

Giacomo Tagliani

Giordano Bruno: quanto può una vita?

ABSTRACT: Giuliano Montaldo's *Giordano Bruno* is a biopic that marks a turn in the history of Italian biographical cinema. This essay analyses this movie in the light of Bruno's thought, highlighting its relevance for the present “biographical turn” as well as the importance of film theory and practice in the framework of the so-called “Italian Thought”. By considering them as strictly intertwined, the essay aims at underlying the crucial theoretical role played by biopics in the definition of specific key concepts of the present time.

Keywords: *Giordano Bruno*, visual critical theory, biopic, Italian thought, political theology.

“Non più scrivere la vita della gente, ma soltanto la vita. La vita da sola”. È questo il famoso progetto di romanzo che Ferdinand/Pierrot espone in *Pierrot le fou* (1963) di Jean-Luc Godard, a partire dell'esempio di James Joyce. Vuol dire, altrimenti, passare dal racconto della vita individuale – la biografia legata a un nome proprio e a un principio di individuazione – al racconto di una vita che, con Gilles Deleuze, “è ovunque in tutti i momenti attraversati da questo o quel soggetto vivente e misurati da tali oggetti vissuti: la vita immanente porta in sé gli eventi o le singolarità, e questi non fanno che attualizzarsi nei soggetti e negli oggetti” (Deleuze, 2009, p. 20). È facile ritrovare, dietro questo progetto estetico, il pensiero di Giordano Bruno, con la sua messa in discussione del posto dell'essere umano nell'universo e la sua liquidazione di ogni teleologia esistenziale e narrativa. Ma se Bruno è il filosofo che forse per primo irrompe sulla scena della filosofia europea con questa destituzione del *dispositivo della persona*, è possibile raccontarne la vita secondo un modello biografico classico?

È questa la domanda che attraversa *Giordano Bruno*, film del 1973 di Giuliano Montaldo dedicato alla parte terminale dell'esistenza del filosofo nolano. È emblematico che sia proprio un film dedicato a Bruno a scardinare per la prima volta quella linea di coerenza che ha definito il canone classico della cinematografia biografica italiana, decostruendo il nodo tra teologia e politica ben al di là di ogni polemica legata alla cronaca del tempo. Filosofia e politica, pensiero e vita si fondono nelle parole del personaggio interpretato da Gian Maria Volonté, al cui cospetto ospiti e conoscenti si interrogano sulla sua vera natura e sulla frattura con l'ordine cosmologico condiviso apportata dalle sue ricerche. Quanto può allora una vita, qual è “l'espressione di potenza” (Deleuze, 2007, p. 109) di una vita e la sua ricaduta rfigurativa nell'istante in cui viene messa in forma? Se per Bruno – come ricorda Mino Gabriele nella sua *Introduzione al Corpus Iconographicum* – “immaginare e pensare non sono altro che due aspetti complementari di una stessa attività gnoseologica” (Bruno, 2001, p. XC), un film incentrato sull'esistenza del filosofo nolano può essere il luogo privilegiato per sondare la specifica dimensione di un pensiero che si esprime attraverso le immagini.

Questo saggio affronta il film di Montaldo proprio come momento esemplare di riflessione sulle possibilità teoriche e critiche della biografia filmata, un oggetto strettamente *contemporaneo* nel cui alveo è possibile interrogare la relazione inestricabile tra vita, storia e politica che, come ha sostenuto Roberto Esposito, attraversa il “pensiero italiano” e ne definisce la specificità (Esposito, 2010). *Giordano Bruno* è il punto di concrezione delle tensioni che avrebbero inaugurato una nuova stagione del cinema biografico italiano, un filone cinematografico ampio e frastagliato che di quella triplice articolazione è – alla lettera – l’espressione più paradigmatica. Alla luce di questo quadro di partenza, le pagine seguenti sono articolate in due sezioni: una tematica, dedicata alle strategie di rappresentazione degli snodi salienti dell’esistenza di Bruno, un’altra teorica, orientata a sondare gli aspetti del pensiero del filosofo che possono avere una ricaduta diretta sul pensiero filmico. L’obiettivo del saggio è dunque mostrare come il cinema biografico-politico italiano sia oggi il territorio forse più produttivo per indagare la relazione critica e antinomica – tipicamente bruniana – tra originario e attuale, un nucleo centrale che ha attraversato tutta la filosofia italiana, la quale, in tutti i suoi autori, sembra essersi continuamente interrogata “sul carattere contemporaneo di ciò che proiettiamo all’origine e sul nucleo arcaico situato nel cuore dell’attualità” (Esposito, 2016, p. 160).

