Patrizia Fantozzi

Filmare il sacro di ogni vivente. Breve nota a margine dell'opera di Jean Painlevé

Per me la terra è un gigantesco riccio di mare
tutte le parti viventi dipendono le une dalle altre.

Jakob von Uexküll

L'opera di Jean Painlevé[1] (Parigi, 20 novembre 1902 – Neuilly-sur-Seine, 2 luglio 1989), biologo di formazione e cineasta d'avanguardia, può essere configurata come un esercizio prezioso – poetico e didattico a un tempo – di cinema "puro", "integrale" fondato sulla riscoperta di un legame *intimo* (nel senso batailleano[2] del termine) tra mondo animale e mondo umano. Dopo aver studiato biologia alla Sorbonne con Paul Wintrebert[3] (embriologo ed eminente rappresentante dell'Accademia scientifica in servizio presso la Stazione Biologica di Roscoff in Bretagna, il quale era solito spronare i suoi studenti a far pratica sugli animali vivi e non attraverso l'antica pratica della dissezione, utilizzando la tecnica cinematografica per riprendere movimenti e cambiamenti dei microrganismi) ed esser divenuto discepolo di Étienne-Jules Marey, Painlevé arriva a eleggere il cinema a medium privilegiato in grado di "comprendere" la bellezza intrinseca di qualsiasi cosa venga fotografata o filmata, in un *con-essere* reso possibile da un inedito utilizzo dell'occhio della macchina da presa.

Si tratterebbe di un "gesto" *meravigliosamente* poetico e con un potenziale intrinseco tale da incrociare talune problematiche le-

1 Figlio di Paul Painlevé (noto matematico e uomo politico francese, oltre che figura cardine delle istituzioni nazionali e internazionali per il sostegno al cinema documentario) in una carriera lunga oltre mezzo secolo, è autore di più di duecento cortometraggi. La quasi totalità della sua produzione (e sicuramente quella più interessante) è composta di documentari sulla fauna marina, in particolar modo quella vivente nella zona liminare tra terra e acqua.

2 "Immanenza" e "intimità" sono per il filosofo francese Georges Bataille sinonimi. L'uomo è quell'essere che ha perduto un certo grado di intimità. Il recupero di tale ordine intimo consiste allora nel restituire proprio un certo grado di immanenza alle cose della vita dell'uomo.

3 Tra i suoi saggi più significativi ricordiamo: *Le vivant créateur de son évolution* (1962), *Le développement du vivant par lui-même* (1963) e *L'existence délivrée de l'existentialisme* (1965).

Title

Filming the sacredness of every living being. A brief note on the work of Jean Painlevé

Abstract

Jean Painlevé's work is a poetic and didactic form of "pure" cinema, reconnecting animal and human worlds in a Bataillian sense. A disciple of Marey, he used cinema to explore the intrinsic beauty of subjects, blending art and science through innovative camera use. This porous relationship between artistic and scientific inquiry is the key and most fascinating aspect of his work.

Keywords

SACRED
-
PURE
-
BOND
-
POROSITY
-
CO-BEING

gate al pensiero contemporaneo del vivente nel riconoscimento dell'*altro* come riconoscimento della sua *necessaria* esistenza. Un calzante esempio visivo di questa concezione quasi "mistica" della vita e dell'esistente (di un misticismo niente affatto trascendente) derivante da un senso di ineludibile prossimità dell'altro, potremmo forse trovarlo riassunto nella felice espressione di Elias Canetti: «bisogna sdraiarsi per terra tra gli animali» – e sentirsi solo *una* tra le innumerevoli forme di vita che popolano il mondo; non "una" accanto o giustapposta a un'altra, ma una "con" l'altra: solo da questa prospettiva lo sguardo ha modo di estendersi su un piano spaziale orizzontale che, come vedremo, non è affatto frutto di astrazione. E seppure, a oggi, la purezza di un simile spazio parrebbe non essere più ripristinabile nella sua originarietà (si pensi al "grembo" da cui si vola via sgomenti, evocato dalla poesia di Rilke), il tentativo di una sua possibile ri-costruzione rimane quanto di più vicino a un modello percorribile di cura, responsabilità, speranza per la sopravvivenza della specie (e delle specie). Nell'immagine evocata da Canetti (che traduceva, in un lampo di antropologia filosofica, l'interpretazione di un sogno che Franz Kafka diede per Felice nel quale le spiegava che se non si fosse sdraiata non sarebbe sopravvissuta all'angoscia della posizione eretta[4]) saremmo tentati di riscoprire una rappresentazione molto precisa del «piano di immanenza» di cui parlerà, nelle sue lezioni dedicate a Spinoza (e successivamente pubblicate con il titolo *Cosa può un corpo?*) Gilles Deleuze. Era stato del resto proprio il filosofo olandese a

