

Editoriale

La vita segreta delle immagini

L'editoriale del primo numero di PHILM si concludeva con una citazione da Jean-Louis Comolli: «al cinema si vede meno che nella vita, ma meglio»¹.

Da allora non abbiamo smesso di interrogarci sull'enigma di questa formula. “Meno, ma meglio” è, forse, l'espressione di uno sguardo differente da quello che abitualmente portiamo sulle cose? Se così fosse, allora il cinema inaugurerebbe il regime di un altro sguardo o, più esattamente, di sguardi altri, in cui il meno – il restringimento del campo visivo, le scelte di ripresa e di montaggio, in una parola: i tagli – si coniugherebbe con un meglio, di cui andranno approfonditi ora i tratti. Del resto, cosa vuol dire “meglio”? Di che tipo di visione parliamo qui?

Al suo diario Kafka ha affidato un'annotazione che coglie meglio di ogni altra testimonianza quale doveva essere l'esperienza del pubblico al cinema nei primi anni del Novecento: «Gli spettatori impietriscono quando passa il treno»². Potrebbe quasi sembrare – ma la cosa non è certa – che la frase faccia allusione al celebre *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) dei Fratelli Lumière, la cui unica inquadratura ha come oggetto l'ingresso in stazione di un treno, con dei passeggeri in attesa sulla banchina. L'annotazione è precisa: ci racconta dell'impressione sconvolgente che doveva fare un treno sullo schermo per spettatori non ancora abituati a confrontarsi con delle immagini in movimento. L'aspettativa comune era che il treno uscisse dallo schermo per attraversare a tutta velocità la sala. Ma non è solo da un punto di vista storico, di sociologia della visione, che le parole di Kafka catturano un determinato clima. Ci dicono anche qualcosa che non smette di sopravvivere nel dispositivo filmico: davanti a uno schermo non si ha il controllo delle immagini che si susseguono. Se con cinema intendiamo non la sola sala cinematografica, ma l'esperienza complessiva del guardare delle sequenze di immagini in movimento, allora cinema è quel

1 J.-L. Comolli, *Jouer le jeu?*, Verdier, Paris 2022, p. 12 (trad. mia).

2 F. Kafka, *Diari*, Mondadori, Milano 2013, p. 117. Cfr. anche H. Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Rowohlt, Hamburg 1996.

luogo in cui lo spettatore è escluso dalla possibilità di decidere quale immagine seguirà alla sequenza che sta guardando in un determinato istante. Il cinema ci espropria di questo controllo sulle immagini, lasciandoci in balia di un singolare evento: guardare cinema significa stare dentro lo sguardo di un altro, che ha pensato, filmato, montato, le immagini che ora stiamo guardando. È l'altro a produrre uno sguardo nel quale abitiamo, almeno per il tempo della visione del film.

Guardare le immagini cinematografiche significa, in un certo senso, stare dentro lo sguardo di Dio: uno sguardo che non è certamente il nostro, ma che forse è solo uno sguardo di nessuno. È uno sguardo in cui il vedere si sovrappone a un'esperienza di espropriazione, dato che è privo perfino dell'ultimo mito del soggetto moderno: l'autonomia. Guardare un film significa accettare la condizione di essere abitati da quest'altro sguardo e di vedere attraverso di esso il mondo come non l'abbiamo forse visto mai, mediante sequenze che non abbiamo né deciso, né predeterminato, né concordato. Da questo punto di vista, l'esperienza filmica è molto differente da quella che compie un *gamer* con il suo videogioco. Là lo sguardo si muove in maniera intenzionale, voltandosi verso la direzione in cui sospetta ci sia qualcosa che lo interessa ai fini del gioco. Al cinema, invece, lo sguardo è espropriato di qualsiasi padronanza su quanto passa sullo schermo. A meno di non chiudere gli occhi, possibilità che sempre resta allo spettatore.