1. Un film *su* Giordano Bruno

Giordano Bruno viene proiettato nelle sale italiane alla fine del 1973, terzo e ultimo capitolo di una ideale “trilogia sul potere” iniziata nel 1970 con *Gott mit uns* e proseguita l’anno successivo con *Sacco e Vanzetti*. Questi tre film sviluppano un percorso di regressione cronologica che intercetta evidentemente i nodi sensibili del presente di allora: la memoria traumatica della Seconda Guerra Mondiale e i conti irrisolti con quel passato, la violenza politica e la pista anarchica (da Piazza Fontana al Massachusetts di inizio Novecento), fino all’ingerenza della Chiesa sulla società italiana e sulla libertà di espressione (il referendum sul divorzio si sarebbe tenuto solo sei mesi dopo l’uscita del film). Già a partire da questo sguardo di sorvolo, quella tensione anacronistica tra origine e attualità messa poc’anzi in rilievo trova una sua specifica ragion d’essere proprio nel cinema di Montaldo, o almeno in quella particolare congiuntura della sua carriera.

Anziché genericamente “sul potere”, la trilogia in questione può tuttavia essere meglio definita come “trilogia del processo”: dunque una rappresentazione che affronta un particolare regime discorsivo all’interno di una specifica “scena della verità” (Foucault, 2015). Si tratta pertanto di una messa in scena di “secondo grado”, che si configura come indagine critica – o addirittura metacritica – sulle modalità *aleurgiche* (ovvero di espressione della verità, cfr. Foucault, 2011) all’interno di una data comunità o

cultura. Nella cornice del processo, infatti, la relazione tra l'individuo e il potere emerge nella sua nudità, facendo sì che il soggetto si possa mostrare spogliato della sua *maschera*, spogliato ma insieme a essa, soggetto al di là della persona. In questa trilogia del processo iniquo, dell'innocenza condannata, si trova allora un'ulteriore linea di sviluppo che può essere definita come lo spostamento da una colpa surreale (la condanna per diserzione dentro un campo di concentramento a guerra finita di *Gott mit uns*) a una colpa inesistente (il processo farsa in *Sacco e Vanzetti*, che infatti si concluderà con la frase di Vanzetti "I'm innocent") sino a una colpa rivendicata in quanto "colpa non colpevole" (la vicenda inquisitoriale di Bruno). Questo spostamento non designa solo un allargamento di orizzonte tematico, piuttosto permette a *Giordano Bruno* di uscire dalla stretta comparazione metaforica tra origine e attualità – invece ancora classicamente affrontata nei due film precedenti – per istituire una doppia linea di sviluppo: da un lato la necessità di pensare la vicenda di Bruno nella sua duplice e inseparabile componente speculativa ed esistenziale, dall'altro la volontà di misurarsi con la questione stessa dell'origine, cioè della legittimità di un uso della storia per pensare criticamente il presente, quantomeno in campo cinematografico.

Per questo motivo il film comincia illustrando lo "scandalo bruniano" nella pur aperta e tollerante Serenissima: in Bruno, infatti, si assiste "a un'identificazione tanto assoluta tra filosofia e vita – nel senso [...] della sua biografia – da far sì che la rinuncia dell'una debba portare con sé anche quella all'altra" (Esposito, 2010, p. 63). La vicenda processuale di fronte all'Inquisizione, dunque, non è che l'altra faccia della vicenda intellettuale in giro per le corti e le università d'Europa: "fa della morte un atto, e addirittura il più vitale perché indissolubilmente legato alla difesa di quel pensiero che coincide con la vita" (ib.). Bruno non ha scelta: non può che proclamarsi innocente e colpevole, se non vuole abiurare al proprio pensiero che coincide con la sua stessa vita.

