

## Jun Fujita Hirose

*Eyes Wide Shut*. Al di là dell'oculocentrismo

### Platone, Lévinas, Godard e Ozu

Jean-Luc Godard accusa Émmanuel Lévinas: «Crediamo [...] di vedere la realtà perché la guardiamo in faccia. Anche un filosofo come Lévinas pensa che quando si può vedere chiaramente il volto di qualcuno, non si può desiderare di ucciderlo. È una cattiva idea usare il controcampo»<sup>1</sup>. Questa accusa non varrebbe anche per Yasujiro Ozu, regista noto per il suo campo-controcampo frontale?

Lévinas, da parte sua, accusa Platone: «A partire da Platone, l'ideale della socialità verrà sempre cercato in un ideale di fusione. Si penserà che nella sua relazione con l'altro, il soggetto tende a identificarsi con lui, dissolvendosi in una rappresentazione collettiva, in un ideale comune. È la collettività che dice "noi", che, rivolta verso il sole intelligibile, verso la verità, sente l'altro *a fianco di sé*, e non *di fronte a sé*»<sup>2</sup>. Lévinas non direbbe lo stesso del campo lungo di *Viaggio a Tokyo* (1953), in cui due personaggi, seduti fianco a fianco in riva al mare, guardano insieme verso il sole che si suppone sorga all'orizzonte nel fuori campo? Ozu sembra essere sia un Lévinas che un Platone perché non è nessuno dei due e neanche un Godard. Ozu inventa il suo proprio cinema, in cui il *faccia a faccia in campo-controcampo* e il *fianco a fianco in campo lungo* coesistono senza opporsi l'uno all'altro.

### Il campo lungo platonico

Platone filma la città di Atene in campo lungo. In quel piano vediamo i cittadini fianco a fianco. Sono fianco a fianco in quanto sono *rivali*: la democrazia ateniese permette a qualsiasi cittadino di pretendere qualsiasi cosa o, in altre parole, di affermare di essere l'*amico* di qualsiasi oggetto. Per quanto riguarda l'oggetto

1 J.-L. Godard, *Entretien avec Jean-Luc Godard. Avenir(s) du cinéma*, «Cahiers du cinéma», Hors-série n. 4, 2000 (*Aux frontières du cinéma*), p. 11 (trad. mia).

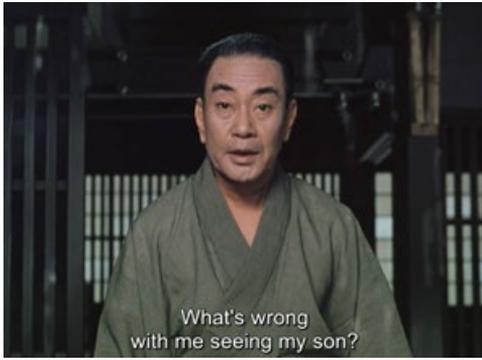
2 E. Lévinas, *Il tempo e l'altro*, tr. it. di F.P. Ciglia, Il Melangolo, Genova 1987, pp. 55-56 (corsivo dell'autore).

### Abstract

Through a close comparison between the thought of Plato, Lévinas and Godard, this essay aims to discuss the theme of *oculocentrism* and its overcoming in the cinema of Ozu. Despite the distance he establishes between the Greek philosopher and himself, Lévinas invites us to look at the face, just as Plato invites us to look at the sun, falling prey to the same centrality of the scopic regime. Godard himself will not be able to avoid this aporia, since he will suggest looking at the screen. In Ozu, on the other hand, the characters lose their eyesight and thus their vision in order to become visions themselves. In this way, Ozu restores to the image its optical fullness or, if you like, its "panoramicity".

### KEYWORDS

PLATO  
-  
LÉVINAS  
-  
GODARD  
-  
OZU  
-  
OCULOCENTRISM



Erbe fluttuanti

-

1959, Yasujiro Ozu

“uomo”, ad esempio, non solo il contadino che lo nutre, il medico che lo cura o il guerriero che lo protegge, ma qualsiasi altro cittadino ha il diritto a presentarsi come suo amico.

