

4
-
GESTO, FIGURA

PHILM
RIVISTA
DI FILOSOFIA
E CINEMA

4

2025

-

GESTO, FIGURA

PHILM

RIVISTA
DI FILOSOFIA
E CINEMA

Immagine di copertina
-
Clément Cogitore
« Assange Dancing » 2012
Film still. Video installation.
7 min loop.
[Courtesy: the Artist, Chantal Crousel Consulting
Paris, Galerie Elisabeth and Reinhard Hauff - Stuttgart]

UNIVERSITÀ di VERONA
Dipartimento di SCIENZE UMANE
UniSR
Università Vita-Salute San Raffaele

PHILM. RIVISTA DI FILOSOFIA E CINEMA

Rivista annuale

Editore
Università degli Studi di Verona
Dipartimento di Scienze Umane
Lungadige Porta Vittoria 17
37129, Verona

Luogo e data di pubblicazione
Verona, 27 dicembre 2025

ISSN: 2974-6442

Direttori Scientifici:
Maria Russo, Gianluca Solla

Comitato scientifico:
Emmanuel Alloa (Université Fribourg), Daniela Angelucci (Università Roma Tre), Pietro Bianchi (University of Florida), Francesco Casetti (Yale University), Mario De Caro (Università Roma Tre - Tufts University), Jun Fujita Hirose (University of Ryukoku), Paul Kottman (New School for Social Research of New York City), Roberto Mordacci (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano), Viva Paci (Université du Québec à Montréal), Riccardo Panattoni (Università degli Studi di Verona), Luca Salza (Université de Lille), Francesco Tava (University of the West of England), Enrico Terrone (Università degli Studi di Genova), Fabio Vighi (University of Cardiff), Thomas Wartenberg (University of Massachusetts), Cornelia Wild (Universität Siegen).

Comitato di Redazione:
Lorenza Bottacin Cantoni, Luca Cardone, Giuseppe de Ruvo, Marco Latino, Alessandra Pantano, Maria Rosaria Perrelli, Enrico Redaelli.

Direttore Responsabile:
Marta Perego

PHILM è rivista scientifica per le aree 10 e 11 secondo la classificazione dei periodici stabilita dall'ANVUR.

Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review

This is an open access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

https://vup.univr.it/index.php/PHILM



Finanziato dall'Unione europea

NextGenerationEU

Questo volume è stato realizzato con i fondi del progetto PRIN 2022 PNRR: P2022CHJ7Y_001 / Utopian images: cinema as the building of an inclusive democratic citizenship (CUP: D53D23019640001) finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU.









INDICE

Editoriale

Gianluca Solla
Gesto (virgola) figura 7

Scritture

Roberto Mordacci
Corpo filosofico, corpo filmico e corpo comico 17

Dario Denta
Essere e significare. La figura dell'attore come significante autonomo 33

Diego Baratto
Il melodramma cinematografico contemporaneo.
Figure del gesto e del corpo 53

Martina Tassone
Osservare il gesto della follia. Sguardi antipsichiatrici
da Frederick Wiseman a Raymond Depardon 71

Luca Cardone
Il gesto del folle. Andrej Tarkovskij e l'immagine-preghiera 89

Patrizia Fantozzi
Filmare il sacro di ogni vivente.
Breve nota a margine dell'opera di Jean Painlevé 113

Francesco Valagussa
Il cinema come "gesto della mente". Una lettura di *Ben-Hur* 129

Guido Boffi
In coda all'Orsa Maggiore.
Di un motivo estetico-politico nel cinema ungherese 145

Dario Cecchi
Costellazioni gestuali. Giorgio Agamben e il cinema
nell'epoca dell'immagine digitale 159

Maria Russo
Il cinema come scoperta del mondo.
Kracauer e l'estetica del reale 175

Incontri

Clément Cogitore – Federico Leoni
Lascaux, Ferdinandea et autres images 197

Federico Leoni
Prima stanza 221

Tracce

Alex Wilk
Breath, whisper, touch. Gestures of contact in the ecotone for cinematic becoming-with 235

Irene Calabrò
Il respiro dell'immagine. *Lions Love (…and Lies)* di Agnès Varda 247

Vincenzo Cerulli
En plein air filmmaking. Some notes on sea waves, wind and early cinema 257

Riccardo Panattoni
Vedere, ricordare, parlare 275

Francesco Mancuso
Immagini incompiute. Sull'integrazione figurale in Pasolini 285

Maya Rebecca Fidelia Gargiulo
Aftersun, o l'insituabilità della memoria 297

Elio Grazioli
Il gesto, al limite 309

Silvia Garieri
Frammenti di immobilità: il linguaggio del disagio in *The Office* (US) 319

Editoriale

Gesto (virgola) figura

Nel titolo di questo nuovo numero una virgola separa la prima dalla seconda parola: gesto (virgola) figura. Un piccolo segno, una breve curva, una pausa della lettura. Difficile dire quanto divida e quanto unisca. Dedichiamo questo PHILM #4 al tentativo di riflettere sul destino congiunto dell'uno (il gesto) e dell'altra (la figura), ma nel segno di quella minima differenza.

Esistono almeno due vie per pensare il rapporto tra gesto e figura. La prima consiste nel fare della figura il luogo originario del gesto, da cui quest'ultimo scaturisce. È quanto accade quando, osservando il corpo di un attore o di un'attrice, cerchiamo di riconoscere in quali gesti si depositino le loro movenze. La figura viene allora concepita come già delineata, come qualcosa che precede il gesto e di cui quest'ultimo non sarebbe che l'espressione o il riflesso. Eppure, questa modalità, per quanto intuitiva, elude un dato essenziale: il gesto, ogni gesto, contiene il carattere di un'irruzione, che coglie di sorpresa il corpo stesso attraverso il quale si esprime, lo decentra, lo espone. Si manifesta con la forza di un eccesso che non può essere ricondotto né all'intenzione né all'iniziativa del soggetto che lo compie. Il gesto, in un certo senso, precede e supera il soggetto. Eccede la figura che sembrava originarlo.

Veniamo così al secondo modo di pensare la relazione tra gesto e figura, che rovescia la direzione precedente. È solo là dove un gesto ha luogo che qualcosa della figura può emergere. Nessuna figura preesiste ai propri gesti. Solo il gesto può dar luogo alla figura che appare. È allora nel gesto che una figura si scrive, dentro e fuori dai presunti confini dell'identità individuale. Anche questo punto di vista comporta implicazioni decisive, che si tratterà di comprendere e di seguire nel suo intrecciarsi con la riflessione che si sviluppa in questo numero di PHILM.

*

Si considerino i primi esperimenti cronofotografici di Étienne-Jules Marey ed Eadweard Muybridge. La loro insistenza sulle posture, sui movimenti e sulle espressioni del corpo – analizzate come strutture dinamiche, come successioni temporali – rivela un'attenzione minuziosa per la gestualità nella sua articolazio-

ne più minuta. Si tratta ancora di una nozione rudimentale di gesto e tuttavia, già in quei tentativi, qualcosa comincia a farsi largo nella storia delle immagini in movimento.

Assumere il gesto come fattore irriducibile all'azione e al rapporto di mezzi e fini che ogni azione mette in gioco significa pensarlo nella sua differenza radicale sia rispetto a un'azione che trova in sé il proprio fine, sia rispetto a un'azione che lo cerca fuori di sé. Al cinema, ciò che colpisce è proprio quanto, in ogni gesto, eccede la pura dinamica di azione e reazione. Ogni gesto rende l'azione più che un'azione: un'apertura, un legame libero, un prolungamento possibile. È questo eccesso che consente a noi spettatori di estendere l'azione a cui assistiamo, di concatenarla nel nostro sguardo e nel nostro corpo.

Pensare ciò che nel gesto non appartiene a un soggetto significa provare a coglierne quanto resta in esso di pura potenza. È questo carattere che fa del gesto un segno non esclusivamente umano. Si può così parlare del gesto di un paesaggio, come di un lieve ondeggiare del ramo di un albero mosso dal vento: una vibrazione che, una volta trasfigurata sullo schermo, rompe la configurazione percettiva abituale dello spazio che osserviamo. Ripreso dalla pellicola, il paesaggio diventa altro da sé, poiché inscritto nel circuito mediale del cinema. L'immagine si configura allora come il dispositivo che rende possibile a un gesto di prendere vita – e insieme permette allo spettatore di interagire con esso, di riarticolarlo, di prolungarlo.

Se pensiamo il gesto in questi termini, nella prospettiva di un doppio corpo del cinema – che, da un lato, cattura visivamente i gesti di cui i corpi sono attraversati, anche loro malgrado, e, dall'altro, li prolunga nel corpo dello spettatore in forma creativa, immaginativa e riflessiva – comprendiamo che la figura non designa ciò che precede i gesti, ma la molteplicità vivente che emerge da essi. I gesti definiscono, o meglio disegnano, lo spazio variabile dell'identità, vera o presunta, di un personaggio. Ogni figura si costituisce, dunque, nella misura in cui è intessuta dai propri gesti.

In questo modo si chiarisce anche la sua natura temporale: una figura non è mai data una volta per tutte, ma accade nel

flusso intermittente con cui i gesti si consegnano al corpo che li ospita sullo schermo e, da lì, al corpo di noi spettatori.

*

Che l'evento di una figura consista nei gesti che abitano lo spazio del visibile e ne attraversano i corpi significa, anzitutto, che il baricentro di ogni figura è mobile, instabile. La sua apparizione è soggetta a fluttuazioni, a un incessante andirivieni. Se la figura è una modalità della presenza, è però costantemente esposta alla dissoluzione, alla sparizione, alla perdita. Niente è meno stabile della figura, niente di meno certo. È, in un certo senso, ovunque e da nessuna parte. La sua instabilità segue linee centrifughe che rendono la sua apparizione miracolosa e la sua scomparsa altrettanto eccezionale.

Questo significa anche che è sempre il gesto a estendere la figura: non è la figura a collocarsi nello spazio, ma il gesto a conferirle quella consistenza fragile e intermittente che le consente di apparire ai nostri occhi. Prima del gesto, la figura è puramente virtuale: potenziale, disponibile, ma ancora priva di esistenza effettiva. Solo il gesto la restituisce al reale che le è proprio.

«La figura è un principio strutturale e dinamico […]. Le figure sono quindi fatte per proliferare: si generano reciprocamente, si diffondono, descrivono traiettorie labirintiche, come se fossero il risultato di un sogno senza fine»[1].

Le parole di Georges Didi-Huberman, riferite agli affreschi di Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze, possono essere qui integrate nella direzione della questione del gesto. Ciò che dilata la figura, ciò che la spinge oltre ogni forma di codifica, è un gesto. Il gesto estende la figura intesa in senso statico e la apre verso la dimensione altra di quel «sogno senza fine».

Di fronte a un gesto possiamo intuirne immediatamente le implicazioni, ma al tempo stesso ignorarne perfettamente il senso. Un gesto non significa: un gesto produce. Produce prossimità e

1 G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009, p. 119.

distanza, alternativamente o simultaneamente; genera zone di contatto che sono già scarti, e viceversa. Un gesto è una traiettoria – la traiettoria di un proiettile – e la figura è la sua traccia, il suo effetto visibile, il suo sintomo. E tuttavia il gesto può restare enigmatico, chiuso nel proprio mistero, riproducendo nei corpi del cinema l'opacità stessa dei nostri corpi. Come spettatori e spettatrici siamo allora chiamati a testimoniare questa irriducibile oscurità, ma anche a godere di essa: a bearsi di ciò che non significa, che non rappresenta, che semplicemente *figura* sullo schermo.

Del resto, cosa facevano Marey e Muybridge se non inventare un'immagine capace di restituire al gesto e al movimento una leggibilità sottratta allo sguardo naturale? L'immagine, fin da quei primi esperimenti, non è mai imitazione del reale, né semplice traduzione tecnica della visibilità: è l'emergenza di una figura, è l'apertura di un campo di attenzione. È proprio perché la potenza del gesto è automatica – meccanica, impersonale – che esso non appartiene a nessuno. I gesti non vengono da noi, ma ci attraversano.

Il cinema, più di ogni altra arte, da meno di un secolo e mezzo si incarica di dare corpo a questo altrove da cui i gesti provengono. La sua storia è costellata di gesti, al punto che si potrebbe dire che la storia del cinema è una storia dei gesti. Ma dei gesti non si dà storia, bensì insorgenza; non si dà cronaca, ma evento. Per questo motivo l'idea stessa di un catalogo dei gesti è priva di validità. La loro temporalità è quella di ciò che, per eccesso di singolarità, non può avere storia. È questa temporalità singolare che PHILM #4 ha provato a pensare insieme alle autrici e agli autori che compongono questo numero.

*

Proviamo ora un'altra formulazione: i gesti sono l'inconscio del corpo. Ne costituiscono lo stile invisibile, non percepito dal soggetto ma dagli altri. Sono una folgorazione. Quando vengono omologati, i gesti perdono l'elemento altro, quell'eccedenza rispetto al corpo e al soggetto che li rende vivi: muoiono come gesti. Diventano stereotipi della vita ordinaria, tic che sopravvivono come sintomi. I gesti autentici, invece, giacciono al fondo

delle figure che contribuiscono a far emergere. Anche se dimenticati, restano in noi indimenticabili.

Per approfondire questa riflessione, prendiamo un caso estremo: un gesto non umano. L'inconscio del corpo diviene qui figura di ciò che eccede l'umano, di ciò che ne oltrepassa i confini.

Nel film *King Kong* (1933), una spedizione cattura sull'Isola del Teschio una creatura mostruosa, un gorilla gigantesco, e la porta a New York per esibirla come "l'ottava meraviglia del mondo". Ma Kong, sin dal primo incontro, si è innamorato della giovane attrice bionda offerta in sacrificio dagli indigeni. La salva più volte dai pericoli dell'isola e, infine, nella celebre scena dell'Empire State Building, la posa con cura per proteggerla dagli aerei che lo attaccano, prima di precipitare nel vuoto.

Quel gesto – non umano, e tuttavia più che umano – rimane incommensurabile rispetto a ogni rappresentazione della bestialità. È il gesto attraverso cui Kong testimonia, morendo, una dimensione che eccede la sua stessa natura animale. Solo allora appare la sua vera figura: non il mostro, ma la creatura d'amore.

Questo gesto, unico e irripetibile, svela una tenerezza inverosimile che il film stesso tende subito a rimuovere. L'evidenza di quel gesto appartiene soltanto a noi spettatori: dentro il film, gli umani non vedono che un mostro da abbattere. La morte di Kong è per loro un trionfo della civiltà; per noi, il lutto di un'improvvisa rivelazione.

In *King Kong*, il gesto è l'impossibile del corpo, e precisamente l'impossibile di quel corpo. Come può un corpo bestiale produrre un gesto così delicato? Da dove proviene quella forza? Lo scarto tra la ferocia del corpo e la dolcezza del gesto appare come un montaggio interno alla figura, un cortocircuito tra qualità eterogenee.

Il gesto di Kong ci sorprende: non è spiegabile che per l'effetto di dissonanza che genera. Lo scarto tra il tempo narrativo del film e la folgorazione del gesto è parte integrante della percezione dello spettatore. È, in fondo, il nucleo stesso della sua esperienza.

E allora, cos'è una figura? Solo nella connessione fugace con quel gesto, il corpo di Kong diventa compiutamente figura. Una figura temporanea, precaria, ma indimenticabile. In quell'istan-

te vediamo Kong nella sua verità, e non possiamo più tornare al "prima della figura". Da quel momento, la figura diventa per noi un irreparabile, una rivelazione che possiede l'evidenza di ciò che non può più essere revocato.

Non c'è figura che non sia *configurazione*: risultato di un'operazione di estrazione dal mondo, di un gesto che la fa emergere. La sua forma singolare dipende da una potenza che viene da altrove, anche quando la chiamiamo "nostro gesto". Ogni apparizione di figura è, in questo senso, un'alba: una nascita del mondo visibile. Contemporaneamente, ogni immagine nasce su un fondo che la precede. Sul corpo di Kong convivono due forze: la brutalità originaria e il gesto d'amore. È la stessa dinamica dell'immagine che si rovescia su sé stessa, mantenendo in tensione due polarità contraddittorie. Così la figura non è mai semplice. Trattiene entrambe le impressioni, l'una sull'altra. Apparentemente tutto resta com'era, ma qualcosa è mutato. La figura è la forma visibile di questo spostamento, il segno di un'oscillazione percettiva.

La figura nasce da un personaggio – il gorilla feroce – che le fa da sfondo, da sostrato muto. Kong non può rinnegare interamente la propria natura bestiale: la sua storia e la sua colpa primigenia lo accompagnano. La figura allora agisce come un'operazione di distanziamento, una sospensione fra il gesto che rivela e il fondo che resiste.

Queste due dimensioni – il gesto come rivelazione e la figura come permanenza del fondo – sono consustanziali all'esperienza cinematografica e, più in generale, all'esperienza dello sguardo. È questa duplicità che la questione del gesto rimette sempre in gioco. Il gesto come altrove del corpo mostra tanto le sue metamorfosi quanto ciò che, in ogni trasformazione, resta tenacemente ancorato a ciò che la anticipa: un fondo oscuro, opaco, una resistenza materiale di tutte le nostre vite.

Gianluca Solla



Meriam C. Cooper, Ernest B. Schoedsack,
King Kong
-
(1933)

SCRITTURE

Roberto Mordacci

Corpo filosofico, corpo filmico e corpo comico

Che cosa è il corpo filmico?

Qual è la natura del corpo filmico? In quale senso è possibile parlare di *corpi* in riferimento alle *immagini di corpi* che vediamo sullo schermo? La visione di quelli che consideriamo corpi – ma che hanno caratteristiche palesemente diverse da quelle dei corpi "reali" – ha generato una diversa percezione del corpo proprio nell'esperienza umana? La figura e il gesto che definiamo umani sono ancora gli stessi dopo l'avvento dei corpi filmici?

Nei limiti consentiti da un breve articolo, mireremo anzitutto a formulare la questione della natura del corpo filmico nella sua radicalità, in particolare in riferimento alle concezioni della corporeità umana derivate dalla tradizione filosofica. Nel quadro delle diverse prospettive che la filosofia ha elaborato, e che richiameremo in modo stilizzato, l'esperienza del cinema rappresenta una sfida che va raccolta, non soltanto in termini teorici, ma anzitutto nella prospettiva di un ampliamento dell'esperienza della corporeità vissuta. Vivere in un contesto pervasivamente attraversato da immagini di corpi che possono fare ciò che una corporeità "reale" non può fare impone una reinterpretazione di ciò che siamo. Questa reinterpretazione è ancora più urgente se si considerano le tecnologie più recenti: non solo l'uso del digitale nella produzione di effetti scenici, ma anche la diffusione di video generati dall'intelligenza artificiale e ormai non più distinguibili da quelli che ritraggono scene dal vero. Non è più necessario disporre delle sofisticate tecnologie in dotazione agli studi cinematografici per creare non solo effetti visivi ma contenuti completamente artificiali, spesso realizzati nel preciso intento di creare una falsa immagine con la scusa dell'intrattenimento.

I corpi che vediamo sono dunque spesso svincolati da ogni rapporto con il reale. Questa trasformazione può essere interpretata come una progressiva liberazione dei corpi vissuti da alcuni aspetti della finitezza e della materialità. Al tempo stesso, questa esperienza audiovisiva presenta un'ovvia frizione con l'esperienza incarnata, che resta insuperabilmente ancorata a forme, forze, tempi e spazi chiaramente delimitati. Il cinema è stato il luogo in cui è stato possibile esplorare questa "eman-

Title

Philosophical body, cinematic body and comic body

Abstract

The filmic body represents a challenge to our understanding of ourselves as thinking and free bodies. In cinema, the body has multiple dimensions and is limited differently from physicality. The filmic body has several dimensions (the actor, the image/character, the viewer, the film itself) and in any case its material remains an unsurpassable datum. In particular, the comic body, as happens in Buster Keaton, represents the persistence of the real body in the cinematographic dimension.

Keywords

Body
-
Philosophy
-
Cinema
-
Comic films
-
Buster Keaton

cipazione" dalla limitatezza dei corpi in maniera progressiva, in un movimento paradossale per cui più il cinema diveniva realistico (l'introduzione del sonoro, il colore, la definizione del dettaglio), più si allontanava dalla semplice rappresentazione, passando da semplici effetti scenici alla ricreazione dell'intera immagine dal nulla. Questo ha riguardato anzitutto proprio il corpo, un frammento inizialmente irriducibile di realtà materiale reso sempre più malleabile e, infine, replicabile e sostituibile (come accade nelle scene realizzate ringiovanendo gli attori o addirittura ricreandone le movenze in loro assenza).

Di un tema così ampio non potremo occuparci qui se non focalizzandoci su un suo dettaglio. Ci concentreremo su una particolare modalità di rappresentazione del corpo, quella del corpo comico, prendendo come esempio principale dell'esplorazione la figura/personaggio di Buster Keaton nei corti del suo periodo classico. Il comico ha infatti la caratteristica di investire la corporeità in modo imprevedibile, spesso forzandone i limiti. L'attore comico si contorce, salta, corre, cade, danza: tutto ciò che nei corpi può suscitare un ammirato sorriso o una risata di scherno fa parte del suo repertorio. Questo accade in realtà già nell'esperienza teatrale, dunque da sempre.

Tuttavia, il cinema abolisce alcune delle limitazioni imposte dalla fisicità dei corpi e consente quindi di estendere le loro potenzialità almeno in immagine. L'epoca del cinema muto è per ovvie ragioni il periodo in cui questa esplorazione è spinta al massimo grado consentito dalla tecnica del tempo. Ed è significativo che questa estensione sia stata esplorata soprattutto, in quell'epoca, nel registro del comico. Senza l'ausilio di suoni e parole, il corpo deve farsi carico di tutto l'arco narrativo e della tensione drammatica della trama. Questo ha generato da un lato la recitazione espressivista (come, per esempio, si può vedere – per citare un solo capolavoro – in *Greed* di von Stroheim del 1924), dall'altro le infinite sperimentazioni della *slapstick comedy*[1], dalle origini francesi alla definizione classica

1 Va da sé che lo stile *slapstick* ha origini teatrali: la fonte del termine stesso è la commedia italiana dell'arte, in cui il "battacchio" (un bastone – *stick* – a doppio

del genere nei lavori di Harold Lloyd, Harry Langdon, Roscoe Arbuckle, il primo Charlie Chaplin, Laurel e Hardy, i fratelli Marx e, naturalmente, Buster Keaton.

È proprio quest'ultimo a raccontare che il suo ruolo nel *vaudeville* itinerante della famiglia (i *Tre Keaton* – il padre Joe, la madre Myra e lo stesso Buster) era precisamente quello di essere lanciato dal padre in tutte le direzioni: contro gli sfondi, sopra tavoli e sedie, persino in platea[2]. E questo dall'età di quattro anni fino a circa vent'anni, quando appunto si apre per Buster un accesso deliberatamente cercato nella nascente industria del cinema. L'esperienza del lancio, della contorsione e della capacità di non farsi male cadendo nei modi più improbabili è fondamentale nell'esplorazione del corpo che Keaton svolge nei corti degli anni Venti. Questo, come vedremo, ci offre la possibilità di comprendere una parte della radicale trasformazione del corpo vissuto che si produce attraverso il cinema, ovvero, appunto, di indagare la natura del corpo filmico. Prima di addentrarci in questa breve analisi, è però necessario ricostruire la nostra precomprensione culturale della corporeità. Ovvero, ripercorrere sia pure schematicamente alcune delle filosofie del corpo che operano – spesso a livello pressoché inconsapevole – nel nostro immaginario.

---

corpo utilizzato per schiaffeggiare – *slap*) viene usato per percuotere l'attore comico facendo un fragoroso rumore di scena. Per paradosso, le commedie slapstick del periodo muto non potevano ovviamente sfruttare il suono amplificato del battacchio e dovettero perciò puntare molto di più sugli effetti che le percosse avevano sui corpi: farli ruzzolare, saltare, sprofondare. Si trattava dunque di "commedie del battacchio" senza il rumore del battacchio.

2 Per esempio: «Anche durante i miei primi show ci guadagnammo la reputazione di fare i *vaudeville* più violenti. Questo come risultato di una serie di interessanti esperimenti che mio padre fece su di me. Cominciò portandomi in braccio per poi farmi cadere a terra. In seguito cominciò a spazzare in terra con me come scopa. Quando si accorgeva che non mi lamentavo cominciò a lanciarmi per il palcoscenico, dietro le quinte, e a farmi cadere sulla grancassa nel pozzetto dell'orchestra», B. Keaton con C. Samuels, *Memorie a rotta di collo*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 12.