Qui la ricostruzione biografica di Montaldo trova il suo fondamento di legittimità a livello tematico: il processo non è altro che il luogo di verifica della filosofia del Nolano, minuziosamente esposta nella prima parte del film ("Io sono pronto a discutere con tutti i dottori della Chiesa, se è questo che veramente volete", esclama il personaggio interpretato da Volontè appena arrivato a Roma). La dualità come principio strutturante articola dunque il racconto, disponendo una serie di opposizioni binarie che sono tuttavia legate indissolubilmente tra loro, finendo per configurarsi l'una come il rovescio dell'altra. Pensiamo ad esempio alla grande opposizione tra Venezia e Roma, anzitutto, risolta dal tradimento della Serenissima, ansiosa di disfarsi di un personaggio considerato un fattore di destabilizzazione troppo pericoloso; oppure al contrasto interno alla Chiesa, impersonato dai cardinali Bellarmino e Sartori, che si rivela essere una semplice questione di opportunità politica della condanna a morte in concomitanza con il Giubileo del 1600; ma si può considerare anche la marcata specularità della coda e dell'epilogo,

due spettacoli pubblici (una processione e un rogo) al quale il popolo è chiamato ad assistere per testimoniare la grandezza del potere politico che si esercita attraverso modalità estetizzanti nei termini di ricchezza della parata o splendore del supplizio. Una dualità che si presenta come netta viene pertanto sistematicamente ricompresa in una forma unitaria: su questo principio il film si congiunge sotterraneamente a quella destituzione del dispositivo del due che attraversa tutto il pensiero di Bruno e finanche la vita (Esposito, 2013).

Per quanto concerne la componente “espositiva”, Montaldo ricorre all’espedito di dar voce al suo protagonista attraverso documenti, libri e atti processuali. Una scelta di impronta classica, alla quale tuttavia si accompagna una discreta libertà d’azione della messa in scena finzionale, scandita soprattutto da una successione di quadri, perlopiù statici e caratterizzati da una marcata dualità (ancora una volta risultante dall’alternanza tra un caravaggismo caldo e fortemente contrastato (il direttore della fotografia non a caso è Vittorio Storaro) proprio delle scene attraversate dagli “eroici furori” e i toni freddi e tendenti alla bicromia delle sequenze legate alla castrazione di questi stessi furori: una contrapposizione che rimanda chiaramente al doppio universo iconografico di riferimento della fine del ‘500, il primo barocco romano e la tarda maniera veneziana. Questa contrapposizione non è articolata su base cronologica, piuttosto su base tematica, e conosce via via zone di sovrapposizione più frequenti che si mostrano evidenti alla fine, nella reazione di Bruno in seguito alla lettura della sentenza (un movimento di macchina laterale si sposta avanti e indietro tra due ambienti definiti oppositivamente dalle scelte luministiche) e nel rogo conclusivo, dove la trasformazione della temperatura cromatica si carica di un chiaro significato metaforico. Quest’ultimo però non viene limitato alla semplice constatazione della fine di ogni “furore eroico” nel corpo di Bruno in seguito alla morte, ma più in profondità nel tentativo di soppressione del furore delle idee bruniane, della loro potenza destabilizzante e sovversiva. “Tenete più paura voi”, mormora infatti il filosofo di fronte alla corte riunita a sentenza, richiamando implicitamente l’ultimo dialogo tra Papa Innocenzo XVIII e i cardinali Bellarmino e Sartori: quanto impiegherà a spegnersi quel rogo pronto a essere appiccato in Campo de’ fiori?

