Riccardo Panattoni

Vedere, ricordare, parlare*

Cosa vuol dire vedere un film? Cosa vuol dire ricordarlo? Cosa significa parlarne?

Si tratta di tre esperienze che, pur stando assieme, non combaciano perfettamente, né si aiutano l'una con l'altra. In questi passaggi differenziali emerge una questione legata a ciò che rimane, che si configura come un "resto" da cui cercare qualcosa di differente. Si tratta di resti di immagini che rappresentano un tratto fondamentale della nostra soggettivazione: singolare e, al contempo, impersonale e comune. Sono qualcosa di prezioso: una rimanenza che Lacan chiamerebbe oggetto piccolo a, cioè qualcosa che non è elaborabile né risolvibile, ma che tuttavia costituisce un presupposto rispetto al quale si tende all'elaborazione in forma di racconto e di linguaggio. Così, quando guardiamo una fotografia, specialmente se riguarda la nostra esperienza diretta, la sua immagine "buca" la nostra esperienza visiva. Più spesso è solo un presupposto per ricordare. Nel momento in cui ricordiamo, quell'immagine svanisce e funziona il ricordo narrativo, cioè pensiamo di ricordare meglio attraverso le immagini. In una modalità espressiva, le parole prendono il posto dell'immagine stessa. Infatti, per esprimere concetti, si ricorre alle metafore, cioè ad un uso delle immagini che tuttavia ne provoca l'annullamento, dato che esse sono strettamente funzionali all'aspetto narrativo. Se il concetto espresso funziona, l'immagine deve dissolversi nel concetto, nell'aspetto narrativo da esprimere. Per esprimere qualcosa, si ricorre a immagini che, pur restando nel pensiero, si dissolvono per farsi concetto. L'immagine in sé non è importante, ma serve a esprimere un concetto, che si scioglie nella narrazione. Così, l'esperienza filmica può essere letta in due modalità differenti: la percezione del film da una parte, e la difficoltà che incontriamo nel ricordarlo e nel parlarne dall'altra.

Nel contesto del ricordo e dell'espressione, nel parlare di un film, c'è una tendenza che porta verso un insieme infinito. Il

* Il testo riprende un intervento tenuto nell'autunno 2024 per il Laboratorio di filosofia e cinema dell'Università di Verona, mantenendo così il suo tono orale, che si è deciso di non modificare.

Title

Seeing, remembering, speaking

Abstract

The essay explores cinema's impact on subjectivity. It analyzes the tensions between viewing films as a whole vs. fragmented experiences, highlighting memory's role. Language mediates visual experience, shaping how we articulate emotions. Ultimately, the essay maintains that film is a tool for self-discovery.

Keywords

CINEMA
-
MEMORY
-
PERCEPTION
-
FRAGMENTATION
-
SUBJECTIVITY

film è un insieme che cerca di esprimere qualcosa: va trattato in quanto opera che rivela l'intenzione dell'autore. Non è solo questione di guardarla, ma di saperla leggere in base a ciò che essa intende esprimere. C'è quindi un "insieme" da tenere presente mentre si guarda un film, perché l'aspetto filmico è più problematico. È vero che il film è intensamente concentrato, ma è diverso rispetto a un quadro, che è fisso. Guardare un film di un'ora e mezza, come una sequenza di immagini che si concatenano, crea una dinamica differente, anche se si tende a mantenerne unito l'insieme.

Esiste però un'altra tendenza. Si tratta di una sorta di frattura derivante da implicazioni differenti a seconda dell'approccio che si sceglie. Se da un lato c'è la tendenza verso un'immagine d'insieme, dall'altro si tende alla frammentarietà. Ciò può apparire contraddittorio perché, nonostante tutto, quando si guarda un film si tende a tenerlo insieme per poi parlarne. Le immagini che scegliamo sono scene emblematiche per dire la sintesi del film. La scena è funzionale alla narrazione d'insieme: aiuta un racconto che senza immagini sarebbe iconoclastico, quindi più difficile e astratto. O, per lo meno, se ne può parlare avendo già condiviso la visione. E parlandone, ci sarebbero riferimenti differenti di ciò che si è trattenuto visivamente dello stesso film. Potrebbe anche essere che la questione di fondo sia la stessa, ma probabilmente i riferimenti filmici più forti potrebbero variare, coincidendo maggiormente in funzione del riassunto del film nel suo insieme, ma differenziandosi nel momento in cui si punta su una questione che il film stesso ha sollevato. In tal caso, occorre introdurre una forma di singolarizzazione, per cui il riferimento visivo dovrebbe subire una torsione rispetto all'aspetto emblematico. Eppure, entrambe le modalità sono sempre in atto perché, guardando l'unità narrativa di una sequenza, l'aspetto della frammentarietà è in atto simultaneamente nel processo stesso.