La comprensione filosofica del corpo

L'autocomprensione della nostra natura di corpi pensanti e liberi è costituita di molte stratificazioni. Non siamo i corpi che pensiamo di essere solo per effetto di un'esperienza immediata e contemporanea della corporeità: come accade per ogni concetto, il modo in cui esso agisce nel linguaggio e nel pensiero è il risultato di una storia degli effetti, ossia dell'accumulo e delle tensioni che si formano nel tempo e nella cultura intorno a un nucleo esperienziale originario. Questo è il campo di ciò che si suole chiamare storia delle idee. Non è naturalmente possibile dare qui conto della complessa e millenaria stratificazione di concezioni che riguardano il corpo. Ci limitiamo a uno schematico sommario relativo ad alcune concezioni filosofiche, che ha lo scopo di richiamare parte delle caratteristiche integratesi nell'idea (occidentale) della corporeità. Alcune di queste caratteristiche sono particolarmente sfidate dall'esperienza del corpo filmico, ed è su queste che concentreremo l'attenzione.

La prima e forse più antica eredità proviene dagli strati della gnosi, dell'orfismo e della filosofia platonica. In questa prospettiva – per il modo in cui questa tradizione agisce sottotraccia nel senso comune[3] – il corpo rappresenta la materia e il limite, l'involucro in cui risiede la natura spirituale non solo dell'umano ma dell'intera realtà. Dell'esperienza della corporeità – a cui pure Platone non nega valore in sé e a cui è affidato l'ambito non negativo del piacere – viene qui sottolineata proprio la dimensione della finitezza, o più precisamente dell'incompiutez-

3 Naturalmente, la presenza di una concezione storica – per esempio quella platonica – nel senso comune per lo più irriflesso non è assimilabile a una comprensione filologicamente e storiograficamente corretta di tale concezione. La semplificazione anche estrema di una certa elaborazione teorica nel tempo è proprio ciò che il lavoro storiografico cerca costantemente di contrastare ricostruendo la concezione originaria. Questo prezioso lavoro riesce talvolta a modificare anche il senso comune, benché ciò richieda tempi di assimilazione piuttosto lunghi. Qui ci limitiamo ad un resoconto essenziale. Sulle concezioni del corpo nell'età antica, si veda il sempre valido G. Reale, *Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone,* Cortina, Milano 1999.

za rispetto a un destino più alto. La caratteristica principale del corpo, in quest'ottica, è la mortalità. Emblematica di questa visione è la conclusione del *Fedone*, in cui Socrate presenta la morte come una transizione e – secondo alcune interpretazioni – invoca un'offerta a Esculapio per la guarigione dalla "malattia" della corporeità. Il limite del corpo è anzitutto la vulnerabilità alle passioni, ma vi è anche l'idea della limitazione rispetto al potere che – per esempio – le divinità greche mostrano nelle loro azioni. Il mito di Atlantide, riferito da Platone nel *Timeo* e nel *Crizia*, descrive una popolazione che ha virtù e poteri sovrumani in forza della sua origine divina, ma che scivola progressivamente nel vizio e nel conflitto man mano che si fa più umana, più fisica.

Nel mondo greco vi è, tuttavia, anche una visione più armonica della corporeità. In Aristotele, il corpo è propriamente sinolo di materia e forma, ossia congiunzione di potenzialità (*dynamis*) e atto (*energheia*): in questa forma, la vita – che qui fa la sua comparsa come termine filosoficamente tecnico – è equilibrio in movimento: le sue manifestazioni principali sono l'azione e la generazione. Il limite della mortalità ha la funzione essenziale di rigenerare il movimento in nuove forme. Il corpo, in questa prospettiva, è il luogo in cui si dispiegano le capacità propriamente umane: le virtù *etiche*, come il coraggio, la magnanimità, la temperanza e soprattutto la giustizia, sono dispiegamenti delle facoltà sensibili dell'anima, quelle cioè inestricabilmente legate al corpo. Le stesse virtù dianoetiche, come saggezza, sapienza e intelligenza, non possono svilupparsi in assenza delle virtù del corpo. La vita contemplativa, che pure in Aristotele è la forma più alta di esistenza, è tutt'altro che separata dal corpo: essa richiede una società giusta e la capacità di ordinare il corpo a una vita salubre che crea le condizioni della vita intellettuale. Soprattutto, in questa visione il corpo è una realtà dinamica, la cui figura principale – nei frequenti esempi di Aristotele – è l'atleta o, appunto, l'attore.

La modernità ha concentrato sulla corporeità una molteplicità di concezioni, spesso in conflitto fra loro. La sfida più radicale è quella lanciata dalle visioni radicalmente materialistiche:

che cosa altro può essere il corpo se non materia e movimento (eredità di un'altra concezione antica, quella atomistica), liberato di ogni pregiudizio animistico e spiritualistico? Quale immagine del corpo è più reale di quella di un meccanismo mirabilmente complesso ma niente affatto misterioso, che si forma all'incontro di forze interamente spiegabili con le leggi della nuova scienza – la fisica – e che ha nella nascita, crescita, degenerazione e morte semplicemente un ciclo in cui nessuna forma o essenza è necessaria? Non si tratta solo di Hobbes, del meccanicismo o dell'*homme machine* di La Mettrie. Si tratta della concezione in cui la corporeità prende la forma oggettiva di una realtà del tutto indipendente dal soggetto e solo perciò concretamente studiabile e misurabile. Non ha del tutto torto Foucault quando, nella *Nascita della clinica*, ricorda che la via allo studio scientifico della biologia è avvenuta attraverso lo studio del cadavere, ossia del corpo immobile e privo di vita[4]: la dissezione separa il corpo dalla vita, che è poi la fisiologia a dover riunire in un'unità che la biologia chiama vita e che è in realtà l'unione forzata di elementi astratti e separati. Al tempo stesso, questa visione apre lo scenario di una corporeità modificabile e trasformabile, che può essere integrata da ogni tipo di strumenti e aggiunte, incluso quello dell'immagine in movimento: il corpo filmico interagisce costantemente con macchine e apparati, spesso soccombendo (Chaplin in *Tempi moderni*) ma altrettanto spesso facendone una propria estensione. E la prima estensione meccanica del corpo filmico è precisamente l'immagine, che è materia (chimica nella pellicola, siliceo-numerica nel digitale) in movimento.

La modernità ha tuttavia elaborato idee ben più complesse di questa – che resta forse quella predominante nel senso comune. Due visioni in conflitto riguardano il corpo come apparenza e, rispettivamente, il corpo come presenza. L'idealismo, da Berkeley a Fichte, sembra proiettare la corporeità nella dimensione del fenomeno, che pure è però interamente espressione della

4 M. Foucault, *Nascita della clinica. Il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane,* Einaudi, Torino 1969. Si veda in particolare il cap. VIII.

totalità. In questo, la nozione di vita in Hegel costituisce la più radicale interpretazione del corpo come realtà storica, dinamica perché il reale stesso è interamente dinamismo. E, paradossalmente su questa stessa linea, il vitalismo che si sviluppa nella seconda metà dell'Ottocento, culminando in Nietzsche e nella *Lebensphilosophie*, sviluppa questa idea di vita, presente anche in Dilthey, come dinamismo originario, più precisamente come forza – questa volta non solo spirituale ma anzitutto fisica.

Il movimento come «tormento della materia», come scrivono Marx ed Engels sulla scia di Jakob Böhme[5], è già una metafora *ante litteram* del cinema come tormento della chimica. La pellicola sprigiona un movimento che essa non sa di contenere e che solo nello spettatore diviene sensazione e vita, sentimento e riso. L'oggettivazione dello spirito nella pellicola è in realtà vita allo stato elementare, pre-organico, che riceve un'anima inattesa dalla percezione e dall'investimento emotivo ed energetico dello sguardo. Il corpo attraversa una rarefazione estrema solo per essere restituito alla pienezza nel corpo dello spettatore. Come diceva André Bazin, il cinema è fondamentalmente una macchina idealistica, ma il suo effetto ultimo è un realismo estremo o, appunto, un «realismo delle apparenze»[6].

Dall'altro lato, la fenomenologia, proprio nello scavare a fondo l'esperienza dell'apparire, ossia del fenomeno, restituisce al corpo il senso di una presenza insormontabile: la percezione è, per esempio in Husserl e in Merleau-Ponty, la modalità della duplice presenza a sé del soggetto, l'esperienza elementare dell'io come punto originario della soggettività e dunque della libertà e della socialità. In modi speculari, idealismo e fenomenologia riportano la soggettività al centro del corpo: il primo interpretando la totalità del reale come soggetto, il secondo riabilitando

5 F. Engels, K. Marx, *La sacra famiglia* (1845), Editori Riuniti, Roma 1986, p. 124; ora in K. Marx, F. Engels, *La concezione materialistica della storia*, Editori Riuniti, Roma 2016, p. 51: «Fra le proprietà naturali della materia, il movimento è la prima e la principale, non solo come movimento meccanico e matematico, ma ancor più come *impulso, spirito vitale, tensione*, come – per usare l'espressione di Jakob Böhme – *tormento* della materia».

6 A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, pp. 328-329.

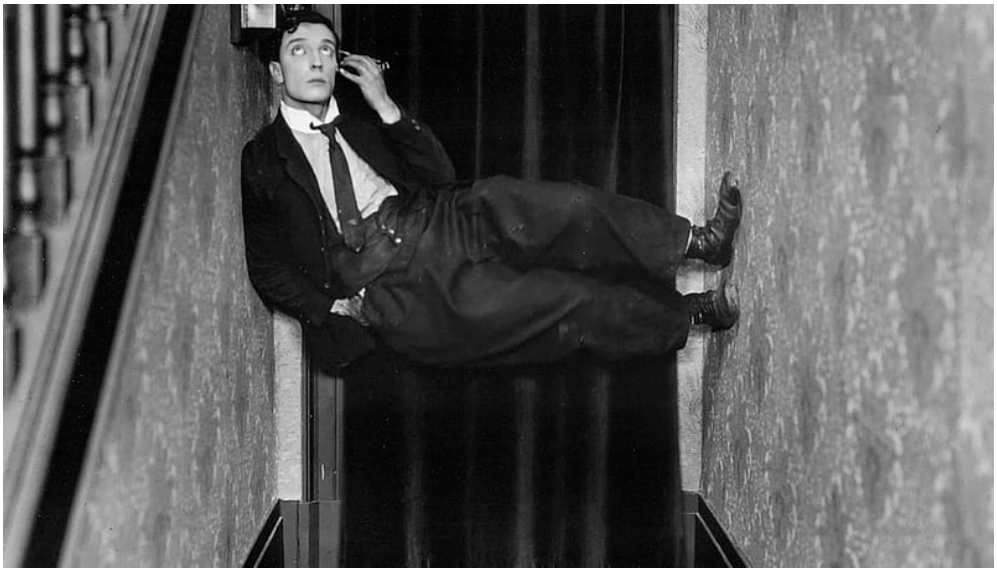
il soggetto concreto, individuale, come fonte di un'esperienza e di una conoscenza che può avere validità universale, sia nel campo conoscitivo sia in quello pratico. Nelle nostre precomprensioni del corpo agisce costantemente questa tensione fra apparire ed essere, fra risultare solo un'immagine (come quella sullo schermo) e agire come espressione di un'interiorità che è tutt'uno con la posizione nel tempo e nello spazio, ossia nel corpo fisico.

Ancora, l'idea sartriana della situazione non è solo relativa alla libertà, ma anzitutto al corpo, che si muove da un preciso punto nel mondo e che prende consapevolezza di non essere vincolato da nessuna delle condizioni date in quanto semplicemente date. Siamo qui già in pieno Novecento e il cinema ha già agito sulla autocomprensione estetica (nel senso della sensibilità) dell'umano. Ma appunto, il cinema eredita al contempo queste stratificazioni e agisce su di esse, confondendole e costringendoci a un ripensamento costante del corpo.

Dunque, nella precomprensione implicita dello spettatore si sommano confusamente almeno queste diverse concezioni: prigione, sintesi, macchina, spirito oggettivo, presenza soggettiva, vita compressa e mortale ma inarrestabile, libertà imprevista e imprevedibile di movimento. Il corpo comico, specialmente nella versione *slapstick* del muto, è precisamente uno sfondamento di ciascuna di queste concezioni, una sorta di esperimento ironico contro di esse, che ha però l'indulgenza – espressa per contrasto proprio nelle *trame* dei corti del periodo classico di Buster Keaton – di vedere e accogliere la sconfitta, il dramma e solo talvolta il trionfo di un corpo che, non a caso, è anzitutto *flessibile* alle assurdità del vivere.

La progressione filmica del corpo

Il corpo è dunque una costruzione: morale, sociale, politica, biologica e tecnologica. È la costruzione che si realizza nell'autocomprensione di quei corpi riflessivi e liberi che chiamiamo persone. Ma questa costruzione ha ricevuto nel corpo



Charles Reisner,
Steambor Bill Jr.
-
(1928)

filmico una sfida che essa ha dovuto integrare nelle proprie architetture e che è motivo di una costante riprogettazione e ridefinizione. L'estetica del corpo presente, ossia la sua percezione effettiva, è fortemente mediata dall'immagine di corpi in movimento proiettati su schermi di vari formati che pervadono l'esperienza comune. Il corpo che ci si presenta su questi schermi può essere chiamato corpo filmico: sebbene oggi esso non si manifesti affatto solo nella forma cinematografica classica, l'origine di quel tipo di rappresentazione (essenzialmente diverso dal corpo statico della fotografia e, prima di essa, della pittura e della scultura) è dovuta indiscutibilmente al cinema e più precisamente proprio alla sua versione filmica – ossia quella basata sulla pellicola (film) e sul rapporto fra luce e buio nell'impressione della celluloide. Senza il film/pellicola non avremmo il corpo cinematografico e nemmeno quello digitale: geneticamente, dunque, ogni corpo visualizzato tramite schermo è un corpo filmico.

Ma, appunto, il corpo filmico si presenta in molti modi, per giunta molto enigmatici. Il primo tratto è quello di una certa immaterialità. Il corpo filmico è indiscutibilmente reale: agisce, subisce, lo percepiamo, lo interiorizziamo come presente. È reale perché è ancora materia ma è soprattutto realtà che è stata agita, ripresa e ricreata nell'immaginazione che rielabora le percezioni. È reale nella memoria dello spettatore, è reale nel corpo dell'attore, è reale nell'immagine proiettata sullo schermo, è reale nell'impressione della pellicola.

Qui si incontra un'intuizione che Gilles Deleuze ha brevemente tracciato, ma che qui possiamo rielaborare[7]: vi sono almeno tre stratificazioni nel corpo filmico, che Deleuze chiama rispettivamente immagine-percezione, immagine-azione e immagine-affezione. La prima è quella appunto del *corpo dell'attore*: esso è reale, ma intoccabile, visibile solo sotto condizione (e a pagamento), presente ma solo come immagine e solo nei modi controllati dall'autore/regista, il quale a sua volta può giocare con la propria apparizione fantasmatica, sfidando l'attenzione dello spettatore (come significativamente fa Hitchcock). È Buster, che riconosciamo da una gag all'altra, dai corti classici degli anni Venti allo struggente *Film* del 1964 sceneggiato da Samuel Beckett (Buster sempre di spalle, inseguito, visibile solo nell'ultima scena): insieme maschera e persona, le movenze e il *pork pie flat hat*, ma in fondo niente altro che l'uomo che abbiamo imparato a riconoscere in mille situazioni diverse.

La seconda è quella del *corpo immagine*, che non è l'attore (che è colei o colui che vediamo *attraverso* l'immagine) bensì il personaggio e che è reale, intoccabile (toccare lo schermo non è toccare l'immagine) e però sempre visibile, per definizione: il corpo immagine è *solo* quello che vediamo, niente altro e mai altro da sé; rivedere una sequenza è rivedere gli stessi corpi ripetere esattamente gli stessi movimenti – e anzi il corpo ripetuto delle immagini è subito noia dell'eterno ritorno, stanchezza immediata dell'identico.

La terza stratificazione è quella del corpo dello spettatore: anch'esso reale, ma di una realtà che lo spettatore vorrebbe confondere con quella del corpo immagine, il quale però fa cose che egli non può fare; un corpo nascosto nel buio, percepibile solo dall'interno, ma proprio per questo immerso nell'illusione di potersi liberare della sua propria materialità e pesantezza. La realtà del corpo dello spettatore è innegabile, ma è messo

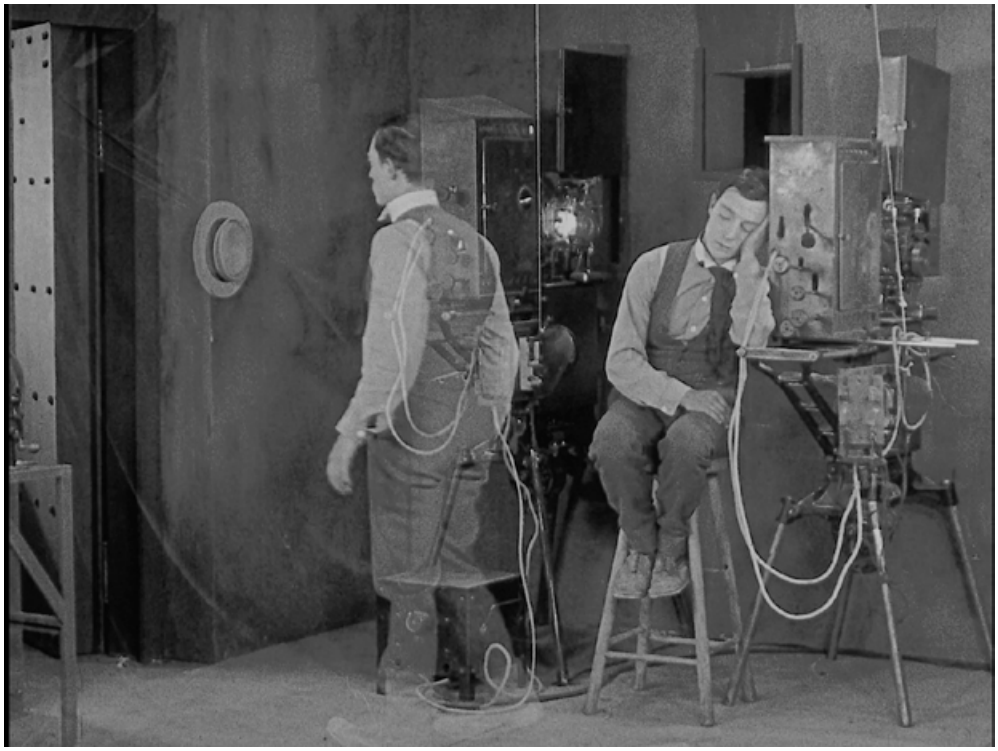
7 G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1,* Ubulibri, Roma 1984, pp. 80-90, in cui vi è anche una breve analisi di *Film,* la pellicola realizzata nel 1964 su sceneggiatura di Samuel Beckett e che ha come unico protagonista Buster Keaton.

in discussione da un diverso livello di realtà, quello dell'attore e quello dell'immagine, cui esso accetta di appartenere per il tempo della proiezione.

E tutto questo è reso possibile, al di là delle suggestioni deleuziane, da una *quarta* stratificazione del corpo filmico: quella appunto della pellicola. Il supporto digitale non fa eccezione, perché anche le sequenze alfanumeriche richiedono una materia per generare immagini: nel vuoto non esiste immagine digitale. Il corpo della pellicola – quello che è letteralmente corpo filmico – è reale, può essere toccato (come si fa nel montaggio) ma con grande cura e mai direttamente se non si vuole rovinare l'immagine. È visibile solo in controluce, ha bisogno del buio per apparire e della luce per dispiegarsi. È l'effetto di luci e ombre e genera nient'altro che luci e ombre, ma ha una potenza triplice: raccoglie in sé il potere dei corpi ripresi (gli attori), quello dell'immagine proiettata e quello dello spettatore per cui è stato creato (ma anche da cui è stato creato: il primo spettatore è sempre il regista).

Sono livelli e modi diversi di esistenza. Tuttavia, sempre di realtà si tratta. Una realtà che in un certo senso è sempre capace di sfuggire alla materia: il corpo filmico è presente in dieci sale contemporaneamente, salta e sprofonda come nessun corpo fisico potrebbe fare, cambia posizione con un semplice cambio di scenario, si altera e trasforma come nemmeno il più abile trasformista riuscirebbe. Esattamente come fa il corpo segnato di Buster in *Sherlock Jr.,* a sua volta un paradosso: un corpo che entra nello schermo proprio per mostrare che lì succedono cose che nemmeno il suo corpo di saltimbanco, di primo acchito, concepisce: tuffarsi da una roccia sul mare e trovarsi conficcato nella neve, passeggiare in montagna e ritrovarsi fra due leoni (veri: Buster Keaton racconta in un'intervista a Kevin Brownlow come fu girata quella scena, con tanto di domatore armato a pochi passi in caso di emergenza)[8].

8 K. Brownlow, *Alla ricerca di Buster Keaton*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 21. Segnalo che questo libro fa parte dell'edizione integrale in tre volumi dei corti classici di Keaton, in DVD e Blu-Ray.



Buster Keaton,
Sherlock Jr.
-
(1924)

Lo stupore dell'attore incarna quello dello spettatore davanti alla radicale trasformazione del corpo e dello spazio che il cinema realizza. Il paradosso è che in Buster Keaton (e in Chaplin, Lloyd, Arbuckle, Langdon) il corpo è ancora interamente un corpo solo umano: nessun artefatto, nessuna modificazione fisica in post-produzione (tranne l'immagine fantasmatica che dà l'idea del sogno, un retaggio che deriva direttamente da Méliès), nessuna trasfigurazione digitale; solo gli scenari cambiano, sorprendono il povero Buster, che però nel giro di un secondo si riadatta e, seppure sconcertato, riprende la sua ricerca dell'amata. Come scrive Gianluca Solla, «forse è questa l'ambizione segreta dei film di BK: consumare la storia e così rilanciare i singoli corpi proprio nel flusso inarrestabile degli accadimenti»[9]. Il cinema libera il corpo dalla prigione platonica, lo espande, lo moltiplica, lo deforma, lo concentra, lo potenzia e infine lo dissolve. La paradossale immaterialità del corpo è il grande miracolo del cinema.

In questo senso, il corpo filmico è una ri-creazione del corpo reale, che non può non diventare un feticcio: esso è, ma solo come è stato creato; è immutabile, eppure infinitamente

9 G.L. Solla, *Buster Keaton,* Orthotes, Napoli-Salerno 2016, p. 173.

interpretabile; non può sorprendere, perché ogni suo movimento è precisamente coreografato, ma al tempo stesso esiste per nient'altro che la sorpresa. E il comico, in realtà, si affida soprattutto all'estemporaneità dei corpi: Buster Keaton racconta che molte delle sue gag erano improvvisate con la troupe, gli altri attori e la situazione e che alcuni dei suoi peggiori film derivavano da un'eccessiva invadenza degli sceneggiatori di Hollywood[10].

Essenzialmente, il corpo filmico è semplicemente immagine-movimento – come ha giustamente ricordato Deleuze. Ma, più radicalmente, esso è tempo e materia, nella forma paradossale per cui il tempo/movimento libera la materia dalla staticità e dal suo stesso limite: il cinema è nella sua essenza più profonda niente altro che possibilità, ma non in astratto, bensì come esplorazione di innumerevoli possibilità nascoste nella materia, nella *dynamis* del reale, nelle figure dei corpi. Il cinema è l'apoteosi del gesto, inteso nella sua originaria valenza di movimento portatore di significato. Ed è precisamente al corpo filmico che, nella maggior parte dei casi, è affidato proprio il compito di dare *letteralmente* corpo al significato, di renderlo visibile non in metafora ma in un corpo in carne ed ossa, quello dell'attore, perché sia presente in un altro corpo reale, quello dello spettatore. In questo senso, il corpo filmico smentisce l'idea "platonica" che il corpo sia una *diminutio* del reale, mera apparenza contingente di una realtà metafisica. Il corpo filmico è quanto di più materialista esista, pur dentro a una macchina – come si diceva – essenzialmente idealistica.

Restituiti ai corpi

L'effetto di questo controintuitivo materialismo del corpo filmico è duplice: da un lato, esso ci restituisce – dopo la visione – all'esperienza dei nostri corpi "reali" ma ormai irrimediabilmente sminuiti, pallida approssimazione del potenziale

10 B. Keaton, *Memorie a rotta di collo,* cit., pp. 165-171.

che il corpo filmico ci ha appena dispiegato davanti agli occhi. Dall'altro, il vissuto del corpo reale diviene più profondo e consapevole, proprio per differenza: noi *non siamo quei corpi*, non quello del personaggio (ormai irraggiungibile nelle trasformazioni digitali) e nemmeno quello dell'attore, sempre più evanescente e comunque modello solo contemplabile, icona più che immagine. La materialità del corpo proprio è brutalmente restituita allo spettatore, con insieme però la consapevolezza di essere, appunto, "reale" in senso proprio, di non confondersi con il personaggio, di poter ancorare a una materia solida, animata, pensante quel grado limitato di libertà che solo illusoriamente viene surclassato dal corpo filmico. La materia ultima del corpo cinematografico è, in ultima analisi, illusione, o più precisamente finzione: il gioco mai troppo serio di fuoriuscire dal reale entrando nella pellicola o nello schermo, un gioco ripetuto mille volte dal cinema dopo il primo geniale esperimento di *Sherlock Jr.* (un esempio fra i più fedeli allo spirito dell'originale: *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen).