4 Nella lettera a Felice Kafka scrive: «voglio darti invece l'interpretazione del tuo sogno, se non ti fossi sdraiata per terra in mezzo agli animali, non avresti potuto contemplare il cielo stellato e non ti saresti salvata. Forse non saresti nemmeno sopravvissuta all'angoscia della posizione eretta». «Bisogna sdraiarsi per terra fra gli animali per essere salvati», commenta Elias Canetti a proposito di questa lettera, «la posizione eretta rappresenta il potere dell'uomo sugli animali, ma proprio in questa chiara posizione di potere egli è più esposto, più visibile, più attaccabile. Giacché questo potere è anche la sua colpa, e solo se ci sdraiamo per terra tra gli animali possiamo vedere le stelle che ci salvano dall'angosciante potere dell'uomo». Cfr. E. Canetti, *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, in *La coscienza delle parole*, tr. it. di R. Colorni, Adelphi, Milano 2007, pp. 196-197.

sostenere che ogni modo, ente, cosa – in quanto vivente – fosse *espressione* dell'unica sostanza[5]: tutta la natura altro non è che un unico Individuo, le cui parti, cioè tutti i corpi, variano in infiniti modi senza alcun mutamento dell'Individuo nella sua totalità. Il concetto di immanenza – rapportato alla vita e alle forme di vita – pone l'architrave di un pensiero materialistico che è insieme etico, politico e ontologico e che, nel criticare alla radice ogni forma di trascendenza (spirituale, linguistica o psicoanalitica) istituisce un nuovo modo di intendere la convivenza pacifica tra gli esseri, gli enti, i viventi. L'assunto di base dell'ontologia – precisa infatti Deleuze – è che tutti gli enti si equivalgono dal punto di vista dell'essere: la pietra, il folle, l'uomo razionale, l'animale. Ogni ente effettuerebbe la quantità d'essere che possiede e l'essere avrà un unico e medesimo senso per tutti. *Immanenza* è dunque questo «piano fisso», l'«univocità dell'essere» su cui insistono tutti gli enti che ne costituiscono orizzontale espressione: «il piano su cui tutto è immerso e in cui tutto si inscrive»[6]. Il piano dell'immagine-movimento.

Date queste premesse vorrei condurre una breve riflessione, estetica e filosofica, attorno a quella che possiamo riconoscere – alla base della pionieristica operazione portata avanti dal documentarista francese (basti citare l'emblematico titolo della recente esposizione allo Jeu de Paume, la prima dedicata al documentarista: *Jean Painlevé. Les pieds dans l'eau*[7]) – come una precisa volontà di attestare l'evidenza di una vita pulsante nella quale si è da sempre, tutti, ri-compresi. Da qui la necessità

5 Cfr. G. Deleuze, *Spinoza e il metodo generale di Martial Gueroult*, in *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953*-1974, tr. it. a cura di D. Borca, introd. di P.A. Rovatti, Einaudi, Torino 2007, p. 185.

6 J. Epstein, *Il cinema al di là di Descartes,* in *Spirito del cinema*, Bianco e Nero, Roma 1955, p. 32.

7 Il titolo *Les pieds dans l'eau* è tratto da un articolo dello stesso Painlevé pubblicato nel 1935 sul periodico «Voilà». In esso si descrivono le numerose difficoltà tecniche e pratiche incontrate in dieci anni di caccia alle immagini subacquee, ma si racconta anche di una grande passione nata durante gli studi, e approfondita con l'osservazione e la documentazione degli organismi che popolavano i litorali bretoni di allora.

di una "liberazione" dello sguardo tale da potersi confrontare con una bellezza senza limiti, disciolta, *continua* – quella offerta dallo spazio-tempo[8] cinematografico che alla cosmica diversità dell'universo assegna un'unica origine, un solo ordine superiore, «una sola matematica matrice d'armonia»[9]. Riconsideriamo, a tal proposito, alcune riflessioni di Jean Epstein dal saggio *Il cinema al di là di Descartes*:

> La nostra scienza, la nostra filosofia, le nostre nozioni primordiali, come disegni a grandi linee o categorie dello spirito che costituiscono i principali strumenti di conoscenza, derivano nella loro interezza dalla nostra esperienza superficiale di un mondo che riteniamo poco mobile, in cui la staticità delle forme prevale sul loro divenire, mentre il miraggio d'una certa rigidità crea talune unità di misura di cui ci serviamo per stendere un pretenzioso catasto, una ambiziosa legislazione della natura. Ma il cinema sradica questo sogno di solidità per sostituirlo con un altro sogno, simile all'incubo di un universo divenuto fluido, nella sua incostanza le nostre barriere classificatorie se ne vanno bellamente alla deriva facendo dissolvere le regole delle nostre messe a punto. […] Si tratta di una sola natura, di un solo substrato: quello del movimento che non può realizzarsi se non attraverso la sua stessa variabilità, movimento nel movimento[10].