Così, anche quando crediamo di guardare delle immagini, in realtà è attraverso di loro che guardiamo la realtà: il mondo, i nostri desideri, i sogni, le preoccupazioni. Perciò il soggetto-spettatore è soggetto in un senso tutto particolare, esposto com'è allo sguardo di un altro, di cui si trova alla mercé. Più che essere soggetto dell'immagine, diremo che è soggetto all'immagine. Ciò che guarda non lo conosce né lo controlla anticipatamente; ciò che guarda non è suo e forse non lo diviene mai veramente, per quanto indimenticabile possa restare l'impressione che quelle immagini hanno provocato nel suo ricordo. Lo spettatore partecipa alle immagini senza che esse gli appartengano. Accetta

dunque di abitare un campo che ha la forma di un indecidibile. Più esattamente, il suo sguardo non fugge via dall'immagine, ma vi viene trattenuto dalla sua stessa apparizione. Basta a volte una quasi-apparizione – un dettaglio minimo, una traccia incerta – e l'immagine è là a esigere del tempo dallo sguardo. Gli chiede che si prenda un po' più di tempo per guardare. Questo supplemento di tempo, questo tempo supplementare, è già il segno che lo sguardo è stato catturato dall'immagine attraverso il suo desiderio di vedere: *guarda meglio, guarda di più, guarda ancora...*

Là avvertiamo a che punto non sia lo sguardo che si impossessa delle immagini, ma le immagini a impossessarsi dello sguardo. Essa coincide con l'esperienza di un corpo che non è centrato, ma centrifugo: un corpo che è in sala, ma che è al tempo stesso lì, nel film, dentro lo schermo. È a questo punto che lo sguardo naturale, sin da sempre dato come facoltà comune a tutti gli esseri umani, lascia il posto a un'altra esperienza che possiamo chiamare dell'evento dello sguardo. Là un altro sguardo viene al mondo, viene alla luce. Non si tratta solo di un'esperienza di non-sapere, in cui si tratta di guardare ciò che non si sa, ciò che non si conosce, ciò che non si è (ancora) in grado di riconoscere. Benché questa sospensione del sapere faccia ancora parte integrante dell'esperienza dello sguardo, davanti all'apparizione dell'immagine siamo chiamati a sostare in un tempo in cui non si è in grado di dare un senso a ciò che vediamo o forse solo intravediamo. Ci vorrà un montaggio personale dello spettatore per arrivare a tanto, per mettere a fuoco ciò che sta effettivamente accadendo là sullo schermo.

C'è un tempo che dev'essere dedicato all'apparizione del visibile, necessario affinché essa venga davvero allo sguardo. Ci rallenta, trasformando il nostro modo di guardare. Ci costringe a una forma di esitazione, a un'incertezza temporale lunga quanto un respiro trattenuto ai bordi di un'attesa. Il di più che l'immagine porta con sé e che non siamo all'istante capaci di tradurre in un sapere già posseduto arresta lo sguardo. È là che le immagini trasformano lo sguardo che le incontra. È là che non si guarda senza che lo stesso soggetto non sia cambiato dal-

le immagini che guarda e che, in un certo senso, lo guardano. Come ha scritto Georges Didi-Huberman, l'esperienza delle immagini in movimento accade nella misura in cui l'orizzonte del cinema non va senza un orizzonte della *perdita di sé*³. Questo è vero a patto di pensare correttamente questa perdita non come una scomparsa, bensì come il punto in cui avvertiamo le immagini non solo per quanto esse ci mostrano, ma per il loro ritmo⁴. Là il tempo delle immagini si fa vibrazione del corpo, si fa risonanza che sospende il senso per affidare il nostro sguardo e qualcosa di noi stessi al loro accadimento.

Questo significa pensare lo sguardo come una questione temporale: il suo effetto si rivela nell'esperienza ritmica dell'essere presi da immagini che non si traducono mai nel loro senso, se non tardi, sempre più tardi di quando le vediamo per la prima volta. Lo sguardo è il punto in cui si incontrano tempi differenti, la cui compresenza – intreccio o urto che sia – deve essere sostenuta lungo la durata della visione e spesso anche oltre. Là le immagini si rivelano compiutamente come cristalli di tempo. Là lo sguardo prende atto di come l'immagine non sia il mero oggetto per cui l'ha forse considerata, ma la stessa intensificazione della sua esperienza temporale. È per questo motivo che la temporalità delle immagini, in un certo senso, ci salva dal coincidere con noi stessi: disattende il soggetto per dove credeva di essere o di situarsi. È solo allora che si accede alla vera capacità dell'immagine, che è quella di *far vedere* e non semplicemente di *rispecchiare*⁵. È solo allora che si accede alla profondità di uno sguardo che si fa spazio in cui le immagini convivono.