La finzione, tuttavia, non è necessariamente inganno: se si è accettato il gioco e ci si è immersi nel corpo filmico, subito dopo si palesa il limite e insieme la forza del corpo reale, la sua consistenza e la sua presenza. Chi avevamo accanto riemerge dall'ombra, chi ci stava di fronte è svanito, chi era soltanto evocato resta come gesto e racconto, ma niente più che questo.

Tuttavia, proprio il corpo *comico* resiste a un'opposizione troppo netta fra realtà e finzione: Buster Keaton, seduto sul rostro di una locomotiva, a rischio di finirci sotto; mentre si cala da una sbarra mobile per cadere precisamente sul sedile dell'automobile che passa in quel momento; investito dalla cascata d'acqua di un enorme serbatoio (il che gli creò un grave infortunio, che lo tenne lontano dalle scene per mesi). Questo personaggio è indiscutibilmente l'attore (il concetto di controfigura è un ossimoro per il cinema comico); e quell'attore è ineludibilmente la persona, il funambolo in carne ed ossa, erede di tutti i teatri e i circhi del mondo, dove *non* ci sono immagini ma *solo* corpi reali, in platea, sul palcoscenico e nell'arena. Il corpo comico è più del corpo reale, ma non è un corpo di finzione. Ecco la magia della

slapstick comedy, del muto e di quegli attori che hanno traghettato la corporeità naturale in quella filmica senza perderne la realtà e la potenza, anzi mostrando che, più cambia il contesto e più avanza la rarefazione dell'esperienza, più il corpo resta sé stesso: flessibile, grottesco, vivo e in fondo indistruttibile, perché la vulnerabilità nel comico è sospesa, esorcizzata, simbolica. Il corpo comico non esce mai del tutto dalla sua realtà: il Keaton palombaro di *The Navigator* provvede a portare con sé, sul fondo del mare, il cartello «uomini al lavoro» e quando combatte come uno spadaccino contro un pesce spada ci ricorda che il duello per la vita e per la morte è uno a uno e ad armi pari, non nella distanza di un'arma da fuoco su un corpo inerme.

In questo senso, il corpo comico salva il corpo filmico dalla dissoluzione. Negli attori comici, a tutt'oggi, non si ammira l'astrazione fumettistica di un *action movie* fatto di robot e replicanti, ma si vede precisamente quel volto prendere le fattezze più improbabili (Jim Carrey), si ride all'ineleganza e sgangheratezza della camminata (Chaplin, ma più recentemente il *Piccolo diavolo* di Benigni), si registra l'infantilismo di un corpo adulto con la spudoratezza dei bambini (Mr. Bean, ma più propriamente Rowan Atkinson). Solo il corpo reale è veramente comico. Se non è reale, è solo un esperimento tecnologico. Oppure è animazione, che sa essere infinitamente comica: ma oseremmo dire che Tom e Jerry sono dei corpi reali?

La nostra percezione contemporanea dei corpi deve molto al cinema e in particolare proprio alla resistenza offerta dal comico. Non è più la gabbia platonica, non è solo la materialità riduzionista della biologia, non è la soggettività cognitiva della fenomenologia, ma non è nemmeno la rarefazione estrema del digitale. Quest'ultima si trasferisce da sé nel dichiaratamente irreale, mentre la profondità del cinema è precisamente nel suo essere confine, spazio intermedio fra il *dato* e il *possibile*. E il corpo comico è precisamente il luogo di quel possibile che non è totalmente irreale: è Buster che capitombola sul ponte della nave (*The Navigator*), che fa il vecchissimo trucco della moneta da dietro l'orecchio per impressionare la ragazza dei suoi sogni e subito dopo, goffamente impacciato dalla telecamera, non sa

come indossare il cappello (*The Cameraman*), che scivola lungo una scalinata stregata come niente fosse, per nulla spaventato dai fantasmi (*The Haunted House*), perché – potremmo dire – lui *sa* di essere *reale*. Se, dopo 130 anni di cinema, non abbiamo perso la cognizione del nostro corpo, forse, è grazie alla pervicace resistenza del comico.

La filosofia tarda a registrare questa esplorazione del possibile tramite la persistenza di un corpo che affronta tutte le avversità: il corpo comico è un manifesto di lotta e di critica che non smette di ripresentarsi e che la magnificenza irreale della finzione assoluta vorrebbe sconfiggere in una totale resa all'ordine costituito. Il corpo comico è la ribellione che il cinema non ha mai cancellato da sé e che la filosofia può intercettare se non si limita a vedere nel cinema solo immagine e movimento, bensì anzitutto corpi e tempo. Così, forse, eviterà di farsi irretire dall'inconsistente irrealtà delle pure forme logiche.

Dario Denta

Essere e significare.
La figura dell'attore come significante autonomo

La risposta alla domanda centrale della semantica del film, cioè *come significano* i film[1], è più ardua rispetto all'analoga per la letteratura o le altre arti, dove – per quanto articolata – contiene anche aspetti intuitivi legati a concetti classici come quelli di "autore" e "intenzionalità". Nel cinema è problematico adottare tali concetti[2] e, di conseguenza, dire quali siano le istanze significanti in un film non è mai lavoro elementare. Uno degli elementi dell'universo del discorso filmico più ignorati dalla teoria estetica è la figura dell'attore (al contrario della sua rilevanza nella semiotica del teatro, ad esempio).

Qui si condurrà una riflessione sull'attore che ignori in buona parte i problemi che pone l'effettiva *performance* attoriale: si analizzerà invece ciò che l'interprete è *in automatico* (dal punto di vista semiotico) più che ciò che fa (dal punto di vista della tecnica attoriale). Oggetto del saggio saranno perciò quei segni, che rimandano a soggetti concreti, che indichiamo convenzionalmente come "attori", i quali significano (producono significato) indipendentemente dalla performance che forniscono. Il lavoro non è da ritenersi definitivo né sul piano *interno* (in rapporto a una compiuta teoria dell'attore che non può tenere conto solo delle tipologie qui identificate) né su quello *esterno* (quindi, in relazione alle altre istanze significanti del film, tutte in linea di principio egualmente responsabili del significato finale).

Teorie dell'attore

Kracauer[3] è tra i primi a rilevare che l'attore teatrale non può restituire i dettagli del suo personaggio al pubblico per via della distanza incolmabile che sussiste tra platea e palcoscenico. La sua recitazione dovrà quindi essere più "imitativa", meno naturalistica. Lo statuto dell'attore di cinema è invece molto più

1 Mi rifaccio alle categorie di E. Terrone, *Filosofia del film*, Carocci, Roma 2014.
2 Cfr. G. Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006.
3 S. Kracauer, *Film: Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 172 ss.

Title

Being and meaning. The figure of the actor as an autonomous signifier

Abstract

This paper focuses on a little-considered aspect of cinematic actor theory, namely the automatic significations produced by the mere presence of the actor's "figure" in a film. The actor's body, regardless of actual performance, allows for the emergence of a set of relationships and networks of meaning that are activated by its mere presence. First, it is shown that this is in line with classical and modern conceptions of the film actor; then, the actor is positioned within a minimal semiotic perspective; and finally, the considerations presented are tested by analyzing three paradigmatic examples.

Keywords

ACTOR
-
SEMIOTICS
-
PERFORMANCE
-
INTERPRETATION
-
INTERTESTUALITY

ambiguo nel suo essere più immediato (in senso prossemico): egli può anche semplicemente *essere* perché la sua figura fisica è totalmente catturata dall'obiettivo, pur essendo una figura virtuale (non è presente davanti a noi come l'attore teatrale): la macchina da presa annulla la distanza tra lui e lo spettatore. Può di fatto incarnare il suo ruolo *essendo* più che *facendo*.

Gli spettatori hanno l'idea che l'attore di cinema debba comportarsi con naturalezza laddove «il teatro ammette, in genere l'esigenza della stilizzazione»[4]. L'attore di cinema non deve recitare, almeno non nella accezione classica, ma solo porsi davanti all'obiettivo e comportarsi come se non fosse sotto gli occhi di tutti. Questo è un effetto, si presume, di due caratteristiche del cinema che non appartengono al teatro:

i) il cinema non è *live*. L'esecuzione della performance attoriale non avviene nel medesimo istante spaziotemporale dello spettatore, come a teatro, ma si svolge in differita, e viene fruita in un momento e luogo diverso rispetto a quello di esecuzione effettiva. Ciò vuol dire che lo spettatore svolge il ruolo di voyeur[5], qualcuno che spia un pezzo di vita vera da uno spioncino privilegiato. L'attore teatrale invece è su un palcoscenico, quindi ci si aspetta che "si esibisca" e che in qualche modo sia consapevole di essere un oggetto finzionale: egli deve fingere di non essere lì e ignorare i dati di realtà più evidenti (la presenza del palcoscenico e della platea gremita). L'attore di cinema, d'altronde, deve al massimo fingere che non ci sia la macchina da presa, oggetto che lo spettatore non percepisce, e quindi, dal suo punto di vista, l'interprete non deve fingere ma *essere*.

ii) nel cinema esiste la tecnica del primo piano, che influenza in modo peculiare l'arte recitativa. Il primo piano è impietoso per quanto riguarda gesti, movenze, posture, sguardi e accessori come trucco e parrucco, poiché ne svela subito la finzionalità o ne rimarca la natura posticcia. Laddove nel teatro la distanza

4 Ivi, p. 176.

5 La riflessione sulla dimensione voyeuristica del cinema è stata ampiamente sviluppata a partire almeno da C. Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972.

con il corpo dell'attore può conferire all'interpretazione una maggiore illusorietà.

In generale il cinema implementa una maggiore impressione di realtà sullo spettatore rispetto al teatro e questo ha inevitabili ripercussioni sulla percezione della figura dell'attore da parte del pubblico: «L'attore cinematografico non deve comportarsi come se recitasse, ma come se fosse una persona reale colta sull'atto della macchina da presa. Dobbiamo avere l'impressione che *sia* il personaggio che rappresenta. È in un certo senso come il modello di un fotografo»[6].

Per questi motivi è d'uso nel cinema (e lo si è fatto fin dagli inizi, con l'apice neorealista e molti epigoni nel cinema d'oggi) scegliere, per incarnare un personaggio, qualcuno che lo denoti già nella vita reale[7] (un operaio che fa un operaio, uno scrittore che fa lo scrittore) anche attraverso processi di similarità (vedi il terzo dei nostri casi di studio). Non avrebbe senso, nella prospettiva di Kracauer, agire analogamente nello scegliere un interprete teatrale. Nel teatro la tecnica precede la presenza dell'attore, la sua ontologia; nel cinema avviene l'esatto contrario: «...a causa del debito che hanno con la fotografia le opere cinematografiche dipendono assai più di quelle teatrali dall'aspetto fisico degli interpreti»[8].

Jurij Lotman, dal canto suo, sintetizza la questione, in rapporto alle modalità di rappresentazione più che alle tecniche attoriali, sostenendo che nel caso della rappresentazione teatrale «usiamo la realtà come segno», mentre nel film[9] usiamo «i segni come le realtà»[10]. Nello specifico, nel cinema

> il grado di realtà dell'essere umano e delle cose che lo circondano è lo stesso: l'individuo umano, in qualche

6 Kracauer, *Film: Ritorno alla realtà fisica*, cit., p. 174.

7 *Ivi*, pp. 177-178.

8 *Ivi*, p. 175.

9 Ad esser precisi Lotman a questo stadio parla di «documentario non artistico» perché vuole porre la differenza tra i due estremi dello spettro della rappresentazione, ma tutto il suo ragionamento vale anche per il film narrativo tradizionale, come dimostra nel prosieguo.

10 J. Lotman, *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, tr. it. di L. Ponzio, Mimesis, Milano 2020, p. 145.

> modo, si colloca sullo stesso piano degli altri oggetti fotografati. Il significato si distribuisce in modo omogeneo tra tutti gli oggetti e addirittura può concentrarsi maggiormente sugli oggetti anziché sulle persone[11].

Questo passaggio spiega perché l'attore è oggetto tra gli oggetti: non c'è quella predominanza, tipica del teatro, dell'essere umano "reale" rispetto allo sfondo cartonato[12]; nel cinema tutto è "ripresa dal vero" e così l'essere umano è uno degli oggetti di scena. Certo è oggetto al quale prestiamo maggiore attenzione (per un qualche *bias* antropico) ma dal punto di vista semiotico (e semantico) non c'è alcuna necessaria predominanza nell'economia della ripresa (e della rappresentazione) tra, ad esempio, l'oggetto-corpo e l'oggetto-sedia.

Con il suo solito gusto nell'analizzare in tratti pertinenti ogni fenomeno, Lotman si premura di notare che ogni parte del corpo umano è potenzialmente segmentabile all'interno dell'inquadratura e con l'ausilio del montaggio, e ogni parte del corpo umano può svolgere – nella dinamica segnica che si instaura con l'obiettivo della macchina da presa e la percezione dello spettatore – una funzione metaforica. In breve, ogni frammento umano può essere astratto e diventare segno[13]. Il ragionamento può quindi essere esteso all'intero corpo dell'attore, e questa prospettiva già anticipa il fulcro di questo lavoro: con la mera scelta di un corpo attoriale piuttosto che un altro, quindi con la sola presenza dello specifico corpo nel film, è possibile produrre significato, al di là delle effettive tecniche interpretative messe in atto dall'attore.

Se un occhio ripreso in dettaglio può significare oppressione, controllo, spionaggio, un corpo attoriale raffigurante una spia significa segreto, mistero, minaccia: ma come fa a *raffigurare* una spia? Ad esempio, attraverso rimandi interni o diegetici (trucchi,

11 *Ibidem.*

12 «Nel teatro i personaggi e il mondo ad essi circostante (la scenografia, gli accessori) formano due livelli di comunicazione con gradi essenzialmente diversi di convenzionalità e con un diverso carico semantico». *Ivi*, p. 146.

13 *Ivi*, p. 147-148, ma anche qui "Nota semiotica".

abiti, riferimenti ad altre scene del film) o rimandi esterni o intertestuali (che appartengono a *quel* corpo attoriale a prescindere): se l'interprete è stato una vera spia del KGB, o è Graham Greene nel suo unico ruolo al cinema, o un caratterista famoso per aver già interpretato una spia, o uno degli interpreti di James Bond: ognuno di essi poi a sua volta conferirà sfumature differenti. Ed è questo secondo caso a esibire l'autonomia semantica del corpo attoriale e quindi della figura umana all'interno del film.

Questi processi semiotici illustrano perché, nonostante nel teatro l'attore sia considerato più centrale rispetto al cinema[14], storicamente sia stata minore l'incisione del fenomeno del divismo; nel cinema invece è l'ontologia dell'attore a creare il mito e ad assurgerlo a figura centrale della ricezione filmica: in un certo senso ciò avviene perché è più facile affezionarsi all'attore in quanto persona, che non all'attore nel senso di tecnico dell'interpretazione che sparisce dietro il personaggio[15]. L'attore è ciò che permette al film di essere una di quelle *cose che fingono di essere persone* di cui parla Maurizio Ferraris[16], cioè colui che permette l'attivazione del meccanismo emotivo e/o immedesimativo nel fruitore.

---

14 Mi riferisco al luogo comune, da tempo egemone nelle teorie del cinema, per cui la centralità artistica al cinema sia incarnata dalla figura del regista. Per una prospettiva critica in merito si veda D. Denta, *Miseria dell'autorismo. Da Truffaut all'Intelligenza Artificiale*, 2025, «Lo Specchio Scuro», <http://specchioscuro.it> (consultato 13/04/2025).

15 Da qui l'emergere di fenomeni d'inscindibilità semiotica, tipo i "waifu", in cui lo spettatore compie una decodifica "aberrante" del testo filmico. Cfr. A. Montagner, *Mondi possibili, waifu e filosofia analitica*, 2021, «L'Indiscreto», <http://www.indiscreto.org> (consultato 29/04/2025).

16 Cfr. M. Ferraris, *La Fidanzata Automatica*, Bompiani, Milano 2007. L'autore costruisce una *estetica minimale* la cui tesi conclusiva è che le opere d'arte sono *cose che fingono di essere persone*: oggetti dotati di caratteristiche tali per cui ci emozioniamo e vi empatizziamo come ci trovassimo di fronte a nostri simili. Al di là della formulazione "forte" che ne dà Ferraris, ritengo che il concetto di fondo colga un punto essenziale: c'è un momento nella fruizione dell'opera d'arte in cui nel fruitore scatta una immedesimazione o una "emotivizzazione"; nel cinema questo fenomeno è veicolato perlopiù dalla presenza del corpo attoriale: più esso è efficace maggiore è la resa emotiva per lo spettatore. Non è ovviamente l'unico elemento: anche peculiari scelte estetiche di messinscena possono attivare il meccanismo.

È lecito allora chiedersi se le specificità rilevate nella figura dell'attore così come le differenze che insorgono rispetto al corrispettivo teatrale, siano frutto di contingenze storiche o siano connaturate al mezzo o, meglio ancora, alla percezione che lo spettatore ha del mezzo-cinema[17]. Nel primo caso una parziale risposta era già *in nuce* nelle riflessioni di Kracauer e Lotman, ma la questione è chiarita ulteriormente dal vero padre della semiotica del cinema (o quantomeno il suo sistematizzatore principale) Christian Metz, il quale realizza che «il significante[18] cinematografico si presta meglio alla finzione [rispetto al teatro] nella misura in cui è esso stesso fittizio o assente»[19].

Per questa ragione, di nuovo ontologica, il teatro di finzione si basa tendenzialmente sull'attore (una figura reale), mentre il cinema di finzione più sul personaggio (una figura fittizia). «Se il ruolo cinematografico è inscindibilmente e per sempre legato al suo interprete», e quindi – in qualche maniera – la sua *credibilità* collassa sulla persona in carne e ossa (o meglio, sul suo segno), ciò avviene «perché la sua rappresentazione interessa il riflesso dell'attore e non l'attore, e il riflesso (il significante) è *registrato*, e quindi non può cambiare»[20]. L'attore di cinema, quindi, significa in quanto *corpo ripreso*.

Definizioni e strumenti

Chiameremo *connotazioni* le situazioni, eventi, concetti, *keywords* ecc, richiamate dalla mente del fruitore in associazione

17 Per una prospettiva che ripercorre e amplia le teorie qui riassunte si veda J. Nacache, *L'attore cinematografico*, tr. it. di N.-L. Rivieccio e A. Scandola, Negretto, Mantova 2012, specialmente cap. 5.

18 Naturalmente ciò che Metz intende con "significante" è ciò che si indica con questo termine nella tradizione linguistica da Saussure in poi, in quanto opposto a "significato". "Significante" nel titolo e in buona parte di questo saggio, a seconda del contesto, si intende semplicemente come participio presente del verbo "significare".

19 C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, tr. it. di D. Orati, Marsilio, Venezia 2002, pp. 80-82.

20 *Ibidem.*

a una parola, un nome, un oggetto, un corpo. Dove per "richiamare alla mente" si intende più che un processo neuronale specifico, la possibilità per il fruitore di attingere dall'enciclopedia comune queste connotazioni. Ciò equivale a poterle *verificare* intersoggettivamente attraverso il patrimonio culturale condiviso (che può spaziare dal vocabolario di base all'immaginario pop, dai *topoi* narrativi maggiormente diffusi in un determinato momento storico, fino alle più elementari nozioni di senso comune o a quelle specifiche di una disciplina).

Quando si parla di "corpo" ci si riferisce sempre al corpo agente all'interno del film, il *corpo attoriale* o *corpo ripreso*, come tale distinto dal *corpo fisico o reale* e in sostanza coincidente con la rappresentazione filmica di esso. Dato che un film è già di per sé un *segno* il corpo ripreso attiva di per sé un processo di significazione.

Da un classico manuale di semiotica: «il corpo è scritto, nel senso che su di esso lasciamo tracce di significazione che servono a metterlo in rapporto con altri corpi e con la società»[21]. Ciò vale ancora più per il corpo attoriale, il quale porta tracce indelebili di tutte le sue significazioni precedenti. Intendo *corpo attoriale* come nozione indicale: non importa che il corpo appartenga a un attore nel senso professionale, diventa attoriale quando la sua immagine è contenuta (quindi visibile) in un prodotto audiovisivo[22]. Come si è detto, le significazioni vengono attivate sul corpo per il suo essere, innanzitutto, "corpo ripreso". Chiameremo *ontologia* ciò che si manifesta nel corpo ripreso, cioè l'apparizione in carne e ossa dell'attore.

Ma l'attore non è solo un corpo vuoto, un involucro che attiva significazioni automatiche: solitamente esso adotta una serie di tecniche recitative per impersonare un'entità fittizia sullo schermo. Chiameremo *performance* l'insieme di queste tecniche che l'attore impiega (compresi suoi vezzi personali, non per forza

21 S. Traini, *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Bompiani, Milano 2006, p. 208.

22 Vale anche per corpi non fisicamente presenti, ad esempio immagini di un poster che appare in scena.

direzionati dalla regia). In sostanza essa coincide con tutto ciò che è intenzionale nella performance attoriale (le micro-azioni non intenzionali[23] vanno quindi ascritte all'ontologia).

Distingueremo tra *attore-segno* e *attore-ruolo*. Il primo è l'unione tra l'ontologia e le connotazioni suscitate da essa (che chiameremo *connotazioni di primo livello*), mentre il secondo è l'unione tra la performance e le connotazioni che essa suscita (che chiameremo *connotazioni di secondo livello*).

Quando facciamo teoria dell'attore in senso completo ovviamente dobbiamo analizzare sia l'attore-segno che l'attore-ruolo, ma in questo lavoro considereremo solo il primo, privilegiando l'ontologia in contrapposizione alla performance. Naturalmente questa distinzione è una costruzione teorica e le due dimensioni non sono separabili nettamente: d'altronde ciò che in un film fa parte della performance di un attore, se diventata iconica e assunta nell'enciclopedia comune, finisce per far parte dell'ontologia dell'attore nel film successivo.

Brian Cranston o Nicolas Cage sono interpreti che, per via delle performance più note della loro carriera, connotano "follia" o "eccentricità". Se appaiono nel film *x* vengono attivate automaticamente queste loro connotazioni, ma se la performance in *x* risulta essere agli antipodi rispetto alle stesse, ecco che avviene quello che chiameremo un *disturbo ricettivo dell'ontologia*, vale a dire una discrasia tra le connotazioni di primo livello e quelle di secondo livello, dove le seconde smentiscono le prime. Tale contrapposizione *significa* proprio perché l'ontologia è ineliminabile e le connotazioni di primo livello si attivano: il disturbo ricettivo può essere esteticamente fecondo in quanto dialetticamente contrappone ciò che l'attore esibisce con le connotazioni attese del suo corpo[24].

---

23 A proposito delle micro-azioni non intenzionali che caratterizzano una performance attoriale, si veda l'analisi contenuta in D. Denta - S. Malaspina, *I due volti del vampiro: Bela Lugosi e Christopher Lee*, 2025, «Lo Specchio Scuro», <http://specchioscuro.it> (consultato 29/04/2025).

24 «L'attore stesso può scegliere un ruolo che contrasta con la propria immagine mitizzata o che la evidenzia in modo inatteso». Lotman, *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, cit., p. 155. Di fatto, il disturbo ricettivo dell'ontologia

Di conseguenza, l'attore-segno è già di per sé significante *prima* di eseguire qualunque performance. Il *claim* di questo lavoro è proprio segnalare questo *stato iniziale* della significazione attoriale, in casi specifici in cui esso è sufficiente per fare discorsi filosoficamente rilevanti sull'opera. Nella maggior parte dei casi è necessario un passaggio ulteriore, che indaghi il lavoro concreto dell'attore, ma lo statuto semantico dello stato iniziale è una peculiarità del cinema (o dell'effetto che il mezzo cinema fa sui corpi rappresentati, diverso – come si è visto – da quello previsto da teatro, pittura o scultura) che è bene mettere in risalto. Inoltre, è una caratteristica che è sempre più sfruttata sia nella produzione di film (marketing su corpi/divi specifici, attori/performer che diventano brand) che nella critica (sempre più si parla non solo e non tanto di "politica degli attori", ma si imperniano discorsi critici sull'analisi di specifiche presenze corporee all'interno di un film)[25].

Le teorie dell'attore classiche e moderne, delle quali abbiamo fornito una breve rassegna in sezione 1, nel loro continuo contrapporre la recitazione cinematografica a quella teatrale ne hanno sottolineato le profonde differenze: nel cinema l'attore esiste primariamente come *corpo ripreso*, cioè come figura auto-iconica, e solo secondariamente come *character* (e questo causa continui collassi di una dimensione sull'altra fino alla totale identificazione). In breve, si vuole dire che nella figura dell'attore al cinema vige una predominanza dell'ontologia sulla performance, di ciò che l'attore è in quanto attore-segno, rispetto a ciò che fa (attore-ruolo).