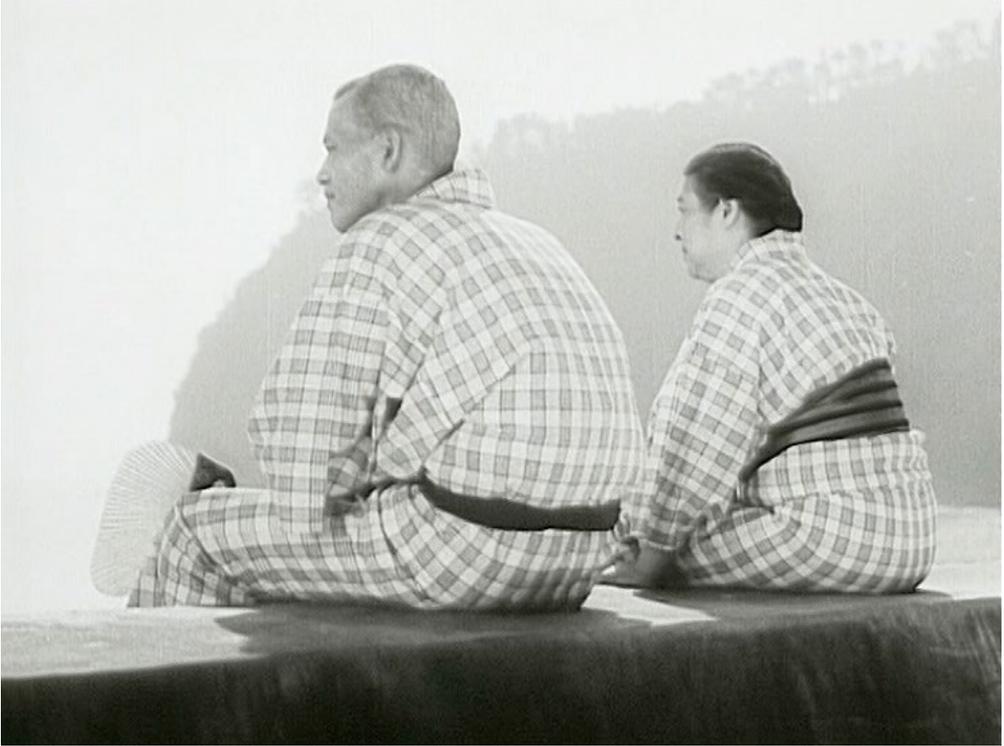
Il problema, per Platone, è che il suo piano non contiene nessuna istanza per giudicare la legittimità delle pretese. Da qui la necessità, secondo Platone, d’instaurare istanze di giudizio *nel fuori campo*, alle quali tutti i cittadini devono volgere lo sguardo. Le Idee platoniche sono come un codice costituzionale, che regola dall’esterno i conflitti endogeni della democrazia.

Ma questa democrazia costituzionale non avrebbe futuro. “Filosofo” è il nome dato all’amico delle Idee. Nella democrazia ateniese, tuttavia, nulla impedisce a una folla di cittadini di reclamare: “Sono io il filosofo”, “Sono io l’amico della Costituzione”.

Cos’è che condanna in anticipo la rivoluzione platonica al fallimento? È il fatto che Platone non concepisca un piano che interiorizzi il costituzionale. Platone filma la città in campo lungo, focalizzando i cittadini. Cosa comparirebbe se lo si facesse con *profondità di campo*? Comparirebbero tutti i non-cittadini, come le donne, gli schiavi, i meteci, ecc. Non sono forse loro i veri amici dell’uomo? La loro esclusione dalla cittadinanza non è forse la condizione della vita degli uomini come cittadini? Platone cerca il costituzionale nel fuori campo perché esclude dalla visibilità gli esclusi dalla cittadinanza.

### **Il campo-controcampo levinassiano**

Lévinas critica Platone proprio per non aver inquadrato il costituzionale. Ma ciò che Lévinas propone non è la profondità di campo. Al campo lungo platonico, Lévinas contrappone un campo-controcampo: secondo lui, bisogna scindere il campo lungo in tanti piani quanti sono gli esistenti, siano essi cittadini



Viaggio a Tokyo  
-  
1953, Yasujiro Ozu

o meno, e accoppiare tutti questi piani individuali in campi-controcampi frontali. In *Totalità e infinito*, Lévinas si spiega:

La stessa legge universale si riferisce ad una posizione di faccia a faccia che sfugge ad ogni “ripresa” esterna. Dire che l’universalità si riferisce alla posizione di faccia a faccia significa contestare (contro tutta una tradizione della filosofia) che l’essere si produca come un panorama, come una coesistenza di cui il faccia a faccia sarebbe una modalità. [...]. Il faccia a faccia non è una modalità della coesistenza, neppure della conoscenza (anch’essa panoramica) che un termine potrebbe avere dell’altro, ma la produzione originale dell’essere alla quale risalgono tutte le possibili collocazioni dei termini. La rivelazione del terzo, ineluttabile nel volto, si produce solo attraverso il volto. La bontà non è ciò che si diffonde sull’anonimato di una collettività che si offre panoramicamente, per assorbirvisi<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull’esteriorità*, (1961), tr. it. di A. Dell’Asta, Jaka Book, Milano 1977, pp. 313.