8 Tale cornice – propria dello "spazio-tempo" cinematografico – si rivela qualcosa in grado di moltiplicare il reale, sulla base di un saldo principio di uniformità, come nella materia-flusso bergsoniana rielaborata in termini cinematografici da Gilles Deleuze ma anche da Edgar Morin. Le considerazioni di quest'ultimo appaiono più vicine a quelle di Epstein, nel quadro del "problema" scaturito dalla diffusione del cartesianesimo colpevole di aver imposto una indagine analitica della realtà, soffocando il pensiero per immagini o mitico e, con lui, «l'uomo delle origini – sepolto nella profondità dei tempi – e il bambino». Cfr. E. Morin, *L'uomo e la morte*, tr. it. di A. Perri e L. Pacelli, Meltemi, Roma 2002, p. 87.

9 Epstein, *Il cinema al di là di Descartes*, cit., p. 31.

10 *Ibidem.*

Si intuisce, anche solo da queste righe, il carattere di profonda *mobilità* – saremmo tentati di dire "liquidità" – insito nella sostanza stessa del cinema, «al di là della quale non c'è nulla da indovinare, proprio nulla, e che in realtà esiste moltiplicata solo per se stessa, a partire dal proprio quadrato»[11]. Attraverso la riproduzione cinematografica, che consente un'*altra* appropriazione della realtà fisica[12], il significato della rappresentazione (ma anche della descrizione) come mezzo di conoscenza e di identificazione inizia progressivamente a caricarsi di una nuova accezione, avente a che fare con una dimensione propriamente rivelatoria. Non sorprende dunque che la prospettiva tecnologica caratterizzante i discorsi sul cinema del primo decennio del XX secolo sia impregnata di una ideologia della visibilità del mondo. I primi spettatori di cinema sono *iniziati* (il termine è utilizzato dallo stesso Epstein) agli autentici misteri del cinema; essi ne ricavano una cabala il cui insegnamento non è poi così nichilista come alcuni han voluto. Si tratterebbe di un'iniziazione (intesa come "complicità cosciente") non troppo diversa da quella cui fa riferimento Deleuze nel suo saggio *Immanenza: una vita*:

> Se è vero che ciascun individuo non esiste che nella negazione dell'universale, tuttavia, nella misura in cui la sua esistenza fa riferimento alla pluralità, tale negazione si opera universalmente, nella forma esaustiva del ciascuno al punto da risultare soltanto la maniera umana di affermare ciò che essa nega. A tale maniera noi abbiamo dato il nome di complicità cosciente. *L'iniziazione* non è niente di diverso. Non ha un significato mistico: essa è il pensiero della vita, e il solo modo di pensarla. È misteriosa, ma soltanto nel senso che a ciascuno spetta di acquisire per conto proprio il sapere che essa rappresenta. L'iniziato è l'uomo che vive in rapporto con l'infi-

11 *Ivi*, p. 32.

12 Il reale viene inteso, non solo da Epstein, ma da tutta la *première vague*, come *il* presupposto della rappresentazione cinematografica, la condizione esistenziale, si potrebbe dire ontologica.

> nito. E la nozione chiave della *mathesis*, per nulla mistica, è che l'individualità non si separi mai dall'universale, e che tra il vivente e la vita si trovi il medesimo rapporto che intercorre tra la vita come specie e la divinità[13].