La prima dimensione attiva sempre una serie di connotazioni prima ancora che la seconda si manifesti, e in alcuni casi prevarica su di essa, vale a dire che le connotazioni di primo livello

può benissimo essere una decisione attoriale e non autoriale (dove per autore si intende classicamente il regista). L'idea è proprio che lo studio dell'attore possa aiutare a rivedere le posizioni teoriche più diffuse sull'autorialità al cinema (v. n. 17).

25 Si pensi alle riflessioni scaturite dalla scelta di Brendan Fraser come protagonista di *The Whale* (2022) di Darren Aronofsky prima ancora di valutarne la performance concreta.

sono più che sufficienti per fornire una prima caratterizzazione semantica dell'opera. Ci manca allora da specificare in che senso un attore sarebbe un *segno*.

Nota semiotica

Può una persona in carne e ossa essere un segno? Se partiamo dal presupposto che – dal punto di vista semiotico – qualsiasi cosa può essere, in un dato momento, assunta come segno[26], può esserlo anche una persona fisica; anche perché, di fatto, l'ontologia dell'attore prevede che sia innanzitutto una persona fisica ripresa da un dispositivo apposito e poi, presumibilmente, proiettata in quanto immagine. Pertanto, quando ci si riferisce all'attore si rimanda ovviamente all'immagine dell'attore sullo schermo, cioè a quello che Peirce chiamerebbe il *representamen*. La mutazione di una persona in segno può avvenire facilmente attraverso l'impiego di codici espressivi già noti al ricettore (lo spettatore o il fruitore) e il linguaggio del cinema è uno di questi codici possibili.

Come si è visto il cinema ha una *impressione di realtà* maggiore rispetto alle altre arti, perché esibisce caratteristiche che attribuiamo all'esperienza reale quotidiana, a partire dallo scorrere del tempo e dalla visione di figure umane che si muovono e agiscono in un campo esperienziale. Il discorso sul cinema, quindi, può spesso assomigliare al discorso empirico: i segni del cinema (in particolare le persone riprese) possono apparire *un po' meno segni* dei segni di altre forme d'arte (dalla letteratura alla fotografia). Fermo restando che anche gli oggetti esperiti nella realtà (i "percetti") sono segni o, meglio, possono essere letti in tal modo, e che il processo conoscitivo nei loro confronti attiva quella "semiotizzazione del referente" che ci porta a trattarli come segni della mente, quindi idee, e a utilizzarli nelle inferenze che facciamo[27].

---

26 Definizione classica tratta da U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Bompiani, Milano 2008, p. 17.

27 Alla base della semiotica interpretativa di Eco, alla quale qui ci rifacciamo, c'è la teoria peirceana della *semiosi illimitata*, che è tale proprio perché si attiva

Ciò vale ancor più per gli oggetti ripresi dalla macchina da presa: in quanto ripresi subiscono un processo di "filtraggio" che li tramuta in segni. E in questo caso – a differenza che dei veri percetti – è facile dimostrarlo: siamo tutti consapevoli che l'oggetto |sedia| sullo schermo è un segno mentre la sedia percepita in questo momento in questa stanza è un percetto. Tutt'al più diremmo che |sedia| è la rappresentazione cinematografica (o meglio, è la versione "oggetto ripreso") della sedia che vedo (della versione "oggetto non-ripreso/reale"). Per quanto anche il percetto, o il referente, sia oggetto semiotico, è di tutt'altro tipo rispetto al segno filmico, ed è certamente meno impegnativo assumere il secondo come tale[28].

Tre *case studies*

Senza pretese tassonomiche, presentiamo tre esempi di tre diversi modi di attivare connotazioni di primo livello a partire da ontologie specifiche, quindi tre casi di significazione autonoma dell'attore. È bene ricordare che le considerazioni fatte valgono prima di entrare nel vivo dell'analisi dei singoli film, la quale potrebbe anche smentire il primo livello di significazione. I casi presentati, tuttavia, mostreranno che le connotazioni di primo

durante il processo conoscitivo e inferenziale. Il processo di riferimento, quindi l'atto di *indicare* o riferirsi a un oggetto del mondo attraverso il linguaggio, è già, per Peirce e Eco, un processo di significazione e quindi di semiotizzazione: le idee, come le cose, essendo gli *attori* di tale processo, sono segni, o comunque assunti come tali. Si veda, in particolare, U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, cit., §§ 3.3.3 e 3.3.4.

28 Giova ricordare che né per Eco né per Peirce il riferimento agli "oggetti" implica che si stia parlando di oggetti fisici concreti. Anzi entrambe le loro filosofie si preoccupano di espungere una caratterizzazione concreta dei referenti. Gli oggetti fisici costituiscono un caso particolare all'interno della più ampia categoria degli oggetti in generale; ed è su questo caso specifico che si concentra la nostra analisi. Per un chiarimento delle ambiguità lessicali peirceane, cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 2010, pp. 28-29.

livello sono conformi a quello che verrà ad essere il significato complessivo dell'opera.

Sarà bene notare che l'enciclopedia comune è sterminata e non si sta dicendo che qualunque corpo attoriale attivi, al suo solo apparire, tutte le connotazioni da essa previste; naturalmente le connotazioni che lo spettatore deve attivare saranno continuamente selezionate nel corso della visione, e quindi il primo livello di significazione è inscindibile dal concreto processo interpretativo tanto quanto gli altri. La segmentazione del processo che qui adoperiamo è puramente illustrativa: le connotazioni di primo livello selezionate sono già tutte contenute *in nuce* nel corpo attoriale ma la loro pertinenza dipende dal resto dell'analisi.

Buster Keaton in Film

Buster Keaton, icona del cinema muto e uno dei primi grandi teorizzatori e sperimentatori dei meccanismi cinematografici del comico, viene scelto come unico interprete (se non si contano delle veloci comparse e un gatto) del cortometraggio *Film* (1965) diretto da Alan Schneider ma scritto e di fatto "codiretto" da Samuel Beckett. Per quasi tutto il film è ripreso di spalle, in modo che sembri essere costantemente inseguito da un "occhio" che lo scruta, uno sguardo onnipresente dal quale cerca invano di fuggire; il suo volto viene mostrato solo di riflesso attraverso uno specchio.

Nel magma di possibili connotazioni di primo livello attivate dal corpo-Keaton possiamo selezionarne alcune che si riveleranno pertinenti.

- C1: Keaton come maschera, proveniente dei suoi film precedenti; figura astratta che richiama una marionetta, "cosa tra le cose", soggetto buffo che ridicolmente incappa nella realtà, comico metafisico (di contro alla "socialità" di Chaplin)[29].

29 L'efficace sintesi di Goffredo Fofi: «Chaplin è sociale; Keaton è metafisico. […] Lo sguardo di Chaplin è umido e furbo, quello di Keaton impassibile e di una decisione che finisce per essere, rifiutando il pathos, tragica». G. Fofi, *I*

- C2: Keaton come padre del cinema comico, figura storica e quindi simbolo del Cinema.
- C3: Keaton come perseguitato. Non si possono non considerare gli infiniti inseguimenti che Keaton subisce nei suoi film da parte di molteplici soggetti sociali (dalle mogli ai poliziotti), dando della sua maschera l'apparenza di un soggetto costantemente perseguitato e pedinato.

Se ora consideriamo il film (e quindi passiamo agli stadi successivi dell'interpretazione) possiamo ad una prima approssimazione elencare le tre interpretazioni dell'opera più presenti in letteratura, non necessariamente escludentesi:

- I1: Sia l'occhio della macchina da presa che il soggetto ripreso possono essere considerati come un unico soggetto, che quindi, insegue sé stesso: una riflessione sull'identità.
- I2: l'occhio può essere letto come una ipostatizzazione concreta del "Cinema" che insegue il soggetto e gli impedisce di sottrarsi allo sguardo mediale, ispirando una riflessione pionieristica sulla pervasività dell'immagine dopo la nascita del cinema.
- I3: infine entrambe le visioni sorreggono un'idea di persecuzione da parte dello sguardo altrui, e di giudizio sociale, che, se vale al contempo anche I1, è anche giudizio della persona su sé stessa.

Nella sceneggiatura originale di Beckett[30] è chiara la validità almeno di I1: questo vuol dire che Keaton di fatto denota sia l'occhio (O1) sia l'oggetto (O2)[31] risultando quindi un soggetto "sdoppiato" e in sostanza reificato in due entità prive di identità. Se aggiungiamo C2 viene da sé anche I2 (e non è peregrino sottolineare che, stando alla corrispondenza privata, per Beckett il

grandi registi della storia del cinema, Donzelli, Roma 2008, p. 17.

30 S. Beckett, *Romanzi, Teatro, Televisione*, Mondadori, Milano 2023, pp. 1398-1414.

31 In originale *Eye* e *Object*.

cinema muto è «tutto il cinema», cioè il suo periodo di massima riuscita artistica)[32]: quando l'icona Keaton è O1 attiva in automatico C2 e I2, agendo come segno del concetto di "Cinema". Ma è anche O2, attivando C1: la sua dimensione metafisica rende ragione delle intenzioni filosofiche di Beckett: un film che annulla la nozione di soggetto ha bisogno di un non-soggetto cioè una figura che può essere spogliata del suo lato psicologico e resa cosa tra le cose. I3, infine, emerge insistentemente per tutta l'opera, non solo grazie alla performance di Keaton ma innanzitutto perché egli attiva automaticamente C3.

Non si vuole qui dire che il film non significa autonomamente queste cose, a prescindere dalla scelta dell'attore (che difatti inizialmente non avrebbe dovuto essere Keaton). Ma che l'attore, nella sua ontologia, significa già tutto questo o, meglio, rimanda a connotazioni che attivano queste suggestioni a prescindere dall'effettiva performance nel film. Quello che l'opera fa è poggiarsi su queste suggestioni automatiche, attraverso lo specifico corpo attoriale di Keaton, come uno dei molti elementi che concorrono a elaborare il risultato finale. L'opera risulta più *chiara*, al netto della difficoltà del linguaggio beckettiano, proprio perché il corpo attoriale che la abita porta con sé delle connotazioni di primo livello che preparano il terreno ad alcune delle interpretazioni che vorrebbe suggerire.

Sasha Grey in The Girlfriend Experience

Sasha Grey è un'icona assoluta del contemporaneo (anche se negli ultimi anni, dopo il ritiro ufficiale dal mondo del porno, ha visto affievolire la sua stella) e ha rappresentato uno degli esempi storicamente più efficaci di attrice pornografica che ha travalicato i confini ristretti e socialmente ostici del genere per entrare a far parte dell'immaginario pop generalista.

Questo è stato dovuto anche all'abilità davvero singolare di self-promotion che ha caratterizzato la sua carriera nel cinema per adulti. La Grey ha costituito l'apoteosi dell'agentività del soggetto femminile in un contesto di scarsa considerazione

32 *Ivi*, p. 1723.

dello stesso, attraverso una attenta costruzione e spendibilità della propria immagine. Questo processo è stato innanzitutto agito all'interno della stessa performance pornografica, nella quale la Grey ha apportato un contributo 'alieno' e profondo, «attraverso un repertorio di interpretazioni cupe, aggressive, eccessive, anti-consolatorie»[33], per poi diventare gestione della propria immagine pubblica, toccando varie modalità di espressione della sessualità e non solo (dalla scrittura di romanzi alla carriera da "gamer" che ne restituisce una immagine nerd in contrasto con le altre dive del settore).

La sua scelta di interpretare la protagonista di un film alquanto sperimentale sul sex working come *The Girlfriend Experience* (2009) di Steven Soderbergh, è esempio peculiare: Grey è Chelsea, escort di lusso e "fidanzata a pagamento", che offre ai suoi clienti non solo prestazioni sessuali ma ascolto, attenzione, dialogo, e un simulacro di affettività. Ha inoltre problemi di alienazione e di crisi identitaria, tema che richiama lo stato delle ragazze dell'industria del porno; ed infine è ossessionata dalla sua immagine pubblica: cura un sito web che la auto-promuove e si agita se riceve recensioni da clienti poco entusiasti. Grey incarna il suo stesso ruolo pubblico anche se traslato su un personaggio di fiction e rimanda, con la sua sola presenza, sia ad una immagine ormai codificata[34] sia ad una carriera, all'epoca ancora in corso, in cui ha scardinato alcuni stilemi della performance pornografica incarnando la figura di una donna consapevole della propria mercificazione, alla quale è cinicamente rassegnata e al contempo ambiguamente partecipe.

L'ontologia qui è almeno duplice. Da un lato c'è l'aspetto iconico: Grey con la sua mera presenza, elemento dell'immaginario pop associato automaticamente a una professione alienante legata al sesso, richiama il Porno, ne è un emblema

33 M. Malvestio, *Annette*, Wojtek, Nola 2021, p. 19.

34 Nel suo periodo di maggior notorietà il suo volto era protagonista di numerosi meme che richiamavano luoghi comuni e *boutade* sulla pornografia, non direttamente associabili a caratteristiche peculiari della sua attività di performer, segno che fosse ormai diventata sineddoche di un'intera industria.

tanto quanto Keaton lo era del Cinema; dall'altro sono attivi i richiami intertestuali: gli altri suoi film suggeriscono l'immagine di una sex-worker autoconsapevole e che assume su di sé quei tratti di mercimonio e sprezzante disagio, presenti anche nel film di Soderbergh.

Emblematicamente lo stesso anno di *The Girlfriend Experience* esce *Throat: A Cautionary Tale* (2009) di Paul Thomas, uno dei porno più rappresentativi del lavoro alternativo che compie Grey sul suo corpo. Se la pornografia mainstream è legata all'immaginario di Pigmalione[35] per il quale la donna, inizialmente restia a praticare una sessualità libera, viene infine 'liberata' forzatamente dal maschio dominante (di fatto riappropriandosi della propria libertà attraverso la sottomissione), la Grey in *Throat* interpreta una sex worker (non di lusso, stavolta) costretta dal proprio fidanzato (Trent Tesoro) a prostituirsi, la quale però non vive affatto tale pratica come liberatoria. Il suo volto e il suo corpo soffrono delle sevizie subite dal partner, la sua espressività si fa sempre più apatica e rassegnata fino all'accettazione della propria sottomissione (si veda soprattutto la scena in cui è costretta, coartata dal suo partner per questioni economiche, a praticare sesso orale a un gruppo di uomini). La sua condizione detona nel finale in cui la ragazza si suicida davanti ai suoi sfruttatori in un ultimo atto, disperato e inutile, di riappropriazione brutale dei propri orifizi. L'estraneità di questo prodotto, produttivamente mainstream, dal porno americano contemporaneo è evidente, e la Grey è interprete perfetta per questo ruolo: la sua problematizzazione del ruolo femminile gregario nella sessualità, e al contempo il suo costante sguardo diabolicamente partecipe, ma non gaio, connotano repulsione e apatia. La sua ontologia nel film di Soderbergh, quindi, è già piena di queste significazioni, ragion per cui è adatta al ruolo, non produce un disturbo ricettivo (che invece avrebbe prodotto la scelta di performer mainstream ma "integrate" come Jesse Jane o Jenna Jameson, o egualmente problematiche ma meno

35 Cfr. P. Adamo, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2004, pp. 56-60.

pop come Belladonna o Annette Schwarz), ma anzi porta con sé un carico di significato che si rivelerà conforme al senso complessivo del film.

Michel Houellebecq nei film di Guillaume Nicloux

Lo scrittore francese Michel Houellebecq ha una lunga *liaison* sentimentale col cinema: ne è un appassionato cultore, è stato regista di alcuni cortometraggi in gioventù (e, già famoso, di un lungometraggio tratto da un suo romanzo: *La possibilità dell'isola*) ma si è imposto nell'ultimo decennio soprattutto come attore, in parallelo alla sua prolifica produzione letteraria, e in continuità con essa[36]. In particolare, è protagonista assoluto di una trilogia diretta dal regista francese Guillaume Nicloux e costituita da *Il rapimento di Michel Houellebecq* (2014), *Thalasso* (2019) e *Dans la peau de Blanche Houellebecq* (2024, inedito in Italia).

Nel primo film Houellebecq viene rapito da un gruppo di sfaccendati e ne diventa amico, costituendo un piccolo gruppo familiare e affettivo con loro. La sparizione fa riferimento a un episodio avvenuto davvero nel 2011, quando lo scrittore fece perdere le sue tracce (peraltro dopo aver vinto il premio Goncourt per *La carta e il territorio*)[37]. Gli elementi surreali (o comunque implausibili, dovuti anche ai meccanismi della commedia grottesca) contribuiscono a astrarre la figura pubblica di Houellebecq inserendola in un contesto manifestamente fittizio, e attivando solo connotazioni di primo livello connesse con l'immaginario mediatico del suo personaggio (dai vezzi, le pose, le controverse posizioni politiche, l'aura di maledettismo e repellenza, nonché l'autoironia). L'operazione è amplificata in *Thalasso* che non solo è ancora più surreale in certi momen-

36 Esempio paradigmatico è la partecipazione al documentario *Restare vivi: un metodo* (2016) di E. Lieshout, A. Hagers, R. van Brummelen, tratto da un suo pamphlet giovanile, nel quale lo scrittore incarna l'unico personaggio fittizio (non solo il suo nome è diverso ma anche la sua professione: è un artista visivo).
37 Romanzo che contiene ampi stralci di auto-fiction e in cui lo stesso Houellebecq viene ammazzato: curiosa ossessione per la sparizione di sé che verrà in seguito (anche attraverso i film di Nicloux) totalmente abbandonata in favore di una sovraesposizione mediatica.

ti (lo scrittore si rifugia in una Spa di lusso che assomiglia a un carcere) ma con la presenza di Gerard Depardieu (anch'egli interprete di sé stesso) – figura pubblica dalle connotazioni analoghe a quelle di Houellebecq – inserisce una vena ancor più grottesca e riflette sull'icona dello scrittore nel confronto con quella, altrettanto "codificamente" repellente, dell'attore. Con la loro sola presenza i due corpi rimandano al loro essere personaggi controversi della Francia contemporanea e le loro antitetiche fisicità hanno addirittura una referenza intertestuale esplicita (Stanlio & Ollio).

Nel terzo film la figura di Houellebecq si frange ulteriormente: da un lato si dissolve nei numerosi sosia del concorso al quale lo scrittore decide di partecipare in qualità di giurato, dall'altro incontra un altro elemento perturbante, la comica Blanche Gardin, che per contrasto e opposizione rappresenta un ulteriore ampliamento della sua iconicità, ancora più forte di quello con Depardieu col quale vigeva maggiore contiguità. La nuova coppia ricorda inoltre, in un ennesimo gioco di rifrazioni meta-filmiche, quella formata da Woody Allen e Diane Keaton, soprattutto per via dei cinici e salaci battibecchi.

Alcuni tipici temi houellebecquiani, che appaiono nella trilogia non solo attraverso i discorsi dei personaggi ma anche a livello diegetico (il rifiuto del consesso sociale nel *Rapimento* o la decadenza fisica e morale dei corpi, e dell'Occidente tutto, in *Thalasso*), sono già *in nuce* contenuti nella apparizione dello scrittore come corpo ripreso, anche grazie alla inscindibilità tra la sua figura e le idee espresse dai personaggi delle sue opere, spesso accomunati ad alter ego, richiamati dalla sua presenza quasi divistica, e sfruttando il confronto, anch'esso automatico, pre-performativo, con figure altrettanto iconiche della cultura francese contemporanea, connotate in parte in contiguità (Depardieu), in parte per contrasto (Gardin).

Conclusioni

Gli esempi portati sono casi-limite di un meccanismo che avviene necessariamente su ogni corpo attoriale. Le dinamiche intertestuali considerate non facevano riferimento solo all'ambito strettamente cinematografico: se questo si può dire di Buster Keaton, il discorso per Sasha Grey è più complesso (di fatto i riferimenti che il suo corpo attiva riguardano l'ambito della pornografia che, per quanto sottoinsieme dell'ambito audiovisivo, è escluso dal cinema *stricto sensu* nell'enciclopedia comune) mentre con Houellebecq siamo già in un altro medium. A rimarcare che le significazioni automatiche del corpo attoriale possono riguardare l'intero ambito della cultura (anche in senso antropologico) e non sono solo un gioco interno al discorso sul cinema: sono anzi la prova che la cultura può potenzialmente attivare significato a partire da qualsiasi dato della realtà.

Un'ultima obiezione da considerare riguarda l'approccio generale al problema dell'attore qui presentato. Concentrarsi sull'attore come figura, come ente, e badare alla ontologia più che alla performance può sembrare la giustificazione scientifica di un atteggiamento reificante verso gli attori che contraddistingue il cinema d'autore soprattutto europeo[38]: il regista come autore totale che usa e modella i corpi degli attori, perché essi significano indipendentemente dalle qualità recitative dell'interprete. Ma sarebbe ingiusto, visto le cautele prese nella "Nota semiotica": i corpi attoriali nel cinema significano da sé, certo, e spesso la loro scelta è traccia di una precisa poetica del regista, ma premeva restituire alle persone dietro i personaggi la loro predominanza su altri segni del film: è la loro ontologia che predomina, l'uso che si fa di essi (o l'uso che loro stessi fanno del loro talento) è un veicolo di questa ontologia, e non può sussistere senza essa.

38 Cfr. A. Scandola, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Marsilio, Venezia 2020.

Diego Baratto

Il melodramma cinematografico contemporaneo. Figure del gesto e del corpo

Nella sua lunga storia plurisecolare (dalla modernità a oggi), scandita da irradiazioni in svariati media e culture, nonché da sensibili trasmutazioni formali, il *modo* melodrammatico (o la sua categoria estetica[1]) è stato riconosciuto a più riprese, da diverse prospettive teorico-analitiche e in diversi contesti estetici, per la centralità che assegna al ruolo del corpo e delle figurazioni gestuali[2].

Si pensi, in proposito, al *mélodrame*, genere teatrale sorto a cavallo dell'Ottocento e riferimento storico cruciale per gli studi sull'immaginazione melodrammatica. Derivato da uno spettacolo popolare non basato sulla parola, ossia la pantomima[3], il suo sistema di significazione dipende sia dalla comunicazione verbale sia dalla dimensione non verbale. Non deve, dunque, sorprendere che sia stato una prolifica fabbrica di repertori gestuali, di codici dell'espressione facciale e della posa, né che abbia valorizzato la performance muta. L'orizzonte gestuale costituisce «una strategia necessaria» per il modo espressionistico e survoltato – il cosiddetto modo dell'eccesso – del melodramma[4]. È un complemento o supplemento indispensabile alla parola, nelle scene dialogate, e diviene il fulcro in quelle (di ascendenza pantomimica) prive di articolazione verbale, strettamente legate tanto all'estetica del *tableau* quanto all'intervento musicale – una combinazione che configura una struttura «essenziale ai fini della rappresentazione», nonché pervasiva, denominata da Peter Brooks *testo del mutismo*[5]. Se tuttavia Brooks insiste molto sul significato del gesto, va ricordato che lo spettacolo melodrammatico è stato anzitutto un dispensatore di

1 G. Scaramuzza, *Il melodramma come categoria estetica*, in P. D'Oriano (a cura di), *Per una fenomenologia del melodramma*, Quodlibet, Roma 2006, pp. 113-140.
2 C. Gledhill – L. Williams (a cura di), *Melodrama Unbound. Across History, Media, and National Cultures*, Columbia University Press, New York 2018, pp. IX-XXV.
3 Tramite, invero, la mediazione di quella forma ibrida e ossimorica che è la *pantomime dialoguée*.
4 P. Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven-London 1995, p. 79.
5 *Ivi*, p. 62.

Title

Contemporary cinematic melodrama. Figures of gesture and body

Abstract

The essay investigates gestural and corporeal figuration in contemporary cinematic melodrama, through a close analysis of *De rouille et d'os* (Audiard) and *Incendies* (Villeneuve). Emphasis is placed on the aesthetic configurations of affect, excess, and trauma, and on the role of gesture as a site of expressive and symbolic density within the melodramatic mode.

Keywords

Cinematic melodrama
-
Gestural aesthetics
-
Corporeality
-
Affective excess
-
Trauma and memory

«shock compressi»[6] (si pensi ai momenti sensazionali), un'«esperienza estetico-emozionale»: in esso la produzione di senso si è espressa come «affetto percepito»[7].