Per *L'uomo comune del cinema* di Jean-Louis Schefer ciò non accade: andare al cinema significa "fare a pezzi" il film. Ciò solleva una questione non indifferente: l'aspetto della frammenta-

rietà visuale-filmica non accade *après-coup*, a posteriori. In altre parole, quando vediamo un film e ne ricordiamo le immagini, la nostra attenzione si focalizza solo su alcune scene, ma non possiamo riprodurre l'intero film come un fluido continuo. Si sorvola sulle immagini che scorrono, soffermandosi di tanto in tanto. Per Schefer ciò accade mentre si guarda un film, confermando il doppio movimento della visione filmica, unitaria e frammentaria. L'immagine che colpisce non è sempre inerente alla narrazione del film. Qualcosa rallenta lo sguardo come una sorta di "contro-movimento". Alcune immagini restano più a lungo nello sguardo, tanto da distrarre dalla trama. A un certo punto, occorre risvegliarsi dall'incanto filmico per continuare a seguire il flusso narrativo. Questo è il momento di rottura che il film deve produrre: non tanto raccontare una storia, ma stabilire una relazione con noi attraverso alcune immagini che ci colpiscono, le uniche che si mettono in relazione con un'esigenza in grado di parlarci. Tanto che quelle immagini permarranno. Questo movimento avviene sia in presenza sia *après-coup*, poiché coinvolge l'inconscio. Non si ha coscienza di quelle immagini, però accadono, e, depositandosi, si faranno sentire. Perciò, più che per il contenuto d'insieme, il film è piaciuto perché si rimane legati a queste immagini, traendo esperienza dalle emozioni che le accompagnano, avendo la capacità di sognarle, oltre i contenuti. Quando parliamo di apprendimento, non si tratta solo dei contenuti che conosciamo o delle emozioni che proviamo, ma di come queste esperienze ci trasformano. È l'emozione che resta a rendere l'esperienza filmica così potente: non solo la trama o le immagini, ma le emozioni che suscitano. È per questo che la tensione tra parole e immagini è così significativa: immagini e parole sono forme di linguaggio che si intersecano e l'esperienza filmica è fatta di questa continua tensione tra ciò che vediamo e ciò che proviamo. Ciò che rimane della vita è questa emozione. In questo senso, il legame tra esperienza filmica e sentimento amoroso è profondo. Infatti, il film è da considerarsi un'esperienza affettiva-emozionale in senso ampio, che ha sempre a che fare con la relazione amorosa. Anche nei film d'avven-

tura, c'è sempre una relazione amorosa che emerge, come se mancasse qualcosa senza di essa. Questo legame emozionale è fondamentale. Non si tratta solo di contenuti, ma di come permangono le emozioni che il film evoca in noi.

La tensione costante tra movimento filmico e immagine fissa la si può apprezzare, per esempio, a partire dal battito di ciglia della protagonista in *La jetée* di Chris Marker – unico gesto-movimento all'interno del film – fino ad alcuni fotogrammi di "*Il cielo sopra Berlino*" e di *Paris, Texas* di Wim Wenders, dove l'arresto delle immagini non è un fermo-immagine registico. Non a caso, Roland Barthes focalizzava la sua attenzione sulla fotografia, pur scrivendo di cinema. Barthes scrive sui singoli fotogrammi di Ejzenstejn approfondendo il rapporto tra fotogramma e sequenza. Il fermo-immagine è defigurazione: le immagini sono figurazione, ma nell'arresto si defigurano, realizzando così la loro emersione effettiva.