Sin dagli albori del XX secolo – grazie al suo "occhio meccanico" – il cinematografo si impone come strumento promotore di una testimonianza *assoluta*, ma solo a partire dagli anni Venti arriva ad affermarsi anche come mezzo essenziale di scambi fecondi tra scienza e arte. L'esposizione di forme organiche e misteriose contribuisce indubbiamente ad alimentare la potenza dell'immaginario di un'epoca. Il desiderio di vedere alimenta un'incessante fascinazione per il paesaggio e il movimento naturale delle cose sia nei contesti di attualità che nella non fiction in genere. Il riconoscimento del documentario come forma distinta di espressione cinematografica[14] avviene nel momento in cui, nel tentativo di definire il carattere autonomo del cinema rispetto alle altre arti e nella ricerca della sua specificità, si assiste all'elaborazione del noto concetto di "fotogenia"[15] il quale – come sappiamo – oltre a godere di una grande fortuna per tutto il decennio, troverà proprio nelle riflessioni di Epstein un approfondimento particolare e personale fino all'approdo a una

13 G. Deleuze, *Immanenza: una vita*, tr. it. a cura di F. Polidori, Mimesis, Milano 2010, p. 20.

14 Occorre considerare almeno tre elementi fondamentali che hanno contribuito alla nascita del film documentario come genere specifico: la sperimentazione poetica [*poetic experimentation*], il racconto narrativo [*narrative story telling*] e la retorica filmica [*rhetorical oratory*].

15 Il termine *photogénie* viene inizialmente applicato al cinema a indicare una gamma piuttosto vasta di significati che vanno dalle qualità specifiche dell'immagine cinematografica (luce, composizione ecc.) alle caratteristiche che un attore deve avere per ottenere la miglior resa sulla pellicola. Louis Delluc è tra i primi teorici a isolare una specifica "fotogenia" del cinema, definendola come un particolare "accordo" tra cinema e fotografia consistente nella comune capacità dei due mezzi di cogliere la vita in modo immediato, istantaneo e non artificioso. Il cinema, come la fotografia, possederebbe dunque la straordinaria capacità di svelare la bellezza insita nel reale portandone alla luce l'armonia interna che rimarrebbe altrimenti nascosta all'occhio umano.



Foto di Geneviève Hamon: *Jean Painlevé con la Caméflex (sostenuta con l'imbracatura progettata da Geneviève Hamon)* - *Roscoff, ca. 1958* *© Les Documents Cinématographiques / Archives Jean Painlevé, Paris.*

dimensione filosofica. «Non ci si interroga mai abbastanza sul perché il cinema si sia manifestato nel mondo»[16] – leggiamo nelle prime righe del saggio *Alcol e cinema*:

> Il punto è capire perché un tale strumento, nato come un gioco senza importanza […] si sia sviluppato, affetto da gigantismo, moltiplicandosi più rapido dell'ebbrezza, diffondendosi come una peste vittoriosa, divenendo simile a un mostro onnipresente, a un polipo che scava ovunque le sue caverne dove le moltitudini si nutrono di uno strano miscuglio di luci e ombre, di un brulicare di fantasmi. Questo pullulare, questa invasione irresistibile devono farci sospettare che lo spettacolo cinematografico risponda a una necessità profonda e che realizzi in qualche modo ciò che nel linguaggio cristiano si dice disegno provvidenziale e in termini hegeliani divenire storico[17].

16 L'unica edizione a stampa del testo è apparsa in Francia nel 1975, nel secondo volume dell'antologia di testi dedicata a Jean Epstein. Cfr. J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, a cura di P. Lherminier, Seghers, Paris 1975, vol. II, pp. 175-259.

17 J. Epstein, *Alcol e cinema*, tr. it. di R. Tognolotti, Il Principe Costante, Milano 2002, p. 15.

Seppure non risulti che il grande regista e teorico francese abbia mai collaborato con Painlevé[18], è evidente che i due autori condividano, alla base della loro concezione del cinema, l'elemento della fotogenia come misterioso[19] principio di una sorta di filosofia pratica determinata dall'incontro tra lo sguardo "esatto" della cinepresa e il mondo. Si tratta allora di nutrire un "pensiero visivo" nei termini di un nuovo linguaggio in cui tutte le dottrine della solidità, siano costrette a uscire dai loro cardini, mobilitate dalla deriva. Anche in tal senso assistiamo a un pieno recupero di istanze di matrice surrealista: nella reintroduzione di una teoria più complessa che vede nel cinema lo strumento di una nuova conoscenza non più basata su presupposti cartesiani e kantiani, ma su una logica *affettiva* e onirica fondata sul principio di analogia. Le prime opere di Painlevé vengono a costituirsi come un inedito strumento di pensiero in grado di *lavorare* una materia vivente per poter accedere in ultima istanza, come vedremo, a un *cogito* sensoriale. Egli dedica oltre duecento film all'ambiente marino. L'attitudine descrittiva – riscontrabile in molti suoi cortometraggi e fotografie[20] – testimonia di una volontà di meraviglia che emana direttamente dalla "cattura" dei movimenti naturali della fauna acquatica. Ma la varietà dei sog-

18 Sono ancora da approfondire i rapporti intrattenuti da Painlevé con altri intellettuali del tempo come Pierre Prévert o Alexander Calder, di cui era grande amico; e così Jacques-Alain Boiffard, Luis Buñuel, Éli Lotar, che fa da capo operatore in quattro dei suoi film. Ma il personaggio più rinomato della sua cerchia di conoscenti rimane sicuramente Sergej Ejzenštejn.

