensibilità*

«Verrà mai scritta», si chiedeva Herder, «una dottrina della ragione pratica, un lessico filosofico della lingua, dei sensi e delle belle arti, dove ogni parola ed ogni concetto trovano la loro origine, e dove si ricostruiscono i percorsi in cui i concetti sono stati trasposti da un senso all'altro, e dai sensi all'anima?»<sup>18</sup>.

Qualche decennio dopo, riassumendo per più versi il senso delle ricerche del tardo Illuminismo,

---

<sup>16</sup> J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 41.

<sup>17</sup> Cfr. M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, tr. it., Il Castoro, Milano 2004.

<sup>18</sup> J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 93.

Goethe proporrà di affiancare alla critica kantiana della ragione pura una *critica dei sensi e dell'intelletto umano*; ovvero, potremmo dire, una critica storica della ragione concreta e delle funzioni assiologiche della sensibilità.

Progettualità politica, individualità inassimilabile del fenomeno artistico e una volta di più *intenzione sistematica* nei confronti dei modelli di relazione fra i saperi convergono nella critica dei sensi così intesa, nella quale statuto dell'arte e funzioni strutturanti-simboliche della sensibilità si accordano nel dar vita (come ha esemplarmente mostrato Gernot Böhme<sup>19</sup>) a una immagine della ragione alternativa al corso maggiore della scienza moderna "cartesiana", e profondamente interessata alla ridefinizione del *gioco* della soggettività e della natura: soltanto da tale gioco, da tale interazione complessa, risulteranno le categorie della relazione estetica.

Un progetto questo, che troverà una profonda eco nell'estetica antropologica novecentesca.

L'estetica, propone Rancière, significa insieme regime «d'identificazione del proprio dell'arte e redistribuzione dei rapporti fra le forme dell'esperienza sensibile»<sup>20</sup>. Considerata nell'ottica che qui proponiamo, la proposta di Rancière può a mio avviso essere utilmente messa in rapporto con il progetto estesiologico di Helmuth Plessner, un autore di cui in questi ultimi anni qui in Italia si sta traducendo moltissimo

---

<sup>19</sup> Cfr. G. Böhme, *Alternativen der Wissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, pp. 123-153.

<sup>20</sup> J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 32.

e su cui si moltiplicano gli interventi critici. Risale al 1924 ma non ha perso nulla dell'attualità delle sue argomentazioni il breve saggio *Sulla possibilità di un'estetica*, che può fornirci alcuni preziosi chiarimenti di metodo: il problema che Plessner pone in quella sede è infatti quello della «fondazione sensoriale della coscienza del valore estetico»<sup>21</sup>. L'estesiologia sarà appunto l'approccio metodologico che permette di porre tale questione, interrogandosi dunque su quali siano i fattori percettivi dell'oggetto sui quali «si basa il fatto che ad esso sia possibile collegare un senso ed esattamente questo senso e non un altro»<sup>22</sup>, così da condurre a chiedersi come sia possibile «che a determinati complessi sensoriali appartengano determinate forme e modalità di conferire e comprendere il senso».

L'estesiologia così intesa sarà allora *critica dei sensi* secondo la parola di Goethe, e cioè compimento del progetto critico in una considerazione del corpo come categoria storica<sup>23</sup>; nascerà in tal modo, aggiunge Plessner, una «scienza delle possibilità e del significato normativo dei sensi nell'ambito dell'attività complessivamente dotata di valore dello spirito umano»<sup>24</sup>. È cioè nell'*aisthesis*, risultando profondamente innestata nell'attività percettiva, che si radica l'istituzione del valore.

---

<sup>21</sup> H. Plessner, *Sulla possibilità di un'estetica*, in Id., *Studi di estesiologia*, tr. it., CLUEB, Bologna 2007, p. 74.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>23</sup> Cfr. H. Plessner, *Sensibilität et raison*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, p. 136.

<sup>24</sup> Id., *Sulla possibilità di un'estetica*, cit., p. 76.

Posta l'esigenza metodica di un simile approccio, tuttavia, occorrerà ulteriormente interrogarsi sul soggetto vivente in cui si realizza la reciproca appartenenza fra determinati complessi sensoriali e determinate forme del senso, ovvero sulla «unità del soggetto che valuta con la sua organizzazione vivente»<sup>25</sup>. Così inteso, il compito di un'estetica sarà appunto quello di render articolabile descrittivamente l'unità di quel soggetto vivente *nella costruzione del valore cui dà luogo la sensibilità*.

La pluralità dei sensi, argomenta Plessner, ovvero la pluralità dei *modi di accesso al reale* propri dell'essere umano, non può essere esaminata solo in relazione alla funzione percettiva della sensibilità: vedo il rosso, sento un tuono, tocco un sasso; così facendo si trascurerebbe che noi non vediamo, sentiamo, tocchiamo mai il rosso, il tuono, il sasso, ma ogni volta *modalità* di presentazione del reale *del tutto specifiche*, e soprattutto che il set stesso delle possibilità percettive (non abbiamo un organo per l'infrarosso, né per percepire la radioattività) non è in alcun modo autoevidente, né quindi interpretabile direttamente sulla base del rapporto fra organo e oggetto. Ciò equivale a dire che la sensibilità, giusto sulla base delle *differenze modali* fra i vari sensi, svolge anzitutto quella che Plessner definisce una funzione di mediazione fra la comprensione e l'azione nello strutturare la realtà umana. Ebbene, tale funzione di mediazione nella strutturazione del mondo umano è un fenomeno intrinsecamente storico, e

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 75.

vale senz'altro quale fondamento del comportamento espressivo – ma solo in ragione della tensione con la funzione percettiva propria della sensibilità: «i sensi non potrebbero venire a capo di questa funzione di mediazione, malgrado le loro differenti modalità, se non fossero al tempo stesso fonti delle percezioni o delle impressioni»<sup>26</sup>.

Una tensione dunque non semplificabile fra la fisiologia e la questione dell'espressione, e solo sulla base di tale duplicità, che l'arte espone in modo esemplare, la sensibilità diviene modalità del pensiero.

Giusto alla luce di tale “duplicità funzionale” della sensibilità Plessner poneva come tema della filosofia sistematica la considerazione storica del corpo e del senso; la riflessione di Rancière sui modi in cui, di volta in volta, il regime estetico configura spazio e tempo dell'arte dimostra dunque la sua straordinaria attualità nell'individuare – contro le tentazioni di ogni liquidazione semplicistica – le tensioni costitutive di una prospettiva estetica.

### *Il “regime estetico” dell'arte e il paradigma bioteoretico*

L'interazione profonda, che qui vorrei cercare di illuminare, fra il farsi del *regime estetico* (nel senso che Rancière ha dato all'espressione) e la chiarificazione del paradigma bioteoretico emerge con la

---

<sup>26</sup> Id., *Sensibilité et raison*, cit., pp. 162-163.

massima chiarezza nel primo grande scritto di estetica di Schiller, quel saggio su *Grazia e dignità*<sup>27</sup> in cui la ricezione e il ripensamento della terza *Critica* e la presa in carico teorica dei risultati dell'attività teatrale (umanità e verità dell'attore anzitutto) fanno corpo con la definitiva assunzione all'interno del nuovo modello filosofico d'ispirazione kantiana del pensiero medico-antropologico che aveva caratterizzato la formazione giovanile schilleriana.

Per provare a dirla in due parole, se la costruzione di un'umanità integrale appariva storicamente non più percorribile nella forma diretta di una conciliazione fra il senso e la ragione, la via indiretta dell'educazione del sentire e uno studio del senso del movimento umano volto a valorizzare piuttosto il farsi della relazione fra il piano fisiologico e quello dell'espressione che non a riprodurre un "lessico" di significati espressivi codificati guida Schiller al grande progetto di costruire una più alta forma di armonia umana proprio nell'integrazione fra le tipologie estetiche fondamentali cui si lascia ricondurre il senso del movimento: *grazia* e *dignità*, appunto, che figurano come categorie estetiche giuste in quanto forme del senso, cioè in quanto ci rendono il movimento come espressione umana. Schiller focalizza l'attenzione sulle relazioni fra il movimento, carattere fenomenologicamente primario dell'organismo vivente, e la volontà libera, manifestazione peculiare dell'essere umano; e tali relazioni andranno intese alla luce del

---

<sup>27</sup> Rinvio alla nuova edizione di F. Schiller, *Grazia e dignità*, tr. it., SE, Milano 2010.

problema dell'espressione del fondamento soprasensibile dell'umano nel mondo sensibile.

Che un simile meccanismo costituisca la strategia mediante la quale giungere alla teorizzazione della grazia e della dignità e del loro significato per la costruzione dell'umanità viene confermato ancora nelle definizioni che si troveranno nella seconda parte del saggio schilleriano, e che riassuntivamente proporranno che «la grazia risiede nella *libertà dei movimenti volontari*; la dignità nel *dominio di quelli involontari*»<sup>28</sup>, e che proprio dalla capacità di coniugare insieme entrambe nascerà l'espressione compiuta della persona umana, «giustificata nel mondo degli spiriti e assolta nel fenomeno»<sup>29</sup>.

Il chiarimento della relazione fra movimenti volontari e movimenti involontari, che importa una precisa costruzione delle alternative metodologiche della fisiologia coeva, fra meccanicismo, vitalismo e la lezione di Haller, guida Schiller a dar vita alle categorie estetiche della grazia e della dignità, figure di un progetto indissolubilmente estetico, politico, pedagogico, di *maturazione integrale dell'umanità*. Schiller, distinguendo e però mettendo in relazione la componente volontaria e quella “simpatetica”, involontaria, del movimento, fonda insieme tanto la possibilità di ritrovare l'unità della natura umana al di là dell'impostazione critica kantiana, quanto però il principio di distinzione fra la sfera del movimento intenzionale, mirato se così vogliamo dire all'agire

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 67.

nell'ambito dell'*esperienza ordinaria*, e la sfera del movimento espressivo, che per così dire custodisce il senso del vivente e la pluralità delle sue possibili attualizzazioni *estetiche*. Vorrei ulteriormente sottolineare come l'ambito antropologico designato dalla coppia grazia-dignità acquisti forma solo grazie all'interazione fra movimento volontario e movimento espressivo, fra *esperienza ordinaria* ed *esperienza del senso*.

Lavater e la fisiognomica pretendevano di isolare e nominare una funzione espressiva; Schiller riconosce la duplicità del sensibile fra arte e vita, senso strutturale e funzione, estetica e politica. Come una volta dice Rancière con brevità davvero esemplare: «L'autonomia estetica dell'arte non è che l'altro nome della sua eteronomia. L'identificazione estetica dell'arte è il principio di una disidentificazione generalizzata»<sup>30</sup>. L'estetica non nasce solo da una nuova cristallizzazione del concetto di arte e del suo gioco funzionale-esperienziale, né risulta riconducibile a tali motivi; piuttosto, la possibilità dell'estetica investe e modifica in profondità la rete delle convinzioni, delle condizioni dell'esperienza, delle forme del sapere e del poter fare, istituendo di volta in volta, giusto nel *piano fenomenico-fisiologico dell'espressione* che qui si è cercato di mettere in discussione tramite Schiller e Plessner, uno spazio di trasformazione che è insieme e indissolubilmente estetico e politico.

---

<sup>30</sup> J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 72.



## IV. STORIA NATURALE DELL'IMMAGINE

*Le monadi non sono propriamente  
altro che incontri di monadi.*

Viktor von Weizsäcker

*Quei loro incontri*<sup>1</sup>, l'ultimo film di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, tratto dai *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese e presentato a Venezia poco prima della scomparsa di Danièle Huillet: c'è un dato che emerge da questo film in modo macroscopico, quasi provocatorio per le nostre "normali" abitudini nel rapporto con l'immagine, ed è la fusione – compiuta sino alla stasi, sino all'annullamento apparente di ogni moto organico – che si realizza fra la figura umana e l'ambiente naturale.

Sin dai titoli delle varie sezioni del lavoro i nomi degli interpreti (Angela Nugara, Vittorio Vigneri, Grazia Orsi, Romano Guelfi e gli altri) si incontrano con quelli di Pavese, come l'immagine mitica degli dei, dei fiumi, del paesaggio s'intreccia inestricabilmente con l'im-

---

<sup>1</sup> Fra le numerose recensioni al film una delle più dense rimane quella di M. Girke, *Die Würde des vergänglichen Augenblicks*, in "film-dienst", n. 21 (2006).

magine umana, e il loro dialogo si fa traccia sonora del *divenire naturale* in cui sono presi. Forme umane che si ergono nella campagna, che mimano l'atteggiamento degli alberi plasmati nella curvatura del vento, forme sonoramente implicate nel ritmo di un fiume, o invece assortite nell'interna tensione del loro ragionamento. I loro incontri sono "sacre conversazioni", come già, secondo Calvino, quelli fra i personaggi vittoriniani di *Conversazione in Sicilia*; Straub e Huillet portano a compimento, con questo film, anche una loro peculiarissima "geologia materialistica" tracciando i percorsi fra la terra e la storia di Vittorini e quelle di Pavese; e questo incontro fra terra e storia, vi torneremo su, conduce al mito, e proprio a partire da lì – da quella fuoriuscita estatica dal tempo – si fa storia presente, "presente che getta un ponte sul tempo" (Weizsäcker), memoria che promuove il nuovo.

*Il ritorno del figlio prodigo/Umiliati*, un'altra delle tappe recenti di questo percorso, aveva ironicamente sottolineato con un improbabile premio per la musica a Cannes 1949 (si veda il cartello bianco che apre il film) il brevissimo, quasi puntiforme, inserimento del tellurico *Arcana* di Edgar Varèse in quel moto finale di protesta con cui – giusto nel momento in cui il corpo raccolto della donna scioglie la sua concentrazione abbandonando quel braccio, quel pugno chiuso – la repentina caduta dello sguardo della macchina da presa raccoglie, e appunto rinvia al suo compimento nella musica, il punto più alto della tensione espressiva<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. in proposito la bella analisi di D. Dottorini, *La ferita nelle immagini*, in "Filmcritica", n. 538 (2003), pp. 357-359.

Seguiamone ancora la parabola, da quel pietrificato corpo umano, al moto espressivo del braccio, che cade nel nulla, all'analogo moto della macchina, fino alla conclusiva *sigla* sonora; è appunto la natura del suono uno degli oggetti elettivi della *storia naturale dell'immagine* di Straub-Huillet, quanto meno già in uno dei loro capolavori assoluti, la *Chronik der Anna Magdalena Bach* del 1967, il film in cui, senza veri riferimenti se non forse soltanto «ciò che Bresson ha fatto nel *Journal d'un curé de campagne* con un testo letterario»<sup>3</sup>, Jean-Marie Straub si è proposto di «portare della musica sullo schermo»<sup>4</sup>.

Il “sistema” bressoniano del cinematografo permette di pensare la costruzione dell'immagine nella sua verticalità, che si fa tanto più corposamente presente all'uomo nella sua fisicità quanto più, annullati gli accenti della singola pronuncia che concorre alla rappresentazione, apre alla manifestazione del senso. «Il lavoro per me, quando scrivo un *découpage*, è di arrivare a un quadro che sia completamente vuoto, per essere sicuro di non avere assolutamente più alcuna intenzione, di non poterne più avere quando giro. Sto sempre a eliminare tutte le intenzioni, le volontà d'espressione [...]. Solo allora si può fare durante le riprese un vero lavoro cinematografico»<sup>5</sup>.

Le figure ritmiche di cui si costruisce il film si di-

---

<sup>3</sup> J.-M. Straub, *Il Bachfilm*, ora in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. «Quando il verde della terra di nuovo brillerà», a cura di P. Spila, Bulzoni, Roma 2001, p. 137.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 138-139.

mostrano appunto per questo indifferenti rispetto alla distinzione fra sonoro e visivo, non nel senso che vi sia una qualche *identità espressiva* nella resa dei due (cosa che è anzi esclusa “per ragioni di sistema”), ma perché è a partire dall’immagine ritmica del film che si delinea in modo determinato il paesaggio sonoro e quello visivo<sup>6</sup>.