Secondo Lévinas, la “filosofia della totalità”, che va da Platone a Heidegger, riprende “panoramicamente” tutti gli esistenti in un unico piano, il quale, di per sé confuso, deve essere chiarificato da una luce che è essa stessa “panoramica” e la cui sorgente si suppone sia nel fuori campo.

È sorprendente, infatti, vedere fino a che punto il pensiero levinassiano sia cinematografico. Lévinas afferma che, filmato dall'esterno, anche il faccia a faccia sarebbe una modalità del fianco a fianco, perché, per lui, la “posizione” non è questione di “collocazione” ma di “ripresa”. In un campo lungo, il soggetto non è mai in “posizione faccia a faccia” con un altro, anche quando *si colloca* di fronte a lui. Per stabilire la “*posizione* faccia a faccia”, la “ripresa” deve essere *interna*: si deve interporre la macchina da presa tra gli esistenti e filmarli in campo-controcampo frontale. È soltanto così che la posizione faccia a faccia viene strappata da quella fianco a fianco.

Lévinas argomenta, altrove, che il rapporto tra due piani accoppiati in campo-controcampo frontale è una “relazione senza relazione”. “Senza relazione”, perché il procedimento levinassiano inserisce un *interstizio* tra i piani e *decostruisce* così il “noi” platonico, facendo emergere un “io-tu” eterogeneo. Ma questi piani stabiliscono comunque una “relazione” tra di loro, dal momento che ciascuno di essi *parla* nel suo mutismo stesso. L'etica levinasiana è un *cinema muto*, nel senso che è l'immagine visiva stessa a parlare, senza ricorso ad alcuna *colonna sonora*. La sua prima parola è: “Non uccidere”. Se il piano platonico, invece, ricorre a un terzo estrinseco, lo fa perché non pronuncia una sola parola. Privato della propria voce, deve essere doppiato o post-sincronizzato da una *voce fuori campo*. Per Lévinas, la “filosofia della totalità” è un *cinema sonoro*, le cui immagini sono condannate a dipendere dalla voce esterna.

### **Lo schermo godardiano**

Criticando Lévinas, Godard sostiene che «Il vero controcampo deve essere *grosso modo* sull'asse. Per capire l'altro, bisogna

mettere la macchina da presa dietro di lui, per non vedere il suo volto e capirlo attraverso chi lo ascolta»<sup>4</sup>.

Per Godard, Lévinas, pur sviluppando un modo di pensare cinematografico, ignora una cosa essenziale dell'arte in questione: il proiettore funziona solo in connessione con uno schermo; in altri termini, il flusso di luce scorre solo quando viene tagliato. E secondo Godard, questo vale anche per il controcampo: si può intendere l'altro solo attraverso un terzo che ne taglia o intercetta il flusso espressivo.

In una conferenza, Godard affronta questa questione in termini di “copia” e “comunicazione”:

Ho sempre copiato le parole. Non so, le prime parole che devo aver copiato sono state “mamma” e “papà”, come tutti. E la storia della copia e dell'impressione è qualcosa che mi interessa. Sto iniziando a intravedere una differenza che altre persone non hanno ancora visto, credo, tra “impressionare” [*imprimer*] ed “esprimersi” [*s'exprimer*]. Credo che ci sia una grande differenza. Le persone, per esempio, pensano di comunicare quando parlano a turno. [...] Penso che ci sia una differenza tra “espressione”, che significa “uscire [*sortir*]”, [...] e “imprimere”, che significa “rientrare [*rentrer*]”. C'è una relazione tra le due cose. E ciò che rende possibile la comunicazione è riportare all'esterno [*ressortir*] qualcosa che è ri-rientrato [*re-rentré*]<sup>5</sup>.