19 Se si vuol capire «come un animale, una pianta o una pietra possa suscitare rispetto, paura, orrore, tre sentimenti particolarmente sacri» – spiega Epstein – «è necessario veder vivere sullo schermo le loro vite misteriose». Cfr. *Le cinematographe vu de L'Etna*, Les Ecrivains Réunis, Paris 1926.

20 Basta dare una rapida occhiata alle immagini perché il pensiero corra immediatamente a Man Ray, come ad altri autori soliti usare oggetti comuni per creare opere fotografiche quasi astratte. Nel caso specifico di Painlevé, la caccia al dettaglio microscopico non può che trascinare la mente dell'osservatore in una dimensione fatta sì di figure e motivi riconducibili alla sfera del già noto, ma che finisce inevitabilmente per caricarsi di un valore ulteriore a quello della mera indagine scientifica per farsi oggetto di una ricerca artistica autonoma rispetto ai pretesti iniziali.

getti da lui filmati nel corso della vita finisce per investire uno spettro di ricerca assai più ampio: dai microrganismi acquatici ai crostacei del litorale bretone, dallo studio delle evoluzioni dei cristalli liquidi agli effetti dell'elettrolisi sui nitrati d'argento. A fronte di una produzione tanto corposa, è molto presto Painlevé stesso a stabilire almeno due categorie ben distinte di pellicole: quella dei film di divulgazione, rivolti al grande pubblico[21] e quella dei film di ricerca metodologica. Nella prima categoria rientrano, di fatto, alcuni tra i titoli più noti – ricordiamo qui: *La Pieuvre* (1928), *La Daphnie* (1929), *Les Oursins* (1929), *Hyas et Sténorinques*, *crustacés marins* (1931), *Le Bernard-l'ermite* (1931), *Crevettes* (1931), *L'Hippocampe* (1935), *Le Vampire* (1945), *Histoires de crevettes* (1964), *Les Amours de la pieuvre* (1967) – i quali possono essere considerati "opere", a tutti gli effetti; della seconda categoria fanno parte invece i film nei quali il cineasta è solito riprendere artisti al lavoro. Queste ultime pellicole, realizzate anche su commissione, sono dedicate a esperimenti di scienziati in fase di ricerca[22]. Nel 1930 Painlevé fonda l'ICS (*Institut de Cinématog-*

21 «Il film divulgativo è sinonimo di documentario per Painlevé […]. Tuttavia, poiché sembra impossibile definire con precisione il pubblico tipo di questo genere documentario il regista può incontrare diverse difficoltà nella stessa progettazione del suo prodotto. Il pubblico può, in effetti, essere composto da persone di tutte le età e di tutti i ceti».Cfr. R. Hamery, *Le cinéma au coeur de la vie*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, p. 162.

22 Più concretamente, nel suo primo testo di rilevanza teorica – *Les films biologiques* del 1929 – il cineasta fa riferimento specifico a una tripartizione tematica: «Dei documentari, alcuni sono destinati a ogni tipo di pubblico, altri a un pubblico più dotto, altri ancora, infine, a un pubblico unicamente di specialisti. Questa tripartizione fa capo a tre concezioni diverse di modalità di ripresa, montaggio, pellicola. Nei primi, il lato plastico, quello aneddotico e quello ritmico devono prevalere per non abbandonare lo spirito dello spettatore, sempre pronto a sfuggire; i titoli devono essere chiari, precisi, privi di tecnicismi e devono semplicemente indicare una tematica; non devono essere numerosi altrimenti non si riesce a lavorare in sede di ripresa o montaggio. Nel secondo caso (quello dei film didattici) ai fini della ripresa, il lato artistico è enormemente di supporto a quello scientifico, ma non bisogna temere di sacrificare un po' il primo aspetto a tutto vantaggio della pulizia e della comprensione dei dettagli; i titoli devono commentare, ma delineando la tematica generale del soggetto, con i termini tecnici e la loro traduzione nel linguaggio

raphie Scientifique). Grazie a questo progetto e alle sue frequentazioni con rinomati registi e scienziati, prende forma la sua più compiuta riflessione sul film scientifico, con l'acquisizione di opere non solo francesi ma anche straniere. L'intera operazione è autofinanziata; e solo dopo la guerra, a causa dei danni subiti, il cineasta è costretto ad accettare finanziamenti pubblici (che in precedenza aveva sempre rifiutato).