Il «totale equilibrio incarnato»<sup>7</sup> che a giudizio del suo stesso autore quel film raggiungeva, è al tempo stesso indifferenza (ma non certo “romantica” identità) fra l’assolutamente peculiare fisicità dell’immagine cinematografica, del suo spessore umano letteralmente inteso in quanto presenza dell’essere umano, e la funzione politica del cinematografo: «Se il film somiglia realmente a Bach, un totale equilibrio incarnato – [...] se anche il film diventa ciò che era l’uomo, allora senza dubbio esso penetrerà fino alle radici della società»<sup>8</sup>.

Straub insiste a più riprese su questo punto, essenziale anche per il nostro assunto: nella vita di Bach non mancano certo eventi che potrebbero dispiegare un potenziale emozionale, «ma queste scene vengono “neutralizzate”»<sup>9</sup>, dove il procedimento bressoniano della *neutralizzazione* – così descrivibile dal punto di vista di una “poetica” cinematografica – è al tempo

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 138: «So esattamente in quale punto ho bisogno di una superficie piana, e quindi non ho scelto una musica che avrebbe potuto mettere tale superficie piana, necessaria in quel momento, in pericolo».

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Gespräch mit J.-M. Straub*, in “Filmstudio”, n. 48 (1966).

stesso dal punto di vista di un'antropologia estetica<sup>10</sup> il piano fenomenico di *indifferenza* della configurazione ritmica dell'immagine.

Tutto ciò ci interessa al momento, si diceva, per tentare di intendere la sostanza monadica dell'immagine cinematografica di Straub-Huillet, e per iniziare a farlo a partire dalla natura del suono. L'immagine monadica è *in quanto tale* – e cioè nel suo essere leibnizianamente “senza finestre” – incontro; essa è attività rappresentativa perché al suo interno è custodito nel suo non concluso divenire il senso di quegli incontri che l'attraversano. Straub e Huillet scandagliano benjaminianamente la storia naturale di quegli incontri. Conducono di volta in volta a un incontro determinato natura e storia.

L'*incontro monadico* fra la musica e l'immagine nel *Bachfilm* costituisce così il primo esempio di un procedimento che sempre più diverrà la base metodica del lavoro registico di Straub-Huillet, e direi della loro *ontologia storica*. Proviamo a seguirne in breve ancora due stazioni, e si tratta ancora di due dei più alti risultati estetici della coppia: *Der Tod des Empedokles* e *Sicilia!*.

Nel primo, il tempo tragico è colto su un crinale originalissimo nella parità di diritti fra il suono della parola di Hölderlin e il suono della natura, l'ininterrotto rumore dei prati, delle foglie che accompagna e

---

<sup>10</sup> Cfr. H. Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes*, ora in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. III, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, pp. 7-315.

riassume in sé il percorso di Empedocle<sup>11</sup>; nel secondo, il tempo drammatico della storia è tutto nella tensione fortissima fra *le falci, i martelli, i cannoni, la dinamite* dell'arrotino e la *Canzone di ringraziamento di un guarito* dal quartetto in la minore op. 132 di Beethoven, che inizia ad animare la scena ancora occupata dai due protagonisti immobili, e continua nell'inquadratura nera che subito segue e chiude il film con i nomi degli interpreti. Se, con Walter Benjamin<sup>12</sup>, gli eventi del tempo drammatico sono come un ramo dell'ellisse, il cui altro ramo si protende nell'infinito in quel compimento messianico che si chiama musica, *Sicilia!* ci offre forse la più mirabile immagine cinematografica della tensione utopica che anima il tempo storico.

La forma umana come paesaggio naturale, oggetto

---

<sup>11</sup> Così, esemplarmente, Franco Fortini, che però non evidenzia la dimensione tragica, per noi decisiva, della temporalità dell'*Empedocle*: «Qui l'energia allegorica viene dalla contrapposizione (insistita e stilizzata nella fotografia) fra una "natura" come immediatezza minerale-vegetale e una lingua tutta cultura e "storia" com'è quella del testo tedesco», F. Fortini, *E il filosofo bevve la vita nel vulcano*, ora in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, a cura di P. Spila, cit., p. 225. La contrapposizione dialettica fra natura e storia di Fortini è piuttosto nella lettura qui proposta la legge di composizione del tempo tragico, e dunque ancora una volta della ritmica dell'immagine.

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Trauerspiel e tragedia*, e Id., *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, in Id., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, tr. it., Einaudi, Torino 1982, pp. 168-176. Sul rapporto fra Straub-Huillet e Benjamin si vedano anche le osservazioni del loro assistente alla regia, G. Bursi, *Il luogo di costruzione della storia*, in "Filmcritica", n. 543 (2004), pp. 92-99.

di un'indagine che è insieme indagine sul potenziale di senso dei movimenti espressivi umani e sullo spessore storico di tale istituzione di senso (e qui il modello è in ogni caso Dreyer<sup>13</sup>, massimamente fra il *Dies Irae* e *Gertrud*) si coniuga qui col sistema bressoniano nel segno del ripudio di un'espressività concepita come "ordine costituito" dei significati umani, nel segno di una indefinita apertura alla possibile libertà dell'immagine.

Libertà dell'immagine: il metodo, dice Benoît Goetz, «è la condizione per la quale accade ciò che nessuna preparazione saprebbe imporre [...]. Non è né il cineasta né l'attore che devono improvvisare, ma la luce, l'erba, il rumore [...]. Il metodo prende la via di fuga da un incontro. Il cammino comincia da questo improgrammato/improgrammabile»<sup>14</sup>. L'immagine, con Bresson, non ha un «valore assoluto»<sup>15</sup>, non sta in un ordine prescritto di significati espressivi, ma acquista il suo valore e il suo potere a misura che diviene capace di indicare in modo determinato il luogo dell'incontro monadico, quel "sorriso nascosto" in cui si offre, come ancora dice Benjamin<sup>16</sup>, il

---

<sup>13</sup> Cfr. J.-M. Straub, *Féroce*, in "Cahiers du cinéma", n. 207 (1968).

<sup>14</sup> B. Goetz, *Il metodo del cinematografo o "il mondo sarà abitabile"* (qualche passo sul cammino degli Straub), in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, a cura di P. Spila, cit., pp. 47-48.

<sup>15</sup> R. Bresson, *Note sul cinematografo*, tr. it., Marsilio, Venezia 1986, p. 32.

<sup>16</sup> Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus*

seme prezioso e privo di sapore del tempo storico.

Ho qui davanti a me un fotogramma del film di Pedro Costa, *Dove giace il vostro sorriso sepolto?* in cui si vede la mano di Danièle Huillet che tocca lo schermo della moviola nel momento in cui si trova l'apice del discorso del figlio alla madre in *Sicilia!*; è appunto questa meravigliosa scoperta che Straub-Huillet offrono alla storia del cinema.

Nell'urto che imprime all'immagine la sua configurazione il film sperimenta il presente come estasi temporale, "presente che getta un ponte sul tempo" secondo l'espressione già citata di Weizsäcker, e il confronto col mito non è su questo piano che l'ulteriore problematizzazione di questa estasi del presente, l'ulteriore reciproco scambio fra natura e storia.

Il tardo Goethe ci offre su questo punto l'esatto equivalente letterario e insieme l'origine teorica del confronto di Straub-Huillet col mito nella gestualità rituale dei personaggi del *Pellegrinaggio di Wilhelm Meister*<sup>17</sup>; vi troviamo una giovialità strana, impulsiva, e insieme sacrale, rituale, liturgica. L'estrema stilizzazione del movimento espressivo che ha luogo nei "gesti di venerazione" (venerazione per ciò che

---

*novus*, tr. it., Einaudi, Torino 1982, p. 85: «Il frutto nutriente dello storicamente compreso ha dentro di sé il tempo, come il seme prezioso ma privo di sapore».

<sup>17</sup> Si rimanda all'ottimo saggio di J. Barkhoff, *Goethes Ehrfurchtsgebärden in den 'Wanderjahren' als Anthropologie vom Leibe her*, in *Anthropologie und Literatur um 1800*, a cura di J. Barkhoff, E. Sagarra, iudicium Verlag, München 1992, pp. 161-186.



sta in alto, per ciò che sta in basso, per ciò che è uguale a noi, per ciò che è in noi stessi) che segnano i rituali della *provincia pedagogica* goethiana è il perfetto corrispondente di quell'atteggiamento di profondo rispetto per la *natura* – in tutte le sue accezioni, in buona sostanza riassumibili nel “quartetto” goethiano – che informa la gestualità solo apparentemente congelata della figura umana nel cinema di Straub-Huillet. Le “coordinate” goethiane non implicano affatto un sistema fisso di valori, ma rinviano a un accordo sempre da costruire fra uomo e universo. Così ancora Goethe, in una recensione del 1824: «Nello spirito umano così come nell'universo non c'è nulla che stia in alto o in basso, tutto richiede uguali diritti in un centro comune, che manifesta la sua segreta esistenza proprio tramite l'armonico rapporto che tutte le parti intrattengono con esso»<sup>18</sup>. Una *gestualità rituale*, sottolineo ancora, che ben lungi dall'esprimere un qualche linguaggio simbolico, ovvero dall'essere iscrivibile in un ordine già detto del significare, raggiunge piuttosto di volta in volta – segna e scava a vivo – il luogo determinato della relazione fra il dominio dell'illibertà storicamente e socialmente data e la possibile libertà del vivente.

Qui come lì la riflessione a partire dal corpo vivente è la forma possibile dell'unità della natura, e di un progetto politico e pedagogico rivoluzionario.

«L'anima», dice Jean-Marie Straub con Tommaso

---

<sup>18</sup> J.W. Von Goethe, *Werke* (Hamburger Ausgabe), vol. 13, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000, p. 42.

d'Aquino<sup>19</sup>, «nasce dalla forma del corpo».

Ma ritorniamo alla scena dell'incontro fra la madre e il figlio nella cucina di *Sicilia!*; l'immaginazione materialistica di Straub-Huillet trova forse in questo film la sua invenzione più alta nella forma del cibo, nella sua immagine (le arance, l'aringa) e nei racconti della madre (la cicoria selvatica). La produzione della vita umana tramite il cibo: dalla splendida analisi del commercio delle arance che apre il film («non si vendono, nessuno ne vuole»), al racconto della madre in cui i vagabondaggi alla ricerca delle erbe e delle verdure per fronteggiare la fame e la povertà fanno da controaltare alla vicenda dei vagabondaggi sessuali, sino alle forme del pane e del pesce nella cucina, assistiamo al vero e proprio precipitare, condensarsi nell'immagine del cibo e direi nella "tensione immaginativa" che si gioca sul cibo, di tutta la lettura della storia naturale dell'immagine fra forma umana e natura.

Serge Daney parlava di *umanesimo* in Straub-Huillet come prevalenza, «pregnanza dell'immagine umana in ogni cosa»<sup>20</sup>, e aggiungeva: «Se si considera che un cineasta non è importante che nella misura in cui studia, di film in film, un certo stato del corpo umano, i film di Straub resteranno come dei documentari su due o tre posizioni del corpo: essere se-

---

<sup>19</sup> Ancora nel film di Pedro Costa *Dove giace il vostro sorriso sepolto?*.

<sup>20</sup> S. Daney, *Una morale della percezione*, ora in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, a cura di P. Spila, cit., p. 189.

duti, piegarsi per leggere, camminare. È già tanto»<sup>21</sup>.

Daney scriveva queste parole a proposito di *Dalla nube alla resistenza*, il primo film dei nostri registi su testi di Cesare Pavese; da allora il lavoro di Straub-Huillet attorno al movimento espressivo e alla forma umana nella relazione ambientale non ha fatto che approfondirsi, sino a *Sicilia!* e agli ultimi lavori su Vittorini e Pavese, sino a *Quei loro incontri*.

L'analisi della realtà è analisi della forma umana, e di questa è fatta l'immagine cinematografica, tanto se ci mostra l'arrotino di *Sicilia!* che solleva al cielo le braccia o la donna del *Ritorno del figlio prodigo/Umiliati* che siede davanti alla porta di casa, quanto se invece ci mostra la spada che ferisce la terra agrigentina nella *Morte di Empedocle* o segue, come in tanti film recenti, un esile tracciato sul terreno o il gioco delle foglie sulle chiome degli alberi.

E si pensi ancora al *Cézanne* «sospeso tra la natura e la vita umana»<sup>22</sup>. L'immagine cinematografica nasce solo dopo che si è raggiunto il punto determinato che consente di vedere l'incontro monadico fra l'uomo e l'ambiente naturale come neutrale alla distinzione fra elemento fisico e tensione psichica, l'immagine come forma determinata della relazione fra espressività ed espressione (per riassumere in breve con questa coppia concettuale quel che si è sinora cercato di mostrare) nasce nel momento in cui si

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>22</sup> Così sulla pittura di Cézanne Meyer Shapiro, citato da D. Païni, *Straub, Hölderlin, Cézanne*, in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, a cura di P. Spila, cit., p. 76.

raggiunge quello stato di aggregazione che consente allo stesso titolo di ascoltare il dolore della terra e di scorrere strato dopo strato mineralogicamente la forma umana. È da questo che nascono le posture degli interpreti negli ultimi film, le forme umane che mimano rocce o tronchi d'alberi, i leggi aperti, certi grandi "quadri d'insieme" in *Umiliati* o certi interni almeno da *Sicilia!* in avanti; di più, queste figure individuano nell'immagine il luogo in cui si produce la relazione determinata che mette in forma l'intero processo, rilevano tattilmente un'increspatura che si offre come il senso dell'immagine.

*I luoghi* era, ancora nella minuta<sup>23</sup>, il titolo dell'ultimo dei *Dialoghi con Leucò*, poi divenuto *Gli dèi*:

«– Credo in ciò che ogni uomo ha sperato e patito. Se un tempo salirono su queste alture di sassi o cercarono paludi mortali sotto il cielo, fu perché ci trovavano qualcosa che noi non sappiamo. Non era il pane né il piacere né la cara salute. Queste cose si sa dove stanno. Non qui. E noi che viviamo lontano lungo il mare o nei campi, l'altra cosa l'abbiamo perduta.

– Dilla dunque, la cosa.

– Già lo sai. Quei loro incontri»<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Cfr. C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1999, p. 182.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 170-171.



## V. IL SORRISO NASCOSTO DI STRAUB-HUILLET

Danièle Huillet/Jean-Marie Straub: «Questa è la sua. E questa è la mia»; «Che cos'è?»; «Un fotogramma di differenza».

Nelle prime battute del film di Pedro Costa, *Dove giace il vostro sorriso sepolto?*, così la coppia Huillet/Straub disputa dinanzi alla moviola sul montaggio di una delle sequenze iniziali di *Sicilia!*, quella in cui, prima seduto per terra e poi appoggiato a un muro di una costruzione nel porto di Messina, il venditore di arance impreca «*Non si vendono!*». E per un breve istante, su un impercettibile discrimine, la sostanza compositiva del cinema di Straub-Huillet appare scindersi analiticamente in due. H: «Ecco la mia soluzione [...]: Meglio, perché è più preciso»; S: «Per quel che si vede, ma temo che Lei mi neghi le armoniche che preparano la “n”».