In ambito cinematografico, e più precisamente in quello della filmologia femminista, Laura Mulvey ha puntualizzato che il melodramma richiede una performance che è inerente più alla capacità gestuale che al discorso[8], mentre Linda Williams lo ha classificato fra i *body genres* (insieme al film pornografico e all'horror), in un contributo teorico influente che intende dare conto di un doppio versante, quello della rappresentazione dei corpi sullo schermo e quello dei loro effetti sullo spettatore. Parliamo di corpi presi nella morsa di intense sensazioni ed emozioni, che possono stimolare nello spettatore forti risposte fisiologiche, automatismi "mimetici" («*involuntary mimicry*») rispetto a quanto visto, e attivare uno specifico *frame* psichico di fantasie (in senso psicoanalitico)[9]. Nel melodramma il corpo è sotto pressione, talvolta esposto a situazioni estreme (fisicamente ed emotivamente), e la gestualità è *intensificata*. Due aspetti che sono peraltro cruciali per le *sensation scenes* che popolano il modo/"genere"[10]. E si potrebbe dire, senza generalizzare, che il più delle volte in esso prevale lo «spettacolo dispendioso» dei gesti di chi si lascia divorare dall'emozione e dalle passioni[11].

Tenendo conto di questo "canonico" sfondo teorico, affronteremo una serie di variazioni contemporanee della forma melodrammatica, focalizzandoci sulla performance gestuale e la messinscena della figura umana in alcuni momenti di due film, *De rouille et d'os* (2012) di Jacques Audiard e *Incendies* (2010) di

---

6 M. Buckley, *Refugee Theatre*: *Melodrama and Modernity's Loss*, «Theatre Journal», vol. 61, n. 2, May 2009, p. 182.

7 Gledhill –Williams (a cura di), *Melodrama Unbound*, cit., p. xxii.

8 L. Mulvey, *Douglas Sirk*, in P. Bertetto (a cura di), *Action! How Great Filmmakers Direct Actors*, Minimum Fax, Roma 2007, p. 151.

9 L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, «Film Quarterly», vol. 44, n. 4, 1991, pp. 2-13.

10 L. Williams, *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2001, p. 18.

11 M. Guérin, *Philosophie du geste*, Actes Sud, Paris 2011, edizione digitale.

Denis Villeneuve. Di volta in volta si analizzeranno le riconfigurazioni di un insieme di figure del melodramma, con riferimento a nozioni quali *testo del mutismo*, *sensation scene* (spettacolo), effetto *tableau*, performance simil-pantomimica e *situazione*.

Gesti "ricostruttivi" e comunicativi: *De rouille et d'os*

Benché si possano rilevare accenti anticipatori già nell'ibridazione di codici generici di *Sur mes lèvres* (2001), *De rouille et d'os* (2012) è il primo film in cui Jacques Audiard si affida apertamente al melodramma, qui mescolato a registri realistici[12]. Da un lato, il repertorio melodrammatico si dimostra in vistosa sintonia con diversi tropi del cinema del regista (personaggi in situazioni liminali, socialmente marginalizzati; difficoltà nella comunicazione verbale delle proprie emozioni; sofferenza fisica; dinamiche di riscatto attraverso la trasformazione di sé in alleanza con gli altri). Dall'altro versante, è lo stile visivo audiardiano, di grande impatto sensoriale, estremamente fisico e dal carattere «aptico»[13], a fare da propulsore al regime melodrammatico nel segno della corporeità.

Il film è incentrato sulla relazione che si sviluppa tra Stéphanie, addestratrice di orche, e Ali, un ex kickboxer – con un figlio a carico – che si divide tra lavori precari (buttafuori,

12 Il modo melodrammatico tornerà nel cinema audiardiano a dosaggi alterni e integrato al thriller in *Dheepan* (2015) per diventare nuovamente predominante, in solidarietà con il *crime*, in *Emilia Pérez* (2024).

13 Con «l'occhio tutt'intero ad aggiungere alla propria funzione ottica, una funzione propriamente "aptica", […] un toccare proprio dello sguardo», G. Deleuze, *Immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017, p. 17. L'aptico e l'ottico non sono qui intesi in senso dicotomico-oppositivo, ma secondo uno slittamento dell'uno nell'altro, come esplicitato altrove da Deleuze, insieme a Guattari: «*Prensivo* [*Haptique*] è una parola migliore di *tattile*, poiché non oppone due organi di senso, ma lascia supporre che l'occhio stesso possa avere una funzione che non sia visiva», G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 672. Vedi anche L. Marks in *The Skin of the Film*: *Intercultural cinema, Embodiment and the Senses*. Duke University Press, Durham 2000.

guardia notturna) e incontri di lotta clandestini. Dapprima presentati come due mondi inconciliabili, è la sciagura occorsa a lei (l'amputazione delle gambe in un incidente nel parco acquatico dove lavora[14]), con la depressione e l'isolamento conseguenti, a creare i presupposti per un avvicinamento con l'uomo e a favorire la loro unione.

Il corpo è l'orizzonte precipuo di *De rouille et d'os*, in termini sia filmici sia tematici[15]. Restituito vigorosamente dalle immagini nella sua concretezza materiale, è soprattutto la dimensione che costituisce e sostanzia il rapporto tra i due protagonisti, la loro interconnessione emotiva. La comunicazione tra Stéphanie e Ali passa in massima parte dai loro corpi – lui è incapace di verbalizzare le proprie emozioni – così come il reciproco infondersi la necessaria forza per fronteggiare le rispettive difficoltà. L'uomo le offre sostegno con azioni tangibili (la porta sulle spalle, in braccio, l'aiuta nella deambulazione, ecc.), si dimostra capace, a sprazzi, di contraccambiare i gesti d'affetto di lei mentre l'erotismo, sfera di profonda intesa tra loro, è ciò che sancisce un punto di svolta per la donna nella strada per la risocializzazione. Tutto ciò si può definire, in sostanza, come un'energetica corporea relazionale[16].

Nel film si percepisce «una tonalità esclusivamente fisica, infusa nella carne, nel sesso, nel sudore e nel sangue», scrive René Prédal[17], e la mdp esplora i movimenti, i gesti – da quelli

14 Ricordiamo l'insistenza del melodramma sul tema della disabilità: si pensi a *Johnny Belinda* (1948, Negulesco), a *Magnificent Obsession* (1954, Sirk), o, in tempi più recenti, a *Carne trémula* (1997, Almodóvar), a *Mar adentro* (2004, Amenábar) e a *Million Dollar Baby* (2004, Eastwood). Di particolare interesse sono le possibilità dischiuse dalle storie di disabilità nell'esplorazione di differenti forme di interazione e contatto, di una differente relazionalità fra i corpi.

15 G. King, *Jacques Audiard*, Manchester University Press, Manchester 2021, p. 24.

16 Ciò non toglie che la parola, pur sensibilmente subordinata alla corporeità nel film, intervenga in momenti chiave: quando, ad esempio, Stéphanie cerca di addomesticare l'istintività dell'uomo (il dialogo dopo che lui ha passato la notte con un'altra) o, quando nel finale, Ali sembra aver appreso qualcosa in merito all'espressione verbale dei suoi sentimenti.

17 R. Prédal, *Cannes à Paris*: De rouille et d'os, «Jeune cinéma», Juillet 2012, p. 12.

minimi a quelli più vistosi, perfino spettacolari. I primi piani si dedicano non solo ai volti (talvolta per porzioni o dettagli, come le labbra) ma anche ad altre parti del corpo, come le gambe, i torsi, e soprattutto le mani – marca del cinema audiardiano ed elemento chiave nei suoi film che non viene meno neanche in *De rouille et d'os*[18].

È un corpo, quello messo in scena, che sprigiona energia, espone la sua fragilità, soffre e resiste, accordato ai campi di forze emozionali e agli effetti-sensazione del melodramma, che si alternano a (o s'incrociano con) trattamenti "naturalistici". Con riferimento ai segmenti di *spettacolo* – aspetto che ha interessato molto gli studi sul melodramma[19] – articolati dal film, vedremo due scene riguardanti Stéphanie. Si tratta di momenti a cui è fortemente vocato il melodramma, che hanno «una vita estetica propria»[20], che perforano il «tessuto narrativo con eventi di singolare espressività»[21] e «distolgono lo schema senso-motorio dalle sue normali capacità di azione [facendo sì] che l'immagine investa ancor più intensamente sul movimento o gesto»[22]: un gesto che «enfatizza la corporeità»[23]. Pervase da un amalgama di intense sensazioni, affetti ed emozioni, sono sequenze cruciali per comprendere gli slittamenti radicali nella percezione del proprio sé incarnato da parte della protagonista: nel sospendersi della progressione lineare della narrazione, in esse si attivano

18 Non di rado, peraltro, vediamo che la gestualità è scolpita e disvelata nei suoi movimenti più segreti dalle dilatazioni temporali dello *slow motion*, come nelle scene di lotta, popolate di corpi "monumentalizzati" nel loro vigore e segnati dalle ferite, percorsi dal sangue.

19 R. Lang, *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1989, pp. 22-29; Williams, *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*, cit., p. 21.

20 L. Mulvey, *Repetition and return*: *Douglas Sirk*, in J. Gibbs et al (a cura di), *Style and Meaning. Studies in the detailed analysis of film*, Manchester University Press, Manchester e New York 2005, p. 232.

21 E. Del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, p. 29.

22 *Ivi*, p. 28.

23 B. Peucker, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton Legacy Library, Princeton (NJ) 1995, p. 149.

una serie di associazioni tra il passato e il presente della donna tramite la gestualità, aprendo le porte a un negoziato con la propria condizione. Non va dimenticato, inoltre, il legame di questi episodi con il *testo del mutismo*, che preferiamo chiamare – anche come indicatore storicizzante e ri-orientativo della nozione in questo contesto – *poetica senza parole*, a ribadire l'assenza di comunicazione verbale, la centralità della produzione gestuale, nel silenzio o con la musica.

Ali e Stéphanie hanno avuto il loro primo rapporto sessuale, favorito inaspettatamente dalla pragmaticità e dall'impulsività dell'uomo, che ha buttato lì la proposta con la *nonchalance* con cui si chiederebbe una tazza di caffè. Dopo che se n'è andato, vediamo un campo medio della donna in carrozzina, di spalle sul balcone, che guarda il panorama cittadino: un'immagine che parrebbe annunciare un clima di melanconica solitudine, subito smentito, però, dalle immagini successive. Ripresa in mezzo primo piano, la donna comincia a riprodurre l'inventario gestuale della coreografia che svolgeva nel corso degli spettacoli al parco acquatico, quando guidava/accompagnava le acrobazie delle orche. Lo si può intuire facilmente anche dalla canzone che interviene, la stessa che veniva diffusa durante gli *show*, e cioè *Firework* di Katy Perry. Il brano non conta solo come indicatore memoriale, né fa parte soltanto di una scelta naturalistica[24] (l'essere credibile, cioè, per la sua "funzione" d'intrattenimento al parco acquatico), ma è usato anche per la sua valenza intrinseca (lo dimostra questa circostanza specifica), poiché tematizza, a modo suo ovviamente, il recupero dell'autostima, l'amore di sé, la scoperta e lo sviluppo delle proprie potenzialità[25]. È insomma un *soundscape* di auto-impoteramento, in cui il *melos* del *drama* si trasforma in una dimensione soggettivata – non è secondario, a tal proposito, che la canzone sia extradiegetica – e il crescendo del volume, che dà un senso spaziale di repentino avvicina-

24 J. Dobson, *Special affects*: *reconfiguring melodrama in* De rouille et d'os *(*Rust and Bone*, Audiard 2012)*, «Studies in French Cinema», vol. 16, n. 3, p. 223.
25 Vedi anche P. Powrie, *Sounscapes of Loss*, in A. Fox et al (a cura di), *A Companion to Contemporary French Cinema*, Wiley Blackwell, Malden, MA 2015, p. 537.

mento e "incorporamento" emozionale della melodia, produce un'esaltante sensazione di potenziamento, che s'innesta e opera in sinergia con il disegno gestuale del personaggio[26].

Nella sua coreografia – echeggiante le silenti performance gestuali melodrammatiche – Stéphanie, visibilmente emozionata, tende le mani innanzi, a palmo aperto; volta le braccia di lato, ne rotea uno, le allunga entrambe in avanti tenendo indice e medio sporgenti, poi punta un solo braccio verso l'alto, prima scuotendo la mano e poi immobilizzandola, e infine lo fa di nuovo mulinare due volte, fermandolo, inarcato, all'indietro. I movimenti si proiettano in quattro direzioni (avanti, di lato, in alto e indietro) creando un *dinamismo centrifugo* che preme ai margini del quadro, che sembra volerlo evadere; e le riprese vibranti con la mdp a spalla – e qui si parla di gesto registico – raccolgono la vitalità incontenibile che scaturisce da questa partitura gestuale, suggerendo anche, attraverso tre *jump-cut*, l'impazienza impetuosa del corpo di Stéphanie. Ed è interessante notare quanto la messinscena e la ripresa enfatizzino le mani e il volto, creando fra loro un interscambio di affetti[27].

Se nel film la sfera del gesto è il cardine della riformulazione dell'esperienza del corpo, dell'incorporamento dell'*agency*[28] e delle possibilità di comunicazione[29], questa scena ne è la summa. Attraverso il gesto, Stéphanie ricostituisce, per l'appunto, la

26 Claude Lévi-Strauss scriveva che la musica può «filtra[re] e organizza[re] l'esperienza vissuta» producendo «la piacevole illusione che le contraddizioni possono essere superate e le difficoltà risolte». C. Lévi-Strauss, *Boléro de Maurice Ravel*, «L'Homme», vol. 11, n. 2, 1971, p. 5.

27 Un'immagine-affezione – richiamando Deleuze – che nell'inquadratura, in certi tratti, si costituisce spostandosi dal volto alle mani, e viceversa, mentre in altri passaggi le riunisce insieme, in alcuni casi sovrapponendo le due parti del corpo. Cfr. G. Deleuze, *Immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016, pp. 110-127.

28 «Il gesto è il luogo a partire dal quale è possibile una nuova capacità d'azione, ciò che si chiama "agentività"» Y. Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Armand Colin, Paris 2012, citato in C. Blümlinger – M. Lavin (a cura di), *Geste filmé, gestes filmiques*, Éditions Mimésis, Paris 2018, p. 10.

29 Dobson, *Special affects*, cit., p. 223.

propria *agency* e "riconquista" il proprio corpo[30], in un'atmosfera di sensibile gioia commossa[31]. Ma lo spartito gestuale si delinea qui anche come quella che Giorgio Agamben definisce «comunicazione di una comunicabilità»[32]. Importante, a tal proposito, sottolineare che il filosofo distingue – intrecciando le riflessioni di Aristotele con quelle di Varrone – tra *facere*, un'attività poietica che è mirata a uno scopo, con un destino «fuori da sé stessa»[33], e *agere*, un'azione che ha in sé stessa il proprio fine. In seno al gesto, elemento terzo rispetto alle altre due modalità, «non si produce né si agisce»[34], ma ci si fa carico, si supporta e si espone l'azione. Esso *spezza l'alternativa tra fini e mezzi* poiché è «l'esibizione di una *medialità*, il rendere visibile un mezzo come tale»[35].

Le mani, nelle loro valenze trasformative e comunicazionali, sono protagoniste anche dell'episodio successivo: mentre va scemando la canzone di Perry, osserviamo Stéphanie recarsi al parco acquatico. Ciò che segue è configurato secondo un effetto *tableau mouvant* d'impronta melodrammatica, che si distacca nettamente dalla spinta centrifuga della scena precedente. La donna, inquadrata in campo totale, è dinnanzi al vetro della vasca delle orche ed è posta in asse, di spalle, rispetto alla mdp. Un denso cromatismo azzurro domina la scena, lo spazio è bidimensionale, pittorico. "Materializzatosi" dal fondo dopo i tre tocchi di richiamo di Stéphanie, l'animale si pone con il muso in corrispondenza della mano della donna. La mdp va a stringere sulle due figure e assistiamo ad alcuni istanti di "mimetismo cinesico", che rimarcano quanto il «gesto form[i]

30 C'è, però, un ulteriore livello, poiché la performance "recuperata" dalla donna definiva anche aspetti importanti della sua apparenza sociale, per la precisione in ambito professionale. È un versante importante, se vogliamo comprendere la sua riconciliazione con l'immagine di sé.

31 Come ricorda L. Williams, il melodramma non commuove esclusivamente attraverso il senso di perdita, ma anche con le grintose (o fortunose) riparazioni della perdita, Williams, *Playng the Race Card*, cit., p. 31.

32 G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 52.

33 *Ivi*, p. 51.

34 *Ibidem*.

35 *Ivi*, p. 52.



Jacques Audiard,
De rouille et d'os
-
(2012)



la vera e propria cerniera tra l'animalità e l'umanità […], tra lo zoologico e il socio-tecnologico»[36]. E si può aggiungere che questa drammaturgia enfatizzi «l'importanza degli indicatori non verbali» nel melodramma[37]. La donna spalanca le braccia, prima curvandosi a lato, e poi, tornando in posizione eretta, le alza formando una V, seguita, in questi gesti, dai movimenti dell'animale. Un gesto deciso della protagonista congeda l'orca, che abbandona lentamente l'inquadratura. Se nella circostanza precedente furoreggiava la musica, qui è il silenzio assoluto a dominare, il quale, coadiuvato dalla non visualizzazione del volto (lei è di spalle)[38], contribuisce a intensificare il geroglifico di movimenti "interattivi", a potenziare l'effetto gestuale e la tonalità melodrammatica[39].

36 Guérin, *Philosophie du geste*, cit., edizione digitale. Per un'interessante discussione su alcuni modi in cui il cinema ha registrato la "continuità" fra il gesto umano e animale, si veda B. Creed, *Film, gestures, species*, in N. Chare, L. Watkins, *Gesture and Film. Signalling New Critical Perspectives*, Routledge, London e New York 2017, edizione digitale.

37 Brooks puntualizza, difatti, lo sterminato uso di animali nei *mélodrames* per catalizzare il *testo del mutismo* melodrammatico, Brooks, *The Melodramatic Imagination*, cit. p. 46.

38 Dobson, *Special affects*: *reconfiguring melodrama in* De rouille et d'os *(*Rust and Bone*, Audiard 2012)*, cit., p. 224.

39 «La rappresentazione del silenzio è uno dei più originali effetti drammatici del film sonoro», scrive B. Balázs in Id., *Il film*, Einaudi, Torino 1952, p. 238.



Jacques Audiard,
De rouille et d'os
-
(2012)



L'atmosfera è toccante e può essere letta secondo diverse e intrecciate correnti emozionali – rimpianto, senso di perdita, riconciliazione, dolce commiato e slancio verso il superamento del trauma (pensiamo al gesto finale del personaggio all'orca). È una scena che condensa prepotentemente la forza di comunicazione tra Stéphanie e l'orca, e che tuttavia non manca di evocare assonanze tra l'esperienza del limite dell'una e dell'altra (per quest'ultima: il suo stato di cattività, il distacco dall'ambiente naturale di provenienza). E c'è, inoltre, il passaggio dalla *potenza* all'*atto*, cioè dall'esposizione di una comunicabilità dell'episodio sul balcone alla comunicazione effettiva nella sopracitata circostanza[40]: un processo che prelude a un più marcato ritorno alla socialità della donna, che nella scena successiva vediamo, per l'appunto, rincontrare i suoi ex colleghi di lavoro.

Riassumendo, ambedue le sequenze analizzate – cui potremmo aggiungere l'euforico ballo di Stéphanie in sedia a rotelle sulle note di *Love Shack* dei The B-52s – segnano uno spostamento dagli scenari di sofferenza verso la scoperta di nuovi modi di

40 In aggiunta, il coinvolgimento è rafforzato anche da un'evidente *mise en abyme* dello schermo cinematografico e dell'esperienza spettatoriale, come annota Dobson (*Special affects*, cit., p. 46) anche se, a nostro avviso, si dovrebbe parlare più propriamente di un'eco di dispositivi più recenti, considerato il rapporto "inter-attivo" che viene inscenato.

impoteramento *attraverso* quanto è consentito a un corpo che differisce dalla cosiddetta "norma": si tratta, insomma, di esplorarne tanto i limiti quanto le nuove abilità e possibilità[41].

"Situazione" e schema gestuale-posturale del trauma in *Incendies* (2010)

Incendies è un *family melodrama* anomalo che si avviluppa dichiaratamente intorno al modello edipico e s'inscrive nelle architetture del *complex storytelling* per la sua struttura narrativa non lineare, e circolare in alcuni tratti, che interpola principalmente due scenari temporali, a loro volta punteggiati da analessi "interne", e per l'uso di "ellissi ipotetiche" (eventi presentati o suggeriti che attendono di acquisire un senso preciso nell'economia generale della storia), che sollecitano lo spettatore a un lavoro cognitivo di tipo indiziario e di ricostruzione retrospettiva[42]. Una complessità e una frammentazione del racconto che sono tutt'uno con la dimensione traumatica[43], ne mimano gli strappi e lo scompiglio temporali[44], i disorientamenti spaziali. Da un lato abbiamo il versante narrativo del presente, con i due gemelli, Jeanne e Simon, spinti dal testamento della madre, Nawal, a mettersi sulle tracce del loro padre, di cui non sanno nulla, e del fratello di cui ignoravano l'esistenza (che scopriranno essere la stessa persona) in una sorta di *quête* identitaria e scoperta del vissuto traumatico materno; dall'altro il racconto del passato di Nawal, segnato dalle devastazioni della guerra (disgregazioni famigliari, morte, violenza e tortura) e focalizzato sulla sua ricerca del primo figlio, Nihad, da cui è stata obbligata a separarsi

41 King, *Jacques Audiard*, cit., p. 49.

42 W. Buckland (a cura di), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Malden 2009.

43 Sul forte legame tra melodramma e narrazioni del trauma si veda E. Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick 2005, pp. 66-86.

44 Su queste strutture del racconto traumatico di veda R. Luckhurst, *The Trauma Question*, Routledge, London 2008, p. 180.

quando era neonato e la cui esistenza di bambino e adolescente, prima che s'intrecci nuovamente, e in modo funesto, a quella della madre, ci viene presentata in due scene.

Pur non essendo precisato il quadro storico di queste ultime vicende, né usati i nomi reali per indicare le località, si può facilmente intuire che si tratta del contesto della guerra in Libano (1975-1990); il personaggio stesso della donna, inoltre, è in parte ispirato all'attivista libanese, comunista e filo-palestinese Souha Bechara. Gli incendi a cui allude il titolo si riferiscono a un estendersi del "fuoco" dal centro del trauma, cioè il Medio Oriente, alle vite apparentemente normali dei gemelli a Montreal, dove il film inizia e finisce[45]. Si tratta, infatti, di una narrazione sul contagio traumatico intergenerazionale[46] e sul tentativo di elaborazione (*working through*) dello stesso, di seconda mano e per procura, da parte di Jeanne e Simon. In molte occasioni, i movimenti temporali del film rimarcano questa trasmissione traumatica attraverso efficaci e spiazzanti strategie visive di "osmosi" nei raccordi tra passato e presente (alcuni esempi: per mezzo di astuti accorgimenti di ripresa e montaggio, la momentanea confusione tra madre e figlia, abbigliate allo stesso modo; la connessione improvvisa tra i loro primi piani; l'uso delle foto come connettore "ingannevole" tra epoche diverse).

In *Incendies* analizzeremo una figura gestuale-posturale che si cristallizza in tre scene, a suggello di episodi di grande tensione (melo)drammatica fra le quali solo in una (la seconda) troviamo un significativo effetto *tableau*[47]. Nel dettaglio, questi segmenti sono articolati a partire da uno *schema del trauma*[48], costituito

45 D. L. Pike, *Burning the Candle at Both Ends: Denis Villeneuve's* Incendies, «Bright Lights Film Journal», 31/11/2011.

46 Su questo tema si veda D. LaCapra, *History in transit: experience, identity, critical theory*, Cornell University Press, Ithaca and London 2004, p. 108.

47 In questo, seguendo un posizionamento drammaturgico tradizionale del *tableau*: in un punto culminante o di crisi, P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, PUF, Paris 1998, edizione digitale.