Ora, se l'immagine documentaria – e *a fortiori* l'immagine scientifica – non può che essere naturalmente ricondotta a uno statuto di realtà, non dimentichiamo che si tratta pur sempre di un'*interpretazione*. La messa in forma di tali immagini va dunque, sempre, immancabilmente considerata come la somma delle considerazioni dello scienziato, delle capacità dello strumento utilizzato e della conoscenza di un'epoca[23]. Definire strettamente "scientifici" i film di Painlevé, può essere pericolosamente riduttivo; vorrebbe dire tradire la loro vocazione. Seppure infatti le loro tematiche – come pure i metodi di ripresa – provino dell'approccio sperimentale dello scienziato, è indubbio che la loro concezione affondi le radici in profonde considerazioni estetiche. La questione del movimento, del corpo, le ricerche sul ritmo visuale sono in realtà le vere ossessioni del cineasta. Come evidenziato da Roxane Hamery:

> All'incrocio del cinema scientifico, documentario e sperimentale, la sua produzione, composta esclusivamente di cortometraggi, sfugge al margine più ristret-

corrente […]. Nel terzo caso non bisogna temere le lungaggini e le ripetizioni che consentono di trarre piena consapevolezza del fenomeno studiato: questo sia in fase di ripresa che di montaggio». Jean Painlevé, *Les films biologiques*, «Lumière et Radio» n° 1, 11 septembre 1929, pp. 15-16.

23 Yves Le Prieur inventa lo scafandro da sub e collabora alla realizzazione dell'*Ippocampo*; ma questo, come gli altri film dell'amico, venne realizzato nell'acquario. Bisogna sempre tener conto delle origini di Painlevé che, oltre a essere un matematico brillante, era figlio di un ministro: tutte le sue imprese venivano seguite dalla stampa internazionale (anche in Italia escono tanti articoli su di lui, soprattutto sulla rivista «Sapere»). Numerose fotografie, che lo ritraggono in tenuta subacquea, contribuiscono in poco tempo a costruire il suo mito: sempre sottacendo che i suoi lavori venivano girati in studio.

> to delle ricerche in ambito storico che hanno a lungo considerato il lungometraggio di finzione un banco di prova delle cinematografie nazionali. Dal momento che l'opera di Painlevé è venuta sviluppandosi negli angoli morti di questa storia, essa è al giorno d'oggi potenzialmente in grado di alimentare nuove ricerche. Lo studio di questo cinema marginale consente di proiettare una luce inedita su un certo numero di questioni riguardanti la storia di determinati movimenti artistici, della tecnica, dell'economia o ancora della vita delle istituzioni del cinema francese. Painlevé è sempre stato un tuttofare, curioso del mondo e dei suoi contemporanei, impegnato nel dibattito della sua epoca. Tutto questo influisce molto sull'interesse esercitato dalla sua opera ai fini di ogni genere di ricerca, in senso ampio[24].

Tali film testimonierebbero pertanto di un'intenzionalità ben diversa da quella rivendicata dal loro autore al fine di legittimarne l'esistenza con l'argomentazione dello scientificamente esatto. Il *gesto* poetico – guidato da uno "spirito documentario" (l'espressione è dello stesso Painlevé) – attivato dal cineasta consisterebbe anche nel sondare, per immaginazione, attraverso l'occhio della macchina da presa, il campo possibile di un'individualità *eventuale* non più basata su di un "corpo" che dica fermamente "io" ma che *avvenga*, piuttosto, come un azzardo; e *che stia*: meglio, che sappia stare al mondo assieme a tutti gli altri viventi. Quasi a volerci comunicare che il cinema è quell'unico mezzo in grado di metterci in contatto con i "dintorni" – per dirla con Jakob von Uexküll[25].

---

24 Hamery, *Jean Painlevé,* cit., p. 15.

25 Jakob von Uexküll (1864-1944), di origine estone, svolse la sua attività scientifica dapprima in Germania, nell'Università di Amburgo, dove nel 1926 fondò l'Istituto per la ricerca ambientale e in seguito in Italia, nella Stazione Zoologica di Napoli, presso la quale si dedicò in particolare allo studio della fisiologia e dell'ambiente dei ricci di mare. È considerato il fondatore dell'etologia contemporanea e un importante precursore dell'ecologia. La sua

> Lo spirito documentario deve dunque dominare la documentazione (…). È il documentarista che domina gli eventi e non il contrario. (…) Il documentario scientifico, la cui poesia è delle più pure quando esiste di per sé, non deve mai sacrificare la presentazione della scoperta per un effetto cinematografico qualunque esso sia[26].