Ma c'è ancora qualcosa, ed è persino in qualche modo l'origine della forma – Straub giustifica la sua scelta: «È la tensione, si preparava per il suo pezzo forte, la violenza eccetera»; ed è alla stessa esigenza – esigenza di fedeltà, direi – che Danièle Huillet, che pure un attimo prima ha definito *ciance inutili* tali considerazioni, corrisponde presentando la propria soluzione con uno, in verità un po' improbabile,

«Metta la cintura», *allacci le cinture di sicurezza!*

La risoluzione dialettica – proprio come ci insegnavano a scuola: *aufgehoben* come ‘conservato e soppresso’ – dunque la *Aufhebung* del disaccordo nella forma musicale del cinema di Straub-Huillet permette di *comporre* la tensione, la violenza del reale, inscrivendone nel modo più preciso nel proprio *divenire formale* la sostanza armonica, la verticalità e pluralità ineliminabile di quello spessore armonico che sta nella voce *offesa* che ci si presenta.

È noto come il cinema di Straub-Huillet germogli da un progetto musicale, la *Cronaca di Anna Madalena Bach*, e come solo attorno ad esso maturino le altre esperienze iniziali della coppia, come *Nicht Versöhnt* e persino *Machorka-Muff*. E si tratta del progetto – lungamente perseguito – di un film che sappia «portare della musica sullo schermo», un film in rapporto al quale la musica funga da «materia estetica»<sup>1</sup>; di più, di un film per il quale la bressoniana *materia cinematografica* sia per intero trapassata nella musica. E del resto circostanziatamente la coppia Straub-Huillet torna a interrogarsi sul potenziale estetico della musica nel cinematografo, sino alla funzione decisiva che essa è chiamata a svolgere nelle vere e proprie cesure, scissioni, che aprono e chiudono film come *Il ritorno del figlio prodigo* o il già citato *Sicilia!*; una tappa di questo percorso ai nostri fini rivelativa è costituita dal film che nel

---

<sup>1</sup> J.-M. Straub, *Il Bachfilm*, ora in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. «Quando il verde della terra di nuovo brillerà», a cura di P. Spila, Bulzoni, Roma 2001, p. 137.

1974 Straub e Huillet trassero dal *Moses und Aron* di Arnold Schönberg.

Se il dissidio e insieme la coappartenenza dei due *fratelli nello spirito*<sup>2</sup> è già nel libretto di Schönberg, e se la musica del padre della dodecafonia è qui tutta tesa a designare nel suo fondamento teologico lo spazio formale di tale contesa<sup>3</sup>, il film del 1974 mette in scena nella polarità fra spazio sonoro e visivo, nella differente logica che vi direziona e struttura gli eventi<sup>4</sup>, appunto la tensione duplice che governa tale spazio formale, instaurandovi – seguo qui le conclusioni della bella analisi di Cappabianca – «il paradosso della sfera a due centri coincidenti e diversi»<sup>5</sup>, dove questi due centri saranno a seconda dei livelli di analisi la macchina da presa e il direttore d'orchestra, il visivo e il sonoro, il canto e lo *Sprechgesang*, Mosè e Aronne, e troveranno il fondamento della loro paradossale unità, di volta in volta, nella

---

<sup>2</sup> Così Mosè ad Aronne, nella scena II del primo atto dell'opera.

<sup>3</sup> Cfr. ad. esempio l'ormai classica analisi musicale di L. Roggioni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966, specie pp. 215-259; una lettura filosofica di grande portata, profondamente influenzata dal magistero di Luigi Nono, in M. Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985, pp. 152-170.

<sup>4</sup> Per questi concetti rinvio alla illuminante lettura estetologica del pensiero di Weizsäcker fornita da L. Dittmann, *Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes*, in *Anschaung als ästhetische Kategorie*, a cura di R. Bubner, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1980, pp. 133-150.

<sup>5</sup> A. Cappabianca, *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Recco (GE) 1998, p. 135.

peculiarità della serie dodecafonica schönberghiana, nella relazione fra meditazione e cantillazione nel rapporto col testo biblico, nella struttura dialettica dell'immagine filmica.

Ma se probabilmente il *Mosè e Aronne* rappresenta il momento di maggiore elaborazione, e di maggiore complessità, nella composizione filmica della relazione fra visivo e sonoro – in questo senso anche (nella rilevanza estetica che direttamente vi acquista la “disposizione del set”, la logica di trasposizione dell'opera di Schönberg nel cinema) il momento forse di maggiore vicinanza dei nostri autori alla lezione teorica di Dreyer sulla *contesa* fra teatro e cinema – l'altra componente, se vogliamo stilistica, del modello di Dreyer, relativa al volto e all'espressione del movimento umano, si apre nel cinema di Straub-Huillet a un portato dialettico che sarebbe forse necessario collegare a Ejzenštejn: la musica, in senso più descrittivo la multidimensionalità armonica, come sostanza compositiva estesa a tutte le componenti dell'immagine cinematografica.

In questo senso *Sicilia!* pone un problema musicale giusto nella vicenda che si distende fra le due cesure, iniziale e conclusiva, costituite dal *Quartetto in la minore op. 132* di Beethoven; un problema che, ritorniamo a quanto si proponeva all'inizio, è individuato dalla polarità fra “precisione” e “complessità armonica”, formulato e posto in immagine in risposta alla “tensione, violenza ecc.” di una voce che denuncia l'offesa portata al mondo, e da lì rinviato al suo esito utopico – una concreta utopia politica, del tutto definita sul piano della poetica dell'immagine – nella musica.

«L'anima», dice Jean-Marie Straub con Tommaso



d'Aquino<sup>6</sup>, «nasce dalla forma del corpo»; lo studio del corpo vivente è la forma possibile dell'unità della natura, e di un progetto politico e pedagogico rivoluzionario.

### *Un fotogramma di differenza*

Proprio per questo, la questione dialettica della composizione dell'immagine che sin qui abbiamo seguito è del tutto dominata dal problema del senso: in essa cioè prende forma la questione del sensibile e della connotazione di valore ad esso immanente. La moviola scorre avanti e indietro, la punteggiatura e la numerazione di Danièle Huillet – che forse ricorda come Leibniz definisse la musica *exercitium arithmeticum nescientis se numerare animi* – incontrano le *ciance* di Jean-Marie Straub sull'espressione attoriale, e il conto che ne risulta si tiene su un discrimine in cui, come nell'intervallistica che domina la musica di Webern, è giusto la minima distanza quella che apre alla più pura dissonanza.

Il valore immanente al sensibile nel suo darsi fenomenico, il nucleo storico prezioso proprio del suo manifestarsi, sta nel riconoscimento della dissonanza. È un altro frammento del film di Pedro Costa a guidarci a tale proposito; si tratta della scena del dialogo in treno fra il protagonista e lo "sbirro", e della celebre ricerca alla moviola del sorriso nascosto

---

<sup>6</sup> Ancora nel film di Pedro Costa *Dove giace il vostro sorriso sepolto?*.

– un vero e proprio *passare a contrappelo la storia* da parte di Danièle Huillet, che inutilmente richiama il compagno alla disciplina insita in un simile compito.

E qui è appunto Danièle Huillet a fornire la chiave decisiva: «Mi chiedo appunto se non è troppo giusto. Mi lasci pensare». Se nella scena del venditore di arance la priorità era stata quella di salvare le armoniche preparatorie della “n”, dunque potremmo dire salvare quelle radici organiche nella complessità della loro relazione con le regole espressive in cui si manifesta l’intenzionalità che muove l’azione<sup>7</sup>, adesso la strategia del disaccordo viene portata nello stesso farsi della forma come relazione determinata con le condizioni della libertà e dell’illibertà. C’è un passo di Béla Balázs che mostra tutto questo con rara efficacia:

Una volta ricevetti un’impressione indimenticabile dalla mimica di un’attrice indiana che, nel suo disperato dolore per il figlio morto, sorrideva continuamente. Questo sorriso, in cui alla fine – tutto fu abbastanza rapido – si poteva riconoscere un’espressione di dolore, aveva l’effetto intenso e toccante di un gesto non logoro, in cui non c’era niente di tradizionale o schematico, e che non era più segno e simbolo di un dolore, ma il suo stesso, puro e improvviso, manifestarsi<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Si tratta esattamente del problema da cui muove Schiller nel trattare delle relazioni fra movimento volontario e involontario nel saggio del 1793 su *Grazia e dignità*.

<sup>8</sup> B. Balázs, *L’uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008, pp. 161-162.

Se tuttavia l'incrocio fra tipo e morfologia cui pensa Balázs conduce in qualche modo le logiche dell'espressione in una regione estranea alla storia – e in questo senso leggerei in definitiva la critica a Balázs di Ejzenštejn<sup>9</sup> – il metodo del cinematografo di Straub-Huillet presenta benjaminianamente il volto di una natura che porta in sé una diagnosi storica e una richiesta di liberazione: *troppo male offendere il mondo*.

Ecco quanto Straub, in un colloquio del 2007, risponde a una domanda sulla relazione fra testi e luoghi nel cinematografo: «Tutto a un tratto un testo trova le sue radici, è tutto [...]. Occorre tornare a una frase di Rosa Luxembourg: “Il destino, la sorte di un insetto che lotta fra la vita e la morte in qualche luogo nel mondo non è meno importante dell'avvenire della Rivoluzione”. E questo è nei nostri film»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> S.M. Ejzenštejn, *Béla dimentica le forbici*, ora in B. Balázs, *L'uomo visibile*, cit., pp. 369-379. Cfr. in proposito A. Cervini, *Il volto sullo schermo: il contributo del cinema a una nuova idea di espressività*, in *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2009, pp. 17-27.

<sup>10</sup> J.-L. Raymond, S. Zanotti, *Entretien avec Jean-Marie Straub, le 7 août 2007, à Paris*, in *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, a cura di J.-L. Raymond, École Supérieure des Beaux-Arts du Mans, Le Mans 2008, p. 86.



## VI. *ORDET* E LA CONCEZIONE LUTERANA DELLA RETORICA DIVINA

*Ordet*, la parola che dà la vita, pronunciata dal folle – ma rinsavito – Johannes che tiene per mano la piccola Maren; di più, la *parola* che si fa strada nel dialogo fra i gesti e le parole dell'uno, e lo sguardo attento e poi il sorriso dell'altra. Solo assai impropriamente si lascerebbe leggere questo film sulla base del rapporto fra la fede e la ragione; direi piuttosto che tale relazione si sviluppa nel capolavoro di Dreyer quasi come un “caso specifico” di un problema più generale, che vorrei provare subito a formulare: come si pone, e a quali condizioni trova ascolto, la parola che dà la vita nello spazio della parola che certifica la morte.

Dalla compostezza e cortesia senz'anima del professionista della fede, il pastore Jorgen, alla mediocrità di un medico soddisfatto davvero a buon mercato dei “miracoli della scienza”, sino alla chiusura asfittica delle piccole comunità religiose, la composizione drammatica scandisce e indaga, in una struttura di un rigore e di una chiarezza estreme, uno spazio costruito per escludere, smorzare, soffocare ogni voce e ogni calore, e che circostanziatamente torna a escludere e soffocare, giusto in nome della *differenza di fede*, l'amore dei giovani Anne ed An-

ders. Ma c'è una parola che dice perché spera, e in questo senso crede, nella vita. È per questa via che le tensioni spirituali e le speranze che attraversano i personaggi prendono corpo – con risultati estetici forse ineguagliati – nella costruzione dell'immagine cinematografica di Dreyer.

Due fra i luoghi del percorso di Johannes si rivelano in questo senso cruciali: dopo la morte di Inger, in quella sorta di complesso prologo alla scena finale della resurrezione, al certificato di morte e alla minuziosa consultazione dei necrologi si contrappone il messaggio lasciato da Johannes sul davanzale della finestra attraverso la quale fugge di casa: «Sto andando via e voi mi cercherete; ma là dove io vado, voi non potete venire (Johannes 13, 33)»; e ben prima, in occasione della visita del pastore Jorgen, dopo essersi presentato con il nome di Gesù di Nazareth, Johannes risponde al disappunto e allo scetticismo dell'altro – che non mancherà di osservare persino che “oggi i miracoli non accadono più” – osservando che «*Gli uomini credono al Cristo morto, ma non al Cristo vivente. Credono ai miei miracoli di duemila anni fa, ma non credono in me, ora.*»

Quando, nel finale, Johannes farà ritorno, il padre non mancherà di rilevare come il figlio sia rinsavito, e questi del resto, dopo aver risposto questa volta al proprio nome e aver riconosciuto il padre, confermerà di aver ritrovato la ragione. Ma è già nel momento in cui fugge, scavalcando la finestra e reggendo in mano gli stivali dopo averli per un attimo appoggiati senza riguardi sul blocco di fogli in cui ha scritto le parole evangeliche, che Johannes mostra nella postura e negli atti un'energia, una determinazione e

persino un'astuzia inedite nella sua figura, che fanno pensare che già in quel momento abbia raggiunto quella comprensione che lo porterà a prendere per mano la nipote Maren nella scena del miracolo.

Formulare questa ipotesi serve solo a rendere plasticamente evidente il nostro discorso; ma è in effetti, nella sua indimostrabilità, un'ipotesi non necessaria, dal momento che ci basta constatare che proprio nelle parole non ancora dette e in certo modo preparate da quel detto evangelico Johannes mostra quasi inavvertitamente la natura del suo agire: quelle scritte da Johannes sono infatti, nel vangelo di Giovanni, le parole che precedono il *comandamento nuovo* dell'amore; è dalla natura dell'amore che Johannes, come più tardi Gertrud, attinge tutte le sue energie. Solo che per Gertrud l'amore sarà una totalità onnicomprensiva e al tempo stesso una inadempibile esigenza dolorosamente vissuta, mentre per Johannes – convenzionalmente potremmo dire in quanto luce della speranza che illumina la fede – l'amore è il luogo, e il più intimo ordine, della vita.

Allo spazio organizzato e distribuito, che proprio nella invalicabilità della differenza di fede fa sperimentare la propria asprezza, rispondono quei personaggi dei quali continuamente apprendiamo le infrazioni, gli allontanamenti: le sparizioni di Johannes, le quasi infantili fughe amorose di Anders, così come in fondo la stessa Inger che – come le rimprovera il capofamiglia Morten Borgen – sembra saper mettere al mondo solo figlie femmine e adesso è attesa alla prova suprema, attestano che c'è un luogo e un ordine della vita, una comprensione

e uno sperare nella vita che non smettono di disdire quell'ordine e quegli spazi.

Quanto poco sia qui in gioco l'idea di contrapporre la fede alla ragione, e quanto invece sia questione di un ascolto e di una comprensione che includano insieme il divino e la natura, o se vogliamo – ed è lo stesso – diano spazio libero alla parola umana, lo ricorda una dichiarazione di Dreyer che non smette di suonare così straniante: «Sono state aperte prospettive nuove che ci fanno riconoscere un rapporto profondo fra scienza esatta e religione intuitiva. La nuova scienza ci permette un approccio più profondo alla comprensione del divino, ed è sulla strada di fornirci una spiegazione naturale delle cose soprannaturali. Si vede adesso sotto un nuovo punto di vista la figura di Johannes»<sup>1</sup> – dove appunto l'accento batte meno sulla “fantascienza” su cui ironizzava Guido Aristarco<sup>2</sup> che non sulla logica paradossale su cui si apre la comprensione della vita.

È allora la duplice traccia delle polarità stabilite da Dreyer – fede nel Cristo morto/fede nel Cristo vivo e poi spazio organizzato/parola – che possiamo provare a seguire ulteriormente. E sarà forse il caso di rimontare sino al modello dottrinale del ragionamento sulla fede e sulla parola di cui andiamo dicendo, incrociando così per breve tratto il pensiero di Martin

---

<sup>1</sup> C.T. Dreyer, *La réalisation d'Ordet*, in Id., *Réflexions sur mon métier*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris 1997, p. 91.

<sup>2</sup> Cfr. G. Aristarco, *Il miracolo di Johannes*, in “Cinema nuovo”, n. 87 (1956).