48 Nell'uso di questo termine (*schema*) ci ispiriamo allo studio di Maria Luisa Catoni sulla comunicazione non verbale nell'antica Grecia (in particolare al capitolo 3 dedicato alle arti), limitatamente all'idea di *schema* come condensa-

da un movimento (inginocchiarsi a terra, o sedersi improvvisamente, in preda allo choc), dalla figura umana immobilizzata (campo totale) e dall'enfasi sul volto (primo piano)[49]. Le tre versioni in cui si presenta lo *schema* sono inscritte nella figura della *situazione* (*situation*) melodrammatica – nozione introdotta da Lea Jacobs – che si può descrivere, nonostante la molteplicità delle declinazioni e la malleabilità stessa del concetto, come una circostanza d'*impasse* – ad esempio, pericoli imminenti, incidenti, choc per ragioni svariate (come la notizia della morte di qualcuno), rovesci della sorte improvvisi, dilemmi, ecc. – che arresta temporaneamente l'azione narrativa (situ-azione come principio opposto dell'azione)[50]. La ripetizione (e variazione) dello *schema* in una serie di *«frozen moments»* del film, inoltre, rientra in una dinamica familiare al melodramma, che usa diverse strategie – le simmetrie, le opposizioni e, per l'appunto, le iterazioni – per creare un testo parallelo rispetto alla narrazione, richiedendo allo spettatore operazioni di natura associativa e pratiche di decrittazione, più che di decodifica[51] (il che, peraltro, è nel nostro caso particolarmente affine alle già citate istan-

zione di «unità discrete quali gesto, atteggiamento, portamento, camminata» – qualcosa che può riguardare anche una posa – e ripensandola come figura che istituisce un "sistema di comunicazione" con lo spettatore all'interno del film, tramite un tema posturale e le sue *variationes*, risultando decisiva per la comprensione, nel nostro caso, delle pieghe più sottili dell'affetto traumatico e delle reazioni del personaggio. Non dunque un'applicazione, bensì una ricontestualizzazione del termine. M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

49 Nel film, la trama di primi piani, in effetti, è uno degli elementi salienti per mappare le risonanze tra visibile, dicibile e sensibile nell'emersione del portato traumatico. Cfr. M. Richardson, *Gestures of Testimony. Torture, Trauma, and Affect in Literature*, Bloomsbury Academic, London 2016, p. 77. In generale, Villeneuve tende a prediligere i primi piani, cfr. M. Pascal, *Close-ups and Gros plans*: *Denis Villeneuve the Macrophage*, in J. English – M. Pascal (a cura di), *ReFocus*: *The Films of Denis Villeneuve*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2023, pp. 41-58.

50 L. Jacobs, *The Woman's Picture and the Poetics of Melodrama*, «Camera Obscura», vol. 31, 1993, pp. 121-147.

51 L. Mulvey, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006, pp. 146-147.

ze del *complex storytelling*). Le tre versioni dello *schema* – con la protagonista silente – operano come puntelli della memoria e generano una specie di costellazione d'interscambio emozionale e simbolico, facendo sì che le esperienze traumatiche si richiamino a vicenda, evocando quella/e precedente/i in una sorta di "coabitazione temporale" che prende forma attraverso l'azione, la postura e l'espressione della protagonista.

La prima occorrenza dello *schema* si trova all'inizio del racconto del passato di Nawal, allorché i suoi fratelli le uccidono il compagno, Wahab, perché di religione musulmana (la famiglia della protagonista è cristiana). Il movimento della donna che si china sul cadavere è nel suo compiersi tagliato dal montaggio. Un'inquadratura stretta ci mostra Nawal, alle cui spalle incombono i fratelli, uno dei quali con la pistola puntata alla testa della sorella, dopodiché un totale ritrae il gruppo (attimi di stallo), prima del richiamo salvifico della madre, che sventa per un soffio un possibile omicidio. Questa prima perdita di Nawal, peraltro, viene ricordata più avanti nel film da un altro gesto, che evoca un'aria da *if only* melodrammatico (il vagheggiare controfattuale basato su proposizioni condizionali, come l'eventualità di essersi incontrati in altre circostanze, in un periodo e in luogo diverso), allorché la protagonista appoggia le mani e la fronte contro un albero, pronunciando il nome di Wahab[52] – come se l'albero rappresentasse la tomba del loro futuro insieme.

La seconda occorrenza s'inscrive in quello che è l'epicentro simbolico e melodrammatico – che punta apertamente alla *memorabilità* – del film e cioè la sequenza della strage dei passeggeri musulmani di un autobus da parte di un commando della milizia cristiana[53]. Nawal – che sarà l'unica superstite in quanto indossa un crocifisso – tenta di salvare, senza riuscirci, una donna e sua figlia. Si tratta di un segmento, inoltre, che mette all'opera la ritmica melodrammatica «combinando la paura della perdita

52 T. Laine, *Reframing Trauma in Contemporary Fiction Film*, Lexington Books, Lanham 2023, p. 78.

53 Il riferimento storico dietro questa scena è il massacro di ventisette palestinesi in un autobus a Beirut, il 13 aprile del 1975. M.J. Green, *Denis Villeneuve's* Incendies*: From Word to Image*, «Québec Studies», vol. 54, 2012, p. 104.

con l'eccitazione e la suspense dell'azione»[54], rilanciando in due tempi la speranza per poi abbatterla. A conclusione di questa parte concitata e violentissima, ritroviamo lo *schema* nella sua massima consistenza figurativa e con una durata considerevole della stasi. Uno stacco fulmineo mette in risonanza poetica la caduta della bambina, colpita a morte da uno sparo, e il crollo al suolo di Nawal, inquadrata per un istante con un primo piano leggermente di scorcio, in cui cogliamo il *thousand-yard stare* (tipico del *detachment* dissociativo rispetto a un evento traumatico) uguale a quello visto durante l'uccisione del compagno. Nella ripresa seguente un movimento di mdp ci porta da un soldato – che passa lì a fianco – a Nawal, che appare (10 sec.) in mezzo primo piano di profilo, "schiacciata" al bordo destro del quadro, mentre il restante spazio visivo è saturato dall'infuriare delle fiamme, dinnanzi alle quali s'intravvede, fuori fuoco, il cadavere della bambina. Un totale ci dà modo di contemplare (ancora 10 sec.) un *tableau* – uno dei modelli di rappresentazione, peraltro, che ricorrono nella *situazione* – incandescente che raduna l'autobus in fiamme sullo sfondo e Nawal – la cui chioma nera si confonde con i fumi sullo sfondo – congelata in una posa, come fosse una statua: semi-accasciata, con il busto sorretto dalle mani piantate sul suolo polveroso, la gamba sinistra ripiegata e la destra allungata a lato, lo sguardo puntato a terra. Subito dopo, la stessa impostazione viene ripresa, da altra posizione, in un campo lunghissimo simil-*tableau* (7 sec.) che riduce Nawal a un puntino nel paesaggio, rimarcando inoltre il ruolo del *traumascape* nel film[55]: se nel *tableau* precedente l'interconnessione tra figura umana e sfondo in fiamme metaforizzava la combustione traumatica, adesso la donna, così "rimpicciolita" dall'inquadratura, appare già consunta dal paesaggio segnato dalla violenza, dall'incendio ancora vivo. Nel montaggio d'immagini successivo, apprendiamo dall'estinzione dell'incendio che è trascorso molto tempo: eppure Nawal – impaginata col medesimo primo piano concomitante con l'uccisione della

54 L. Williams, *Playing the Race Card*, cit., p. 38.
55 T. Laine, *Reframing Trauma in Contemporary Fiction Film*, cit., p. 73.



Denis Villeneuve, *Incendies* - *(2010)*

bambina – è ancora lì, immota e silente, in un clima di quieta disperazione. Vediamo nel paesaggio le tracce del tempo trascorso, ma la temporalità del corpo è arrestata.

La cristallizzazione nella posa, legata al blocco da impatto traumatico[56], induce lo spettatore a «studiare l'immagine con più attenzione»[57] e crea, considerati i tempi prolungati di ripresa appena descritti, uno spazio di meditazione ma anche di dilatazione dell'impasto emozionale messo in campo. La postura (e l'espressione) è l'eco di prostrazione della "caduta" di un altro corpo nel momento della morte (così anche nella prima occorrenza), addensa su di sé gli effetti dei gesti e delle azioni che l'hanno preceduta, incorporando il pathos traumatico. Se da un lato lo *schema* riaccende la memoria della morte di Wahab, in esso si può leggere, considerato il tentativo fallito della donna di salvare la bambina, anche un riverbero del non aver potuto tenere con sé suo figlio, Nihad, e del non essere riuscita a ritrovarlo nonostante le sue tenaci ricerche: l'esacerbazione di quel senso di colpa materno di stampo traumatico, prodotto da eventi che superano le possibilità di azione del soggetto. È a questi incarichi simbolici – senso di perdita, impotenza, violenza della Storia – che si prestano queste immagini attraverso valori plastici (nonché il ruolo del paesaggio) e a partire dallo *schema*.

---

56 Sull'esperienza della sofferenza come «congelamento del tempo», inteso come difesa «contro la realtà della morte», cfr. D. Riley, *Time Lived, Without Its Flow*, Picador, London 2012, pp. 13-14.

57 B. Grespi, *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Meltemi, Milano 2019, p. 290. Per una più ampia discussione sulla postura e la posa si veda l'intero capitolo del volume, pp. 289-347.



Denis Villeneuve, *Incendies* - *(2010)*

Troviamo l'ultima occorrenza nella scena dell'agnizione, che qui declina la retorica melodrammatica dell'*étonnement* nello choc, quando un'anziana Nawal ritrova nella piscina comunale Nihad: riconoscendolo attraverso il tatuaggio che gli era stato impresso alla nascita, scopre al contempo che si tratta di Abou Tarek, l'uomo che l'ha torturata e stuprata in carcere[58], padre dei gemelli Jeanne e Simon. In questo caso, dopo il riconoscimento di Nihad/Abou Tarek, rintracciamo lo *schema* già noto nel totale della donna nell'atto di sedersi, con l'aria di chi ha improvvisamente ha perso tutte le sue forze, un mezzo primo piano di lei che si volta lentamente verso l'uomo e un primissimo piano del volto desertificato da qualsiasi emozione[59]. Questo evento, questo ulteriore trauma porterà la donna a un mutismo catatonico e infine alla morte: punto estremo di quel silenzio tenuto con Jeanne e Simon rispetto al proprio passato lacerante.

Come anticipato, nella scena lo *schema* riattiva il versante memoriale degli altri due traumi (visti poc'anzi), il quale si amalgama alla scoperta scioccante della "due identità" di suo figlio – la cui sola presenza fa insorgere il ricordo dell'altro trauma, quello della tortura/stupro – imprimendo tutto il portato lacerante della fatalità tragica, dell'impossibilità di protezione materna (la separazione iniziale) e del rimpianto. L'evocazione di due

58 Già attivista pacifista, Nawal dopo l'episodio dell'autobus si unisce alle milizie musulmane e uccide il leader della destra cristiana. Catturata e reclusa, è nel carcere che verrà torturata e stuprata da Nihad, il cui "nuovo" nome è Abou Tarek (ambedue ignari della rispettiva parentela).

59 Quest'ultimo è il marker traumatico già visto all'inizio del film.

esperienze di perdita e morte, tramite lo *schema*, in presenza del ritrovamento di qualcuno, amato, che si credeva perduto, ma che ora è ammantato dall'orrore, potenzia l'ambivalenza emozionale del climax e attraverso tale stratificazione traumatica tocca l'apice tensivo di quella dinamica del "passato troppo presente" che sostiene l'intero film.

Nel finale, veniamo a conoscenza della scelta di Nawal dopo questo episodio, attraverso la sua volontà testamentaria: superare la dualità di amore e orrore, senza però misconoscerla o consegnarla all'oblio – lascerà due lettere per Nihad, che gli verranno recapitate dai gemelli; una indirizzata al padre (torturatore-stupratore) e l'altra al figlio – in nome di una promessa fatta a sé stessa e al figlio al momento della nascita di questi.

Martina Tassone

Osservare il gesto della follia. Sguardi antipsichiatrici da Frederick Wiseman a Raymond Depardon

C'è finalmente uno sguardo
per vedere le vostre palpebre chiuse.

Michel Foucault

Dal corpo neurologico al corpo antipsichiatrico

È un *corpo neurologico* il primo corpo che la fotografia e il cinema impressionano: un corpo che si distingue per la visibilità delle sue funzioni e delle sue prestazioni[1]. D'altronde, la nascita del cinema è fortemente connessa alle scienze del corpo e della psiche: i primi oggetti di ripresa, come i primi spettatori, incarnano corpi sperimentali, magnetici, ipersensibili e talvolta patologici[2]. Dal 1862 al 1892 il neuropsichiatra Jean-Martin Charcot, fondatore del primo centro neurologico presso l'ospedale Salpêtrière di Parigi, avvia un laboratorio fotografico[3] diretto dal pioniere della cronofotografia Albert Londe: i ritmi sussultori, convulsi e atipici dei corpi isterici[4] sfuggono oscuramente allo sguardo medico, necessitando un *surplus* di visione[5]. In un

1 Cfr. M. Foucault, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 252-253.

2 Cfr. M. Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, L'Age d'Homme, Lausanne 2015.

3 Per un'analisi accurata del rapporto tra la fotografia e le scienze umane nel contesto medico-psichiatrico europeo della seconda metà del XIX secolo cfr. G. Grossi, *Charcot e il canone artistico del corpo in movimento. L'archivio fotografico della Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière tra storia dell'arte e psicopatologia medica*, in D. Scala (a cura di), *Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia*, Aracne editrice, Roma 2018.

4 Si consideri per una dettagliata e critica ricostruzione del lavoro di Charcot alla Salpêtrière G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova-Milano, 2009, in cui l'autore racconta le analisi di Charcot come delle messe in scena che "creano" ad arte la nevrosi isterica: «Non è un'osservazione in sé, ma un'osservazione "provocata"» (p. 47), sentenzia l'autore. Cfr. A. Violi, *Il teatro dei nervi: fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Mondadori, Milano 2004.

5 Sul rapporto tra cultura visuale, corpo e medicina cfr. anche L. Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995.

Title

Observing the gesture of madness. Anti-psychiatric perspectives from Frederick Wiseman to Raymond Depardon

Abstract

Scientific photography and cinema reduce gesture to an object of "knowledge", while anti-psychiatry reinterprets it as bodily and psychic expression. This essay rethinks cinematic observation as a counter-device where gesture, freed from diagnostic categories, resists institutional control. New observational practices are needed today to film precarious life forms and capture what we call a *second generalized catastrophe of gesturality*.

Keywords

GESTURE
-
RADICAL PSYCHIATRY
-
BODY
-
FRANCO BASAGLIA
-
MEDIALITY

saggio intitolato *Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body* (2014), Pasi Väliaho descrive il corpo neurologico come "costruito" a tutto tondo da uno sguardo filmico, quasi incolpando il dispositivo cinematografico di una presa scientifica e oggettificante del corpo malato. Il gesto filmato è "scientifico" (dal latino *scientia* che deriva da *sciens*, cioè dal participio presente di "scire", ossia "sapere") perché sottoposto a uno sguardo, o meglio, a due sguardi raddoppiati e sovrapposti, quello umano e quello meccanico, che lo studiano per ricavare da esso una conoscenza esatta sulla patologia. Un corpo strumentalizzato dallo sguardo neurologico, oggetto di regolazione e controllo che, privato di stile e significazione, «incarna la *nuda vita* come oggetto di conoscenza e desiderio»[6]. Difatti, Giorgio Agamben, ricorda Väliaho, sostiene l'esistenza di una «catastrofe generalizzata della sfera della gestualità»[7] proprio a partire dalle patologie del gesto osservate da Gilles de la Tourette: la descrizione che Tourette fa dell'andatura dei suoi pazienti segnala il progressivo impazzimento della gestualità umana che il cinema da un lato anticipa, fissandolo[8], e dall'altro si incarica di "risanare" e "recuperare". Quale gesto deve recuperare il cinema? Non un gesto scientifico che, coincidente con l'immaginario neurologico del tempo, sembra teorizzare un cinema osservazionale detenente la rappresentazione assoluta e oggettiva della realtà del corpo. Bensì un gesto che, non confinato al solo involucro corporale, a quella dimensione ingenuamente ritenuta totalmente e trasparentemente filmabile, ci dica qualcosa sulle pratiche

6 P. Väliaho, *Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body,* in H. Gustafsson e A. Grønstad (a cura di) *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, Bloomsbury, Londra 2014, p. 111.

7 G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 46-47.

8 Un corpo neurologico è quello impressionato dal cinema delle origini, come nel cinema di Méliès, fino alle *gag* di Charlie Chaplin, Jacques Tati e altri. Cfr. R.B. Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013; Cfr. P. Väliaho, *Mapping the Moving Image*, *Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

vive dei corpi, e di conseguenza anche sulla loro dimensione inconscia. Il gesto diviene la visibile comunicazione dell'*essere* al mondo del soggetto e non solo l'espressione di una funzione biologica alterata. Da un *corpo neurologico*, alla sua rivoluzione che, in linea col contesto storico-politico delle opere successivamente in esame, definiamo *corpo antipsichiatrico*[9]. Michel Foucault nel suo corso del 1973-1974 al Collège de France sottolineava come la scoperta medica del "nuovo" corpo neurologico avesse inscritto i meccanismi della follia in un sistema di conoscenza differenziale, cioè all'interno di una sintomatologia medica dalla quale fino ad allora era stata tenuta ai margini, proprio perché mancante di un "corpo". Eppure, una volta incarnato, il concetto di follia sembra perdere la sua dimensione "umana", identificandosi completamente con la "psichiatria", cioè con la forma di sapere che tenta di catturarlo.

La relazione psichiatra-paziente si colloca esclusivamente nel corpo anatomico, considerato «nella sua nuda materialità, opacità ed oggettività»[10]: il corpo è valutato a priori "malato" mediante l'esercitazione su di esso di «un'azione oggettivante di carattere preriflessivo»[11]. Seguendo Franco Basaglia, invece, ogni scienza che voglia porre al centro delle sue esplorazioni la soggettività umana deve affrontare le complesse relazioni dell'io col proprio corpo. L'esperienza corporea è descritta però come la più fragile delle esperienze perché, se da una parte implica una connessione, «un fenomeno di accoppiamento, come in un'azione a due»[12], dall'altra necessita di un intervallo, affinché

9 Con "antipsichiatria" intendiamo riferirci a celebri e controverse figure come Ronald David Laing, David Cooper, Thomas Szasz, ma in generale anche a tutti quegli approcci che si pongono fertilmente in contrasto con le teorie e le pratiche di un'ideologica psichiatria. Sebbene Basaglia non si sia mai definito un antipsichiatra (esistono differenze di "stile" importanti tra quest'ultimo e i sopracitati), in quest'ottica, lo psichiatra veneziano può ben essere accomunato a questa linea operativa.

10 F. Basaglia, *Corpo e istituzione. Considerazioni antropologiche e psicopatologiche in tema di psichiatria istituzionale*, in Id., *L'utopia della realtà*, Einaudi, Torino 2005, p. 135.

11 *Ibidem*.

12 Basaglia, *Corpo, sguardo e silenzio. L'enigma della soggettività in psichiatria*, in Id.,

«la prossimità e la vicinanza con l'altro non degeneri in promiscuità»[13]. Quando la già precaria esperienza di soggettivazione del corpo entra in contatto con l'istituzione psichiatrica, il rischio è quello dell'*ideologia del corpo*: non solo l'invasione dell'*altro* come *persona*, ma anche dell'*altro* come *istituzione*; l'internato trova nell'assunzione dell'istituzione stessa come corpo l'unica possibilità di possederne uno. La posta in gioco è la riappropriazione[14] del *tempo* e dello *spazio* del gesto quando la reificazione del soggetto, perpetrata dalle istituzioni manicomiali, lo espropria delle sue durate e delle sue spazialità. L'analisi di alcune sequenze tratte da *Titicut Follies* di Frederick Wiseman e *San Clemente* di Raymond Depardon ci guiderà nell'esplorazione di un cinema che, esercitando un'osservazione anti-ideologica, non prescrittiva e lontana da qualunque pretesa di totalizzazione del reale, destruttura il tempo sorvegliante dell'istituzione, restituendo al gesto la sua portata rivoluzionaria.

L'etica dell'osservazione: *Titicut Follies* di Frederick Wiseman

Titicut Follies[15] di Frederick Wiseman mette a nudo la negoziazione col "reale" affrontata da ogni documentarista. Come ottenere il consenso dei soggetti filmati senza abusare della loro condizione di corpo sottomesso all'istituzione? Come conserva-

L'utopia della realtà, cit., p. 72.

13 *Ivi*, p. 73.

14 A proposito alla riappropriazione del corpo del folle come obiettivo della psichiatria alternativa cfr. R. Kirchmayr, *Critique du corps «fou». L'héritage de Sartre dans la psychiatrie de Franco Basaglia*, «Les Temps Modernes», n° 668, Gallimard, 2012.

15 Autoprodotto da Frederick Wiseman e tenuto sotto divieto di proiezione per ben ventitré anni dopo una sentenza della Corte del Massachusetts che lo decretò "colpevole" di violare la privacy dei pazienti. Cfr. C. Anderson - T. W. Benson, *Documentary Dilemmas: Frederick Wiseman's Titicut Follies*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1991. Il testo documenta ampiamente le lunghissime vicende legali che coinvolsero Wiseman e il suo film che venne proiettato senza censura solamente nel 1992.



Frederick Wiseman, *Titicut Follies* - *(1967)*

re la "verità" del cinema diretto senza ledere la propria integrità etica ed artistica? Filmando un *contro-spazio,* una «eterotopia di deviazione»[16] come il manicomio criminale di Bridgewater, Frederick Wiseman convoca la summa dei dilemmi artistici e procedurali della costruzione documentaristica. Si trattava di un luogo reale fuori da tutti i luoghi, incomprensibile e irrintracciabile ad ogni narrazione; un luogo filmabile eticamente solo mediante forme "pure" che controbilanciassero la sua *differenza assoluta*: il corpo e il gesto. Partiamo da una sequenza emblematica. Il detenuto Jim, nudo e inerme, accompagnato dagli inservienti lungo tutto il corridoio fino alla cella, improvvisa una ritmica marcia avanti e indietro nel ristretto spazio, affrontando ripetutamente col suo sguardo la presenza della macchina da presa. Wiseman, con un leggero zoom, isola lo sguardo dell'uomo che, in un discreto gesto di pudore, copre con una mano i genitali scoperti.

Titicut Follies è soprattutto l'ostinata osservazione di un corpo libero che sostenga un gesto puro nella confusa moltitudine di corpi *neurologici* assoggettati a rituali di controllo. Il detenuto filmato, accorgendosi e reagendo alla presenza della macchina

16 M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006, pp. 15-16.

da presa, provoca delle fratture nel tessuto distanziante dell'*observational mode*[17], secondo molti la cifra distintiva del cinema del documentarista americano. Diversamente, il cinema di Wiseman potrebbe invece essere definito come *un cinema etnografico in prima persona*, in cui l'osservazione distaccata è combinata alla manipolazione espressiva «fondendo l'estetica del cinema osservazionale del presunto "spettatore disinteressato" con un uso espressivo della *mise-en-scène* e del montaggio»[18]. Le fratture nell'*observational mode* testimoniano un intento etico-politico ben preciso: sventare il rischio di avvalorare tramite un'osservazione acritica la costruzione di una diagnosi in un modello sindromico precostituito. La contaminazione della "purezza" osservativa ha lo scopo di evitare che il *direct cinema*, definizione che Wiseman ha tra l'altro sempre respinto[19], divenga mera "osservazione descrittiva": il *gesto documentario* di Wiseman è innanzitutto una destrutturazione del *corpo neurologico*. Pertanto, il *voyeurismo,* che spesso gli viene attribuito[20], è legato a un particolare *gesto performativo*, non rappresentato da vere e proprie "performance" strutturate (in film come *La Comédie-Française* o *La danse*), ossia dallo sguardo ricambiato: un gesto di resistenza ad un meccanismo di oggettificazione.

In questo senso, "sentire" lo sguardo del detenuto ricambiare lo sguardo meccanico della macchina da presa è la manifestazione della sua presenza "viva" e, dunque, del capovolgimen-

17 Cfr. B. Nicholson, *Introduzione al documentario,* il castoro, Milano 2014.

18 B.K. Grant, *"Ethnography in the First Person". Frederick Wiseman's Titicut Follies,* in B.K. Grant e J. Sloniowski (a cura di), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video,* Wayne State University Press, Detroit 2014, p. 254.

19 Anderson - Benson, *Documentary Dilemmas*, cit., p. 27. Il regista definisce piuttosto il suo cinema una *reality fiction* ("fiction della realtà"), sottolineando come qualunque costruzione estetica, anche la più "documentaria", abbia in sé degli aspetti di finzione. L'espressione è dunque utilizzata proprio per attaccare le implicite pretese di verità del *cinéma verité* e del *direct cinema*.

20 A parere di Bill Nichols la "tactlessness" del regista trascina il cinema di Wiseman nel regno del voyeurismo. Cfr. B. Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media,* Bloomington Indiana University Press, Bloomington 1981, p. 209.



Frederick Wiseman, *Titicut Follies* - *(1967)*

to del meccanismo diagnostico dell'istituzione manicomiale. È significativo il dialogo tra un operatore del centro e il recluso Vladimir che, con buone ragioni e con una lucida capacità argomentativa, cerca di slegarsi dall'etichetta di "paranoico schizofrenico" imposta dalla psichiatria somatologica.

Un'altra sequenza. Siamo nella sala della svestizione e poi in un corridoio del centro, popolato da guardie e addetti delle pulizie. Con la macchina da presa a spalla, il regista isola, seguendo da dietro la loro andatura, una guardia che accompagna in cella un giovane ragazzo. La macchina da presa traballante resta fissa sui due fino a quando, inaspettatamente, la guardia, controllando la mano del detenuto, assicuratosi che non nasconda nulla, con uno sguardo compassionevole, gli accarezza la nuca.