2. Un film *attraverso* Giordano Bruno?

Questa compresenza di tempi – di ricordo e di proiezione futura, una sorta di futuro anteriore interno all’imperfetto della storia – è il tratto saliente delle tre sequenze in soggettiva, sequenze nelle quali la macchina da presa assume compiutamente e *ostentatamente* il punto di vista di Bruno e lo sovrappone a quello dello spettatore. È nella prima, in particolare, che questo programma anacronistico mostra la sua inclinazione *contemporanea* in quanto propriamente sfasato rispetto al proprio tempo (Agamben, 2008, p.

9). Collocato alla metà esatta del racconto, durante il viaggio che porta il filosofo da Venezia a Roma (e dunque, per la prima e ultima volta, in nessuna delle due città), questo primo “ricordo prospettivo” si innesta a partire da un intermezzo speculativo sul grande tema bruniano del rapporto nuovo tra cosmologia e antropologia che confluisce – quasi naturalmente – nella necessità della sua comunicazione (nel senso specifico di “metterlo in comune”), ovvero sulla composizione, la funzione e le finalità dell’insegnamento e delle istituzioni accademiche.

Nell’aula della Sorbona, rappresentata come una cattedrale del pensiero, due ali di folla accolgono il celebre filosofo dividendosi tra sostenitori e detrattori; tra questi ultimi si riconosce lo stesso Giuliano Montaldo, in un esplicito gioco ironicamente autoriflessivo che segnala la necessità della modalità discorsiva all’interno dell’enunciazione storica (Ricoeur, 1985). Lo sgretolamento delle partizioni fra i tempi del momento configurativo del racconto (la *mimesis II*) orienta e definisce le sue peculiari modalità rfigurative (ovvero la *mimesis III*), aprendo altresì la strada per una rinnovata funzione dello stesso cinema biografico, non più interessato a mostrare la carica esemplare di figure reali nella costruzione della storia pubblica, quanto piuttosto nella possibile estrazione da queste stesse figure di personaggi concettuali che “operano i movimenti che descrivono il piano di immanenza dell’autore e intervengono nella creazione stessa dei suoi concetti” e non hanno “niente a che vedere con una personificazione astratta, con un simbolo o un’allegoria” (Deleuze, Guattari, 2004, p. 53).

Non è forse una coincidenza che sia stata un’opera dedicata a Giordano Bruno a segnare una tappa fondamentale nello sviluppo del cinema biografico in Italia. In Bruno, infatti, quel carattere spurio e fortemente eterogeneo del pensiero italiano deflagra nella massima evidenza, facendone una figura incollocabile nella nascente tradizione della modernità filosofica e letteraria, arrivando ad “aprire un orizzonte prospettico situato anche oltre di essa” (Esposito, 2010, p. 65) e portando a compimento la questione del “pensare per immagini, ovvero della capacità di *porre-in-immagine* contestuale all’esercizio del pensiero, il fondamentale problema teoretico che il Rinascimento solleva” (Cacciari, 2019, p. 31):

Se la contemplazione e contrazione del furioso bruniano sono il prodotto dell’ingegno, della volontà e della libertà dell’individuo, proteso con le potenze dell’anima ad apprendere la verità, lo strumento cardine che pone in atto questo viaggio è l’immaginazione, facoltà che sta fra i sensi e l’intelletto, intermediaria tra il mondo corporeo e quello spirituale, fra il particolare e l’universale. Grazie ad essa l’uomo, partendo dalla realtà sensibile percepita esteriormente, può, come fa il pittore, dipingere o costruire dentro di sé le figure necessarie, il lessico pneumatico dovuto, ossia i gradini immaginali della scala della conoscenza, attraverso i quali l’anima può avvicinarsi e unirsi discorsivamente alle idee. (Bruno, 2000, p. LXXV)

Pensare per immagini e pensiero visivo sono due momenti evidentemente non dissociabili e che trovano nel cinema – e in particolare nel cinema che Deleuze ha chiamato “della modernità” (Deleuze, 1989) – un punto di concrezione particolarmente efficace. Da parte sua, il cinema italiano ne ha fornito una declinazione particolare, che accoglie e rilancia quel carattere costitutivamente “impuro” e “anacronistico” del pensiero italiano rispetto alle principali filosofie europee. Roberto De Gaetano ne ha recentemente sintetizzato tale carattere nella formula di un “cinema senza uniforme”, un cinema che è stato cioè nazionale senza essere mai stato nazionalista (nemmeno quanto avrebbe dovuto essere “l’arma più forte”):