Stendendo queste note, è venuta spontanea l'associazione con un film che, quando uscì, recava con sé l'eco delle forti emozio-

3 G. Didi-Huberman, *Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)*, Préface a Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998, p. 23.

4 Cfr. É. Benveniste, *La nozione di «ritmo»*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, tr. it. di M.V. Giuliani, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 390-399.

5 Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022, p. 48.

ni suscitate dalla guerra in Bosnia. Fin dal titolo il film porta un riferimento esplicito al tema di questo numero: *Lo sguardo di Ulisse* (*To Blémma tou Odossea*, 1995) di Theo Angelopoulos. Il protagonista – un regista in esilio che attraversa i Balcani durante gli anni della guerra – non possiede sin da subito una visione definitiva sulle cose. Il suo viaggio segna il lento emergere di uno sguardo, il cui evento non è istantaneo, ma coincide con il viaggio stesso, compiuto attraversando le varie entità nazionali di una regione in dissolvimento.

Perché questo sguardo emerga lungo le quasi tre ore del film, deve intanto attraversare una materia di densità sonora, opaca perché fatta di un intreccio di voci concitate e di suoni non immediatamente intellegibili. Nella scena iniziale si vede quello che è considerato il primo film dei fratelli Manakis – i pionieri del cinema nei Balcani – *Le tessitrici* del 1905, come se una realtà potesse essere intanto guardata solo attraverso le immagini d'altri.

Sin da subito lo sguardo si fa carico di immagini che vengono da un altro tempo. Sono immagini cariche di tempo. Per questo, anche là dove le cose non sono immediatamente visibili, il protagonista dice che là *qualcosa mi trattiene*: un ricordo o un fantasma sono presenti sin da subito, per quanto restino inattingibili, sinché non si dà tempo a quello sguardo di emergere.

La scoperta dello sguardo di Ulisse è nello scorrere di paesaggi umani e naturali, ma anche di uno scenario arcaico in cui la gente cammina ai margini della strada, tra le rovine di un mondo. Là dove bruciano i Balcani anche le immagini bruciano. Del resto, cosa si vede della guerra se non la pura cancellazione? Se una vecchia foto mostra la casa bruciata, il suo invito a vedere non approda a niente: *guarda*, sembra che dica, ma noi non vediamo niente. Al di là delle sue rappresentazioni che troppo spesso cadono nel cliché, la guerra è intanto solo un rumore infernale di spari, scoppi e sirene, pianti e urla. Il resto non è che rovina.

Bruciano le immagini, com'era bruciato il cinema che i Manakis avevano installato a Monastir (una città che oggi si trova in Macedonia del Nord e si chiama Bitola) e che andò a fuoco il giorno che proiettavano un film di Charlot. Ed è per questo

che il protagonista del film è alla ricerca dei tre rulli di filmati girati dai Manakis all'inizio del Novecento, perduti in quel tormentato crocevia della Storia recente che sono i Balcani. Del resto, lo sguardo si fa anche di perdite irreparabili e di una certa elaborazione del lutto.

Uno sguardo può, dunque, fare la sua comparsa solo passando attraverso i suoi vuoti, *come se il mio sguardo non mettesse a fuoco*. Come se la prima esperienza del guardare veramente coincidesse con il buio, con una vista privata del suo occhio. Le foto che rimanevano non erano che *quadrati vuoti, buchi neri*, sinché lo sguardo di Ulisse non fosse finalmente venuto alla luce. Ed ecco, a un certo punto compaiono quei rulli tanto lungamente cercati. Ma il primo sguardo resta *uno sguardo perduto*. Se viene all'improvviso recuperato, questo accade solo in seguito a tutto quel viaggiare. Esso compare nello sguardo con cui i Manakis avevano ripreso qualsiasi cosa, cercando di mostrare *il mondo, i fatti, la gente*. Là si guarda il mondo attraverso i loro occhi, *come se si trattasse del mio primo sguardo, perduto tanto tempo fa*. C'è sempre una sorpresa, dato che non si sa come in effetti sarà quello sguardo di cui siamo in cerca, che lo si sappia o no.