Lutero. Così facendo, sulla base della doppia polarità fra fede e speranza e fra organizzazione visiva dello spazio e ascolto, vorrei provare a saggiare insieme la poetica di Dreyer e la costruzione dello “spazio organizzato” che si esprime nella piccola comunità in cui si svolge la vicenda<sup>3</sup>.

È quanto ci accade di constatare se, limitandoci qui di necessità a una breve verifica<sup>4</sup>, proviamo a considerare la ricostruzione sistematica dei rapporti fra fede e speranza che lo stesso Lutero propone in un commento alla lettera di San Paolo ai Galati<sup>5</sup>, in cui riconduce la fede, in quanto dottrina della verità,

---

<sup>3</sup> È notoriamente a Kierkegaard che il film – su un piano di discorso differente da quello che qui si propone – attribuisce in modo esplicito la responsabilità della posizione teologica-filosofica di Johannes. Una eccellente messa a punto della relazione fra Dreyer e Kierkegaard in G. Modica, “*Ordet*” di Dreyer: percorsi kierkegaardiani, ora in Id., *Una verità per me*, Vita e pensiero, Milano 2007, pp. 225-255.

<sup>4</sup> La riflessione di Martin Lutero si inserisce ampiamente in quel ripensamento rinascimentale della retorica, e dei rapporti fra retorica e logica, di cui del resto l’opera stessa di Lutero dà in più occasioni testimonianza a fianco di quella di Filippo Melantone e di Rudolf Agricola, per limitarci agli esponenti più direttamente coinvolti nel movimento intellettuale che qui ci interessa considerare. Per una presentazione più ampia dei problemi qui sfiorati, rinvio a O. Millet, *La Réforme protestante et la rhétorique (circa 1520-1550)*, in *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne 1450-1950*, a cura di M. Fumaroli, Presses universitaires de France, Paris 1999, pp. 259-312.

<sup>5</sup> Cfr. D. Martin Luthers, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 40 II, ristampa Böhlau, Weimar 1969; il testo è presentato in due redazioni, corrispondenti rispettivamente a un manoscritto del 1531 e una stampa del 1535.

al dominio della logica, e le assegna il compito di comprendere e giudicare le verità dottrinali, distinguere fra l'eresia e la dottrina ortodossa, e insomma concepire «ideam omnium credendorum»<sup>6</sup> – mentre alla retorica, in quanto arte collegata agli *affetti* e alle passioni umane, corrisponde la speranza, che sostiene nel dolore e nella gioia e permette alla dottrina la viva pratica della fede nella comunità. Se la logica costituisce lo strumento generale che guida l'intelletto alla conoscenza della verità, nel dominio teologico il possesso della fede risulterà compiutamente articolabile in senso intellettuale nell'articolazione dogmatica: «Fides concipitur simpliciter docendo»<sup>7</sup>.

La fede, dice Lutero, insegna all'anima cosa sia la verità, è *giudice contro gli errori per la verità*. Come la retorica, arte della persuasione, la speranza costituisce l'*affetto*, la molla pulsionale che guida alle verità della dottrina, e costituisce il fondamento per la condivisione e l'apprendimento delle verità della fede nella comunità.

È sulla base di questo nesso sistematico, per il quale Lutero esplicitamente rinvia alla parentela fra retorica e logica nel dispositivo argomentativo aristotelico, che fede e speranza si corrispondono, e strutturano insieme lo spazio dottrinale e l'organizzazione sociale della comunità cristiana<sup>8</sup>. È all'interno

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Cfr. *ibidem*: «Est igitur ea distinctio fidei et spei in Theologia, quae est intellectus et voluntatis in Philosophia, Prudentiae et Fortitudinis in Politia, Dialectices et Rhetorices in sermone».

di questa “partizione del sensibile”, per prendere in prestito la fortunata espressione di Rancière<sup>9</sup>, attraverso questa istituzione di un sistema di valori, di visibilità e di dicibilità, che letteralmente si dà la voce all’uomo e al suo sentire: «La fede, dunque, rimanga l’attore e l’amore rimanga l’azione!»<sup>10</sup>.

L’obiezione di Johannes, la sua fede nel Cristo vivente, dice però che questa terra, questo spazio organizzato del sapere e del potere, non riesce più ad ascoltare la parola del Cristo vivente e ormai non spera, nella suprema bestemmia della sua *tiepida fede*: «Neanche uno di voi ha avuto l’idea di chiedere a Dio di rendervi Inger», è la desolata constatazione con cui Johannes si accosta alla bara, e solo la serena speranza, solo la fede della piccola Maren, che non smetterà di tenersi la treccina con la mano quando ritornerà al suo posto dopo la resurrezione della madre, condurranno Johannes verso il miracolo. Johannes può rivolgersi a Cristo perché la bambina, la più grande nel regno dei Cieli, ha mostrato la forza della sua fede, ed è a lei che Johannes dice «sia fatta la tua volontà». La parola di Johannes si fa puro ascolto del regno di Dio nella parola della nipotina.

Ed è proprio qui che ritroviamo ancora Lutero, uno straordinario testo che risale agli ultimi, cupi anni del grande predicatore, una meditazione tedesca su un versetto del salmo ottavo: «Con la bocca dei

---

<sup>9</sup> Cfr. J. Rancière, *Il disagio dell’estetica*, tr. it., a cura di P. Godani, ETS, Pisa 2009.

<sup>10</sup> D. Martin Luthers, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 17 II, ristampa Böhlau, Weimar 1969, p. 98.

bambini e dei lattanti/ affermi la tua potenza contro i tuoi avversari»<sup>11</sup>.

Nel film di Dreyer, le parole di Johannes appaiono al pastore Jorgen dettate dalla follia – i bambini, i folli, le donne sono *unmiündig*, non viene loro riconosciuta la parola: «I lattanti e i minori [unmündige] sono per il mondo folli e vengono disprezzati. Così dev'essere, così è giusto, così devono essere chiamati dal mondo. Ma per Dio essi hanno altri nomi e una migliore reputazione, sono chiamati *principes et angeli dei*, e lo sono»<sup>12</sup>. Non è nel proprio nome che Johannes parla e predica la parola che dà la vita: «Se così facessi, e fosse mia la parola, dovrebbe essere maledetta e dannata come parola e dottrina di un uomo. Ma questa non è la mia parola, né la mia azione. Ma la bocca dei lattanti e dei minori agisce per mezzo della parola, che non è la mia, ma la parola di Dio»<sup>13</sup>.

Il regno di Dio è qui sulla terra, ma non sono gli occhi quelli che ci guidano a trovare e riconoscere Cristo, potranno farlo solo le orecchie che ascoltano la parola che viene dalla bocca dei bambini e dei lattanti; «il regno di Cristo», dice Lutero, «è un regno dell'udito, non un regno della visione»<sup>14</sup>.

In questa terra, in questo spazio e in questi ordini, il realismo di Dreyer conduce l'immagine – proprio

---

<sup>11</sup> Id., *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 51, ristampa Böhlau, Weimar 1967, p. 11.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 11.

nel suo ineguagliabile nitore, giusto in ragione della incomparabile gravidanza del volto umano – a trapassare totalmente in configurazione ritmica e uditiva; è questa già la lezione della composizione formale degli spazi del *Dies Irae*, come lo sarà della distribuzione in quadri del racconto di *Gertrud*, e del resto proprio questo sarà ancora l'elemento profondamente dreyeriano del cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

C'è dunque un ordine della realtà, una tessitura dello spazio visibile e delle sue ragioni possibili, che prende la parola per giudicare, assegnare i luoghi e i compiti e in ultima analisi certificare la morte – e c'è una parola che dice, o meglio che ascolta la vita, una parola che spera, e in questo crede, nella vita, e la lascia ritornare nei corpi. Scriverà Paul Celan quindi-  
ci anni dopo: *apprendi ad ascoltare/ con la bocca*<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> «Hör dich ein/ mit dem Mund»: P. Celan, *Die Posaunen-  
stelle*, tr. it., in Id., *Poesie*, tr. it., Mondadori, Milano 1998, pp.  
1322-1323.



## VII. IL DESIDERIO E LA GENESI DELL'IMMAGINE CINEMATOGRAFICA

*Che cos'è dunque la vita? Non è materia e non è spirito, è qualcosa d'intermedio, un fenomeno su base materiale come l'arcobaleno sopra una cascata e come la fiamma. Ma benché non materiale, è sensuale fino al piacere e alla nausea, l'impudenza della materia fattasi suscettibile ed eccitabile, la forma impudica dell'essere. È il rigoglio, lo sviluppo, la formazione di un turgido composto d'acqua, albumina, sale e grassi, che chiamiamo carne e diventa forma, elevata immagine, bellezza, pur essendo la quintessenza della sensibilità e del desiderio.*

THOMAS MANN

L'alto cespuglio di belladonna cui circostanzialmente fa ritorno il tredicenne Leo, il *Messaggero d'amore* di Joseph Losey, è qualcosa di più di un passaggio obbligato nel percorso della servitù amorosa del protagonista, anche qualcosa di più che uno specchio magico o un agente chimico che in certo modo polarmente trasformi in veleno il richiamo alla felicità della bellezza. Deleuze<sup>1</sup> parlava di una violenza *statica*

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 1984, p. 163.

dell'immagine in Losey; senza che in alcun modo giunga a mutare, per così dire, il suo stato di aggregazione fisica, questa staticità si manifesta qui come *tensione* con il tempo vissuto, primitiva ed elementare polarità nel desiderio: “Il passato è un paese straniero”, sono le prime parole di Leo nel film, a rievocare, riquadrare, la vicenda che sta per dispiegarsi. *L'atropa belladonna* non è in fondo in nulla diversa dal vetro opaco cosparso di gocce di pioggia su cui scorrono i titoli di testa del film; l'una come l'altro in tanto aprono su un percorso, in quanto ne sanciscono l'inattingibilità. Inattingibilità, prima ancora e piuttosto che di una meta, *di quello stesso percorso*. Come avviene, per dirla ancora con Deleuze<sup>2</sup>, a certe figure di Francis Bacon, l'adolescente di Losey rimane in senso proprio sospeso sul percorso descritto dalla sua vicenda.

Occorre prendere sul serio la strana familiarità di Leo con la magia: è proprio essa a rivelare un'intimità con le forze della natura tanto maggiore quanto più vale a escludere il giovane protagonista dal loro cerchio; a rivelarci giusto nella sua invalicabile distanza l'impressionante potenza dei loro effetti. Sono le *cose stesse* che agiscono, così come a manifestarsi è la vita anonima che tiene insieme il vivente e il suo mondo<sup>3</sup>,

---

<sup>2</sup> Id., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it., Quodlibet, Macerata 1995.

<sup>3</sup> Per questi concetti si rinvia al pensiero di Erich Rothacker; cfr. Id., *Probleme der Kulturanthropologie*, Bouvier, Bonn 1948; Id., *Zur Genealogie des menschlichen Bewusstseins*, Bouvier, Bonn 1966. Ho cercato di trarne alcune indicazioni teoriche nel mio *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2008, pp. 18-34.



e la meccanica della passione si lascia iscrivere in un circolo funzionale in cui appunto quella che potremmo chiamare la *tensione polare* nel desiderio e quella fra il desiderio e il vissuto descrivono un orizzonte perfettamente chiuso.

Prima ancora che una condizione psicologica e prima di svilupparsi nella sfera del politico, la passione dell'asservimento in Losey ha il valore di una diagnosi sulla vita organica nel cerchio della natura. La perfezione straniata dei paesaggi, dei costumi, dei dialoghi, designa il luogo traumatico in cui si produce l'interruzione in quella circolarità, e la vicenda stessa diviene, solo dall'esterno, da un altro tempo, visibile. Parlo di polarità elementare nel desiderio; se da questa si distacca quel che potremmo in senso proprio chiamare un'esperienza, allora l'esperienza al cui farsi assisteremo sarà quella del potere sulla vita.

Solo con queste mediazioni, solo situando il ciclo funzionale descritto dalla pulsione del desiderio all'incrocio fra il piano della "vita anonima" delle cose stesse che agiscono e la questione della rappresentazione, è possibile intendere il "naturalismo" di Losey. L'occhio cinematografico di Losey è il pittore, forse ineguagliato, di questo *paese straniero*.

Se Losey ne è il pittore, Ingmar Bergman è il teorico di questa condizione; eppure la tarda autocomprensione che Bergman ci offre nell'autobiografia *Lanterna magica*<sup>4</sup> – che pure ci risulterà illuminante per un punto essenziale – per altro verso, nello sfor-

---

<sup>4</sup> I. Bergman, *Lanterna magica. Autobiografia*, tr. it., Garzanti, Milano 1987.

zo di indicare una sorta di esito preordinato nella “libertà figurativa dell’immaginazione” di *Fanny e Alexander*, in certo modo nasconde la verità di questa condizione esemplare del suo cinema.

È l’esperienza dell’*espressione del sentire* per il tramite di un immenso blocco della volontà, del desiderio e del sentimento, e forse in modo ancora più esatto la nascita dell’espressione umana come ansia *irreale* della distanza fra il mondo esterno e l’interno:

Quel che mi accadeva intorno assomigliava a una pellicola formata da spezzoni di film messi insieme a caso, una pellicola in parte incomprensibile, in parte semplicemente noiosa. Con sorpresa scoprii che i miei sensi registravano sì la realtà esterna, ma gli impulsi non raggiungevano mai i miei sentimenti. Questi vivevano in uno spazio chiuso, potevano essere messi in funzione a comando, mai però senza riflessione. La mia realtà era così profondamente scissa da aver perso coscienza di se stessa [...]. Ora che ho in mano la soluzione, so che ci sarebbero voluti ancora più di quarant’anni prima che i miei sentimenti potessero uscire da quello spazio chiuso in cui allora erano segregati. Vivevo sul ricordo dei sentimenti, sapevo piuttosto bene come riprodurre i sentimenti ma l’espressione spontanea non era mai tale, c’era sempre un microsecondo a separare il mio vissuto intuitivo e la sua espressione emotiva<sup>5</sup>.

L’esperienza del *microsecondo* è l’esperienza

---

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 110-111.

della realtà fuori del circolo funzionale delle potenze della natura. L'adolescente di Losey è sospeso sulla propria stessa vita; nella distanza del microsecondo di Bergman stanno tanto il racconto di Karin al fratello Minus in *Come in uno specchio* circa l'aspetto perturbante che la realtà assume nell'esperienza che si fa quando si abbandona la testa rovesciata all'indietro, quanto, nello stesso film, la confessione di David, lo scrittore, alla figlia Karin, circa l'esser costretti dalla vita a vivere nella realtà, incessantemente tracciando attorno a noi un cerchio più ampio di quello che avevamo costruito per proteggerci dalla realtà.

La comprensione – e dunque la possibilità e la messa in questione del senso – sospende la circolarità fra il sensibile e l'azione umana. L'esperienza del microsecondo, in altre parole, è appunto l'esperienza del farsi, e del disfarsi, dell'espressione *umana*.

Esperienza della costruzione e del rischio del senso nella distanza e nella tremenda prossimità fra noi e mondo. Il più gravoso dei compiti è quello di dare un nome, il proprio, alla *vita anonima* di cui si diceva, e un corpo vissuto al gioco del desiderio. È l'esperienza di *Monica e il desiderio*, quando Harriet Anderson – che più tardi sarà la Karin di *Come in uno specchio* – «gli occhi ridenti velati di sgomento e inchiodati all'obiettivo, ci prende a testimoni del disgusto che prova nel dover scegliere l'inferno piuttosto che il cielo»<sup>6</sup>. Monica ci dice che ormai tutto può accadere, e *deve desiderare* che ogni cosa accada.