Il “carattere italiano” del cinema sembra definirsi dunque come espressione di un’eterogeneità di forze che emergono dalla vita come faglia della storia, che fatica di per sé a comporsi nelle forme codificate della civiltà e dello Stato, e che appare costantemente in contraddizione fertile, aperta nel cuore di un intero Paese. (De Gaetano, 2014, p. 16)

La vita come faglia della storia che emerge in una tensione tutta politica con la struttura rigida dell’ordine statale: gli stessi tre poli del pensiero italiano esposti in precedenza con Esposito si riversano nelle forme cinematografiche per comporre quel caleidoscopio di maschere e di personaggi che attraversano la tradizione filmica dell’Italia. Il caso del cinema biografico, da questo punto di vista, diventa assolutamente paradigmatico, anche in questo caso guardando da vicino e insieme prendendo le distanze dalla tradizione – quella statunitense – che più di tutte ha definito le basi e le regole di un genere nato con l’invenzione stessa del cinematografo e che ha ritrovato nel nuovo millennio una rinnovata attualità. E se si prova a osservare più da vicino questa “svolta biografica” che accompagna la produzione filmica recente, si può vedere come la *biografia politica* – ovvero la storia della vita della politica – occupi uno spazio sempre più rilevante (Tagliani, 2019). Ma questa semplice constatazione ci riporta al punto dal quale siamo partiti:

Diversamente da quanto è accaduto altrove, la vita, all’interno del pensiero italiano, non è mai stata intesa in una modalità indifferenziata, o autonoma, di tipo biologico o metafisico. Se in Italia non vi è mai stata una particolare “filosofia della vita” assimilabile a quelle, novecentesche, cui comunemente ci si riferisce con tale espressione, è perché da un lato l’intero pensiero italiano ne è attraversato e determinato. Dall’altro perché la vita è sempre stata pensata insieme – in rapporto e in tensione – alle categorie di storia e di politica. (Esposito, 2010, p. 32)

Il fatto che Esposito insista a più riprese sull’idea di un pensiero italiano che ha preso progressivamente forma attraverso contributi eterogenei – attingendo così da territori più ampi rispetto al sapere specifico

della riflessione filosofica in senso stretto – ci obbliga a considerare sotto luce nuova il contributo delle arti, e di quella cinematografica nella fattispecie, alla prosecuzione di questo stesso pensiero: “a differenza della filosofia, e della teoria, il pensiero è in quanto tale sempre in atto, attivo e attuale, così come ogni atto porta dentro di sé una traccia di pensiero” (Esposito, 2016, p. 158). Il pensiero nasce dunque nell’atto cinematografico stesso. Ma cosa succede quando questo pensiero filmico incontra in una tonalità così incandescente il pensiero in atto – attivo e attuale – di un personaggio storico? Ecco che questi due atti interagiscono l’uno sull’altro, si compenetrano e traggono nuova linfa, gettano nuova luce sulle rispettive potenzialità ancora inesprese o ancora non colte: attraverso le immagini filmiche Giordano Bruno non ci appare più come una semplice figura metaforica della violenza dell’oscurantismo religioso (il carattere polemico della contingenza cronachistica), ma appunto come un personaggio concettuale attraversato dalla storia e dalla politica, proprio perché la sua vita era già completamente imbevuta di queste ultime, proprio perché la sua vita è stata l’incarnazione visibile della potenza del suo pensiero.