Ci sono due punti da notare. Il primo è l'affermazione che ogni espressione è una copia. Esprimersi è sempre esprimere ciò che è stato impresso o stampato prima, cioè fare uscire ciò che è rientrato. Il secondo è la questione di come dare forza comunicativa alle copie. Affinché la comunicazione si produca, l'espressione di ciò che viene impresso deve essere essa stessa

<sup>4</sup> *Entretien avec Jean-Luc Godard. Avenir(s) du cinéma*, cit. (trad. mia).

<sup>5</sup> J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma. Tome 1*, Albatros, Paris 1980, p. 46 (trad. mia).



Tardo autunno

1960, Yasujiro Ozu

impresa, e questa seconda impressione deve essere espressa a sua volta. Ecco perché il “vero controcampo” godardiano inquadra due persone: una, ripresa di spalle, fa uscire ciò che è rientrato, e l'altra, di fronte, fa *riuscire* ciò che è *ri-rientrato*. Se il controcampo levinassiano è un piano *parlante*, quello godardiano è un piano *balbettante*, cioè un piano che esprime la stessa cosa due volte: una volta nella *projection* e l'altra nello *screening*.

Per Lévinas, la parola d'ordine “non uccidere” deve essere ripetuta da “tutte le persone”. Ed è proprio per questo che per Godard questa parola non è che una copia e rimarrebbe inoperante se non intercettata da una terza persona. Il Novecento è per Lévinas un secolo che ha tragicamente disprezzato il faccia a faccia, invece per Godard è un secolo di faccia a faccia per eccellenza: un faccia a faccia tra tedeschi ed ebrei, un altro tra ebrei e palestinesi. Godard conclude: «Tutto il XX secolo ha dimostrato che quando si vede il volto dell'altro, l'unica cosa che si vuol fare è ucciderlo»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> M. Guilloux, *Le cinéma de Jean-Luc Godard ne se joue pas à pile ou face* (Entretien avec Jean-Luc Godard), «L'Humanité», 20 Mai 2004 (trad. mia).



Seguimi in silenzio

1949, Richard Fleischer

## Il faccia a faccia di Ozu

Se c'è comunque un terreno comune a Lévinas e Godard, è nella critica della rappresentazione. Il volto levinassiano ci salva dalla “rappresentazione collettiva”, mentre il controcampo godardiano presuppone che ogni parola sia una copia. Anche Ozu non è indifferente alla questione. Ozu respinge tutte le tecniche cinematografiche che considera rappresentazionali. Secondo lui, la cosiddetta “grammatica del cinema” è un miscuglio di “imbrogli”, tra cui proprio quello che riguarda il campo-controcampo. Ozu si spiega in un saggio:

Ad esempio, la “grammatica” ci dice: quando si gira la scena di una conversazione tra A e B, se si vuole riprendere ciascuno di loro attraverso un piano ravvicinato, la macchina da presa deve rimanere sempre dallo stesso lato della linea che unisce A e B, senza mai scavalcarla. [...] Così, sullo schermo, i due personaggi guardano uno a destra e l'altro a sinistra, in modo che i loro sguardi si incrocino sopra le teste del pubblico, il che, secondo la “grammatica”, darebbe l'impressione che si stiano parlando. [...] Ma questa “regola”, a mio parere, non è che un inganno. Quindi, se metto la macchina da presa da un lato della linea per riprendere A, la metto dall'altro lato per riprendere B. Poiché A e B guardano nella stessa direzione sullo schermo [...], i loro sguardi non si incrociano [...], ma ciò non impedisce di dare l'impressione che stiano parlando tra di loro<sup>7</sup>.

7 Y. Ozu, “Eiga ni «bunpo» wa nai” [Non c'è “grammatica” nel cinema], *Ozu Yasujiro Sengo Goroku Susei* [Yasujiro Ozu. Scritti e interviste: 1946-1963], Film Art Sha, Tokyo 1988 (trad. mia).



Tardo autunno

-

1960, Yasujiro Ozu

Ozu si rifiuta di adoperare il “raccordo di sguardi [*eyeline match*]”, che è infatti genuinamente rappresentazionale. In realtà, se A e B si guardano mentre si stanno parlando, nessuno dei due guarda a destra o a sinistra, ma si guardano dritti uno verso l’altro lungo la linea A-B. Il raccordo di sguardi è un vero “imbroglio”, in quanto rappresenta con un incrocio di due linee ciò che in realtà è un’unica linea con due direzioni opposte. Ma come si può *presentare* sullo schermo quella linea bidirezionale? È possibile filmarla? La risposta di Ozu è negativa. O, a dire il vero, Ozu non si pone neppure la domanda perché già diffida della nozione stessa di sguardo.