Questa tensione tra il singolo fotogramma e la sequenza dimostra che filmico e frammentarietà convivono, anche se l'esperienza del film si basa più sulla sequenza che sul frammento, più sulla narrazione per parole che per immagini. Quest'ultime vengono tradotte più velocemente in parole, pensandole come una forma di linguaggio: la tensione si gioca tra le parole e le immagini. Si leggono le immagini del film caricandole di parole, ma il carico di immagini è funzionale solamente al racconto oppure le immagini si sedimentano per qualche altra via? In altre parole, come siamo abitati dalle immagini?

Una correlazione forte si stabilisce tra l'esperienza delle immagini materiali – fotografia, cinema, video – e le immagini mentali, laddove si struttura la soggettivazione realizzata con le immagini. Proprio l'esperienza filmica rivela il modo in cui si è abitati dalle immagini.

La frammentarietà indica che c'è qualcosa che persiste maggiormente, dato che tendenzialmente le immagini si risolvono nel discorso. Si pensi all'uso delle immagini in psicoanalisi, ad esempio, dove, essendo le immagini elementi di copertura di una pulsione che giace al loro interno, vanno interpretate e ri-

solte. Risolvendole, emerge dall'inconscio profondo la pulsione, proprio nel momento in cui si riesce ad esprimerla a parole. Le immagini distraggono finché permangono nel sottosuolo dell'inconscio: in quanto deviazioni, portano fuori strada. Quindi, il modo in cui siamo abitati dalle immagini ha un ruolo determinante anche rispetto all'uso che comunemente si fa delle parole, come in filosofia così in psicanalisi. Un modo che dice qualcosa del fatto che la nostra interiorità è abitata da un "fuori". Essere abitati dalle immagini non significa interiorizzarle. Piuttosto le immagini vengono a far parte di noi, ad abitarci. Dunque, è l'interiorità a essere abitata da un fuori. L'immagine è il fuori che abita la nostra interiorità. Essa ci conduce in qualche modo verso il suo fuori. Se è sulla scorta delle immagini che iniziamo a parlare mentalmente, le parole poi le dissolvono oppure approdano a un'immagine. Nel dialogo interiore irrompe un'immagine su cui ammutoliamo, che diventa un punto in cui precipitiamo, senza che l'una risolva l'altra, né la parola né l'immagine. L'immagine arriva involontariamente: occorre tenerlo presente nel momento in cui si vuole ragionare di un film. Già la scelta del film, delle sue scene, de *La jetée* o dei due film di Wenders, indica che qualcosa "punge", come accade per le fotografie su cui insiste Barthes in *Camera chiara*: senza sapere bene perché, accade che qualcosa di quelle immagini ci attrae. Anche nella scelta del film, se si scelgono delle sequenze, altre immagini si impongono: paradossalmente non si tratta di scene adatte ad esprimere bene il film, ma esprimono qualcosa di importante di noi che le abbiamo scelte, esponendoci nel "fuori che ci abita". Questo "fuori" è un tratto comune, impersonale. Non si tratta di una scelta personale, ma di qualcosa relativo alla singolarità che si espone attraverso l'immagine involontaria dell'immagine filmica, che dice qualcosa che appartiene al "fuori", cioè a chi ascolta, implicando un tratto comune e impersonale, sospeso tra gesto e figura. Il gesto va inteso come un punto d'arresto della figurazione.

Ad ogni modo, la questione rimane legata a un ambito che si situa tra il visibile e l'enunciabile. Nei processi di soggettivazione tra questi due elementi c'è una disgiunzione che non fa sintesi,