Il film lo mostra all’inizio, nell’efficacia sintetica propria dell’immagine: “Ci sono delle corrispondenze tra il mondo animale, vegetale e umano. Guarda quell’uomo: tiene la faccia di un uccello. Quello ha il muso del gatto, guarda. Qui ci sta un topo. ‘Oink Oink’ [rivolgendosi a uno con il viso porcino]. E quello tiene la faccia del bue; e tiene pure il carattere del bue”. I primi piani degli astanti, scettici e corrucciati, si alternano a quelli di Volonté, che scruta questi volti nella penombra in accentuato chiaroscuro. La potenza dell’origine, sulla quale verte l’intero discorso intentato qui dal protagonista, trova corrispondenza nella *fotogenia* dell’immagine cinematografica, quella sua capacità di far sorgere dalla semplice superficie visibile un senso aperto e molteplice, ma mai riducibile sino in fondo alle maglie rigide della lessicalizzazione. Situata subito dopo la cacciata di Bruno dalla camera da letto di Fosca (Charlotte Rampling), cortigiana colta ed emancipata eppure anch’essa impaurita dalla radicalità delle parole e del pensiero del Nolano, questa sequenza condensa in poche battute la forza destituente del pensare per immagini, quella rottura radicale e sotterranea che dal Rinascimento conduce sino alla contemporaneità del visibile cinematografico.

3. Pensare per immagini

Che cosa trarre da questa comparazione tra il pensiero bruniano e il linguaggio cinematografico? È ancora una volta Roberto Esposito – sulla base dei lavori di Deleuze – a fornire una possibile traccia: si tratta della possibilità che il cinema sia in qualche modo in grado di incrinare il *brusio della macchina teologico-politica* in quanto soggetto di pensiero caratterizzato da una specifica declinazione impersonale

(Esposito, 2013, pp. 213-214). Il cinema non si limita a rappresentare in termini critici le forme esteriori di questo plesso tra teologia e politica, ma può essere in grado di cristallizzare dentro un'immagine le coordinate strutturali di questa relazione archetipica per disarticolarle, sovvertirle, decostruirle. Se si prende sul serio la portata di questo pensiero delle immagini, bisognerà mettere a punto un'iconologia che non sia più una semplice teoria critica applicata alle immagini, ma propriamente una *teoria critica delle immagini*, dei loro effetti e del loro uso sociale, nonché della loro costitutiva capacità di riconfigurare l'orizzonte storico e memoriale di una comunità.

Se il cinema è un luogo specifico di produzione di pensiero, è per questo che gli studi sul cinema sono diventati un luogo cruciale dove rinvenire delle elaborazioni teoriche complesse che, mettendo in relazione ambiti disciplinari eterogenei, sono in grado di riformulare i plessi concettuali della contemporaneità dentro una cornice empirica. Perché il cinema continua a essere, tra le tante altre cose, sempre e comunque *anche* una finestra sul mondo, a patto di intendere il cinema non più come il "Grande Cinema" definito esclusivamente dal canone degli autori e delle opere, ma considerarlo come un "fornitore di mondi d'immagine e di mondi virtuali di pressoché illimitata ampiezza. Non è più una forma d'arte celebrata solo in proiezioni pubbliche ma un medium di espressione culturale facilmente accessibile attraverso sistemi di comunicazione informali" (Casetti, 2015, p. 327). Il cinema è dunque sia la forma artistica sia il medium che più è uscito fuori da sé stesso, che è stato cioè capace di pensarsi al di fuori del suo tradizionale ambito di pertinenza:

Oggi è il cinema stesso che si sta rilocando su nuovi dispositivi e in nuovi ambienti sociali, e che dunque cerca di uscire da una propria strettoia. È lui che è messo in discussione, e che deve cercare un terreno su cui far valere la propria lezione. [...] Potremmo infatti pensare, un po' alla Ejzenštejn, che il cinema faccia oggi quello che ha fatto ieri con le altre arti; esso cercherebbe un nuovo terreno per potersi guardare dentro, e trovare così nuove inespresse ragioni. [...] In questo senso, il suo spostamento metterebbe in gioco un vero rinnovamento, non solo la voglia di sopravvivere. (p. 328)