---

<sup>6</sup> J.-L. Godard, *Bergmanorama*, in Aa. Vv., *La politica degli autori. I testi*, Minimum fax, Roma 2003, p. 78.

Non c'è che Godard ad aver sperimentato, quarant'anni dopo, la paradossale coincidenza della necessità e della possibilità nel desiderio. *Hélas pour moi*, la storia di Alcmena e Anfitrione, e di Giove che per amare Alcmena assume l'aspetto di Anfitrione, e dello scambio fra il servo Sosia e Mercurio. Raccontata da Plauto, da Molière, da Girardoux, e soprattutto da Kleist all'inizio dell'Ottocento, è la storia di una doppia impossibilità, quella di Giove di essere amato come uomo, quella di Alcmena di mantenersi fedele al tempo stesso alla sua vita umana e all'incontro con il divino.

Nel conclusivo prender congedo da Giove, il sospiro di Alcmena, così lacerante e indicibile culmine nella sua vittoriosa difesa della propria umanità, racchiude in sé paradossalmente l'origine di tutta la vicenda; è come un lunghissimo trattenere il fiato che poi si esprime in un solo respiro, inarticolato, e con questo rinvia a un'altra possibilità, costruisce sino nei dettagli un altro universo che vive per intero di quello stesso ritmo.

E tuttavia, nel giudizio dello stesso regista, *Hélas pour moi* è un film largamente incompiuto, o forse dovremmo dire un film eccessivamente accentratore, un gigantesco magnete che fa collassare una pluralità davvero disperante di temi, lasciando che ben pochi di essi realmente dialoghino con lo spettatore. Ci interessa qui solo un breve passaggio, quello, del resto, ripreso dallo stesso Godard nell'ultimo episodio delle *Histoire(s) du cinéma*, 4b, *Les signes parmi nous*.

È un dialogo intensissimo fra Giove e Rachel (la Alcmena della tradizione classica, Simon sarà il nome "moderno" di Anfitrione):

Rachel: Alors, maintenant c'est le jour, je pense.

Giove: Vous êtes sourde, Rachel, cruelle, mais j'ai ce que je voulais.

Rachel: Vous n'avez rien du tout. Pour aimer il faut un corps. Sans Simon vous n'existez pas.

Ed ecco la risposta di Giove, *Depardieu/Godard*:

Ce n'est pas exact; voila ce qui est exact: en 1932 le hollandais Jan Ort étudie des étoiles qui s'écartent de la voie lactée; bientôt, comme prévu, la gravité les attire en arrière. En étudiant les positions et la vitesse de ces étoiles rapatriées, Ort a pu calculer la masse de notre galaxie. Quelle fut sa surprise en découvrant que la matière visible ne représentait que cinquante pour cent de la masse nécessaire au déploiement d'une telle force de gravité. Où était donc passée l'autre moitié de l'univers? La matière fantôme était née, omniprésente mais invisible<sup>7</sup>.

L'altro universo inteso dal sospiro di Alcmene è dunque onnipresente, ma non tanto realizzato quanto, ancora una volta, sospeso sull'accadere umano dalla parola vanamente arrogante di Giove.

Abbiamo aperto queste brevi considerazioni nel segno di un altro "fenomeno paradossale", il

---

<sup>7</sup> Per questo testo cfr. J.-L. Godard, *Histoire(s) du Cinéma. Le contrôle de l'univers. Les signes parmi nous*, Gallimard, Paris, 2006, pp. 167-171. Cfr. anche *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, a cura di A. Bergala, vol. II, Cahiers du cinéma, Paris 1998, pp. 271-285.

ridestarsi mattutino dei colori nell'arcobaleno che si solleva dalle gocce in sospensione di una cascata, la grandiosa immagine goethiana<sup>8</sup> con cui Thomas Mann sigilla la propria riflessione sulla vita e il desiderio; vi si trova, se vogliamo, un'intuizione che le scienze biologiche novecentesche non hanno fatto che ripensare nel senso di un sapere della forma vivente, sospesa fra parvenza effimera strappata al continuum del divenire e presenza estatica.

Se la vita è con Thomas Mann “forma impudica dell'essere”, il desiderio vuole la forma, la vuole insieme nel suo passare – nella sua illusorietà di mero “fenomeno prospettico” – e nella sua esigenza di eternità, di immutabilità.

Ed eccoci così al punto d'arrivo del nostro percorso, eccoci a quella struggente orchestrazione delle dinamiche della caducità umana fra natura e storia offertaci da Rossellini nel suo capolavoro *Viaggio in Italia*. Se programmaticamente, nella scena sulla terrazza della villa, Kathy Joyce (Ingrid Bergman) iscrive la propria esperienza italiana nel segno indicatole dal giovane poeta morto due anni prima nell'amore per lei – “tempio dello spirito/non più corpi, ma pure ascetiche immagini” – la vicenda si occuperà di fatto di imporre le più diverse degradazioni di quel modello, e ciò specialmente in quelle apparenti parentesi documentaristiche che in realtà costituiscono il vero nerbo del film. E si pensi alla

---

<sup>8</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil in fünf Akten. Erster Akt*, in Id., *Werke*, (Hamburger Ausgabe) Deutscher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, pp. 148-149.

decisiva visita al Museo archeologico di Napoli, con la bonaria, grossolana guida turistica che sottolinea la somiglianza fra una delle *danzatrici* della Villa dei Papiri di Ercolano e la propria figlia Mariannina. Cathy parlerà al marito Alex della propria esperienza delle statue antiche, della ingombrante vicinanza di quelle figure umane, forme tutt'altro che ascetiche, ammette la donna in uno dei pochi momenti in cui il dialogo col marito sembra di nuovo possibile.

“Ciò che mi ha colpito di più – aggiunge Kathy – è l'impudicizia con cui tutto è espresso”.

Ma ancora più tardi le parole del giovane poeta riaffiorano alla mente nella muta recitazione di Cathy che si aggira nei luoghi in cui gli amanti si recavano a interrogare la sibilla per conoscere il destino del loro amore; e qui, con una tensione espressiva resa inaudita giusto dallo sguardo oggettivo di Rossellini, la misura, la polarità del desiderio fra forma ascetica e impudicizia è affidata al confronto con l'altro anziano cicerone che non rinuncia, ancora nella grotta della sibilla, a dar prova di un sadismo tanto più miserabile in quanto travestito da galanteria: “una bella donna come lei l'avrebbero legata così!”.

Ma non è negli echi che attraversano i vuoti di quella grotta, né per intero nella forma classica della statuaria antica che Rossellini ci fa incontrare tutto il dolore e tutta la memoria della figura umana. Giunti finalmente di persona fra i resti di Pompei, Cathy e Alex assistono al paziente travaglio che genera la forma; fra le sabbie, dal lavoro attento degli archeologi emerge un duplice calco di gesso, l'orma lasciata da una coppia, un uomo e una donna uccisi insieme dalla lava mentre fuggivano.

Se lo sguardo in macchina di *Monica e il desiderio* annunciava che tutto può accadere, *Viaggio in Italia* per parte sua pone nella fedeltà tenace del desiderio la genesi dell'immagine.



## VIII. L'ORIGINE COME MATERIA COMUNE

«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»<sup>1</sup>.

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 funzioni<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Dawkins, *The Blind Watchmaker*, Norton, New York 1986, p. 112.

<sup>2</sup> Queste tradizioni interpretative vengono convincentemente

Il nocciolo duro del pensiero evoluzionistico del Novecento, quella *sintesi moderna* forgiata in decenni di straordinarie ricerche<sup>3</sup>, ha determinato in questa direzione il trionfo di un'interpretazione del vivente basata sull'analisi quantitativa della ininterrotta variazione graduale e selezione nell'ambito della genetica della popolazione<sup>4</sup>; 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

---

decostruite da una parte estremamente rilevante del pensiero biologico contemporaneo; si vedano ad esempio 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, pp. 3-26 e pp. 198-219.

<sup>3</sup> Faccio riferimento in modo specifico a J. Huxley, *Evolution: The Modern Synthesis*, 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.

<sup>4</sup> 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](http://authors.library.caltech.edu/5456/1/hrst.mit.edu/hrs/evolution/public/papers/lewontin1974/lewontin1974_chap3.pdf)).

quantitativa della variazione<sup>5</sup>.

Le caratteristiche salienti di tale paradigma interpretativo sono state individuate<sup>6</sup> 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 divenire<sup>7</sup>. Viene così a con-

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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>).

<sup>7</sup> 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'e-*

figurarsi, 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 ideali<sup>8</sup>; uno scenario dal quale sorprendentemente scompare l'organismo nella sua individualità formata, il problema della sua origine, della sua presenza e del suo tempo<sup>9</sup>, 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»<sup>10</sup>; 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

---

*voluzione* [2002], tr. it., Codice, Milano 2003, pp. 1275-1618.

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

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

<sup>10</sup> 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 in *The Genetic Basis of Evolutionary Change*, cit., p. 157.

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 modo<sup>11</sup>.

La ripresa contemporanea del progetto morfologico, deliberatamente mirata in direzione di una grammatica delle forme<sup>12</sup>, 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»<sup>13</sup>.

---

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

<sup>12</sup> *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 ss; 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.

<sup>13</sup> G.B. Müller, S.A. Newman, *Origination of Organismal Form*:

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 metodologica<sup>14</sup>.

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 sistemico<sup>15</sup> i

---

*The Forgotten Cause in Evolutionary Theory*, cit., p. 6.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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 citato *Die Ordnung des Lebendigen*,

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 gradualismo<sup>16</sup>, ed anche l'asse portante della relazione fra selezione e spiegazione adattazionista viene apertamente messo in dubbio<sup>17</sup>, è però soprattutto il superamento della centralità del gene e l'attenzione per i processi che vengono definiti *epigenetici*<sup>18</sup>, per un verso, ed una nuova considerazione dei vincoli interni per l'altro<sup>19</sup>,

---

sviluppa una *teoria sistemica dell'evoluzione*; cfr. ad esempio R. Riedl, *Strukturen der Komplexität. Eine Morphologie des Erkennens und Erklärens*, Springer, Berlin-Heidelberg-New York 2000.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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; cfr. inoltre la raccolta curata da T. Pievani: S.J. Gould, E.S. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2008.

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

<sup>19</sup> 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», M. Pigliucci, G.B. Müller,

a offrire nuovo spazio teorico alla morfologia.

Ci interessa considerare come tale assetto morfologico trovi appunto (1) nella distinzione fra l'*origine/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»<sup>20</sup>, (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

---

*Elements of an Extended Synthesis*, cit., p. 14.

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



un attimo i risultati che ancora dovremo illustrare, attraverso l'analisi dei meccanismi di sviluppo e delle interazioni fisiche che la forma organica esprime<sup>21</sup>.

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*<sup>22</sup>, che in senso generale, a partire dalla definizione ottocen-

---

<sup>21</sup> Cfr. veda in tal senso G.B. Müller, *Epigenetic Innovation*, p. 327.

<sup>22</sup> Ormai sterminata la letteratura in proposito; per una ricostruzione del dibattito storico a partire da Richard Owen cfr. S.J. Gould, *La struttura della teoria dell'evoluzione*, cit., pp. 397-416 e pp. 1322-1472; in una prospettiva maggiormente legata alla contemporaneità 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; cfr. anche il numero speciale di "Biology and Philosophy", n. 22 (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.

tesca di Richard Owen, sta a indicare «lo stesso organo in differenti animali sotto qualsiasi varietà di forma e funzione»<sup>23</sup>, vale a giudizio di Müller come la «manifestazione di processi morfologici di organizzazione»<sup>24</sup>, rappresentando così un problema irrisolto della biologia evuzionista 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 morfologica<sup>25</sup> e per la comprensione dell'origine della forma organica<sup>26</sup>.

---

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

<sup>24</sup> 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., p. 51 (<http://homepage.univie.ac.at/gerhard.mueller/pdfs/2003Homology.pdf>).

<sup>25</sup> 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*, in "Aesthetica Preprint", n. 90 (2010), pp. 40-41 (<http://www.unipa.it/~estetica/download/TedMorf.pdf>).

<sup>26</sup> 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

Rinviando ad altra occasione un'analisi più dettagliata del modello stadiale della teoria sistemica dell'origine dell'omologia e dell'innovazione epigenetica<sup>27</sup>, ci limitiamo qui a osservare come siano anzitutto i *vincoli* – a 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 connesse<sup>28</sup>, che in

---

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.

<sup>27</sup> 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 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”, n. 22 (1991), pp. 229-256; S.A. Newman, G. B. Müller, *Epigenetic Mechanisms of Character Origination*, in “Journal of Experimental Zoology”, n. 288 (2000), pp. 304-317; *Evolutionary Innovation and Morphological Novelty*, in “Journal of Experimental Zoology”, n. 304B (2005), pp. 485-631.

<sup>28</sup> Ritorna qui in modo potente nel pensiero di Müller, per il

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 esistente<sup>29</sup>.

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

---

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", n. 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.

<sup>29</sup> 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.

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»<sup>30</sup>.

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*

---

<sup>30</sup> G.B. Müller, *Epigenetic Innovation*, cit., p. 325.

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*<sup>31</sup>), 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 sviluppo<sup>32</sup>.

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 organico<sup>33</sup>; una riflessione – per la quale

---

<sup>31</sup> Cfr. R. Riedl, *Die Ordnung des Lebendigen*, cit., 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.

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

<sup>33</sup> È ancora Müller a fornire più volte indicazioni in tal senso; cfr. ad esempio 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 come le capacità di auto-organizzazione,

possiamo facilmente indicare come nune tutelare il nome di D'Arcy Thompson<sup>34</sup> – 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 Kauffman<sup>35</sup>.

---

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>).

<sup>34</sup> Cfr. D'Arcy W. Thompson, *Crescita e forma*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1969. Su questa possibile genealogia cfr. ad esempio 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](http://www.nymc.edu/sanewman/PDFs/Newman_Carnal%20Boundaries.pdf)).

<sup>35</sup> Cfr. soprattutto S.A. Kauffman, *The Origins of Order. Self-Organization and Selection in Evolution*, Oxford U. P.,

Chiave di volta della proposta di Newman, la considerazione degli organismi come «entità materiali piuttosto che [...] mere espressioni del loro contenuto genetico»<sup>36</sup>. 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*<sup>37</sup>; l'analisi del comportamento fisico di tali materiali<sup>38</sup> permetterà, a giudizio di Newman, di

---

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 cfr. soprattutto S.A. Newman, *Nature, Progress and Stephen Jay Gould's Biopolitics*, in "Rethinking Marxism", n. 15 (2003), pp. 479-496 (<http://www.nymc.edu/sanewman/PDFs/RM%20Gould.pdf>).

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 492.

<sup>37</sup> Cfr. introduttivamente P.-G. De Gennes, *Soft Matter*, in "Nobel Lecture", 9 dicembre 1991 (disponibile sul sito: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/physics/laureates/1991/gennes-lecture.pdf](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1991/gennes-lecture.pdf)).

<sup>38</sup> 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 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;



suggerire in che modo le caratteristiche morfologiche dei *Baupläne* degli organismi moderni siano emerse dalle proprietà fisiche degli aggregati primordiali<sup>39</sup>.

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»<sup>40</sup>. 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;

---

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».

<sup>39</sup> 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.

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

la peculiarità, non secondaria, dello statunitense sta nell'esplicito riferimento al carattere *dialettico* di tale differente prospettiva teorica.

Se la linea portante del pensiero evolucionistico 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 delle caratteristiche degli organismi primordiali è la funzione che segue la forma<sup>41</sup>.

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-) tecnologica<sup>42</sup>, la nuova prospettiva “fisico-evolucionista” – non a caso interessata agli sviluppi del concetto di *costruzione della nicchia ecologica*<sup>43</sup> – vede

---

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, p. 309.

<sup>42</sup> S.A. Newman, *Carnal Boundaries*, cit., pp. 221-222.