Il cinema stesso non offre mai una garanzia. Piuttosto c'è cinema solo come ricerca di uno sguardo, quasi il suo fosse un percorso di iniziazione. E ci potrà essere sguardo, ma solo come irruzione di un anacronismo potente: vediamo il mondo di oggi attraverso immagini concepite e realizzate molti anni prima, con tecniche meno raffinate di quelle che il protagonista avrebbe avuto a disposizione. Ma in fondo per lui non si tratta di girare, bensì di recuperare immagini già realizzate. Come quando viene condannato a morte: ciò che gli accade è di essere lasciato con gli occhi bendati, da solo, in attesa dell'esecuzione. E in quel buio sono le immagini della memoria a farci visita.

Così l'anacronismo con cui le immagini irrompono dentro il nostro campo visivo si fa visione: ora vede, il regista, ma ciò che vede è un binario di altri tempi, su cui incontra sua madre che lo chiama bambino. Come il soldato giapponese che continuò

a combattere nella giungla a guerra finita, non sa più quale sia la realtà e quale l'allucinazione, quale il ricordo e quale il sogno. Cosa è capitato realmente ed è stato ricordato, ma da vite precedenti, e cosa è stato solo sognato? Ma poi, ai fini dello sguardo, questa differenza ha davvero importanza?

Allora gli succede di incontrare persone che verosimilmente conosce solo da vecchie fotografie di famiglia, così come gli è permesso di assistere al ritorno del padre da Mauthausen, come se avessero la stessa età. Per questo quando qualcuno dice: *Facciamo una fotografia, un'ultima fotografia*, a questo scatto partecipa alla fine anche lui, bambino. Là si realizza quell'incontro impossibile che Roland Barthes aveva teorizzato con la madre bambina, attraverso la fotografia⁶. Là il protagonista balla con la madre, contemporaneo a epoche che non ha potuto conoscere se non decenni dopo in fotografia. Come se la potenza intensiva del film fosse, in fondo, tutta legata alla capacità di operare una sorta di inversione del tempo storico, della corrente che ci trasforma e ci cancella. In quella sequenza il film lascia scorrere davanti a una camera fissa i personaggi di altre epoche che, comparando, si muovono davanti al suo obiettivo. Non sono nemmeno personaggi, sono comparse. Il protagonista vero e proprio scompare davanti al paradosso temporale a cui è ammesso. Non è che un sogno, ovviamente. Ma in realtà è un'altra forma di sguardo, quella che il cinema ha la potenza di evocare. In essa le immagini cariche di tempo portano con sé anche un istante in cui il tempo è come scomparso ed è possibile parlare con gli assenti, con i morti.

Solo chi accolga questa avventura senza fine, solo chi si disponga ad attraversare la prova costituita dal buio, dall'accecamento, dallo stesso sguardo cieco della statua di Lenin, può arrivare a testimoniare nel mezzo di una catastrofe l'eredità di immagini che non appartengono a nessuno in particolare, ancor meno a uno Stato in guerra con l'altro. Arriverà a farlo solo avendo liberato il proprio sguardo imprigionato, che nessuno

⁶ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003..



Το Βλέμμα του Οδυσσέα

-

1995, Theo Angelopoulos

ha il diritto di tenere in ostaggio. Ma, appunto, il suo sarà uno sguardo che cerca di uscire dall'oscurità, quasi a festeggiare una specie di nuova nascita. Questo erede non è che *un collezionista di sguardi perduti* che ci racconterà in un'ultima scena come la nebbia festeggiata dai cittadini della Sarajevo assediata fosse una salvezza dai cecchini. Eppure anche in mezzo a quella nebbia rimbombano i colpi di un'ennesima esecuzione contro la popolazione civile.

Chi ha affrontato questa prova vede l'immagine non più come una verità assoluta, quanto come l'esperienza di un'intermittenza. E proprio nel momento in cui la luce del film assume una singolare intermittenza sul suo volto lui finalmente parla a lei, al suo fantasma, all'avventura che non ha mai fine.

Gianluca Solla