Alla destrutturazione della modalità osservativa si accompagna una potente sensorialità delle immagini: una «politica della tattilità»[21]. La connessione contingente e materiale col corpo filmato, mediante un contatto quasi fisico con gli occhi, le mani, le labbra, i volti e la voce dei detenuti, si sostituisce alla gerar-

21 Cfr. J. Smith, *The politics of tactility: Walter Benjamin materialized by way of Frederick Wiseman's Titicut Follies*, «Studies in Documentary Film», vol. 2, n. 2, 2008.

chica conoscenza a priori. Infatti, l'annullamento della dissimmetria che avviene nelle riprese rischia talvolta di confondere lo spettatore che non riesce a identificare con certezza quando si tratti di un internato e quando di una guardia[22]. Rimuovendo qualsiasi dispositivo linguistico di enunciazione, descrizione o nominazione, Wiseman interrompe la supremazia del "sapere" e della "conoscenza" sul corpo del folle, dando risalto ai corpi e ai gesti "liberi" dei detenuti.

Il gesto per eccellenza è straordinariamente catturato dal regista in delle sequenze che sono la continuazione di quella precedentemente descritta, in cui un giovane internato è accompagnato in cella da una guardia. La porta della stanza di detenzione si chiude quando, forse sotto richiesta del documentarista, un inserviente apre lo spioncino della cella, permettendo all'occhio della macchina da presa d'esercitare la sua "reputazione" di *voyeur*.

L'uomo affacciato alle grate che incorniciano una finestrella abbassa la nuca in un gesto di sconforto. L'obiettivo di Wiseman è quello di preservare e accogliere, attraverso un'osservazione fluida e nomade, i residui gestuali di corpi quasi totalmente istituzionalizzati che, qualche volta, come ricorda Franco Basaglia, «[tentano] attraverso *acting-out* apparentemente incomprensibili, di riconquistare le qualifiche di un corpo proprio, di un corpo vissuto, rifiutando di identificarsi con l'istituzione»[23]. Mentre una folla si dirige pacatamente verso un'altra stanza del centro, fuori campo ascoltiamo la voce roca di un detenuto "polemico" che con una scatenata cinesica entra gradualmente nell'inquadratura.

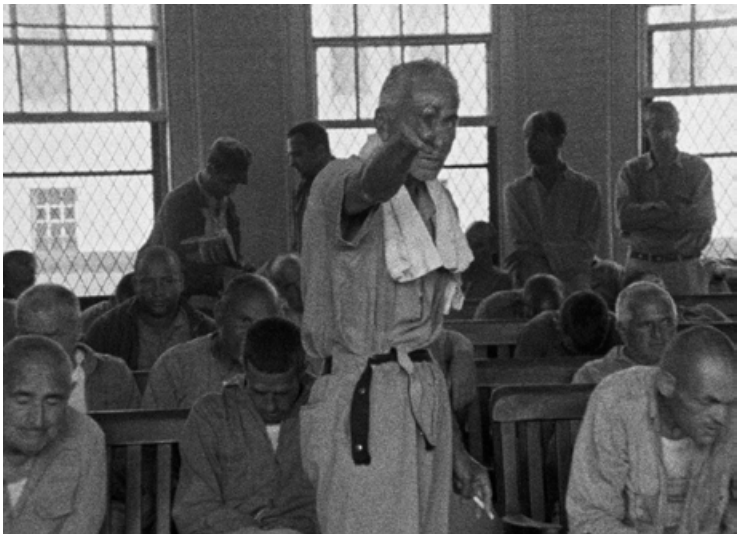
Il detenuto, gesticolando e muovendosi aggressivamente per tutta la sala, esibisce un discorso "a vuoto", una parola che non comunica qualcosa, sebbene abbia come protagonisti Cristo, John Fitzgerald Kennedy e David Ben Gurion. Ecco che Wiseman riprende il malato osceno e disordinato, in preda alla

22 Cfr. Anderson - Benson, *Documentary Dilemmas*, cit., p. 50.

23 Basaglia, *Corpo e istituzione. Considerazioni antropologiche e psicopatologiche in tema di psichiatria istituzionale*, cit., p. 141.



Frederick Wiseman,
Titicut Follies
-
(1967)



«pura lingua»[24]: una lingua che interrompe qualsiasi desiderio di "sapere", perché non vuole comunicare qualcosa, piuttosto essere la residua possibilità di un'essenza linguistica, la resistenza di una pura comunicabilità che faccia a meno di ogni fine. In queste manifestazioni istrioniche e fuori luogo della parola, l'io semiotico si arresta in una sorta di battaglia *semioclasta*[25] contro i meccanismi della comunicazione con cui il potere cerca

24 G. Agamben, *Per un'ontologia e una politica del gesto*, <https://www.quodlibet.it/toc/404> (consultato 08/03/2025).
25 Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2016.

di inculcare nozioni, definizioni e diagnosi. Convincentemente sostiene Basaglia, «il malato sta ancora cercando, in modo diverso, in un mondo diverso (forse quello della provocazione) di uscire dall'oggettualità in cui si sente rinchiuso, per testimoniare di esserci comunque»[26].

Io, medium, occhio: *San Clemente* di Raymond Depardon

> Ho cominciato ad avvicinarmi troppo […],
> a lavorare sulle mie inquadrature,
> di aspettare la prodezza di una buona immagine.
> Ero troppo lucido. Non avevo più paura dei pazzi.
>
> Raymond Depardon

Nel 1977 Raymond Depardon scatta una serie di fotografie nel manicomio veneziano di San Clemente[27]. Ci ritornerà nel 1980 per girare un film che, commissionato e realizzato grazie all'intercessione di Franco Basaglia, è un documento sociale dichiarante una rivoluzione in corso[28]. Depardon, fotografo ma anche cineasta, passa con disinvoltura dalla fotografia al cinema, secondo quello che Panayotis Papadimitropoulos definisce «metodo divergente»[29]: un metodo poietico pluridisciplinare spinto dal desiderio della discontinuità, dal rifiuto del ruolo e dell'identità che, in tutta libertà, si serve della variegata

26 Basaglia, *Corpo e istituzione. Considerazioni antropologiche e psicopatologiche in tema di psichiatria istituzionale*, cit., p. 141.

27 R. Depardon, *San Clemente*, Photo Prints Collection, Paris 1984.

28 Difatti, Depardon costruisce una fenomenologia di corpi antipsichiatrici sulla soglia della rivoluzione: gli operatori salutano i pazienti con gesti affettuosi, lasciandosi "toccare" e comunicando con loro in maniera diretta. Si svolgono delle assemblee comuni di operatori dell'ospedale e famigliari dei parenti in cui si discute di problemi organizzativi e assistenziali.

29 P. Papadimitropoulos, *Raymond Depardon & la philosophie*, L'Harmattan, Paris 2020, p. 135.



Raymond Depardon, *San Clemente* - *(1982)*

esistenza dei media, incarnandosi in diversi di loro. Dunque, una ricerca quella della fotografia che si prolunga nel cinema documentario e viceversa: Depardon rammenta come tra le sue "guide" ci fossero fotografi americani come Walker Evans e Robert Frank e cineasti come Richard Leacock e Frederick Wiseman[30]. Rispetto al metodo con cui Wiseman filma *Titicut Follies*, spesso nominato riduttivamente sotto la categoria di modalità osservativa (ci siamo dilungati sul perché non sia propriamente così), a prima vista il film di Depardon potrebbe rientrare nelle dinamiche di una modalità partecipativa[31]. Pensiamo a una delle prime sequenze del film. Un paziente dell'ospedale, ripreso in primo piano, articola un lungo discorso rivolgendosi a Depardon e a Sophie Ristelhueber, l'assistente alla regia: l'uomo guardando costantemente in macchina interagisce spontaneamente con gli operatori, offrendo loro una sigaretta e occupandosi persino di accenderla.

Ai margini del discorso ben articolato si ascoltano dei farfugliamenti sconnessi e senza senso: «Macchina fotografica.

30 R. Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur*, Seuil, Paris 2006, pp. 85-86.
31 Cfr. Nicholson, *Introduzione al documentario,* cit.

Cinepresa. Ah, cinepresa, grazie e arrivederci», «Signorina, come va con il microfono? Si sente?». Depardon e Ristelhueber impassibili alle parole e ai gesti dell'internato mantengono da un lato la postura discreta dell'*observational mode*, dall'altro sembrerebbero aperti al confronto e alla creazione di una relazione triadica, propria del *participatory mode*. Depardon, tuttavia, è restio a riconoscersi nelle due modalità e ne inventa una terza, quella dell'*erranza*: nell'erranza non c'è uno sguardo dominante, *voyeuristico*[32], né uno sguardo osservante o partecipante, perché «l'errante è qualcuno che passa, che non si appropria, che non ruba»[33]. Il documentario inizia con un'anziana signora di fronte ad una porta bianca che, aprendosi, la lascia entrare all'interno: dietro di lei, il regista, che la segue fino al letto di un grande dormitorio ospedaliero. Entriamo quindi in San Clemente con Depardon che, giusto il tempo di fare una breve ripresa, viene cacciato fuori dal reparto con tanto di insulti: «Vergognatevi», gli inveisce contro il medico.

In questa prima sequenza il corpo del regista sembra impersonare la macchina da presa, esserne una sua diramazione protesica: una sorta di cine-percezione in un gesto meccanico e al contempo più umano possibile. Altra sequenza. La porta dell'infermeria si chiude di fronte al regista che, come spiega l'internata, lì non può entrare. Depardon la riapre insinuandosi al suo interno e poi, uscendone immediatamente, compie un giro di 180° con la macchina da presa. Il regista e la sua assistente sfidano intransigentemente le delimitazioni spaziali, rimappando gli spazi dell'ospedale e riassestando, mediante i tracciamenti filmici, le demarcazioni cartografiche che osserviamo nella mappa del centro mostrata all'inizio del documentario.

---

32 Depardon scrive a proposito del *voyeurismo* in San Clemente: « J'ai été longtemps accusé d'être voyeur. J'ai même revendiqué, dans mon travail sur les hôpitaux psychiatriques, le statut de voyeur. J'ai imposé une distance aux choses et je pense que je suis un voyeur très doux. Mais je suis voyeur, bien sûr puisque je filme, je fais des images». Cfr. R. Depardon, *Errance*, Points, Paris 2003, p. 92.

33 *Ivi*, p. 110.



Raymond Depardon, *San Clemente* - *(1982)*

Alla luce di ciò, potremmo descrivere Raymond e Sophie come delle «personalità filmanti» che divengono personaggi, abbandonando la posizione di operatori: emerge l'*Io* dell'autore[34], una forma estrema di riflessività che scardina i meccanismi dell'enunciazione classica e, di conseguenza, di qualsiasi narrazione ideologica e diagnostica nei confronti dei pazienti di San Clemente. I gesti di esibizione e di connessione dei pazienti col medium e, perciò, anche con il corpo filmante di Depardon, sottolineano la carica politica e rivoluzionaria che uno strumento di registrazione porta con sé quando attivato in un luogo eterotipico. Più che "partecipante", lo sguardo di Depardon è uno sguardo incarnato nel mezzo: il cineasta è completamente localizzato sulla scena, rendendo esplicita con la sua «installazione nel mondo»[35] la natura assolutamente intersoggettiva «dello stato di cose di cui ci parla il cinema»[36]. Gli ospiti del centro e gli assistenti, come si è già detto, reagiscono alla presenza del dispositivo disprezzandolo, oppure, con un atteggiamento di stupore, mostrando un particolare godimento nell'essere filmati: «Sono i ragazzi della televisione?», chiede un paziente; «Non è la televisione, Umberto. Sta girando un film sugli ospe-

34 A lungo fotogiornalista, Depardon introducendo l'"Io" nel suo metodo di lavoro provoca una rottura all'interno del sistema informativo e cronachistico del fotogiornalismo dell'epoca. Cfr. C. Bui, *La présence graduelle du sujet autobiographique: les multiples je de Raymond Depardon*, 2016, <https://www.doc.ubi.pt/19/dossier_2.pdf> (consultato il 25/07/2025), pp. 29 e 32.

35 Papadimitropoulos, *Raymond Depardon & la philosophie*, cit., p. 128.

36 Bui, *La présence graduelle du sujet autobiographique*, cit., p. 39.



Raymond Depardon,
San Clemente
-
(1982)

dali che poi ci farà vedere», risponde il medico. Un'internata, preoccupandosi del suo aspetto, corre di fronte a uno specchio sistemandosi i capelli, per poi sorridere interpellando la macchina da presa. «Sai cosa stanno facendo?», chiede il medico; «Sì, sono dei *parapazzi*», risponde.

Gli occhi dei pazienti sprofondano nell'occhio meccanico, incontrandolo, rivelandolo, "sentendo" su di loro la sua capacità di fuga, di estensione, di "fuori". Un fuori le mura dell'ospedale, un fuori da sé e un fuori dalla malattia diagnosticata, dal ruolo imposto, dall'identità irrevocabilmente ricevuta.

Depardon preferisce girare poco in termini di minutaggio, non solo a causa dell'insostenibilità dell'ambiente manicomiale (nel quale non riusciva a resistere più di qualche ora[37]), ma soprattutto al fine di cogliere e trasmettere il "reale" nei suoi dettagli insignificanti e improvvisi. Si spiega così l'insistenza di lunghi piani sequenza, volti a pedinare i personaggi, letteralmente a vivere con loro nei loro tempi e nei loro spazi. Altra sequenza. La macchina da presa riprende in lontananza due sagome offuscate dal fitto velo di nebbia: i soggetti avanzano, si riconoscono i loro volti, mentre Depardon restando alle loro spalle comincia a seguirli fino al patio dell'ospedale. Il regista attraversa un marciapiede bordato dai pazienti che lo scrutano in uno stato d'animo misto tra curiosità e fastidio.

37 Cfr. Papadimitropoulos, *Raymond Depardon & la philosophie*, cit., p. 94.



Raymond Depardon, *San Clemente - (1982)*

L'utilizzo ricorrente del piano sequenza rientra in ciò che Philippe Roy definisce «geste de traçage»[38]: il piano sequenza è un gesto di tracciamento che, nel concatenarsi unitario dei punti di vista dell'occhio del regista, doppiato dal dispositivo di registrazione, crea una tracciatura filmica continua e, quindi, una durata, una progressione nel tempo. La misura temporale del *gesto di tracciamento* ha per Depardon una fondamentale importanza: il regista ama filmare il tempo debole dell'inoperosità, i tempi morti nei quali sembra non succedere nulla e poi, ad un certo punto, avviene qualcosa che ridisegna la sequenza, le dà un senso a posteriori. Il film si chiude come è iniziato, con un'assemblea collettiva. Depardon segue il dialogo tra i medici e i famigliari, intervallando a riprese in campo-controcampo delle veloci panoramiche sulla sala. Ristelhueber, ripresa in campo, sposta il microfono verso l'una o l'altra parte della stanza seguendo la fonte delle voci dei partecipanti. Tutto calmo, regolato e sotto controllo, quando un brusco movimento di macchina sposta la nostra visuale dal medico a un paziente. Cassarola, così si chiama, si avvicina a Sophie, le sfila il microfono dalle mani e lo addenta.

Il medium è inghiottito, incorporato nel corpo dell'internato: l'interferenza generata dalla lingua e dai denti di Cassarola disturba l'audio pulito del dialogo istituzionale.

38 P. Roy, *Geste cinématographique et cinéma documentaire*, «Appareil», n. 6, 2010, pp. 1-2.

Cinegenie e contro-dispositivi

> Passando per il cinema, il mondo diventa sguardo sul mondo. Mondo come sguardo.
>
> Jean-Louis Comolli

Dall'analisi di alcune sequenze significative di *Titicut Follies* di Frederick Wiseman e *San Clemente* di Raymond Depardon, emergono le seguenti riflessioni conclusive.

Lungi da appartenere solo all'estetica, il cinema si apre a una dimensione etico-politica: esso ha il suo centro nel gesto e non nell'immagine[39]; e il gesto, è sì una medialità senza fine, ma una medialità "attiva" che nell'interruzione della sua relazione con un fine rende straordinariamente visibile il mezzo. La liberazione della potenza del corpo da un fine organico o sociale, che si dà nello scollamento del soggetto dall'azione, permette a quest'ultimo di sondare e mostrare tutte le possibilità di cui è capace[40]. In quest'ottica, Agamben sostiene che l'inoperosità del "gesto" è una politica dei mezzi puri. E il cinema del gesto[41] è un *contro-dispositivo*, la congiunzione di diverse temporalità e spazialità dell'immagine, in cui tutti gli altri dispositivi «che legano le azioni umane nella connessione dei fini e dei mezzi […] sono resi inoperosi»[42]. L'inoperosità di categorie identitarie e diagnostiche si sviluppa ai margini di una pratica osservativa che non riproduce mimeticamente il reale, ma lo interroga mediante una messa in scena sapientemente costruita:

---

39 Agamben, *Mezzi senza fine*, cit., p. 50.

40 G. Agamben, *Al di là dell'azione* in Id., *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 135.

41 Il gesto è dagli esordi connesso al cinema Cfr. B. Grespi, *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Meltemi, Roma 2019. Ma se dovessimo rintracciare un cinema propriamente del "gesto", dovremmo operare una selezione nella storia del cinema *tout court*. Cfr. C. Blümlinger - M. Lavin, *Geste filmé, gestes filmiques*, Mimesis, Paris 2018.

42 Agamben, *Al di là dell'azione* in Id., *Karman*, cit., pp. 138-139.

la dilatazione o la contrazione spazio-temporale, i movimenti di macchina (l'estrema mobilità, la scelta del piano sequenza). Jean-Louis Comolli[43] conia il concetto di *cinegenia* per descrivere il modo in cui la macchina si appropria, rimodella e ridisegna con il suo filtro la realtà osservata, che sia un corpo, un volto o una cosa. D'altronde, Wiseman e Depardon hanno, più che ripreso, rivelato le cose del mondo, conferendo loro una nuova dimensione di relazione. Secondo Comolli, infatti, prima dello sguardo, prima del cinema, il mondo è compatto e intangibile finché la fabbricazione dello sguardo lo espone a nuove relazioni semiotiche che lo mettono in dubbio, lo riducono a pezzi[44]. L'esplorazione osservativa di luoghi istituzionali in Wiseman e Depardon – scuole (*Multi-handicapped*, 1986; *Blind*, 1987), tribunali (*10e chambre - Instants d'audience*, 2004), ospedali (*12 jours*, 2017), musei (*National Gallery*, 2014) e teatri (*La Comédie-Française*, 1996) – fa apparire ciò che non si rivelerebbe senza la messa in scena o la messa in dubbio etica e politica del mondo come fenomenologicamente e ideologicamente ci appare.

In entrambi gli autori, il gesto osservato assume, attraverso due movimenti complementari, una funzione rigenerativa e liberatoria: da un lato è "rappresentato" dalla macchina da presa, ossia è il *segno visibile* del corpo dell'internato; dall'altro è quello "della" macchina da presa, che si fa co-creatrice di una *cinegenia* svincolata dallo sguardo descrittivo. Lo sguardo *antipsichiatrico* si mostra ebbene nella decostruzione della modalità osservativa intesa come mero sguardo passivo e totale sul mondo (Wiseman) e nell'*embodiment* del dispositivo di ripresa, l'occhio meccanico sovrapposto e rinforzato dall'occhio del soggetto (Depardon). Avviene così quella transizione da un corpo neurologico a un corpo antipsichiatrico che, mostrando la propria *medialità esistenziale*, diviene "comunicante" di una misteriosa potenza di vita residua. Lo spiega molto bene Janet Harbord, riprendendo Agamben:

43 J. L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 168.
44 *Ivi*, p. 169.

> Il gesto al cinema è il corpo liberato dalla domanda biopolitica di significato ed esattezza, che mira a calcolare, calibrare e conoscere i corpi. Nei momenti di "volo" cinematografico, al contrario, il gesto risiede in una forma che rifiuta ogni interpretazione esatta. In questo modo, il gesto è una modalità che si oppone al dispositivo degli effetti identitari, evitando così di essere ridotto a un insieme di descrittori che dettagliano un profilo umano[45].

Perché un corpo, nella misura in cui riesce a restare mistero e non si iscrive nel dispositivo dei mezzi e dei fini, diventa ingiudicabile, incategorizzabile, indiagnosticabile: l'espressione «di una pura medialità»[46] che resiste ai dispositivi di contenzione identitaria delle istituzioni manicomiali e non solo di queste.

La maestria di Wiseman e Depardon si riversa, difatti, nel cinema documentario contemporaneo che, pungolato dagli incandescenti dibattiti sociopolitici mondiali, rimodula senza sosta il suo approccio alla rappresentazione dei corpi politici. Emergono nuove forme di vita «in bilico»[47] che esigono nuove pratiche filmiche e nuovi linguaggi per catturare quella che potremmo definire «una seconda catastrofe generalizzata del gesto»: migranti in mare, centri di accoglienza, corpi costretti ai confini, profughi in fuga dalla guerra, ma anche testimonianze dirette dal conflitto (*citizen camera-witnessing*), fino ai centri di salute mentale, alle esperienze neurodivergenti e alle crisi ecologiche[48]. Oggi più che mai, *osservare il gesto della follia* non ha solo a che fare con ambiti psicologici o contesti psichiatri, ma vuol dire aguzzare la vista verso le mutazioni in corso all'interno delle pratiche e delle tecniche dei corpi: *rotture gestuali* che, come ai tempi delle grandi rivoluzioni psichiatriche, richiedono una rigorosa etica dell'osservazione.

---

45 J. Harbord, *Ex-Centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archaeology*, Bloomsbury, Londra 2016.

46 Agamben, *Mezzi senza fine*, cit., p. 46.

47 Cfr. D. Dottorini, *Campi, Castelli, Istituzioni* in Id., *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano 2018, p. 122.

48 Alcuni titoli indicativi: *Midnight traveler* (Fazili, 2019); *Geographies of Solitude* (Mills, 2022); *Sull'Adamant* (Philibert, 2023); *À Gaza* (Libert, 2023); *The Stimming Pool* (The Neurocultures Collective, 2024); *Save our souls* (Bonnet, 2024).

Luca Cardone

Il gesto del folle. Andrej Tarkovskij e l'immagine-preghiera

Alcuni indirizzi filosofici del Novecento[1], avventurandosi in un territorio di rotture, hanno rimesso in discussione il concetto di *gesto* così come tramandato dalla tradizione – in particolar modo aristotelica[2] – che lo definiva come movimento proteso a un fine e come proiezione intenzionale di un soggetto. È il vincolo tra *azione* e *intenzione* a frammentarsi, spalancando il gesto a una dimensione di sospensione e di crisi. La gestualità smette d'essere il luogo dell'efficacia, divenendo il teatro di una *sottrazione*.

Per giungere a questa espunzione, quindi a un'altra idea di gesto, si deve tuttavia fare riferimento a un certo senso di gestualità, un certo poter dire *del* e *il* gesto, già da sempre sottratto alla tradizione stessa. È qui che il filosofo Giorgio Agamben si scontra con il doppio senso greco dell'agire tramandato da Aristotele, ovvero in quanto *praxis*, l'agire politico che ha in sé il proprio fine, e come *poiesis*, la produzione poetica; un duo polare che non esaurisce – e anzi sottrae – tutto il possibile della gestualità. Una mancanza che Agamben ritrova anche nel latino con la coppia di verbi *agere* e *facere*. Un *vuoto di possibile* tale da spingere il filosofo alla ricerca di un verbo in grado d'essere il precipitato di un gesto inteso come assoluto controcampo, non solo rispetto a queste coppie ma anche contro la loro stessa tensione contrapponente: *gerere* (portare, comportarsi, trattenere). Come scrive Agamben,

> Colui che *gerit* non si limita ad agire, ma, nell'atto stesso in cui compie la sua azione, insieme l'arresta, la espone e la tiene a distanza da sé. Se chiamo 'gesto' questo

1 Nel richiamare le principali linee del Novecento che hanno riformulato il concetto di gesto non possiamo mancare dal riportare i nomi di Bergson, Benjamin, Merleau-Ponty, Leroy-Gourhan e Derrida.

2 Per approfondire il concetto di gesto alla luce della filosofia aristotelica rimandiamo a O. Balaban, *Praxis and poesis in Aristotle's practical philosophy*, «Journal of Value Inquiry», v. 24, n. 3, 1990, pp. 185-198; G. Markus, *Praxis and Poiesis: Beyond the Dichotomy*, «Thesis Eleven», n. 15, 1986, pp. 30-47; G. Cerri, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica,* «Vichiana», Serie IV, v. 7, n. 1, 2005, pp. 17-36. Si vedano anche S. Jedrkiewicz, *Citra verba: sul rapporto tra gesto, comunicazione e pensiero nell'Antichità*, «Seminari Romani di cultura greca», v. 2, 2002, pp. 275-293 e F. Burigana, *Praxis e Poiesis*, in E. Laszlo, P. M. Biava, (a cura di), *Il senso ritrovato*, Springer, Milano 2013, pp. 229-243.