<sup>43</sup> Il riferimento va anzitutto agli studi di F.J. Odling-Smee; cfr. ad esempio F.J. Odling-Smee, 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

piuttosto il vivente da sempre *a casa nell'universo*, nella *materia comune* da cui trae origine<sup>44</sup>.

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 goethiana<sup>45</sup> 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 novecentesco<sup>46</sup>.

---

volume, pp. 281-306, cfr. a tal proposito le considerazioni di S.A. Newman, *Dynamical Patterning Modules*.

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

<sup>45</sup> Referente forte, peraltro, del pensiero di Riedl; cfr. ad esempio 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, pp. 40-48; Id., *Der Verlust der Morphologie*, Seifert, Wien 2006.

<sup>46</sup> Cfr. *supra*, nota 12.

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 forma e funzione<sup>47</sup> – e cioè, potremmo dire, fra il primato della forma e quello della forza plasmatrice<sup>48</sup>. Un risultato, ripetiamo, rispetto al quale la questione della modularità in arte rischia di rimanere una piuttosto estrinseca applicazione, ma che ci dimostra, mediatamente, 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*

---

<sup>47</sup> 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)».

<sup>48</sup> 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>).

natura di Engels, e dalle loro ricadute nel pensiero più maturo di Ejzenštejn<sup>49</sup>. 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*<sup>50</sup> –, e insieme la presa di distanza nei confronti della concezione, sostenuta dallo stesso Haeckel, che vede nella materia l'*esito* dell'azione della forza<sup>51</sup>, 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 forma<sup>52</sup>.

Muovendo, giusto sulla scorta di Engels lettore di Haeckel, dal duplice riferimento ai concetti di eredità e adattamento, la lettura ejzenštejniana del darwinismo trova appunto nel *vincolo formale* co-

---

<sup>49</sup> Sul nesso fra Engels e Ejzenštejn si veda ancora il già citato volume di Alessia Cervini.

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

<sup>51</sup> Cfr. *ivi*, p. 478.

<sup>52</sup> Cfr. ad es. S.M. Ejzenštejn, *Sulla struttura degli oggetti*, in Id., *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981, p. 36.

stituito 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 protoplasma<sup>53</sup>, e una inesauribile esemplificazione nel *disegno animato* – quello di Walt Disney, e in senso differente quello dello stesso Ejzenštejn.

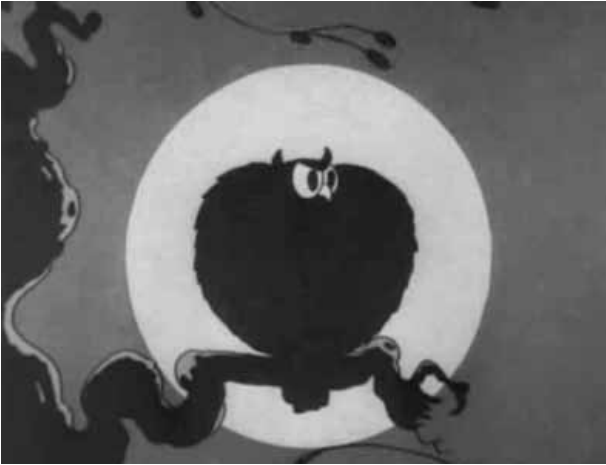
Valga come esempio di quanto si dice quel che avviene nella prima delle celebri *Silly Symphonies* disneyane, *The Skeleton Dance*, in cui il trapassare continuo delle forme è reso possibile, paradossalmente, proprio dal fortissimo vincolo materiale dei soggetti scelti. Di più, anzi, direi che la regia 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

---

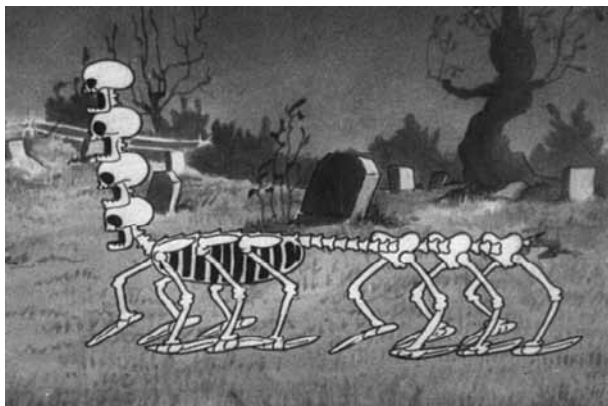
<sup>53</sup> Cfr. in proposito A. Weismann, *Das Keimplasma: eine Theorie der Vererbung*, Fischer, Jena 1892; J. von Uexküll, *Die Lebenslehre*, Müller & Kiepenheuer, Potsdam 1930; S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere*, vol. 9, a cura di C.L. Musatti, tr. it., Bollati Boringhieri,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

nascente dalla “fluidificazione” degli scheletri protagonisti della danza macabra, dall'altra.

Ecco di seguito due esempi del primo:



ed uno del secondo procedimento di cui si dice:



L'onnipotenza del plasma evocata dallo stesso Ejzenštejn<sup>54</sup>, per provare a dirla con una battuta, non è onnipotenza di una forza, ma è l'animazione che la percezione<sup>55</sup> esperisce in quell'elemento «che contiene nel suo aspetto “liquido” tutte le forme e tutte le apparenze possibili in gestazione»<sup>56</sup>. 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*)

---

<sup>54</sup> S.M. Ejzenštejn, *Walt Disney*, tr. it., a cura di S. Pomati, SE, Milano 2004, p. 88.

<sup>55</sup> Mi limito solo a rinviare alle considerazioni sviluppate da Ejzenštejn in *Ivi*, pp. 75-78.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 88.



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”»<sup>57</sup>.

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»<sup>58</sup> – 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»<sup>59</sup> che anima la figura nel mostrare in essa il prodursi

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

del «*movimento in generale*»<sup>60</sup>, 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»<sup>61</sup>: 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»<sup>62</sup>.

Non sorprende, osserva Ejzenštejn, il fascino che tali figure sono 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

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 29.

di vita»<sup>63</sup>; 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»<sup>64</sup>, «la fluidità, l'imprevedibilità delle formazioni»<sup>65</sup>, la tensione che plasma «tutti gli attributi animali e vegetali nelle *Silly Symphonies*, indaffarati a contorcersi e ad attorcigliarsi seguendo la melodia e a tempo di musica»<sup>66</sup>, 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 animato<sup>67</sup>. 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 radi-

---

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>67</sup> Cfr. ad esempio (*ivi*, p. 79) le sorprendenti analisi dedicate da Ejzenštejn al trattamento del contorno in Disney.

cale come origine della melodia formale<sup>68</sup>, 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»<sup>69</sup>.

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 formale<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> 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.

<sup>69</sup> S.M. Ejzenštejn, *Walt Disney*, cit., p. 63.

<sup>70</sup> 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!*».

## IX. A PROPOSITO DELLA LEGGE DI NATURA IN EJZENŠTEJN

La riflessione più matura di Ejzenštejn, da *Organicità e immaginità*<sup>1</sup>, alla *Natura non indifferente*<sup>2</sup>, a *Metod*<sup>3</sup>, si rivolge sempre più circostanziatamente all'indagine della potenza strutturale della legge di natura, così da intendere la forma artistica e in specie la forma cinematografica quale luogo concreto di risoluzione dialettica di una tensione che è – anzitutto – tensione fra le dinamiche della forma organica e la forza che presiede alla sua costruzione. Lungi dal suggerirne l'adesione a un qualche regime mimetico della rappresentazione<sup>4</sup>, è dunque giusto il riferimen-

---

<sup>1</sup> S.M. Ejzenštejn, *Organicità e immaginità*, in Id., *Stili di regia*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Marsilio, Venezia 1993, pp. 285-308.

<sup>2</sup> Id., *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981.

<sup>3</sup> Id., *Metod*, Muzej Kino, Moskva 2002; un'edizione italiana è in preparazione per le edizioni Marsilio per la cura di A. Cervini.

<sup>4</sup> Si rinvia alla ben nota, e assai potente, distinzione operata da J. Rancière fra regime rappresentativo e regime estetico; cfr. ad esempio Id., *Il disagio dell'estetica*, a cura di P. Godani, ETS, Pisa 2009.

to di Ejzenštejn alla legge di natura ad attestare il carattere mai chiuso, mai compiuto dell'*immagine*, ed il suo situarsi (proprio per il tramite della tensione fra forma e forza che adesso occorrerà indagare<sup>5</sup>) in un discrimine che tiene insieme regime estetico della costruzione (della legge strutturale) e valenza politica dell'"immagine formata".

Proprio quest'ultimo aspetto, da cui converrà procedere per la nostra necessariamente breve disamina, emerge in tutta chiarezza se solo si considera il modo in cui lo stesso Ejzenštejn ripetutamente ritorna, nei suoi scritti teorici, ad analizzare il già fatto, il senso del proprio percorso creativo; si pensi alla ripetuta attenzione che il teorico dedica ad alcuni momenti culminanti della propria operazione realizzativa, le analisi dedicate alla sequenza della centrifuga in *Il vecchio e il nuovo*, piuttosto che la bandiera rossa di *La corazzata Potëmkin*, di volta in volta rintracciandovi il sorgere di un «tumulto formale»<sup>6</sup> che sempre ulteriormente rinvia il rappresentato a una potenza strutturante che lo implica nella costruzione di nuove possibilità d'immagine, in nuove *estasi*, come avviene, esemplarmente, nell'ultimo film di Ejzenštejn, la seconda parte di *Ivan il Terribile*, allorché la rappre-

---

<sup>5</sup> Una rapida, incisiva caratterizzazione del problema fra storia e teoria del cinema da ultimo in R. De Gaetano, *Il potere redentivo del cinema*, in A. Cervini, A. Scarlato, L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza 2010, pp. 175-176.

<sup>6</sup> Devo la pregnante espressione al mio amico, il regista persiano Nosrat Panahi Nejad.

sentazione in bianco e nero alla lettera fuoriesce da sé attingendo la dimensione del colore nella scena del banchetto<sup>7</sup>, il colore conosce una nuova estasi nel *neutro* della scena sotterranea della processione nella cattedrale e dell'uccisione di Vladimir, e infine l'espressione del colore raggiunge insieme la massima tensione e il massimo raggelarsi nel rosso che invade la figura di Ivan nella piena rappresentazione del suo potere. E se qui, insomma, i termini del nostro discorso sono, di necessità, per un verso la tensione fra regime estetico e valenza politica dell'immagine e per l'altro verso quella fra forma e forza – struttura e legge strutturale – Ejzenštejn pone fra questi termini una relazione se vogliamo chiasmatica, per cui l'estetico rinvia non a una forma, ma a una *invisibile* legge di costruzione, e il politico *si manifesta* nell'arresto della forma.

Nulla di meno, si potrebbe dire a tutta prima, ma per l'altro verso nulla di nuovo, rispetto a quanto, dopo aver riconosciuto la radice comune che tiene insieme forma artistica e forma vivente, una moderna, esteticamente moderna, metafisica della vita impone alla vicenda del divenire della forma – come sarebbe facile mostrare esaminando le figure salienti di quella stagione in cui si plasma la moderna filosofia dell'arte, sicché, come esemplarmente diceva Schelling nel

---

<sup>7</sup> Si veda quanto ne dice lo stesso Ejzenštejn in S.M. Ejzenštejn, *Da una ricerca incompiuta sul colore*, in Id., *Il colore*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1989, specie pp. 35-42; in proposito cfr. A. Cervini, *Sergej M. Ejzenštejn. L'immagine estatica*, EdS, Roma 2006, pp. 118-125.

*Discorso sulle arti figurative e la natura*, per quanto noi «siamo soliti pensare che la forma di un corpo sia una limitazione che esso subisce, [...] se considerassimo la forza creatrice, la forma ci apparirebbe chiaramente come una misura che la forza creatrice stessa si impone e nella quale mostra di essere una forza veramente conforme allo scopo»<sup>8</sup>.

Nulla di nuovo rispetto a tale dimensione moderna dell'estetico, si diceva, se non che in Ejzenštejn l'esito in ultima analisi nullificante del processo con cui la forza s'impone alla forma vivente emerge in tutta chiarezza, non rinviando più ad ulteriori "produzioni immaginative" del senso, ma casomai di volta in volta alle *stazioni* della vicenda stessa costituita dall'incontro fra forma e forza – dove però questa volta, con il più significativo dei rovesciamenti, s'incontrano forma estetica e forza della legge di natura – nella dinamica dell'immagine. Perfetto contraltare della potenza del politico nell'immergersi nel colore rosso dell'immagine di Ivan, per questo verso, l'indecidibile libertà di Marfa nel finale di *Il vecchio e il nuovo*.

A veder meglio allora, si potrà dunque provare a mettere in questione anche la lettura che vuole senz'altro vedere in Ejzenštejn uno dei momenti più alti della modernità estetica, e forse risulterà in ultima analisi

---

<sup>8</sup> F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la natura*, a cura di T. Griffero, Aesthetica, Palermo 2003, p. 41; una lettura affascinante del contributo di Schelling alla costruzione della moderna metafisica della vita in D. Tarizzo, *La vita, un'invenzione recente*, Laterza, Bari-Roma 2010.



quanto meno degna di verifica l'ipotesi che Ejzenštejn – nel suo accostarsi pieno di interesse e nel suo prender le distanze da quei suoi contemporanei, come Ludwig Klages, che più marcatamente professavano una fuoriuscita dal moderno – sia giunto a mettere in crisi il meccanismo di significazione della forma (la *grammatica dell'espressione* di un Klages), proprio nel suo nesso fra *conformità a uno scopo* e *metaforicità/simbolicità*, sperimentando quella che potremmo provare a definire una morfologia naturale dell'espressione, ovvero una concezione della forma espressiva in funzione di una *dialettica della natura* in cui forma e forza, vita estetica delle forme e spessore storico della figurazione si tengono insieme nel *medium* del loro processo genetico: la forma espressiva in quanto tale, in Ejzenštejn, è in ultima analisi «qualcosa come un'iscrizione grafica *della* regolarità fondamentale»<sup>9</sup> del processo organico, nel suo procedere dialettico nel senso di una *evoluzione della forma*.

Ma:

il salto. Il passaggio dalla quantità alla qualità. Il passaggio nel proprio contrario.

Sono tutti elementi del movimento dialettico dell'evoluzione, quale ce lo presenta la concezione della dialettica materialistica<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Organicità e immaginità*, cit., p. 286, cit. adattata; nell'originale Ejzenštejn si riferisce alla linea della bellezza in quanto fenomeno della vita organica e prodotto artistico.

<sup>10</sup> S.M. Ejzenštejn, *Sulla struttura degli oggetti*, in Id., *La natura non indifferente*, cit., qui a p. 37.

La riflessione di Ejzenštejn sul processo organico, muovendo almeno appunto dall'elaborazione della relazione fra *organicità* e *immaginità* per il tramite dell'analisi della cosiddetta linea della bellezza<sup>11</sup>, mira al chiarimento della legalità che presiede ai procedimenti costruttivi che trovano espressione nella *struttura degli oggetti*, dove come è noto questa designazione è chiamata a render conto insieme dei fatti artistici e delle produzioni naturali.