Per Ozu, la comunicazione non è affare di sguardo, il che lo distingue radicalmente da Lévinas, per il quale “guardare il *volto*” equivale al «guardare uno sguardo»<sup>8</sup>. Per Lévinas, l’altro deve essere ripreso di fronte, perché l’inquadratura frontale è l’unica capace di catturare, per la sua assoluta rettitudine, lo sguardo nella sua invisibilità stessa, al di là di tutte le apparenze fisiche del volto, persino il “colore degli occhi”. Lo *sguardo in macchina dell’altro* è la definizione del controcampo levinassiano. Anche Ozu riprende il volto di fronte, ma non è affatto per catturare lo sguardo. Per lui, se il campo-controcampo frontale mette in comunicazione due persone, la comunicazione avviene attraverso qualcosa di assolutamente visibile.

Cos’è questo *qualcosa di assolutamente visibile*? In proposito è molto suggestiva la testimonianza di Yuharu Atsuta, operatore alla macchina della maggior parte dei film di Ozu:

Per Ozu, ciò che conta non è se gli sguardi si incrocino o meno, ma se i due piani accoppiati mantengono

<sup>8</sup> E. Lévinas, *Difficile Libertà* (1963), tr. it. di S. Facioni, Jaca Book, Milano 2004, p. 23



Il sapore del riso al tè verde

1952, Yasujiro Ozu

tra di loro un equilibrio compositivo. Supponiamo di realizzare un campo-controcampo tra un uomo e una donna che si parlano faccia a faccia, riprendendo ciascuno di loro in mezzo primo piano. Se la macchina da presa mantenesse la stessa distanza da entrambi, ci sarebbe uno squilibrio compositivo tra i due piani prodotti, in quanto il volto dell'uomo apparirebbe più grande di quello della donna. Ad esempio, Shin Saburi è un attore dal volto molto grande, per questo durante le riprese del campo-controcampo tra lui e Michiyo Kogure ne *Il sapore del riso al tè verde* [1952], abbiamo posizionato la macchina da presa a una distanza di tre piedi da lui, mentre a due piedi e mezzo dall'attrice<sup>9</sup>.

Il vero controcampo per Ozu non è, quindi, semplicemente quello che fissa l'altro di fronte, ma quello che ripete in sé la stessa composizione del piano al quale è accoppiato. Per Ozu, la comunicazione si produce nella *risonanza ottica*: due persone comunicano tra di loro quando entrano in un rapporto di risonanza attraverso l'“equilibrio compositivo” dei loro piani.

### Il fianco a fianco in Ozu

Gli occhi ben aperti, ma privi di sguardo, ridotti a mere macchie nere: questo vale per tutti i personaggi dei film di Ozu. Sono accecati, perché non hanno bisogno della vista per evitare di uccidersi a vicenda. Ed è per questo che Ozu non è levinasiano ma nemmeno platonico. Così come Lévinas ci invita a

<sup>9</sup> Y. Atsuta, S. Hasumi, *Ozu Yasujiro Monogatari [La storia di Yasujiro Ozu]*, Chikuma Shobo, Tokyo 1989, pp. 230-231 (trad. mia).



Buon giorno

-

1959, Yasujiro Ozu

guardare il volto, Platone ci invita a guardare il sole. Nonostante tutte le contrapposizioni che stabilisce tra il filosofo greco e sé stesso, Lévinas rimane pienamente iscritto nel medesimo regime di Platone, cioè quello dello sguardo o, se si vuole, il regime *oculocentrico*. Anche Godard non si sottrae a questo, dal momento che propone di guardare lo schermo invece di guardare direttamente la sorgente di luce come in Platone e Lévinas. Ozu è, infatti, uno dei pochissimi registi che non si sono inginocchiati davanti all'*oculocentrismo*.