Questa porosità fra l'approccio artistico (sempre sostenuto da influenze estetiche e filosofiche) e le ricerche scientifiche del tempo è l'aspetto chiave del suo lavoro. E il più affascinante, indubbiamente. Un microbo, un vegetale, una stella marina, un cristallo, si mostra a noi – *appare* –nelle opere di Painlevé, come la cosa *e* il suo sguardo. Oggetto e immagine insieme. E seppure è innegabile vi sia, molto spesso, alla base dell'idea di alcuni soggetti una volontà di rappresentare taluni animali come allegorie, come rappresentazioni di una virtù oppure di un vizio (si pensi al celebre caso del film di maggior successo *L'Hippocampe* del 1931 o a *Le vampire* del 1945) il cineasta sembra muovere una sfida molto precisa allo spettatore di cinema (naturalmente tendente all'antropomorfismo) costringendolo di fatto ad andare oltre la mera contemplazione, fino al punto di arrivare a riconoscere "criticamente" il processo di costruzione che sottende ciascun'immagine. Bisognerebbe dunque, in tal senso, guardare sempre all'"animale" come *intensità*, con tutta la molteplicità che esso è in grado di cogliere istantaneamente. Ponendosi come un'arte, un "modo" di ri-pensare e ri-plasmare individualità non soggettivate, *corpi* – come *forme* – straordinariamente più potenti di quelli imprigionati nella scatola delle

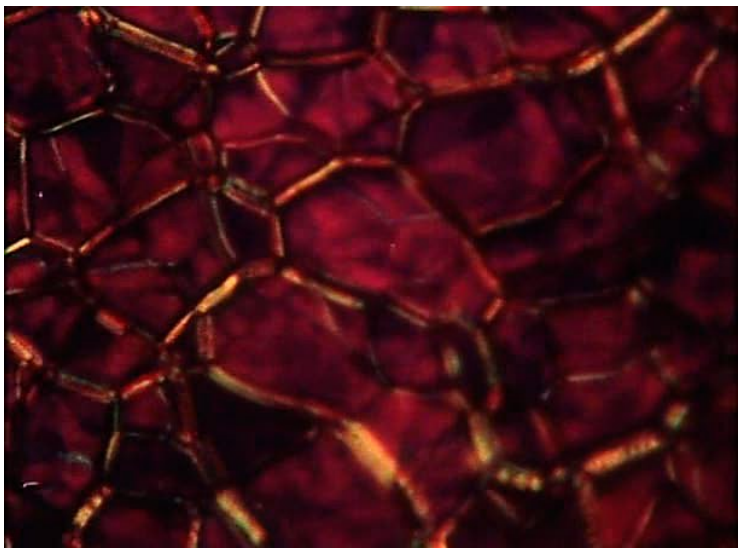
nozione di "ambiente" – termine introdotto da lui stesso in ambito scientifico – è ben più avanzata di quella dell'odierna vulgata ambientalista: non a caso è declinata al plurale nel sua opera matura *Ambienti animali e ambienti umani* (J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, tr. it. di M. Mazzeo, illustrazioni di G. Kriszat, Quodlibet, Macerata 2013). Lo stesso Deleuze – che ha definito l'*Etica* di Spinoza non una morale, ma un'etologia – sarà spinto ad annoverare von Uexküll fra i grandi spinozisti della modernità.