Due elementi almeno, nella caratterizzazione ejzenštejniana della dialettica della natura, sono per noi del più grande interesse per un'indagine sulla potenza della legge di natura nel farsi della relazione fra forma e forza. Come abbiamo appena visto, infatti, Ejzenštejn insiste anzitutto sul carattere *estatico* del movimento dialettico dell'evoluzione, ovvero, potremmo dire nei termini propri del dibattito bioteoretico, caratterizza il passaggio da uno stadio formale all'altro e dunque la relazione fra rappresentazione e immagine come l'*emergenza* di proprietà irriducibili a quelle del livello precedente. Ejzenštejn, come è comprensibile, non s'impegna ulteriormente in una caratterizzazione del concetto da un punto di vista prettamente biologico, ma ciononostante iscrive sin dal principio senza esitazione la sua analisi in un contesto dialettico assolutamente specifico, mostrando – ancora una volta già quanto meno a partire dallo scritto su *Organicità e immaginità* – come il concetto

---

<sup>11</sup> Mi riferisco ancora S.M. Ejzenštejn, *Organicità e immaginità*, che dedica una splendida analisi alla celebre *Analisi della Bellezza* di W. Hogarth, cit., pp. 288-295.

di organico implichi il procedimento dialettico del *trapasso nell'opposto*<sup>12</sup>, che si pone come un risolutivo superamento tanto di una prospettiva dualistica quanto di ogni altra concezione statica delle relazioni formali. All'altezza della *Natura non indifferente*<sup>13</sup> questo quadro teorico viene considerevolmente approfondito grazie alla coppia concettuale *estasi/pathos*, ovvero nel momento in cui il corpo organico viene visto in quanto già sempre in parte e in potenza *fuori di sé*, ed esposto all'altro nel senso di una *passività*<sup>14</sup>.

Giusto in vista di questo esito, tuttavia, occorrerà evidenziare come la morfologia ejzenštejniana dell'espressione non sarebbe nemmeno pensabile – ed eccoci al secondo degli elementi concettuali per noi pertinenti per l'esame delle dinamiche della legge di natura in Ejzenštejn – senza il riferimento alla forma come *vincolo* storico, ovvero se alla forma

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 288. Per la caratterizzazione di tale procedimento – della natura, della teoria della conoscenza, e del metodo cinematografico – come *dialettico*, cfr. *ivi*, p. 300.

<sup>13</sup> Cfr. in proposito i fondamentali lavori di P. Montani raccolti in *Fuori campo*, QuattroVenti, Urbino 1993, specie pp. 9-79, nonché l'introduzione dello stesso Montani, pp. IX-XXXIX.

<sup>14</sup> Non posso fare a meno, per parte mia, di rinviare alla per più versi analoga "apertura" e al superamento della prospettiva antropologica in una *filosofia della natura* in Viktor von Weizsäcker, dalla sezione conclusiva del *Gestaltkreis*, 1940, al saggio del 1943 su *Wahrheit und Wahrnehmung* (entrambi ora in V. von Weizsäcker, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997), sino alla conclusiva *Pathosophie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1956.

(alle configurazioni concrete nella loro dinamica<sup>15</sup>) non venisse riconosciuto uno statuto che la sottrae a una considerazione meramente funzionale.

Lungi dal risolversi in una marcia trionfale del progresso, la dialettica della natura che Ejzenštejn riprende dalla lezione di Engels<sup>16</sup> e pone alla base della propria idea di montaggio implica un processo che solo nella duplicità di momenti progressivi e regressivi può guadagnare dimensioni qualitativamente nuove; la valenza in senso proprio *metodica* dell'operazione di Ejzenštejn permette qui di individuare lo stesso processo tanto sul piano dell'organismo biologico, quanto su quello della struttura della società, quanto infine su quello stilistico-artistico<sup>17</sup>. Come già scrisse Ejzenštejn nel 1935 in occasione di un fondamentale intervento alla *Conferenza artistica panunionista dei lavoratori del cinema*:

La dialettica dell'opera d'arte è costituita sulla più curiosa "doppia unità". L'azione dell'opera d'arte si fonda sul fatto che in essa si svolge contempo-

---

<sup>15</sup> Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in Id., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992, p. 19.

<sup>16</sup> Cfr. A. Cervini, *La ricerca del Metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M. Ejzenštejn*, Mimesis, Milano 2010, pp. 68-75.

<sup>17</sup> Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Sulla struttura degli oggetti*, in Id., *La natura non indifferente*, cit., pp. 37-38: «La struttura della composizione, che nasce dal pathos del tema, riproduce infatti quella stessa legalità unitaria e fondamentale che regola il movimento dei processi organici e di tutti gli altri processi formativi, compreso quello sociale».

raneamente un doppio processo: un'impetuosa ascesa progressiva verso i più alti livelli ideali della coscienza e contemporaneamente la penetrazione, *attraverso la struttura della forma*, negli strati del più profondo pensiero sensoriale. *L'opposizione polare* di queste due linee di concentrazione crea quella eccezionale tensione dell'unità di forma e contenuto che distingue le opere autentiche<sup>18</sup>.

È giusto la struttura della forma (non a caso il saggio su *Organicità e immaginità* faceva emergere dal discorso sulla linea della bellezza il riferimento alla forma della spirale<sup>19</sup>) a manifestare la tensione polare fra elementi progressivi e regressivi, anzi alla lettera a incarnare nell'impetuoso movimento ascensionale le profondità dell'estetico-sensibile. Si dà qualcosa come una struttura formale solo perché vi è radicamento in tali profondità regressive.

Ben prima di giungere a quella duplice grandiosa riflessione su questa idea che è costituita per un verso dalla già citata scena della discesa nella cattedrale del principe Vladimir e per l'altro dalle pagine di *Metod* intitolate alla *Mutterleibversenkung*<sup>20</sup>, alla *discesa nel grembo materno*, Ejzenštejn già in una nota del di-

---

<sup>18</sup> Cfr. Id., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1985, p. 365, corsivi miei.

<sup>19</sup> Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Organicità e immaginità*, in Id., *Stili di regia*, cit., p. 296 ss.

<sup>20</sup> S.M. Ejzenštejn, *Mutterleibversenkung*, in Id., *Metod*, cit, vol. II, pp. 298-349; esiste una traduzione francese: *MLB Plongée dans le sein maternel*, Editions Hoëbeke, Paris 1999.

cembre 1932 scrive senz'altro che «la forma è l'idea stessa espressa attraverso metodi e modi di pensiero atavici. L'ho verificato sino in fondo. Non mi si perdona la mia concezione dell'arte come “regressione” [...]. La sintesi è il matrimonio fra la coscienza più acuta e la pienezza vitale del primitivo»<sup>21</sup>. Né peraltro è meno netta, in quest'ottica, l'affermazione che si può leggere nella *Teoria generale del montaggio*, allorché Ejzenštejn riflette sulla composizione in immagine del fenomeno che ha luogo nel montaggio:

Il livello più alto – l'immagine generalizzata – per la sua *configurazione plastica* sembra coincidere con il tipo più primitivo di percezione globale. In realtà la contraddizione è solo apparente, perché in questo caso ci troviamo di fronte *proprio* a quel “quasi-ritorno all'antico” di cui parla Lenin riferendosi al problema della dialettica dei fenomeni [...]. La generalizzazione da cui si eliminasse l'elemento figurativo individuale resterebbe sospesa nell'aria come una nuda astrazione inoggettuale<sup>22</sup>.

Il luogo teorico della decisiva messa alla prova dell'impostazione ejzenštejniana è costituito, nella riflessione estrema<sup>23</sup> del regista, dal concetto di *pro-*

---

<sup>21</sup> Id., nota del 31 dicembre 1932, cit., *ivi*, p. 14.

<sup>22</sup> Id., *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 119.

<sup>23</sup> Anche qui, d'altra parte, si evidenziano innegabili linee di continuità nella riflessione di Ejzenštejn: il tema del protoplasma si trova, anche ad una veloce ricognizione delle date, in testi che vanno almeno dal 1932 al 1946. In proposito resta utilissimo

*toplasma* – quanto di più vicino, per un verso, alla resistenza e *durezza regressiva*, ci si permetta di dir così, dell'organico, e per l'altro verso quanto di più immediatamente implicato nel farsi della forza che trascina il vivente nella sua vicenda. Qui innegabilmente Ejzenštejn mostra di aver ben presente lo sviluppo del tema nella biologia teoretica da August Weismann a Jakob von Uexküll, fino al suo esito nel pensiero di Freud<sup>24</sup>; e se in un testo del 1941 Ejzenštejn collega senz'altro il fascino del tema alla possibilità che «l'essere di forma determinata [...] si comporti come il 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»<sup>25</sup>, un altro testo coevo assimila senz'altro al plasma originario il fuoco «come l'incarnazione del principio di un mondo in continuo divenire»<sup>26</sup>. Dove è da notare che il potenziale della regressione giunge a mettere in discussione la distinzione animato/inanimato, chaos/cosmos. Infine, non sorprenderà che una volta di

---

N. Klejman, *Grundproblem e le peripezie del Metodo*, in *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di P. Montani, La biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991, pp. 277-290.

<sup>24</sup> Cfr. A. Weismann, *Das Keimplasma: eine Theorie der Vererbung*, Fischer, Jena 1892; J. von Uexküll, *Die Lebenslehre*, Müller & Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1930; S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere*, vol. 9, tr. it., a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

<sup>25</sup> S.M. Ejzenštejn, *Nota del 17/11/1941*, in Id., *Walt Disney*, tr. it., a cura di S. Pomati, SE, Milano 2004, p. 29.

<sup>26</sup> S.M. Ejzenštejn, *Nota del 4/11/1941*, in *ivi*, cit., p. 60.

più la germinale potenza dialettica della forma protoplasmatica assuma una spiccata valenza politica, come avviene, ripetutamente, allorché Ejzenštejn osserva come il carattere plasmatico del disegno disneyano acquisti una funzione liberatoria specie «in un paese e in un ordine sociale particolarmente spietati»<sup>27</sup>, come è il caso degli Stati Uniti e degli altri Paesi capitalistici.

La potenzialità liberatoria che indubbiamente per Ejzenštejn fa tutt'uno con il “plasma appeal” (come una volta lo definisce, ancora con riferimento all'amatissimo Disney<sup>28</sup>) risiede nella possibilità, infine, di invalidare l'opposizione stessa fra forma e forza, nel ritrovare una forma che, posta al di qua della distinzione fra maschile e femminile, attività e passività, risulti indistinguibile dal *protofenomeno* dell'espressione del vivente, e proprio per questo possieda nella propria *onnipotenza* «tutte le forme e tutte le apparenze possibili in gestazione»<sup>29</sup>.

Ejzenštejn ama la forma organica per il suo carattere germinale, per la sua infinita produttività, goethianamente ama la forma in quanto *Gestaltung*, processo e tensione formativa, ma questo processo vive nella singola forma, nel fenomeno e nella sua irriducibile per un verso, non metaforizzabile per l'altro, struttura sensibile.

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 29. Nello stesso senso *ivi*, p. 56.

<sup>28</sup> S.M. Ejzenštejn, *Metod*, cit., vol. II, p. 293; anche questo testo, datato 8/7/1946, è tradotto in S.M. Ejzenštejn, *Walt Disney*, cit., p. 88.

<sup>29</sup> *Ibidem*.



## X. L'ARTE DI ORFEO, L'ARTE DI EURIDICE

«Dimmi: son bella ancora qual era un dì? ... Vedi: che forse è spento il roseo mio volto?// ... E a che svegliarmi dal mio dolce riposo ...// Ah, non ancora troppo avvezza agli affanni che soffrono i viventi ... agli occhi miei si smarrisce la luce// Che barbara sorte, passar dalla morte a tanto dolor». Chi parla così è Euridice<sup>1</sup>, distolta dalla pace del coro degli spiriti beati con la forza del richiamo esercitato dall'amore di Orfeo, il marito che intende riportarla alla vita terrena, ma turbata e offesa dal rifiuto che questi le oppone di ricambiarne lo sguardo e dalle sue brusche parole: «Ma vieni, e taci» (III, 1, 32).

È il *cinema* che, chiamando a sé la funzione tradizionale della *poesia* – apice espressivo e al tempo stesso quasi incarnazione di una eccezionalità creativa fra le arti – nel Novecento ha assunto a sé ripetutamente il mito di Orfeo<sup>2</sup>, il mito della creatività

---

<sup>1</sup> Th.W. Gluck, *Orfeo ed Euridice*, atto III, scena 1, nrr. 32, 34, 35; in seguito queste indicazioni compariranno direttamente nel testo.

<sup>2</sup> Cfr. l'eccellente studio di G. Pucci, *Orfeo e la decima Musa*, in *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, a cura di G.

e della discesa nel regno dei morti, della potenza dell'amore e dell'inibizione dello sguardo, del trionfo e dell'ascesa ad Apollo e dello smembramento che riconduce a Dioniso<sup>3</sup>. Se già la relazione polare con la luce apollinea e con l'oscurità del principio dionisiaco nettamente assume in Orfeo il senso e il rischio di un percorso discendente, è però lungo il doppio asse del legame fra la creatività poetica e la morte, per un verso, e del divieto dello sguardo, per l'altro, che la storia di Orfeo continua a organizzarsi nel racconto del cinema, circostanziatamente ritornando alla vicenda – verosimilmente tarda nello sviluppo stesso del mito – delle nozze con Euridice, della tragica morte di lei, del patto con gli dei e della celebre discesa agli Inferi.

A partire dalla trilogia di Cocteau (*Il sangue di un poeta*, *Orfeo*, *Il testamento d'Orfeo*), passando per Camus (*Orfeo negro*), Sidney Lumet (*Pelle di serpente*), Tarkovskij (*Solaris*) sino al catastrofico tentativo di Ward (*Al di là dei sogni*) con Robin Williams, il mito è stato fatto rivivere innumerevoli volte sullo schermo, non senza incontrare persino un caratteristico rovesciamento maschile/femminile, in base al quale, in uno degli esempi più riusciti di riscrittura, *Film Blu* di Kieslowski, è un Orfeo donna, Julie, a rigenerare in sé la memoria e la musica del marito morto<sup>4</sup>. E se nel film di Camus la serpe

---

Guidorizzi, M. Melozzi, Carocci, Roma 2005, pp. 168-178.

<sup>3</sup> Rinvio almeno a G. Colli, *La sapienza greca*, vol. 1, Adelphi, Milano 1990, pp. 31-43.

<sup>4</sup> Cfr. G. Pucci, *Orfeo e la decima Musa*, cit., p. 175.

che uccide Euridice diviene una scarica elettrica, e nell'*Orphée* di Cocteau uno sguardo dallo specchietto retrovisore di un'automobile è sufficiente per perdere una sposa forse ormai desiderata meno intensamente del dono della poesia, la complessa partitura ricercata da Julie nel film di Kieslowski intreccia nel suo testo con la riconquista della libertà e della vita l'orizzonte ultimo dell'*agàpe* di San Paolo.

Attraverso queste tracce del mito, tuttavia, ben più che alla pur nutrita pattuglia degli Orfeo cinematografici, giungiamo a quella che si potrebbe definire una vocazione orfica del cinema, subito rilevata, del resto, già agli albori della nuova arte, nel suo stesso effetto estraniante, nel suo potere di riportare i morti sulla scena, o anche e piuttosto, lo vedremo, di *tenere* sulla scena coloro che sono morti.

Nessuno come Dreyer, forse, ha indagato questa potenza dello sguardo cinematografico.

In una scena di un film giovanile di Dreyer cui ancora torneremo, *La fidanzata di Glomdal*, una barca traghetta da una riva all'altra di un fiume una giovane coppia: la riva da cui ci si allontana è ricca di prati fiorenti e di pascoli, quella che si sta raggiungendo è aspra di sterpaglie; Tore, il giovane uomo che guida la barca, ha lo sguardo fisso sul percorso, e alle sue spalle giace, come priva di vita, la sua amata Berit. Eppure nel suo apparente abbandono e nel suo silenzio la coppia in realtà significa la vittoria del proprio amore e della vita stessa contro il gelo e il soffocamento che le leggi della società vorrebbero imporle. La riva fiorita appartiene alla ricca borghesia e al continuo perpetuarsi delle sue regole, quella pietrosa e arida sarà ancora capace di accoglierli.