secondo l'espressione di Gilles Deleuze. Non essendo due aspetti complementari, essi si disgiungono proprio perché hanno un tratto comune, cioè delle intersezioni su cui si aprono degli spazi condivisi. Anche se *non si vede mai ciò di cui si sta parlando* e *non si parla mai di ciò che si vede*. In questo consiste la difficoltà di parlare di un film. Si può essere colpiti dalle immagini trattenute nell'esperienza filmica, ma aggiungendo le parole, qualcosa non funziona, perché è un'esperienza visuale e non narrativa. Le parole sono un aspetto disgiuntivo, tuttavia introducono anche un'intersezione tra questi due approcci espressivi di esperienza. L'intersezione è dove noi accadiamo, dove c'è soggettivazione. L'intersezione tra parola e linguaggio visuale che appare come disgiunzione, per Deleuze è una "zona oceanica". Le immagini sono l'oceano, si pongono come esperienza oceanica in cui occorre immergersi. L'esperienza filmica, alla luce di ciò, pone il problema di come non annegare di malinconia in quest'oceano, dato che alla base della scelta delle immagini traspare la questione amorosa, col rischio che sia un'esperienza profondamente malinconica. Ma se esiste un tratto malinconico, è un tratto enunciabile. Perciò, volendo vivere quest'esperienza filmica, un modo per non annegare è quello di far morire le immagini dentro di noi, perché possano vivere nella loro autonomia. Tutti e tre i film che prendiamo qui a esempio giocano su questa questione: una scelta mortale del protagonista de *La jetée*, che pur potendo viaggiare nel tempo, decide di tornare nel passato, nel punto della sua morte. Si deve morire, facendo morire l'immagine dentro di sé; in un certo senso, c'è un legame tra la scelta immanente della vita e un modo di far morire anche le immagini, c'è un legame tra la vita e l'immagine. Come sostiene anche Giorgio Agamben, il movimento erotico non è quello che trasporta l'oggetto verso un'altra cosa, verso un altro luogo, ma verso il suo stesso aver luogo.

Nel film di Wenders, *Il cielo sopra Berlino,* gli angeli guardano dal cielo, dall'alto verso il basso, muovendosi poi anche tra gli esseri umani, sentendoli parlare. Attraverso le immagini, le parole arrivano ad un punto di fissità, ammutolendo. Quegli



Wim Wenders,
Il cielo sopra Berlino
-
(1987)

angeli passano nel brusio della lingua e avvicinandosi a qualcuno sentono nel dettaglio i suoi pensieri, le sue paure, le sue speranze: ascoltano il modo in cui gli esseri umani parlano nella loro testa con sé stessi, senza mai tacere. Anche il passaggio dal bianco e nero è significativo: quando il protagonista decide di diventare umano, il film passa al colore. Il bianco e nero è la perfezione della visione angelica, non è un tono minore, viceversa sono i colori ad avere un tono minore perché imperfetti. Il bianco e nero è perfetto, esteticamente più gradevole, più facilmente restiamo incantati dalle immagini in bianco e nero, perché delle immagini a colori si percepisce di più la falsità o l'incongruenza. Nel film, l'angelo decide di passare alla mortalità perché si innamora di un'immagine, non di una donna di cui sente l'intimità dei suoi pensieri, ma rimane colpito dalla sua immagine di trapezista in un circo, quindi un angelo che volteggia in un movimento che è un gesto senza figurazione. Innamorandosi di un'immagine, non precipita sulla Terra come Lucifero, ma si eleva all'immanenza della vita.

È un angelo salvato perché diventa mortale, perché muore in quell'immagine rispetto a una dannazione eterna che fa precipitare sulla Terra. L'angelo, Damiel, senza malinconia, abbandona uno sguardo trascendente per riceverne uno del tutto immanente. Si consideri lo scambio di sguardi tra lui e lei, nel momento in cui dovrebbe esserci una corrispondenza amorosa. Il sentimento passa attraverso un dispositivo: ci si incontra, ma qualcosa si interpone come uno specchio trasparente per il



Wim Wenders,
Paris, Texas
-
(1984)

quale passa un sentimento d'angoscia e un rovesciamento dentro una forma di cecità. Questo aspetto narrativo della scena, dove le parole hanno una loro valenza, porta ad un'esperienza filmica dove il tratto dell'esperienza visiva relativo all'incontro tra un uomo e una donna o con l'altro da sé è un incontro che non avviene mai: amare è questo. Ciò riguarda anche l'amore per le immagini che ha questa dimensione che significa farle morire. L'amore è proprio quel dare ciò che non si possiede a chi non lo vuole, come dice Lacan.

In *Paris-Texas* ogni inquadratura possiede sempre una potenza, mantenendosi in potenza. Pensiamo che l'aspetto narrativo possa risolvere quella sequenza nella sua attualità, mentre invece la sequenza mantiene sempre quella scena nella potenza. Potenza che non è nell'ordine del possibile e neppure ciò che si attualizza può lasciare qualcosa in potenza che poteva essere e non è stato: la potenza è nell'atto. In quell'atto che è la sequenza, l'inquadratura è una potenza.