26 J. Painlevé, *Du documentaire*, «Servir» n. 44, 20 octobre 1947, p. 1.

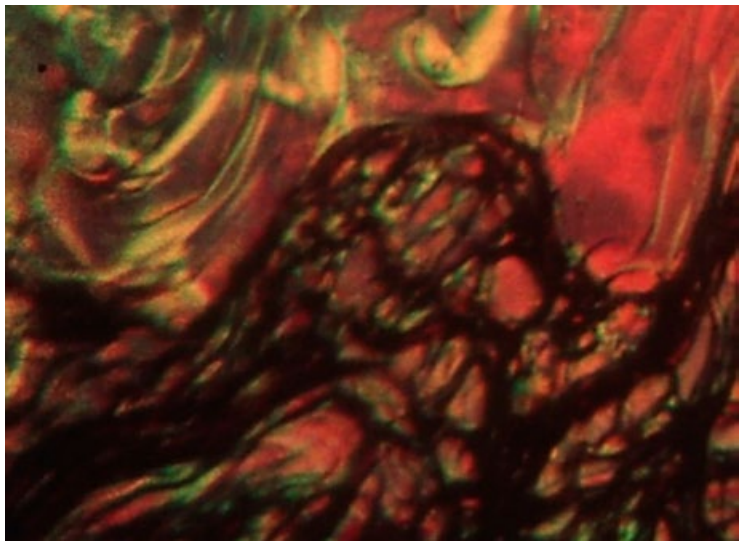
identità, il cinema può mostrarci come *si diviene* cavallucci marini. Si aprono così possibilità vitali del tutto impensate proprie di un divenire-animale: «commistioni che travalicano i confini corporei, a formare flussi in cui non ha più senso distinguere chi agisce e chi subisce, chi è soggetto e chi oggetto, chi è umano e chi non lo è»[27]. Prendiamo il caso di *Cristaux liquides*, del '72: si tratta di un film sulla geometria e sulla forza polarizzatrice delle proprietà ottiche dei cristalli, la cui forma, struttura e colore, osservate al microscopio, si modificano trasformandosi in opera visiva (un'opera che non sarebbe esistita se Yves Bouligand, specialista della materia, non avesse chiesto al cineasta di accompagnarlo nei suoi esperimenti). In un primo momento Painlevé produce un film "scientifico", di 36 minuti, sul lavoro dello scienziato; sei anni dopo, dallo stesso materiale, trae un'"opera" di sei minuti. All'intersezione tra un film psichedelico, un documentario sulla pirotecnica e l'osservazione di una "cromo-metamorfosi" della materia, il film mostra attraverso un microscopio polarizzante la cristallizzazione di alcuni liquidi in una varietà sorprendente di forme e colori, secondo differenti condizioni di temperatura e pressione. Proprio come le immagini dei film di Painlevé, i cristalli sono composti organici che restano "sospesi" tra due diverse forme di organizzazione della materia: lo stato liquido e lo stato solido coesistono in fasi intermedie, presentando caratteristiche dello stato cristallino *e* liquido. Viene dunque meno ogni principio di imitazione o rassomiglianza; possiamo dire di assistere all'esplosione di vere e proprie *serie* cristalline eterogenee; *serie* come infinite "linee di fuga" – a voler riprendere un'immagine assai cara a Deleuze: qualcosa che non conosce attribuzione né può essere sottomesso ad alcunché di significante: non soggetto «alla giurisdizione di nessun modello strutturale o generativo»[28]. Nella transizione *dal film all'opera*, il gesto artistico dell'autore sembra volerci suggerire, in definitiva, che *non ci sono* solo gli enti ma esiste anche,

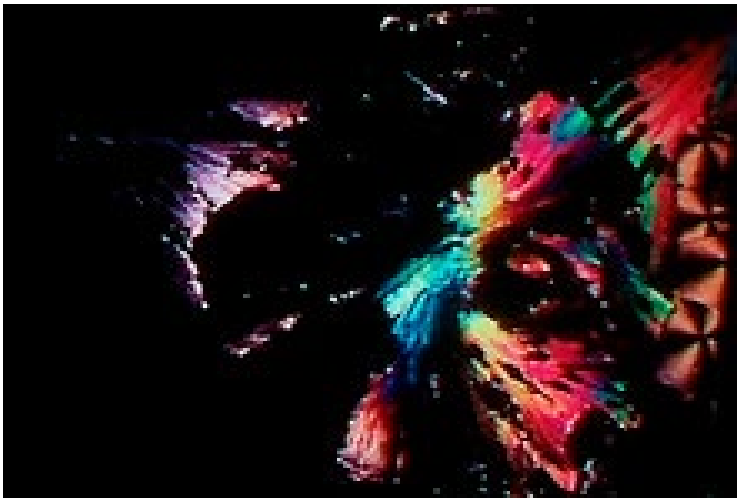
27 F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Bari 2013, p. 150.
28 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. di G. Passerone, a cura di M. Carboni. Castelvecchi, Roma 2003, p. 45.

soprattutto la *rivelazione* degli enti: il reale si disvela, si rappresenta, si conosce. Una verità rivelata dall'uomo si colloca dunque nel processo di quel disoccultamento e di quel disvelamento del mondo che eventi originari e sacri hanno solo iniziato.



Jean Painlevé,
Cristaux liquides
-
1972 © Les Documents Cinématographique





Jean Painlevé,
Cristaux liquides
-
1972 © Les Documents Cinématographique