È questo che ci dice il silenzio di quello sguardo assente, sovvertendo per la prima volta l'ordine del racconto mitico.



C.Th. Dreyer, *La fidanzata di Glomdal*: fotogramma da J.L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 2a.

Di altro segno lo sguardo vuoto che attraversa *Vampyr*, il primo film sonoro di Dreyer. Culmine espressivo del viaggio che Gray, il protagonista del film, abbandonando il proprio corpo compie attraverso le possibilità della rappresentazione cinematografica di sé *nel proprio doppio*, la lunga celebre soggettiva che inquadra il paesaggio a partire dal morto, dalla bara che si è fatta carico del suo corpo, si fa essa stessa insostenibile sguardo morto sulle cose, e la vertigine che coglie lo spettatore nel far propria la visione di quei tetti, di quegli spazi e di quegli alberi supera e spezza infine le possibilità stesse della rappresentazione interrompendo il raddoppiamento

della narrazione e risvegliando il protagonista dal suo sonno mortale.

Sarà poi Godard a proseguire l'elaborazione anti-mitica dello sguardo di Dreyer, immaginando nel pianto di Anna Karina in *Vivre sa vie* una risposta allo sguardo di Giovanna d'Arco (*La passione di Giovanna d'Arco*). Giovanna è cosciente che solo la morte sarà la liberazione di cui le chiede il monaco Antonin Artaud, e quella stessa risposta trapassa adesso dallo schermo al buio della sala cinematografica, sino allo sguardo di Nana, e dice il senso della sua esistenza come null'altro nella sua stessa vita. Fra il pianto di Giovanna e quello di Nana sta lo spazio bianco con il cartello che pronuncia le parole «*la mort*». Proprio questo percorso rifratto dello sguardo, e nessuna immedesimazione empatica, ci guiderà dall'arte di Orfeo a quella, più rara, di Euridice.

*Tenere sulla scena coloro che sono morti*, dunque. Se già all'indomani della prima proiezione pubblica dei fratelli Lumière in un articolo divenuto celebre si afferma: «Già si poteva cogliere e riprodurre la parola, ora si coglie e si riproduce anche la vita. Si potrà, per esempio, rivedere vivere i propri cari, molto tempo dopo averli perduti»<sup>5</sup>, la possibilità del superamento della morte non manca di rivelare prontamente il suo potenziale straniante, in senso proprio perturbante, *unheimlich*. Impossibile, e in ultima analisi altamente improduttivo, d'altra parte, fermarsi a questa considerazione.

---

<sup>5</sup> Citato in G.M. Lo Duca, M. Bessy, *Lumière l'inventeur*, Prisma, Paris 1948, p. 47.

Ecco dunque profilarsi una fenomenologia orfica del cinema che potrà giovare a questo punto delle acquisizioni fondamentali che ci vengono proprio dalla *storia cinematografica* di Orfeo, e in particolare, si è detto, dalla sua vocazione poetica/creativa, dall'inibizione dello sguardo, dalla relazione con la morte e con la musica. Ci asterremo dal seguire questa fenomenologia, limitandoci a indicare come essa si costruisca tutta sulla scorta delle polarità (per semplificare: Apollo/Dioniso) che dominano la figura di Orfeo, che di volta in volta informano le varie dimensioni. Così, ad esempio, la musica nel film è ora *elemento compositivo* del montaggio dell'immagine, ora radicalmente manifestazione della sua *irrealtà*.

Problemi non minori, nel discorso cinematografico, ha causato il nucleo più sensibile della storia di Orfeo, e cioè il divieto di rivolgere lo sguardo verso Euridice, e la necessaria infrazione di quel divieto. Se per un verso, infatti, palesemente tale inibizione è funzionale all'effetto poetico, cioè appunto alla messa in opera della costruzione immaginativa, per l'altro però le conseguenze si dispiegano su un ventaglio di possibilità che, per parte sua, l'opera lirica da Monteverdi a Gluck aveva già percorso: dall'Orfeo trionfante di Monteverdi che ascende in cielo con Apollo, rimpiazzando di buon grado la sposa terrena con la gloria poetica («Nel sole e ne le stelle/vagheggerai le sue sembianze belle», promette Apollo), alla conciliazione amorosa immaginata da Gluck: disarmato Orfeo che aveva deciso a uccidersi per seguire nella morte la sua Euridice, il dio Amore lascia che la donna risorga ancora una volta e si uni-

sca al marito ritornando nel mondo dei vivi.

Godard<sup>6</sup> ha illustrato quasi suo malgrado questa stessa impasse: nel finale dell'episodio 2a delle *Historie(s) du cinéma*, in una pur complessa struttura attraversata dal Cesare Pavese di Straub-Huillet (*Dalla nube alla resistenza*) e dalla lettura dei versi che vagheggiano la morte nel poema baudelairiano sul *Viaggio*, sullo sfondo costituito dall'immagine della barca che trasporta la coppia protagonista della *Fidanzata di Glomdal* leggiamo infatti: «Il cinema autorizza Orfeo a girarsi verso Euridice senza farla morire».

Ma questa immagine, questa interpretazione della possibile salvazione della storia e della *storia del cinema* da parte del cinema stesso apparirà presto insufficiente a Godard: «On a donc cru qu'il s'agissait de toucher la monnaie en achetant à crédit cette robe sans couture de la réalité dont rêva André Bazin. Moi aussi j'avais cru un instant que le cinéma autorise Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice. Je me suis trompé. Orphée devra payer»<sup>7</sup>.

*Mi sono sbagliato. Orfeo dovrà pagare.* Ed è qui, anzitutto, che la figura di Orfeo diventa pertinente in ordine all'assunzione da parte del cinema delle funzioni immaginative tradizionali della poesia. *Le sang d'un poète*, appunto. Al di là delle singole – e del resto

---

<sup>6</sup> Cfr. riassuntivamente <http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Orfeo-il-nuovo-storico.html>.

<sup>7</sup> J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma. Avec un S*, in “Le Monde”, 15 dicembre 1994. Cfr. anche <http://www.derives.tv/Histoire-s-du-cinema-Avec-un-s>.

assai differenziate – pronunce, in poesia è l’immaginazione la funzione antropologica che riconnette alla costruzione artistica l’*assenza* del sensibile, e guida il raddoppiamento fra l’energia dell’immagine e la sua vivacità icastica (*energeia/enargeia*). In questo senso, con riferimento a questo rovesciamento dell’assenza, continua a risultare illuminante, per una caratterizzazione orfica del cinema, l’osservazione di Giorgio Colli sul mito: «Le apparenze che troviamo narrate da Orfeo non sono pura illusorietà, la creazione di un mondo fittizio contrapposto a uno reale, ma sono un’espressione di quel mondo reale»<sup>8</sup>.

Nella prospettiva di Edgar Morin<sup>9</sup>, per limitarci a un unico esempio, l’orfismo, il tema del doppio e della metamorfosi, e il carattere antropologicamente “primitivo” dello sguardo dello spettatore cinematografico fanno tutt’uno nel *configurare l’assente come presenza vissuta*. Ma qui, evidentemente, il problema non è il morto, ma la configurazione dell’immagine, solo che questo problema – strettamente legato a una poetica della creazione artistica – implica l’indagine sulle forme della deviazione dello sguardo che rendono possibile nel cinema il carattere vissuto dell’immagine stessa. È per questo, piuttosto paradossalmente giusto *in funzione dell’inibizione dello sguardo*, che a Orfeo serve una Euridice.

Euridice segna, nel punto più profondo, il chiasma fra *desiderio* e *ispirazione* di Orfeo: «Euridice è, per

---

<sup>8</sup> G. Colli, *La sapienza greca*, vol. 1, cit., p. 39.

<sup>9</sup> E. Morin, *Il cinema, o l’uomo immaginario*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1982.



lui, l'estremo che l'arte possa raggiungere»<sup>10</sup>.

Il cinema è per eccellenza l'arte del *miracolo crudele* (*Solaris*) della transizione dei corpi; «la successione presenza/assenza/essenza segna il procedimento cinematografico, dal set al film»<sup>11</sup>. Orfeo è il maestro della *forza formante* del pensiero che opera questo procedimento, e in questo senso Orfeo è una figura mitica/destinale perché la sua stessa opera implica tanto il divieto di rivolgere lo sguardo a Euridice, quanto la sua trasgressione. Perfettamente estranea alla *pratica* del montaggio, questa è forse l'arte di «drappeggiare la veste senza cuciture della realtà»<sup>12</sup>, di cui parlava Bazin. E nessuno, probabilmente, ha descritto il lavoro attoriale corrispondente meglio di come abbia fatto a questo proposito Epstein: «Trasparente come un acquario, l'attore è perfetto se si annulla per lasciar apparire l'incarnazione»<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, tr. it., Einaudi, Torino 1975, p. 147; la riflessione di Blanchot prosegue: «[Euridice] costituisce, sotto un nome che la dissimula e sotto un velo che la copre, il punto profondamente oscuro verso cui l'arte, il desiderio, la morte, la notte sembrano tendere [...]. Orfeo può tutto, fuorché guardare in faccia questo "punto", fuorché guardare il centro della notte nella notte».

<sup>11</sup> A. Cappabianca, *L'immagine estrema. Cinema e pratiche della crudeltà*, Costa & Nolan, Milano 2005, p. 43. Cfr. anche Id., *Per una metafisica dei corpi attoriali*, in "Filmcritica", 533 (2003), pp. 95-101.

<sup>12</sup> A. Bazin, *La grande illusione, de Jean Gabin*, in "Cahiers du cinéma", n. 8 (1952).

<sup>13</sup> J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, tr. it., Fahrenheit 451, Roma 2000, p. 109.

Chi è però Euridice? Cosa ci dice l'*ampia giustizia* che parla nel suo nome?<sup>14</sup> La sua trasparenza perfetta ha appena un'increspatura, decisiva, giusto nel momento in cui il transito si sta compiendo, allorché ella si accosta al tumulto che agita Orfeo: *non ancora troppo avvezza agli affanni che soffrono i viventi*<sup>15</sup>. Questa giustizia non ha né un nome proprio, che non sia appunto il nome parlante di Euridice, né in ultima analisi una parola propria, se è vero che proprio il suo trattenersi fa parte del mito ed è ad esso preordinato. Ha però un luogo elettivo, nel cinema: lo specchio è il luogo del passaggio, e il *desiderio* di Orfeo è evidentemente il suo agente. Lo specchio *vincola* l'immagine alla sua presentazione, ma *eccede* le regole di presentazione del desiderio.

Dreyer si è fermato per ben tre volte dinanzi a quello specchio, cercandovi la manifestazione della silenziosa Euridice. C'è una lunga sezione di *Dies Irae* che inizia nella casa in cui la giovane Anne vive con suo marito, l'anziano arcigno pastore Absalon, e con il figlio di questi, Martin: gli sguardi di Anne e di Martin si incrociano e letteralmente si intessono attorno all'immagine ricamata di una giovane donna, che tiene un bambino per mano e coglie un

---

<sup>14</sup> Ad esempio K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, vol. 1, *Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, Klett-Cotta, Stuttgart 1997.

<sup>15</sup> Si tratta del verso di Ranieri de' Calzabigi dall'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, citato in apertura; nello stesso senso R.M. Rilke, *Orfeo. Euridice. Ermete*, in Id., *Poesie. 1907-1926*, tr. it., Einaudi, Torino 2000, p. 113: «Chiusa era in sé. E il suo essere morta/ la riempiva come una pienezza».

fiore con l'altra mano. Frattanto Absalon e l'anziana madre gravemente meditano sulla nuova felicità della ragazza. Poi Absalon si allontana per portare l'estrema unzione a un moribondo, e la coppia giovane in un percorso parallelo e rovesciato attraversa una natura piena di amore e di vita, sino a ripercorrere il tragitto in barca della coppia di *Glomdalsbruden*, e ad arrestarsi in un'ansa in cui un grande albero si rispecchia nel fiume.

L'indicibile liberazione dal mito – incontrata e attestata per un attimo in quella duplice figura, in quel duplice *metaforico* specchio, del ricamo e dell'idillio sul fiume – solo un anno dopo apparirà in tutta la sua impossibile distanza in un film meno noto di Dreyer, che rappresenta però una tappa essenziale di questo percorso: la coppia di *Due esseri* si abbraccia dinanzi a uno specchio, cercando di ravvivare una fiducia e un'intimità ormai spente – eppure l'immagine che rende lo specchio non combacia più con quella dei due personaggi nella stanza; le braccia di lei piegate e raccolte ad accogliere l'abbraccio del marito nell'immagine allo specchio restano invece distese lungo il corpo, già distanti, nella scena reale<sup>16</sup>.

*Amor omnia*; le parole con cui Gertrud annuncia la scritta che verrà posta sulla lapide che ella (*Gertrud*) destina a se stessa sono l'unico luogo possibile da cui partire per l'interpretazione dell'ultimo capolavoro di Dreyer, e non è fra i meriti secondari

---

<sup>16</sup> Cfr. l'ottima analisi di A. Bernardi, *Carl Theodor Dreyer. Il Verbo, la legge, la libertà*, Le Mani, Recco (GE) 2003, pp. 155-160.

di Godard quello di avere individuato *nella voce* degli ultimi quartetti di Beethoven il solo possibile omologo della bellezza e della follia di questo film.

L'epifania di Gertrud-Euridice viene annunciata con tutta la solennità del caso da un Orfeo che alla verità della propria ispirazione, da giovane, non ha esitato a sacrificare la propria vita con Gertrud: il poeta Gabriel Lidman, giunto a casa di Gertrud per prenderne definitivamente congedo, attende nel salotto di casa l'arrivo di lei, si accosta a un grande specchio verticale, e accende le due candele poste a sinistra e a destra di esso. Allora Euridice può comparire, ed egli parla a lungo con l'immagine di lei, che lo spettatore vede solo riflessa nello specchio, mentre subito Orfeo si volge verso Gertrud nella stanza, per apprendere di averla definitivamente perduta: «Sono venuto a salutarti, partirò domani». L'ultimo tentativo di Lidman di trattenerla presso di sé ha il sapore di un rimpianto sincero quanto ormai vuoto; lui le parla senza più guardarla: «Andiamo via insieme, viviamo insieme [...]. La nostalgia che sentivo per il mio paese eri tu».

Lei si alza, gli prende il volto fra le mani con tutta la delicatezza del mondo, rivolge a sé gli occhi di lui, e gli dice: «Come puoi credere davvero che sia possibile far rivivere tutto quello che da tanti anni è morto, finito?»

*Mi sono sbagliato. Orfeo dovrà pagare.*

A quest'altezza però, il cinema è l'arte di Euridice.

*Frontiere. Oltre il cinema*

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*

F. VILLA, a cura di, *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*

J. RANCIÈRE, *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*

A. CERVINI, L. VENZI, a cura di, *Jean-Pierre e Luc Dardenne*

*Fata Morgana*  
*Quadrimestrale di cinema e visioni*

N. 0	<i>Bíos</i>	N. 11	<i>Territorio</i>
N. 1	<i>Mondo</i>	N. 12	<i>Emozione</i>
N. 2	<i>Archivio</i>	N. 13	<i>Potenza</i>
N. 3	<i>Trasparenza</i>	N. 14	<i>Animalità</i>
N. 4	<i>Esperienza</i>	N. 15	<i>Autoritratto</i>
N. 5	<i>Limite</i>	N. 16	<i>Origine</i>
N. 6	<i>Natura</i>	N. 17	<i>Rito</i>
N. 7	<i>Desiderio</i>	N. 18	<i>Comune</i>
N. 8	<i>Visuale</i>	N. 19	<i>Credito</i>
N. 9	<i>Disaccordo</i>	N. 20	<i>Cinema</i>
N. 10	<i>Sacro</i>	N- 21	<i>Reale</i>