C'è qualcosa che mantiene aperta quell'immagine alla sua fine, ed è così che muore in noi, perché si mantiene aperta alla sua fine. L'inquadratura in quanto potenza è uno sguardo, una *defiance*. L'esperienza è di una *defiance*, non è l'esperienza di un'appropriazione. Non è fare del racconto filmico qualcosa che si può prendere, ma piuttosto è il luogo di uno sfasamento, di uno spostamento. Non si guarda né si legge il film fornendo una chiave estetica, critica, cinematografica, ma è qualcosa che abita e sposta in *defiance*: c'è qualcosa che in quella potenza

interroga, stando di fronte a un primo piano-fantasma. Quel primo piano di quella sequenza è fantasmatico perché non si può dire che sia il film. Anche se con una sola sequenza si può affermare di aver visto il film. L'aspetto di una sequenza è un'inquadratura, un primo piano che, in quanto fantasma, è un'esperienza reale.

Forse seguendo tutta la narrazione del film o provando a parlarne sarebbe sopraggiunta questo tipo d'immagine, questa scena che non necessariamente è un primo piano, ovvero l'inquadratura che esplicita la struttura filmica, ma c'è sempre un primo piano fantasma senza origine né destinazione. Non il fotogramma, non l'insieme filmico, non la sequenza, ma la scena filmica è senza origine né destinazione. Ne *La jetée*, il protagonista si incontra con la donna, senza origine, senza destinazione, si amano proprio perché c'è questo tipo di connotazione, senza interrogarsi su dove provengano, né su dove siano destinati. La protagonista si interroga se sia invece un sogno. Senza origine né destinazione: si tratta di rubare all'immagine il suo tempo.

Chris Marker,
La jetée
-
(1962)



Quando accade questo passaggio, questa *defiance*, dice Deleuze, gli schemi motori si inceppano e allora può apparire un altro tipo di immagine, un'immagine ottica pura, che è, in sostanza, la sequenza di un'inquadratura. Il rapporto tra gesto e figurazione si potrebbe giocare proprio qui, perché è un'immagine, dice Deleuze, senza metafora che fa sorgere la cosa in sé stessa. Prima che l'azione si formi al suo interno e ne utilizzi o ne affronti gli elementi, cioè i suoi contenuti narrativi e figurativi, tra percezione emotiva e azione non si stabilisce più un prolungamento motorio, ma proseguendo attraverso l'esposizione, e se l'inquadratura ha provocato emozione, un'affezione, non si può semplicemente passare al racconto perché è un'esperienza che non è fenomenologica. Non si può fare una fenomenologia dell'esperienza visiva perché l'aspetto fenomenologico è necessariamente descrittivo. Tra percezione emotiva e azione non si stabilisce più un prolungamento motorio, dice Deleuze, quanto piuttosto un rapporto onirico. Si direbbe che l'azione fluttui nella situazione più che compierla o rafforzarla. Quest'aspetto onirico non è un tratto soltanto del sogno, ma appartiene all'esperienza filmica, cioè all'esperienza di apprendere le trasformazioni che l'aspetto affettivo ci determina. Il dialogo d'amore tra i due protagonisti di *Paris-Texas* appare sfasato perché è collocato tra un vetro, tra uno specchio, con le luci posizionate alla rovescia. Eppure, c'è un momento dove il volto di lui entra perfettamente nella cornice del volto di lei: una sovrapposizione tra i due volti dovuta al dispositivo dello schermo riflettente che si interpone tra i due, impedendo loro di toccarsi effettivamente, consentendo loro solo di sentirsi. Il sentimento amoroso è un sentimento dell'immagine, dove in quel punto in cui i due che si incontrano, Paris (Texas), sarà quello in cui si separeranno. L'amore è quel punto esatto in cui non si può stare nello stesso punto. Un punto che si esprime nella scelta di Wenders di passare dal movimento alla fissità dell'immagine e che ha un legame inverso con *La jetée* che si esprime tutto sul fermo-immagine in dissolvenze fino a che non c'è un battito di ciglia. Di fronte alle immagini si rimane paralizzati, mentre l'oceano delle immagini palpita proprio come in un battito di ciglia.