Ecco che dunque il cinema pensa il mondo pensando sé stesso, proprio perché non esiste più una netta separazione tra cinema e mondo, tra cinema come immanenza di una trascendenza mondana che lo informa e lo definisce: quella finestra è sempre e comunque anche uno specchio, rivolto però in entrambe le direzioni. E se il pensiero cinematografico può appunto incrinare quel brusio della macchina teologico-politica è perché, più che altrove, "pensa solo ciò che non è riuscito ancora a pensare. Esso non è situato soltanto fuori del soggetto [...] ma anche fuori di sé stesso" (Esposito, 2013, p. 218), cioè fuori dal cinema e dentro il mondo, i quali però sono l'uno l'involucro dell'altro, l'uno l'orizzonte di intelligibilità dell'altro: "l'unico varco, non per uscire dall'orizzonte della macchina

ma per rovesciarlo in senso affermativo, è la definizione di un piano di immanenza non opposto alla trascendenza ma coincidente con essa” (p. 219).

Ma non era questo, in fin dei conti, il nodo cruciale dell'intero sistema gnoseologico-politico di Giordano Bruno? Un pensiero dell'infinito che pensa la conoscenza come comunione tra immagine e desiderio, come un fuoco che brucia per portare il soggetto al di fuori di questo mondo, un fuori che però non è più separato ma inerisce sullo stesso piano di immanenza: “Veramente l'intendere, il vedere, il conoscere è quel che accende il desio, e per conseguenza, per ministero de gli occhi, vien infiammato il core: e quanto a quelli fia presente più alto e degno oggetto, tanto più forte è il foco e più vivaci son le fiamme” (Bruno, 2000, p. 924). Il piano fisso del rogo che chiude il film, la pira che avvampa mentre gli spettatori lasciano la scena dello spettacolo capitale, mostra allora esattamente la scissione che attraversa l'immagine: alla fine della storia, in quanto riproduzione degli eventi della Storia, si sovrappone l'incandescenza del pensiero; sotto il tentativo di incenerire la sopravvivenza delle idee si trova la brace calda, sulla quale “basta soffiare dolcemente perché [...] ricominci a sprigionare il suo calore, il suo bagliore, il suo pericolo” (Didi-Huberman, 2009, p. 264).

Bibliografia

Agamben, G., 2008, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo.

Bruno, G., 2000, *De gli eroici furori*, in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Milano, Mondadori.

Bruno, G., 2001, *Corpus Iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Gabriele, Torino, Adelphi.

Cacciari, M., 2019, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Torino, Einaudi.

Casetti, F., 2015, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.

- De Gaetano, R., 2014, *Il cinema senza uniforme*, in Id. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume I*, Milano, Mimesis.
- Deleuze, G., 2007 *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, traduzione italiana di Paolo Pardi, Verona, ombre corte; ed. or. 2003, *Leçons sur Spinoza*, Paris, La table ronde.
- Deleuze, G., 2009, *Immanenza: una vita...*, traduzione italiana di Fabio Polidori, Milano, Mimesis; ed. or. 1995, *Immanence: une vie...*, in "Philosophie", 47, 1995, pp. 3-7.
- Deleuze, G., Guattari, F., 2004, *Che cos'è la filosofia?*, traduzione italiana di Carlo Arcuri, Torino, Einaudi; ed. or. 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G., 2009, *L'immagine brucia*, in Pinotti, A., Somaini, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 241-268.
- Esposito, R., 2010, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi.
- Esposito, R., 2013, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Torino, Einaudi.
- Esposito, R., 2016, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Torino, Einaudi.
- Foucault, M., 2011, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, traduzione italiana di Mario Galzigna, Milano, Feltrinelli; ed. or. 2009, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1983-1984*, Paris, Seuil/Gallimard.
- Foucault, M., 2015, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio (1981)*, traduzione italiana di Valeria Zini, Torino, Einaudi; ed. or. 2012, *Mal faire, dire vrai. Fonctions de l'aveu en justice. Cours de Louvain, 1981*, Louvain/Chicago, Presses Universitaires de Louvain/University of Chicago Press.
- Ricoeur, P., 1985, *Tempo e racconto. Volume 2. La configurazione nel racconto di finzione*, traduzione italiana di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book; ed. or. 1984, *Temps et récit II. La configurations dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.

Tagliani, G. 2019, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel biopic italiano*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino.