Francesco Valagussa

Il cinema come "gesto della mente". Una lettura di *Ben-Hur*

> Il montaggio è nel pensiero "il processo intellettuale" stesso, o ciò che, sotto choc, pensa lo choc[1].

In maniera forse piuttosto irrituale questo intervento prende spunto da una di quelle storielle divertenti che si è soliti raccontare durante i nostri momenti di svago. Due amici si trovano in una sala cinematografica per vedere la proiezione di un vecchio film. Si tratta di *Ben-Hur*, il noto kolossal uscito nel 1959[2], con protagonisti Charlton Heston, Stephen Boyd e Haya Harareet, diretto dal genio di William Wyler e prodotto da Sam Zimbalist. La pellicola si ispira al corposo romanzo di Lew Wallace, apparso nel 1880, dal titolo *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, di cui proprio Zimbalist curò e revisionò la riduzione in vista di una sceneggiatura. Il film rappresenta senza dubbio uno degli eventi cinematografici più significativi della produzione hollywoodiana di fine anni Cinquanta: recentemente è stato persino inserito all'interno del National Film Registry, secondo i termini disposti dal National Film Preservation Act[3].

Torniamo alla nostra storiella. Poco prima che cominci la celebre scena della corsa delle quadrighe, uno dice all'altro: «Scommettiamo? Io dico che vincono i bianchi». L'altro accetta di buon grado, puntando sui cavalli neri. Al termine della corsa chiaramente vincono i bianchi. A quel punto colui che aveva

1 G. Deleuze, *Cinéma II – L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, tr. it. di L. Rampello, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 177.
2 Cfr. AFI Catalog of Feature Films, <https://catalog.afi.com/Film/52827-BEN-HUR> (consultato 25/07/2025)
3 S. Cannady, *Librarian of Congress Adds 25 Films to National Film Registry*, 2004, <https://www.loc.gov/item/prn-04-215/films-added-to-national-film-registry-for-2004/2004-12-28> (consultato 25/07/2025). Crediamo sia piuttosto inutile ribadire in queste righe l'incredibile successo riscosso sia sul piano economico, a livello di incassi, sia sotto il profilo della critica. Philip. K. Scheuer, John McCarten, Dwight Macdonald, ma anche lo stesso Ronald Holloway scrissero articoli su «The New Yorker» e su «Los Angeles Time» in cui tessevano le lodi di questo kolossal. D'altra parte, persino presso la stampa inglese, in virtù degli interventi a firma di John Pym e Dilys Powell, il film godette di ottime recensioni.

Title

Cinema as a "gesture of the mind". A reading of *Ben-Hur*

Abstract

This article analyzes the 1959 film *Ben-Hur* by Wyler, focusing on the chariot race as a symbolic scene. It reflects a complex interaction between images and psychological impact on viewers. This pattern recurs throughout the film, offering an unconventional perspective. The analysis highlights the parallel between film and life and emphasizes the symbolic dimension of editing, beyond just the sum of individual frames.

Keywords

Ben-Hur
-
Gilles Deleuze
-
Georg Simmel
-
life
-
picture



William Wyler,
Ben-Hur
-
(1959)



avviato la scommessa, probabilmente sentendosi un po' in colpa, confessa: «Dobbiamo annullare tutto quanto: io avevo già visto questo film e sapevo che avrebbero vinto i bianchi». Con grande sorpresa del suo interlocutore, l'altro replica: «Cosa credi? Anch'io avevo già visto la pellicola. Ma mi sembrava che questa volta i neri fossero partiti meglio».

Ridere di nulla

Auspicabilmente il senso di queste prime righe introduttive avrà suscitato un leggero sorriso nel lettore. Per interpretare il significato di questa reazione – tra le tante teorie del riso, della comicità e dell'ironia che si potrebbero citare elaborate in periodi diversi più e meno recenti all'interno della nostra tradizione culturale – ci affidiamo a quanto scrive Kant nella prima parte della sua *Critica del giudizio*:

> In tutto ciò che deve suscitare un vivace scoppio di risa deve esserci qualcosa di assurdo (in cui dunque l'intelletto in sé non può trovarvi alcun compiacimento). Il riso è un affetto che sorge dall'improvviso trasformarsi in nulla della tensione di un'aspettativa. […] è degno di nota che in tutti questi casi il divertimento deve sempre contenere in sé qualcosa che per un attimo possa illudere; è per questo motivo che, quando la partenza svanisce in nulla, l'animo si volge nuovamente indietro per provarci ancora una volta, e così, mediante un rapido susseguirsi di tensione e distensione, viene sballottato avanti e indietro e posto in un'oscillazione nella quale, siccome ciò che per così dire teneva tirata la corda è saltato all'improvviso (non allentandosi gradualmente), deve causare un moto dell'animo e in armonia con esso un movimento interno del corpo che si prolunga involontariamente e affatica, ma nel contempo anche rasserena[4].

In altri termini, Kant ritiene che il riso sia un effetto quasi fisiologico dovuto a quella massima tensione, anche fisica, attraverso cui le nostre facoltà mentali tentano di trovare un senso nella storia che si sta raccontando. Non trovandolo, queste stesse facoltà producono un ultimo sforzo per cercare di rintracciarlo

4 I. Kant, *Critica del giudizio*, ed. it. a cura di M. Marassi, Bompiani, Milano 2004, § 54, pp. 363-365.

in qualche modo: ad un certo momento l'intelletto – malgrado tutti gli sforzi – si trova di fronte all'impossibilità di concepire un significato complessivo capace di rendere sensata quella narrazione. Potremmo dire che si trova dinanzi letteralmente a un "nulla di senso", all'incapacità di comporre il racconto alla luce di una comprensione unificante. Nel momento in cui l'intelletto probabilmente comincia a percepire e infine si accorge che in realtà la storia stessa è stata architettata proprio per produrre quell'effetto, *per far emergere il nulla*, capace di sbalestrare l'animo rispetto a qualsiasi altro oggetto atteso, allora l'intelletto stesso si distende, si rilassa e l'effetto di questo rilassamento, immediatamente seguente a quel momento di massimo sforzo e di massima tensione intellettuale per cercare di rintracciare il senso, prorompe anche sotto il profilo fisiologico nella forma di un piacere che si esprime tramite il riso.

Il riso suscitato in questo genere di storielle dipende dunque dall'irruzione del nulla: per un istante all'interno dei nostri discorsi pare balenare una imprevedibile, inusuale, ingestibile assenza di significato.

Proviamo ad approfondire ulteriormente il senso di questo nulla che emerge dalla scommessa balzana tra i due amici. In questo particolare contesto il tema dell'attesa che viene delusa diventa un fattore cardine non soltanto dal punto di vista formale – cosa che vale per qualsiasi storiella divertente che possiamo raccontarci tra amici – ma anche sotto il profilo del contenuto. L'intera storia parrebbe ancora reggere sino a quando anche l'altro interlocutore non ammetta di aver già visto il film. In quel momento noi capiamo che il contenuto era fin dall'inizio noto a entrambi e ci accorgiamo del fatto che accettare la scommessa, puntando sui neri, dipende da una speranza che risulta fin da subito destituita di ogni fondamento. Una speranza che, peraltro, viene resa ancora più ridicola dal tentativo – formulato da chi è già in partenza destinato alla sconfitta – di sostenerla per un ultimo istante, aggrappandosi all'impressione iniziale che la grande scena della corsa aveva suscitato in lui. È chiaro a chiunque, d'altra parte, che il peso di quell'impressione – se paragonato a quello ineludibile della vittoria di Ben Hur

incisa, per così dire, da sempre nella pellicola – è nullo. Appunto, quel nulla, quell'oggetto del tutto inconsueto, che provoca come reazione il riso.

Suscitare tecnicamente un'impressione contrastante

Se però si guarda nuovamente la scena, ci si accorge che in realtà tutto è studiato dalla sapiente regia di William Wyler – e nominiamo pure per una volta i suoi collaboratori, troppo spesso trascurati: si tratta della sceneggiatura di Karl Tunberg, Maxwell Anderson e Christopher Fry, della fotografia di Robert L. Surtees, degli effetti speciali curati da A. Arnold Gillespie e Robert MacDonald[5] – per offrire effettivamente la sensazione che Messala goda di un vantaggio incolmabile rispetto a tutti gli altri contendenti, incluso lo stesso Ben Hur. Si pensi anche soltanto al famoso carro greco in cui le lame applicate alle ruote si trasformano in una arma micidiale capace di avere un effetto letale verso chiunque avesse provato a superare il carro di Messala, il quale peraltro rimane in testa per gran parte della gara, sino agli ultimi giri.

L'impressione che i neri partano meglio e siano decisamente i favoriti nella competizione è qualcosa che viene artificiosamente e meticolosamente suscitato negli spettatori da parte di ciò che Benjamin avrebbe definito, nel suo celebre saggio sull'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica, come il team di esperti[6] che presiede alla "fabbricazione tecnica" della pellicola in una sorta di laboratorio per pochi eletti. Il film è sostanzial-

5 Forse è bene ricordare come il film abbia detenuto in solitaria per quasi quarant'anni il record di Oscar assegnati a un unico film. Ad oggi il record di undici statuette rimane, ma in condivisione con altre due pellicole, vale a dire *Titanic* (1997) e *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003).

6 Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, ed. it. a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Feltrinelli, Milano 2022, § 14, p. 18. Mi riferisco qui alla prima versione del 1935, ma tale passaggio rimane presente, con variazioni decisamente contenute, in tutte le edizioni successive.

mente «una prestazione sottoposta a test»[7], ma per dirlo con una formula ancora più icastica, presente nella seconda versione del saggio:

> Nello studio cinematografico l'apparecchiatura è penetrata così profondamente nella realtà che l'aspetto puro di quest'ultima, libero dal corpo estraneo dell'apparecchiatura, è il risultato di una particolare procedura tecnica, vale a dire della ripresa con la camera regolata in modo peculiare e del suo montaggio con altre riprese dello stesso tipo. L'aspetto della realtà libero dall'apparecchiatura è diventato qui quello più artificiale e lo spettacolo della realtà immediata il fiore blu nel paese della tecnica[8].

Il riferimento al fiore azzurro di Novalis, tipico dell'epoca romantica, coglie con grande efficacia il cuore della situazione: la costruzione cinematografica riesce a far apparire la scena come se fosse un prodotto assolutamente immediato; in realtà, all'opposto, ogni scena girata è frutto di un calcolo raffinatissimo, curato sino ai minimi dettagli. Nulla è "libero" dalla presa dell'apparecchiatura, come direbbe Benjamin. Nel caso che stiamo analizzando, il regista intende esplicitamente suscitare l'impressione che la vittoria sia in mano a Messala: la sequenza dei fotogrammi è per così dire congegnata in maniera tale da sollecitare tale impressione nel pubblico, per poi generare un rovesciamento della situazione in grado di colpire l'immaginazione e la memoria dei fruitori[9].

Chiaramente ciò consentirebbe di aprire un ulteriore capitolo relativo alla capacità da parte della cinematografia di indurre

7 *Ibidem*.

8 *Ivi*, p. 60.

9 Sui movimenti di macchina, sulla mediazione tra la cosiddetta "realtà" e la sua resa cinematografica cfr. B. Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Wien 1949, tr. it. di G. e F. Di Giammatteo, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1952, in particolare pp. 159-174.

artificialmente, tecnicamente – verrebbe quasi voglia di dire: scientificamente – un effetto di choc, capace di colpire, per citare un'ultima volta Benjamin, come un proiettile, la percezione degli spettatori[10]. Tutto questo però ci condurrebbe troppo lontano rispetto al filo del nostro discorso.

Senza dubbio rimane il fatto che la gara delle quadrighe viene complessivamente articolata in modo da generare *un effetto che la platea attende e insieme però è indotta a non attendersi*. Per un verso, infatti, tutti possono legittimamente presupporre diremmo così, quasi *a priori*, che sarà Ben Hur il vincitore, e questo è certamente il sentimento che serpeggia nella sala mentre nelle scene immediatamente precedenti si comincia a comprendere, dallo svolgimento della pellicola, che è in vista una gara tra i due eterni rivali; per l'altro verso tuttavia il team di esperti che ha prodotto materialmente la pellicola – che ha scritto la sceneggiatura, che ha montato fisicamente i vari fotogrammi, verosimilmente scegliendone alcuni all'interno di migliaia di metri di pellicola – ha cercato in tutti i modi di controbilanciare questa attesa, per lo più spontanea all'interno del pubblico, imbastendo una situazione tanto drammatica e complessa da far vacillare quanto più è possibile la fiducia nel trionfo di Ben Hur, *una fiducia che in definitiva rappresenta il vero "combustibile emotivo" consumato dal motore cinematografico per mettere in moto quella sequenza*.

In altre parole, il regista ha concepito l'intero complesso della scena confidando sulla presenza, sotto il profilo della fruizione, di una spontanea simpatia da parte del pubblico nei confronti di Ben Hur e dei suoi cavalli bianchi. Si potrebbe arrivare a dire addirittura che il regista giochi quasi a bruciare le risorse emotive che questa simpatia mette a disposizione di modo che il pubblico stesso sia indotto ad alimentare ulteriormente il proprio sentimento, continuando a nutrire sempre più intensamente la speranza che Ben Hur possa ottenere la vittoria – malgrado Messala paia avere un carro invincibile, una tecnica insupera-

10 Si tratta del famoso passaggio dalla dimensione ottica alla dimensione tattile, o in altri termini ancora dall'arte come momento di riflessione all'arte intesa come occasione per suscitare uno choc nel pubblico. Cfr. *ivi*, pp. 67-68.

bile e paia accumulare nel corso dei primi giri un vantaggio decisamente cospicuo.

Ancora una volta, si conferma l'intuizione di Balázs secondo cui il principio creativo risiede nella soggettività[11]: non nella soggettività del fruitore, bensì in quella del regista, del suo team[12], che rappresenta egli stesso il tipo e il modo della connessione tra immagini e impressioni obiettive, nel senso che tale connessione è studiata, direi quasi architettata, in modo da produrre dei veri e propri effetti nella platea. Come vedremo meglio, *tali effetti non dipendono dal sentimento suscitato nel singolo spettatore, bensì risultano come "esiti di massa", pensati per indurre dei balzi emotivi capaci di compenetrare il pubblico visto nel suo complesso*.

Assistendo alla gara delle quadrighe, il pubblico è portato a vivere, in realtà, una dinamica interiore legata al contrasto tra le speranze originarie e l'effettivo andamento della gara, sino al liberatorio – e per certi versi potremmo dire "catartico"[13] – esito finale, nel quale si assiste a un rovescio di fortuna: per la prima volta dall'inizio della scena, lo spettatore non deve più alimentare a fondo perduto le proprie speranze per compensare il progressivo peggioramento della situazione, ma al contrario – finalmente – le immagini diventano congruenti col sentimento di simpatia che da tempo animava i fruitori della scena. Mentre prima quella simpatia veniva passo dopo passo smentita dallo svolgimento delle immagini, ora trova in esse la propria conferma.

---

11 Cfr. Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, cit., in particolare p. 188. Chiaramente l'autore non si riferiva al kolossal di cui stiamo discutendo, bensì alla corrente del realismo, tuttavia questa sua intuizione resiste al logorio del tempo e può essere perfettamente applicata, a nostro avviso, anche a stagioni successive della cinematografia.

12 Anche in questo caso, non si tratta del soggetto come singolo individuo: parliamo di un team, e questo team ottiene un effetto soltanto a livello di massa.

13 Adoperiamo in queste righe il termine "catarsi" esattamente con riferimento alla teoria aristotelica. Cfr. Aristotele, *Poetica*, 6, 1449b 27-28, ed. it. a cura di D. Guastini, Carocci, Roma 2010, p. 59. Sul significato della teoria della catarsi in Aristotele cfr. C. Diano, *La catarsi tragica*, in Id., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Neri Pozza, Vicenza 1968, pp. 215-269.

Come ha illustrato perfettamente Deleuze, e Benjamin assai prima di lui, questo choc non lascia scampo ai fruitori, in quanto *li obbliga a trasformarsi in pensatori, ma non nella forma di singoli capaci di riflettere sull'accaduto: si tratta piuttosto di una "trasformazione di massa"*. Non è mai il singolo ad essere colpito da questo sapiente uso dell'immagine, che sino all'ultimo contrasta con le aspettative e che infine con un controbalzo riesce a ridestare straordinariamente l'attenzione. Ma, di nuovo, è opportuno precisare che quando parliamo di attenzione e di riflessione non ci riferiamo a facoltà che singoli individui possano mettere in campo autonomamente: la forza del cinema come nuova forma d'arte novecentesca è esattamente quella di suscitare effetti nella platea a livello di massa.

> Comunicandoci lo choc, il cinema pretende di darci questa capacità, questa potenza, e non la semplice possibilità logica. Tutto avviene come se il cinema ci dicesse: con me, con l'immagine-movimento, non potete più sfuggire allo choc che risveglia in voi il pensatore. Un automa soggettivo e collettivo per un movimento automatico: l'arte delle "masse"[14].

Una struttura reiterata

È opportuno rilevare come la dinamica che abbiamo descritto a proposito della gara delle quadrighe non costituisca affatto un *hapax* all'interno della pellicola, ma al contrario si riveli via via sempre più, col procedere del film, come *la struttura cardine che sorregge l'intera architettura del suo sviluppo attraverso una sua continua reiterazione*. Senza pretendere di presentare un'analisi esaustiva di questa articolazione, crediamo sia sufficiente offrire alcuni esempi di come questa tecnica cinematografica, questo gioco tra sentimenti della platea e immagini, venga ripetuta più volte all'interno del capolavoro che stiamo analizzando.

14 Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 176.

a) Si potrebbe partire proprio dalla prima scena: Ben Hur e Messala si ritrovano dopo diverso tempo e ricordano la propria amicizia. Simbolo del loro rapporto è la prima sfida in cui i due si misurano dovendo sferrare una lancia quanto più vicino possibile al punto in cui si incontrano a squadra le travi di legno che sorreggono il tetto dell'edificio in cui si trovano. Malgrado l'intensità di quell'amicizia subito dopo i due litigano in maniera irreparabile – in particolare perché, come è noto, Ben Hur si rifiuterà di anteporre le esigenze del governo di Roma alla lealtà che deve al proprio popolo. Qui siamo di fronte al primo grande choc.

b) Per via di questo incidente, quando alcune tegole sconnesse del tetto della casa di Ben Hur colpiranno dei soldati romani per una fatalità, senza che vi fosse alcuna premeditazione nel danno recato a un membro della legione, Messala decide – invece di salvare l'amico – di condannarlo alle galee. Anche in questo caso, malgrado Messala pensi di essersi sbarazzato definitivamente del rivale, le previsioni vengono completamente capovolte: Ben Hur tornerà più forte e più potente di prima.

c) Il motivo stesso di questo ritorno dipende da un ulteriore "effetto a sorpresa". Ormai condannato a remare nelle galee, Ben Hur partecipa a uno scontro tra la flotta romana e i pirati: l'ammiraglia viene affondata nello scontro; il nostro protagonista si salva assieme al generale romano su una zattera di fortuna. Vedendo la propria nave colare a picco, l'ammiraglio – pensando di aver perso la battaglia – cerca di togliersi la vita, ma viene appunto fermato da Ben Hur: scopriranno poco più avanti, recuperati da una nave romana, che la battaglia ha avuto esito positivo; da lì comincerà una amicizia tra il generale e Ben Hur che successivamente verrà addirittura adottato dal nobile romano e potrà tornare in patria con tutti gli onori.

d) Un esempio ulteriore può essere recuperato in un parallelismo tra due episodi chiave del kolossal: lungo il viaggio verso le galee Ben Hur cade a terra in preda alla sete; un individuo gli porge dell'acqua da un orcio e si comprende che si tratta di Gesù di Nazareth. Anni dopo, quando Ben Hur aveva già fatto ritorno in patria, assistendo alla salita al monte Calvario, veden-



William Wyler,
Ben-Hur
-
(1959)



do Gesù in difficoltà, prova a offrigli dell'acqua: lo spettatore riconosce immediatamente la reciprocità del gesto, convinto che si consumerà una sorta d'inversione dei ruoli. Tale aspettativa viene bruscamente disattesa: il centurione getta via l'orcio e Ben Hur non potrà dunque ricambiare il favore ricevuto.

e) Torniamo un attimo alla corsa delle quadrighe, che termina con la disfatta di Messala, il quale in punto di morte rivela a Ben Hur come la madre e la sorella siano nella valle dei lebbrosi. Anche qui lo svolgimento della storia coglie di sorpresa il fruitore: Messala sembra sconfitto e definitivamente battuto, prossimo alla morte, e invece ha ancora la possibilità di colpire al cuore – in maniera decisiva – il proprio acerrimo rivale. Sono famose le parole con cui Messala esala l'ultimo respiro: «it goes on! It goes on, Judah! The race… the race is not over!».

f) Quest'ultima tragica notizia, della lebbra, diviene un fattore centrale, capace di catalizzare l'attenzione lungo tutta la

seconda parte del film. Malgrado il protagonista avesse ascoltato la predicazione del Messia, l'avesse incontrato sul Calvario e fosse rimasto colpito dalle sue parole, meravigliato dalla potenza delle sue formule, nessun rimedio sarebbe stato comunque possibile rispetto alla sorte oramai segnata dei suoi congiunti. E invece, proprio per quell'aiuto offerto a Gesù nel corso della sua passione, noi assistiamo – in contemporanea alla sua morte – alla guarigione prodigiosa dei due famigliari.

Abbiamo offerto ben sei esempi – sette se si tiene conto di quello presente nella gara delle quadrighe – di come le attese e le speranze del pubblico vengano prima contrastate dalla pellicola e in seguito invece esaudite proprio nel momento più inaspettato, nella forma meno probabile, sino all'episodio finale che esaspera tale dinamica addirittura attingendo a una risorsa magico-religiosa come quella del miracolo. Peraltro, unendo questi sei esempi, si potrebbe ottenere una mappa tutto sommato abbastanza precisa e quasi esaustiva relativamente alle tappe principali attraverso cui si snoda lo sviluppo complessivo della trama.

Tutto questo per segnalare come l'episodio della gara delle quadrighe non costituisca un episodio isolato, quanto piuttosto un modulo ricorrente all'interno del kolossal.

Un gesto della mente

In tutte le occasioni sopracitate una certa aria di famiglia attraversa gli episodi: *ogni scena sembra in qualche modo già chiusa*. I due sono amici inseparabili: subito dopo scoppia una lite feroce. Ben Hur è praticamente condannato a morte: e invece riesce a tornare. Ben Hur sembra in fin di vita per l'arsura, ma viene dissetato da un orcio d'acqua offerto da Gesù di Nazareth. Quest'ultimo, anni dopo, pare a sua volta in grado di bere l'acqua offerta da Ben Hur, di modo che il favore possa essere ricambiato, ma in quell'istante interviene il centurione. Madre e sorella sono condannate a una morte lenta e dolorosa, eppure trovano la guarigione.

Se riflettiamo con attenzione, tuttavia, notiamo come tutto sia basato su una caratteristica attitudine mentale, vale a dire quell'abitudine inveterata[15] ad anticipare la conclusione dell'evento cui stiamo assistendo sulla base di quanto sino ad ora esperito, vissuto e interiorizzato. L'"io penso"[16] non soltanto accompagna tutte le rappresentazioni, ma tende letteralmente ad anticipare il loro corso, formandosi un'idea generale dello sviluppo complessivo di una determinata situazione. Noi qui abbiamo già nominato il termine decisivo, vale a dire la parola "rappresentazione". Così come il regista monta i diversi fotogrammi sino a comporre una certa sequenza, allo stesso modo l'"io penso" di kantiana memoria compone le proprie rappresentazioni sino a restituire loro una certa coerenza.

Le rappresentazioni vengono unificate sotto un'ottica complessiva, dove emozioni, aspettative, speranze e timori *sono raccolti in una teoria unificante*[17]. In altri termini, noi ci aspettiamo che due amici rimangano tali, che l'affondamento dell'ammiraglia equivalga alla disfatta dell'intera flotta romana, che la lebbra, essendo incurabile, conduca fatalmente alla morte della madre e della sorella di Ben Hur. In tutti questi casi, pur non avendo assistito all'effettivo sviluppo di quell'amicizia, alla conclusione vera e propria della battaglia navale, alla sorte delle due lebbrose, noi riteniamo che *quelle storie possano considerarsi già concluse e definite a partire dagli elementi noti*. L'amicizia sarà stabile e duratura, la battaglia è persa, le due malcapitate sono affette da una patologia senza rimedio. E naturalmente la corsa delle quadri-

15 Qui non si vuole certo suggerire che tale attitudine costituisca qualcosa di immediato o di naturale: all'opposto, si tratta di un tipico portato culturale.

16 Cfr. I. Kant, *Critica della ragione pura*, ed. it. a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 2001[3], § 16, pp. 155-161.

17 Si potrebbero qui ricordare le pagine decisive presenti in Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 177, dove si mostra «l'onda di choc o la vibrazione nervosa, al punto che non si può più dire "io vedo, io odo", ma IO SENTO, "sensazione totalmente fisiologica". Proprio l'insieme delle armoniche che agisce sulla corteccia fa nascere il pensiero, l'IO PENSO cinematografico: il tutto come soggetto». Naturalmente sarebbe del tutto fuori luogo pretendere di sostituire quel soggetto appellandosi al singolo individuo. Qui il soggetto è stato già dislocato a livello di ciò che potremmo definire l'"effetto di massa".

ghe sembra già vinta da Messala, che pare avere una serie di vantaggi ormai difficilmente contrastabili.

Per adoperare un linguaggio simmeliano, si potrebbe dire che invece, al di là delle forme con cui pensiamo di irregimentare il flusso degli eventi, la vita riesce sempre a emergere – imprevedibile – tramite un'eccedenza che costringe a riconfigurare l'intero quadro interpretativo[18]. La vita travolge gli argini imposti dalla rigidità delle nostre rappresentazioni. Per dirla con un altro linguaggio, di marca più lacaniana, si potrebbe affermare che il reale continua a operare, malgrado i condizionamenti connessi alle nostre rappresentazioni, spesso riuscendo a oltrepassarli. Il reale rifiuta di rimanere inscritto entro quelle rappresentazioni che gli abbiamo assegnato allo scopo di liquidarne esattamente il tratto sconvolgente e perturbante.

Qualcosa che (non) torna

La pellicola, in tal senso, sta esattamente cercando di mimare quell'effetto tipico di spaesamento che il reale produce rispetto ai nostri tentativi di irregimentarlo entro le nostre rappresentazioni, supposte essere coerenti e conformi al reale stesso. Se il pubblico si aspetta una certa evoluzione, il regista imposta uno sviluppo di sequenze capace – sul piano dell'immagine – di smentire ciò che la platea si aspetterebbe. Mentre quando la situazione si è ormai fatta drammatica, talvolta addirittura quasi irrecuperabile, ecco subentrare quel capovolgimento, quel rovesciamento – che già Aristotele aveva tematizzato, a dire il vero, rispetto all'andamento della tragedia[19] – mediante cui si genera quell'effetto di choc capace di riallineare le immagini alle attese e ai sentimenti maturati nel pubblico.

18 Cfr. G. Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, ed. it. a cura di G. Antinolfi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, in particolare pp. 125-129.

19 Cfr. Aristotele, *Poetica*, 10-11, 1452a 13 – b 12, cit., pp. 69-71.

Qualcosa di simile alla storiella con cui abbiamo esordito accade per esempio in *Palombella rossa*, quando tutti guardano in un piccolo televisore, presso un bar, *Il dottor Zivago*, e per la precisione si tratta della famosa scena in cui i due protagonisti mancano l'incontro: lui la vede, ma non può scendere dal tram. Allora Moretti, insieme ad altri nella sala, le grida «Voltati! Voltati!», quasi come se i protagonisti potessero davvero sentirlo e addirittura decidere di fare diversamente da ciò è stato "inciso" a suo tempo nella pellicola.

E poi quando finalmente lui riesce a scendere dal tram, Moretti grida – nonostante alcuni fotogrammi abbiano già mostrato le prime avvisaglie dell'infarto – comunque «Corri!». Come si sa, quei pochi passi di corsa, nel tentativo di raggiungerla, provocheranno l'evento fatale: lui si accascia al suolo. Allora tutto il pubblico si disperde, torna alle proprie occupazioni, deluso, amareggiato, quasi frustrato, come se un finale diverso fosse stato effettivamente possibile e fosse stato mancato per un soffio, come se la pellicola non fosse già stata montata, decenni prima, e il finale fosse ancora da scrivere.

Anche in questo caso, è chiaro come tutti gli spettatori fossero perfettamente consapevoli del fatto che i due protagonisti non si sarebbero incrociati mai più, ma il film è in grado di produrre – di riprodurre – quell'atmosfera in cui il pubblico si sente coinvolto come se davvero la scena stesse accadendo per la prima volta, come se fosse davvero possibile sperare che a un certo momento ne *Il dottor Zivago* lo sguardo di lei incroci quello di lui, come se fosse possibile che i cavalli neri, essendo partiti meglio, potessero effettivamente vincere la gara delle quadrighe. In tal senso, il cinema, tramite il montaggio, sembrerebbe quasi essere in grado di *produrre quella stessa eccedenza che la vita è in grado di creare rispetto alle nostre rappresentazioni*: lo scorrere delle immagini accenna sempre a qualcosa di più rispetto alla somma dei vari fotogrammi.

Per insistere su questo parallelismo, si potrebbe dire che la staticità dei singoli fotogrammi potrebbe in qualche modo collimare con la rigidità delle nostre rappresentazioni: noi elaboriamo una certa concezione, ci facciamo un quadro, un'immagine

più o meno fissa del mondo; per converso il mondo della vita non espunge tali concezioni, tali visioni, anzi in un certo senso le ingloba e pure le supera. Qualcosa di analogo accade nel rapporto tra i singoli fotogrammi e lo svolgimento della pellicola. Tramite il montaggio noi non possiamo pensare di negare il contenuto di un certo fotogramma: anzi, quel determinato frammento, quello scorcio, quella prospettiva vengono integrati nel corso della sequenza. Eppure, al contempo, all'interno della sequenza noi troviamo sempre un'eccedenza rispetto al significato del singolo frammento o della somma dei fotogrammi.

Qui letteralmente "qualcosa non torna" e ciò rimanda all'esigenza di *concepire il montaggio non sottoforma di "meccanismo di composizione", bensì alla luce di una dinamica simbolica*; il suo significato non è mai definitivamente determinato, è sempre suscettibile di invertire il corso degli eventi, o di essere sottoposto a nuove ermeneutiche. L'opera d'arte non è qualcosa di concluso nello spazio-tempo della sua fabbricazione, ma viene alimentata e arricchita da ogni istante, da ogni contributo del presente.

In particolar modo il film dà quasi l'illusione della vita: e in fondo, anche quella sequenza relativa alla gara delle quadrighe non potrà certo "cambiare", nel senso che al termine i cavalli bianchi risulteranno comunque vincitori e i neri saranno perdenti. Cionondimeno, anche solo prima e dopo questo piccolo contributo, che rasenta l'insignificanza, quella scena della corsa, benché solo impercettibilmente, è già diversa, è già altro da quel che era prima. In effetti si potrebbero riprendere, a più ampio raggio, le parole di Messala: «The race is not over!».