Nei campi lunghi dei film di Ozu, è frequente, difatti, che i personaggi siano fianco a fianco, guardando insieme verso un oggetto che si suppone sia nel fuori campo. Inoltre, non è raro che si scambino qualche parola sull'oggetto in questione. Ma in tale piano, molto simile in effetti a quello di Platone, ciò che conta per Ozu non è che i personaggi condividano una visione comune, ma che, girandosi insieme nella stessa direzione, assumano la stessa postura fisica e generino così una risonanza di forma tra di loro. Nei film di Ozu accade spesso che due o più personaggi, in piedi o seduti fianco a fianco in un campo lungo, compiano un medesimo gesto in perfetta sincronia. Ma questo non deve essere compreso secondo la logica della rappresentazione: non è la simpatia prestabilita tra i personaggi a prendere forma nel loro gesto comune, ma il contrario: è la comunanza di forma a produrre simpatia.

Ozu non cerca il “terzo” costituzionale né nel sole, né nel volto, né nello schermo, ma nella *forma*. Ed è sotto questo formalismo che *il fianco a fianco in campo lungo* e *il faccia a faccia in campo-controcampo* coesistono nel suo cinema. Forse possiamo anche dire, per riprendere l'espressione di Lévinas, che in Ozu il faccia a faccia in campo-controcampo è una “modalità” del fianco a fianco, nella misura in cui la sua funzione consiste nell'estrarre



Notre Musique

2004, Jean-Luc Godard

da ogni scena di conversazione un fianco a fianco *intensivo*, oltre la “collocazione” *estensiva*.

Il campo-controcampo di Ozu afferra *in parallelo* due esistenti, ciascuno isolato in un piano ravvicinato, ma che comunicano tra di loro apparendo entrambi nella stessa forma visiva. Qui possiamo nuovamente convocare Godard. In *Notre Musique* (2004), Godard, interpretando se stesso, tiene una *masterclass*; e, mostrando due foto tratte da *His Girl Friday* (1940), dice: “Ma se guardate attentamente queste due fotografie del film di Hawks, vedrete che in realtà sono due volte la medesima foto. Questo perché il regista è incapace di vedere la differenza tra una donna e un uomo”. Le sue parole sarebbero ancora più convincenti se le foto fossero tratte da un film di Ozu. Ma Godard non è andato a cercarle da Ozu, forse perché sapeva bene



His Girl Friday

1940, Howard Hawks



Buon giorno

-

1959, Yasujiro Ozu

che Ozu non è “incapace” di vedere la differenza, ma è *capace* di vedere il comune oltre la differenza. A tutela dell’onore di Howard Hawks dobbiamo aggiungere che l’accusa di Godard contro lui è ingiusta: anche Hawks era uno dei pochi registi capaci di vedere ciò che è comune alle esistenze differenti.

### La Repubblica panoramica di Ozu

Verso la fine di *Buon giorno* (1960), un uomo (Keiji Sata) incontra una donna (Yoshiko Kuga) su una piattaforma ferroviaria. Questa scena è esemplare dell’arte di Ozu, in quanto si compone di un faccia a faccia in campo-controcampo e di un fianco a fianco in campo lungo, e mostra bene come questi due procedimenti si articolino l’uno con l’altro sotto il principio di risonanza ottica.

Ma nei campi lunghi di questa scena, solo i due protagonisti sono in risonanza? Con loro risuonano anche i figuranti, i pilastri, i pali dell’elettricità, le ciminiere, ecc., assumendo ciascuno la forma di linea retta verticale. Da questo punto di vista, dobbiamo dire che è finalmente Ozu a dare profondità di campo al campo lungo platonico in modo da far comparire tutti i non-cittadini.

È quest’attribuzione universale e ugualitaria del diritto alla visibilità a tutti gli esseri è forse parallela all’accecamento generalizzato nel cinema di Ozu. I personaggi perdono la vista e quindi la visione, per diventare essi stessi visioni. Ed è questo *divenire-visione* o *divenire-ottico* a permettere loro di entrare in risonanza con altri esseri accecati. Ozu restituisce così all’immagine la sua pienezza ottica o, se si vuole, la sua “panoramicità”.

Ozu restituisce la panoramicità, non solo al campo lungo, ma anche ai piani del campo-controcampo. È proprio questa la condizione di possibilità dell’“equilibrio compositivo”: è



Buon giorno

1959, *Yasujiro Ozu*

ovvio che la composizione di un piano è costituita da tutti gli elementi visivi che lo popolano. Ed è qui che troviamo il maggior contrasto tra Ozu e Lévinas. Lévinas non vede nulla, tranne lo sguardo o la sua parola, in un piano ravvicinato sul volto, mentre Ozu vede tutto in un piano praticamente identico.