Title

The gesture of madness. Andrei Tarkovskij and the image-prayer

Abstract

This article examines gesture and figure in Tarkovsky's films, guided by Giorgio Agamben's concept of the comic gesture—a pure mediation that withdraws from belonging and action. In Tarkovskij, idiocy, ridicule, blame, and grotesque serve as forms of this gesture, creating a "prayer-image" where sacred and idiotic aspects coexist and redeem each other through a cinematic act.

Keywords

Andrej Tarkovskij
-
gesture
-
idiocy
-
comic
-
Sacred

> terzo modo dell'attività umana, possiamo dire allora che il gesto, come mezzo puro, spezza la falsa alternativa tra il fare che è sempre un mezzo rivolto a un fine – la produzione – e l'azione che ha in se stessa il suo fine – la prassi[3].

Nel pensiero di Agamben il gesto (*gerere*) non è mera mediazione ma *mediazione pura*, un transito sospensivo. Questo gesto è la frattura tra un soggetto e l'azione, ed è tale per cui ogni criterio di imputabilità non può che andare in crisi. Allora, se «l'etica e il diritto occidentale, attraverso le nozioni di colpa e causa, hanno fondato il proprio edificio teorico e pragmatico a partire dalla connessione tra un'azione e il soggetto che la compie», il nesso etico-teoretico sfidato da Agamben è quello per cui un soggetto «è colui che è sempre responsabile di un'azione»[4]. Per smantellare questa concezione Agamben deve risalire alla rappresentazione originaria di questo vincolo, sostituendola con una sua antitetica alternativa. È nella *Poetica* di Aristotele che azione e colpa si legano al soggetto, proprio al cuore della rappresentazione tragica. Qui, nella tragedia classica, per Agamben si sarebbero già annodati tutti i fili che fanno del gesto un campo di risonanza e decidibilità di colpa e innocenza. «Simmetricamente opposta», scrive Agamben,

> è la situazione del personaggio comico: poiché egli agisce per imitare il suo carattere, le azioni che compie gli sono eticamente indifferenti e non lo toccano in nessun modo. Per questo, nella loro forma esemplare, esse si convertono in lazzi, cioè azioni e gesti insensati il cui fine è soltanto quello di interrompere l'azione e liberare il carattere da ogni possibile imputazione[5].

3 G. Agamben, *L'uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 137-138. Si veda anche Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

4 S. Spina, *Per un'etica e una politica destituenti. La questione del gesto nel pensiero di Giorgio Agamben*, «Lessico di etica pubblica», 1, 2019, pp. 111-122.

5 G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*, Nottetempo, Roma 2015, p. 51.

Rifacendosi alla maschera di *Pulcinella*, Agamben rintraccia nel gesto comico della maschera un'azione vuota, il *gerit* d'arresto inimputabile e contrapposto all'azione tragica. Come lucidamente mostrato da Henri Bergson, il gesto comico è la vita fluida irrigidita nel *loop* di un meccanismo[6], ma aggiungeremmo attraverso Agamben, un meccanismo i cui ingranaggi procedono senza forza di trasmissione, privi di *coppia*: il gesto comico è la *meccanica di un giro a vuoto*.

A partire da questo innesto teoretico queste riflessioni vorrebbero provare a ragionare sul rapporto tra *gesto* e *figura*. Cosa di un gesto – di una sospensione – convoca una figura? Che ne è di questo gesto comico quando entra in collisione con il *sacro*? È in questa prospettiva che riteniamo possano essere riletti diversi gesti cruciali della filmografia del cineasta russo Andrej Tarkovskij.

Il carnevale, il ridicolo e il miracolo

Nella sua contenuta produzione artistica, Tarkovskij ha fatto di alcuni temi come il sacrificio, la fede, il desiderio e il ricordo, le colonne portanti del suo percorso registico ed esistenziale. I film di Tarkovskij, su questo si vorrebbe qui insistere, sono tuttavia costellati da un ulteriore carattere distintivo, ovvero la deriva grottesca, buffonesca e *idiota* che molti dei personaggi dei suoi film assumono nei momenti di maggiore acme, ovvero quando in un modo o nell'altro il gesto a seguire è quello determinante, definitivo e incontrovertibile. Come il *Laocoonte*[7], i personaggi di Tarkovskij affrontano momenti di sospensione, iscrivono il loro gesto in un tempo altro (*cairologico*). Un momento di riapertura del possibile in cui tutto è da decidersi e nulla potrà essere predetto a partire da ciò che il passato ha già registrato. Tuttavia, se

6 Cfr. H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1924), Laterza, Bari 1987.

7 Cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte. Ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, Rizzoli, Milano 1994.

il Laocoonte – la cui vita è sospesa poiché avvolto tra le spire del serpente – apre a una dimensione puramente tragica, l'apertura sospesa dei personaggi di Tarkovskij è da ricondurre, piuttosto, all'ordine della commedia. Boriška (il giovane fonditore di campane), Domenico (il pazzo), Gorčakov (lo scrittore russo in esilio), lo stalker, Alexander: le maschere della filmografia tarkovskijana sono sì devote al martirio, ma in una modalità idiota e ridicola. Figure particolarmente affini all'assurdità dell'*Abramo* di Kierkegaard, il *cavaliere della fede* che immola Isacco con fede nella sua restituzione; vicine anche a quell'*Idiota* di Dostoevskij, il principe *Myškin* e alla sua cristica *silhouette*.

Di fatto, in uno dei suoi dialoghi, György Lukács propone un prezioso accostamento di queste due figure che pare fondato proprio su una concezione del gesto svincolata dalla tragedia:

> Mi ha domandato poco fa se ci sono uomini buoni. Ecco, sono questi. E guardi: anche la loro bontà è sterile, genera confusione ed è senza effetto. Incompresa e fraintesa emerge dalla vita proprio come un'opera d'arte solitaria e grande. A chi ha giovato il principe Myškin? Non ha disseminato piuttosto tragedie dove camminava? Eppure, certamente non aveva questa intenzione. Il suo mondo è situato al di là di quello della tragedia che è puramente etico o se vuole, puramente cosmico, in ogni caso il principe Myškin si trova al di là di esso come anche l'"Abramo che immola" di Kierkegaard ha superato il mondo dei tragici conflitti e degli eroi[8].

Lukács accorpa la gestualità delle due figure alla luce di due parametri comuni: l'incomprensibilità del gesto e il suo essere iscritto al di là di ogni codice tragico. Seguendo la traccia agambeniana, oltre al sottolineare che i loro gesti sono *senza effetto* – come lo stesso Lukács non manca di riportare – si potrebbe insistere sul fatto che sia l'Idiota che l'Abramo siano parimenti

8 G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. (Scritti 1907-1918),* tr. it. P. Pullega, Cappelli editore, Bologna 1981, p. 104.

in una tensione comica. Eppure, una distinzione fondamentale tra le due figure c'è, ed emerge solo a partire da una disamina dei loro gesti. Nel suo analizzare la postura esistenziale del *cavaliere della fede*, Kierkegaard scrive che egli, seppure nella sua finitezza e tribolando nel suo rapporto con l'infinito, sembra muoversi con il passo di danza di un ballerino:

> Il compito più arduo per un ballerino è di saltare portandosi in un posto preciso così che non c'è secondo che non trovi la sua posizione mantenendo anche nel salto la sua posizione. Forse nessun ballerino può farlo — ci riesce quel cavaliere. […] I cavalieri dell'Infinito son ballerini e hanno elevazione. Essi si muovono alzandosi e ricadendo e anche questo non è perdita di tempo né sgradevole a vedersi. Ma ogni volta che cadono, essi non possono prendere subito posizione, vacillano un momento, e questo vacillare mostra che essi sono degli estranei in questo mondo. Quel vacillare è più o meno evidente, secondo la loro abilità, ma anche i più esperti fra questi cavalieri non riescono a nascondere questo oscillare. Non è necessario vederli in aria, basta vederli nel momento quando essi toccano o hanno toccato terra — per conoscerli. Ma poter cadere in modo da sembrare nello stesso secondo dritti e in movimento, trasformare il salto nella vita in un camminare, esprimere assolutamente il sublime col pedestre, questo lo può soltanto quel cavaliere: ecco l'unico miracolo[9].

L'Abramo di Kierkegaard collassa in un tonfo che ha il peso dell'infinito a schiacciare il finito. Ma negli occhi di chi osserva, la gravosa caduta ha la sicumera di un armonioso passo di danza che si conclude in uno stabile cammino. Egli non può non vacillare, è la sua forma. L'aspetto cruciale, in questo contesto dirimente, è che l'atto di sospensione contenuto nel suo gesto

9 S. Kierkegaard, *Timore e tremore* (1843), tr. it. C. Fabro, La Biblioteca ideale tascabile, Milano 1995, pp. 34-35.

è occultato dall'abile grazia del suo riprendere il passo. Come anche Agamben ha osservato, il gesto (*gerere*) inteso come mediazione pura, senza un fine ma fine a sé stesso, lascia le sue tracce nella *danza* in quanto «esempio di questa potenza che si conserva nell'atto, […] il 'tripudio' del danzatore insinua qui un terzo genere di essere, un medio in cui la potenza e l'atto, il mezzo e il fine si compensano e si esibiscono a vicenda»[10]. Nel passo di danza esistenziale di Abramo è in questione la sospensione del gesto, il procedere di un meccanismo che squalifica qualsiasi reificazione. Tuttavia, esso non è esibito. Resta un affare privato: *privato della sua esibizione comica.*

Contrariamente all'Abramo, *L'Idiota* di Dostoevskij *non può che esibirsi*. Il suo carattere, lo stile che impregna i gesti di questa figura, afferisce a ciò che il filosofo russo Michail Bachtin[11] ha

10 G. Agamben, *Per un'ontologia e una politica e del gesto. La questione del gesto nel pensiero di Giorgio Agamben*, in «Giardino di studi filosofici», 2018, p. 4. Come scrive Spina «In essa [la danza] ciò che conta è il non detto, il non espresso; danzare significa anche, e soprattutto, trattenersi [se gerere]; manifestare, cioè, non *cosa sia* bensì *cosa possa un corpo*, la sua *potenza* e la sua *potenza di non*». Cfr. Spina, *Per un'etica e una politica destituenti*, cit., p. 116-117. Per rimarcare l'esistenza di una costellazione che pare tenere assieme gli autori e i concetti con i quali abbiamo inaugurato le nostre considerazioni, sui legami tra il gesto e la danza in Bergson rimandiamo a M. Bardet, *Bergson. Gestos del pensar – pensar entre gestos,* in J. R. M. Jiménez, J. J. Andreade (a cura di), *Pensar con Bergson*, Universidad del Norte, Colombia 2021, pp. 122-144.

11 Sebbene Lukács e Bakhtin presentino concezioni divergenti del romanzo – il primo come epopea storica segnata dalla temporalità borghese e la possibilità di un ritorno epico rivoluzionario, il secondo come genere fondamentalmente dialogico e plurale – il loro accostamento nella critica letteraria è consolidato in una linea interpretativa che ne riconosce la comune attenzione per la crisi della totalità e la trasformazione dei generi letterari nel contesto moderno. Tale concordanza ci pare in particolar modo espressa proprio nella comune lettura dei gesti del principe Myškin, in quanto slegati da un codice tragico. Per approfondire il confronto tra i due autori rimandiamo a V. Strada, *György Lukács, Michail Bachtin e altri: Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino 1976 e a C. Cases, *La teoria del romanzo in Lukács e in Bachtin*, in Id., *Su Lukács*, Einaudi, Torino 1985, pp. 110-121. Si vedano anche: J. Neubauer, *Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel*, «Poetics Today», 1996, Vol. 17, n. 4, pp. 531-546; G. Tihanov, *Bakhtin, Lukacs and Literary Genre*, «Slovo: A Journal of Contemporary Russian

battezzato come *carnevalesco*: un aspetto di cui non solo il principe Myškin sarebbe ereditario ma più e più personaggi, situazioni corali[12] e ambienti sociali dell'estesa produzione letteraria di Dostoevskij[13]. Rispetto al singolo caso de *L'Idiota*, Bachtin scrive:

> Al centro del romanzo è la figura carnevalescamente ambivalente dell'«idiota», il principe Myškin. Quest'uomo in *senso* particolare, *superiore*, non occupa nessuna *posizione* nella vita che possa determinare il suo comportamento e limitare la sua umanità pura. Dal punto di vista della consueta logica pratica tutto il comportamento e tutte le sofferenze del principe Myškin sono fuor di luogo ed eccentriche in sommo grado. Tale, ad esempio, il suo amore fraterno per il suo rivale, per l'uomo che ha attentato alla sua vita ed è divenuto l'assassino della donna da lui amata, amore fraterno che tra l'altro tocca il suo apogeo proprio dopo l'uccisione di Nastas'ja Filippovna e riempie di sé gli «ultimi istanti di coscienza» di Myškin (prima che egli cada nell'idiotismo completo)[14].

and East European Affairs», v. 8, n. 2, 1995, pp. 44-52; G. Tihanov, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of their Time*, Oxford University Press, Oxford 2000.

12 Cfr. G. Ghirelli, *Autorialità, contingenza e polifonia nell'estetica di Michail Bachtin*, «Studi di Estetica», n. 30, 2024, pp. 45-61.

13 Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, Einaudi, Torino 1968. Il concetto di *carnevalesco* di Bachtin non viene riferito esclusivamente all'opera letteraria di Dostoevskij, ma anche a quelle di, citandone solo alcuni, Hugo, Balzac, Cervantes, Sand, Dumas e Puškin. Bachtin intende la carnevalizzazione della letteratura come una vera questione della poetica storica del suo tempo. I tratti salienti del carnevalesco provengono dalla forte influenza e assimilazione culturale del carnevale medievale europeo, tale da spingere Bachtin verso l'idea di un *sentimento carnevalesco del mondo*. Cfr. Ivi. p. 66. I motivi salienti di questo sentimento mediano (tra il serio e il comico) sono, oltre l'ironico, il grottesco e il parodico, anche l'antidogmatismo e la rivoluzione dei ruoli sociali.

14 Ivi. p. 107.

Il gesto di Myškin, specifica Bachtin, si manifesta con grande *evidenza esteriore* e, al contempo, con grande *profondità interiore*. A differenza dell'Abramo, l'Idiota è colui che esibisce agli altri il suo gesto comico-carnevalesco: una figura che si fa carico dell'incomprensibile, ma in modo grottesco e parodistico.

Di medesima fattura è il gesto di una delle maschere carnevalesche del cinema di Tarkovskij: il giovane Boriška, fonditore di campane incontrato nell'epilogo dal pittore di icone sacre Andrej Rüblev nell'omonimo film. L'episodio cardine è quello della *campana*: Boriška viene incaricato della mansione di fonditura di una nuova campana per la chiesa della città. Ciò che in condizioni pacifiche non sarebbe altro che una commissione diviene per Boriška una questione di vita o di morte. Il Principe ha minacciato di uccidere lui e i suoi aiutanti se la campana non suonerà. Ma Boriška rassicura il Principe dichiarando d'essere in possesso del *segreto* per la fonditura delle campane, rivelatogli dal mastro, suo padre, prima di perdere la vita. La campana effettivamente suona, e nella sequenza successiva (l'ultima, senza contare quella conclusiva che mostra l'icona della *Trinità* dipinta da Rüblev) Boriška piange tra le braccia del monaco-pittore, rivelandogli di non aver mai ricevuto da suo padre alcun segreto per la fonditura delle campane[15]. Se del personaggio di Boriška, e di riflesso anche di Rüblev, è stato sufficientemente sottolineato il carattere cristico[16], sottotraccia è passato il ventaglio di gestualità grottesche di questo personaggio tarkovskijano.

15 Barthelemy Amengual sottolinea come una vecchia tradizione russa legasse la produzione delle campane alla menzogna: più la menzogna è grande, più la campana sarà bella e avrà un suono puro. Cfr. B. Amengual, *Tarkovskij le rebelle*, «Positif», n. 247, 1981.

16 «Se l'uomo deve farsi a immagine di Cristo, icona di Dio-Padre, e questo realizza la creazione attraverso "l'annientamento di se stesso", attraverso un sacrificio libero per amore dell'uomo, allora l'uomo compirà il processo di deificazione attraverso la prosecuzione della creazione divina, e quindi attraverso il sacrificio di sé, fino al rischio della morte. Boriška ignora il segreto del padre, come l'uomo non ha alcuna "scrittura" sulla propria attività creativa». Cfr. A. Scarlato, *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, Aesthetica Preprint, Palermo 2005, p. 41.



Andrej Rublëv,
Andrej Rübler
-
(1979)

La sequenza della campana comincia con una ripresa a campo lungo su una folla in marcia. In piano sequenza, la MDP esegue poi un movimento di camera repentino verso sinistra, mostrando il luogo che la popolazione sta precipitosamente raggiungendo. Alle fondamenta della struttura in legno che sorregge la campana, il giovane Boriška nervosamente si morde la pellicina delle dita, colpisce delle grosse funi penzolanti che finiscono per tornargli addosso e s'infila le dita nel naso. A questo punto il suo aiutante lo invita a salire in superficie e a lavarsi le mani insozzate di fango. Boriška, stordito dalla situazione, solleva le mani come in forma di resa, ma in realtà esegue uno scatto con le braccia, dando l'ordine di tirare le funi per sollevare dal suolo la campana. Mentre la campana viene benedetta dalla carica religiosa della città, Boriška esegue una serie di gesti goffi e scomposti. Si avvicina al principe a cavallo, come per interloquire con lui, per poi deviare e avvicinarsi ai suoi compagni. Questi, tuttavia, lo spingono con forza verso il Principe. Boriška si porta sgraziato e in ginocchio sotto il cavallo del sovrano, finché questo non sprona in avanti l'animale. Spingendosi indietro Boriška inciampa sui piedi del suo aiutante. In seguito, mentre uno degli uomini della brigata comincia a dare oscillazione al battacchio, il ragazzo comincia a muoversi attorno alla campana fino a cadere privo di forze al suolo, un attimo prima del primo rintocco. Un movimento di MDP in ascesa schiaccia dunque Boriška al suolo aprendo a un campo lungo, lasciandolo nel fango, miniaturizzandolo, confondendolo con il resto del popolo in festa per la campana suonante.

La sequenza della durata complessiva di dieci minuti e intervallata da soli diciannove tagli è interamente costellata da gesti comici e goffi. Il fare puerile di Boriška e il peso della si-

tuazione trovano spazio comune in una serie di *contrattempi* tali per cui ogni elemento della scena sembra precipitare contro il corpo del ragazzo, colpendolo e facendogli resistenza. I gesti di Boriška si privano autonomamente di un senso, sono sconclusionati, *trattengono* (*gerit*) qualcosa della portata di ciò che per Boriška è in gioco e allo stesso tempo *si trattengono* (*se gerere*) dall'avere uno scopo. Boriška è un comico vittima di un'allocazione coatta.

Il movimento di macchina che conclude la sequenza verticalmente non si limita a lasciare il ragazzo abbandonato nel fango: è la MDP a prenderne le distanze, assumendo un atteggiamento ironico. Con un gesto puramente cinematografico, essa lo reintegra senza pathos nella folla festante, trasfigurando la gloria del miracolo in un carnevale.

L'ironia del gesto tarkovskijano, un gesto cinematografico che raddoppia i gesti diegetici, si manifesta seguendo ostinatamente un personaggio ormai privo di funzione – giacché tutto si è già compiuto – mentre vaga tra le cose, come costretto a iscriversi in un ordine spaziale orizzontale che non ha più nulla da offrirgli. Ne risulta una cartografia di gesti vacui, privi di scopo, che la MDP si limita a registrare pedissequamente fino al punto di abbandono, proprio quando la scena comincia a rivelare le sue ragioni. I lunghi piani sequenza e le carrellate orizzontali, minimamente intervallati da tagli, hanno l'unico scopo di generare un ritmo del comico (*contra-tempo*): inciampare una singola volta sulle funi è un mero accidente, pertanto, solo ostinandosi l'obiettivo convoca la figura di un *idiota*.

La sequenza, a ben vedere, non è che il tracciato di un segno della croce, un gesto devozionale compiuto dalla MDP che spergiura, benedice e irride allo stesso tempo in un unico gesto cinematografico. Le carrellate orizzontali producono una tensione comica che culmina in un movimento verticale ascendente, dove l'ironia dell'immagine raggiunge l'acme decretando, assieme al suono acuto delle campane, l'avvento del miracolo. Il tracciato di un'*immagine-preghiera*, iconostasi in movimento, in cui sacro e comico si co-appartengono in una dialettica che qui si dona nella sua *carne* cinematografica.

Uno spazio idiota

L'idea di fare un film su *L'idiota* di Dostoevskij accarezza la mente di Tarkovskij a lungo. Leggendo le note dei suoi diari del 1973 e 1974 – gli anni della produzione de *Lo Specchio* –, apprendiamo di numerosi ripensamenti. A una nuova rilettura il testo perde il suo magnetismo, viene ritenuto non adatto a una resa cinematografica. Inoltre, l'idea della produzione del film non trova, materialmente, interlocutori validi[17]. Infine, il progetto sfuma e Tarkovskij entra nella fase di produzione di *Stalker*. Ma qualcosa de *L'Idiota* di Dostoevskij continua a insistere, trovando nuove vie di manifestazione. Come scrive Alessio Scarlato, «*Stalker* diviene così il film su *L'Idiota* per anni progettato, e mai realizzato»[18].

Tratto dal romanzo *Picnic sul ciglio della strada* dei fratelli Strugackij, *Stalker* è il pretesto grazie al quale Tarkovskij convoca un *idiota* degno del principe Myškin. Lo stalker, personaggio il cui compito è accompagnare su compenso coloro che desiderano entrare nella *zona* e raggiungere la *stanza dei desideri*, è l'uomo buono costantemente prevaricato dagli altri. I suoi compagni di viaggio, lo scrittore e il professore, mettono continuamente in dubbio le sue capacità e la veridicità delle sue testimonianze sulla zona. Dopotutto, è lo stesso Tarkovskij a dichiarare che

> la Zona non esiste. È stato lo Stalker a inventarsi la sua Zona. È stato lui a crearla, in maniera da potervi guidare delle persone assai infelici e costringerle a sperare. Anche la stanza dei desideri è una creazione

17 Come si legge nella nota del 15 febbraio del 1973: «Ho riletto *l'idiota*. E non so perché, ma l'idea di girarne un film ha perso ai miei occhi il suo splendore, è appassita. Non so perché, ma a leggerla mi sono annoiato». Cfr. A. Tarkovskij, *Martirologio*, Istituto Internazionale Tarkovskij, Firenze 2014, p. 93. Sull'impossibilità di trovare reali finanziatori per il film, Cfr. Ivi, p. 164.
18 Scarlato, *La zona del sacro*, cit., p. 55. «Stalker è forse il più dostoevskiano dei film di Tarkovskij», scrive S. Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Qiqajon, Magnano 2005, p. 119.

> di Stalker, un'ennesima provocazione nei confronti del mondo materiale. Questa provocazione, creata nella mente di Stalker, corrisponde ad un atto di fede[19].

Stando alle parole di Tarkovskij, l'intero viaggio all'interno della *zona* potrebbe essere riletto come un gesto svuotato e sospeso, un giro a vuoto fatto attorno all'atto di fede di un uomo a cui si concede poco credito. Se il personaggio dello stalker è nato da una costola del principe Myškin, la carnevalizzazione de *L'Idiota* di Dostoevskij riappare e insiste in *Stalker* in modo più profondo. È la stessa zona a trattenere e manifestare qualcosa di comico e carnevalesco. La zona è, proveremo ora a tracciare questo percorso, essa stessa uno *spazio idiota*.

Per muoversi al suo interno e attraversarne gli spazi i tre uomini si affidano al lancio di un dado di metallo a cui è legato uno straccio di stoffa. Lo scrittore e il professore attendono il lancio dello stalker, come una sua forma d'intercessione, un permesso che la zona concede allo stalker e ai suoi accompagnatori rivelando progressivamente dove portare i passi successivi. Poco dopo l'arrivo nella zona, i tre uomini si ritrovano non molto distanti da una struttura fatiscente, una vecchia cascina abbandonata. Fermi nella folta e verde vegetazione, lo stalker dice agli altri due: «Ecco. Lì c'è la vostra stanza. Ma ce ne vorrà». Lo scrittore insinua che lo stalker voglia allungare il giro per chiedere un sovrapprezzo, «è a portata di mano», proferisce con stizza. «Già, ma servirebbe una mano molto lunga», gli risponde lo stalker.

Lo scrittore, che dell'aspetto carnevalesco della zona sa poco o nulla e trova già piuttosto insensato il lancio dei dadi, approcciando gli spazi in modo cinico-razionale ritiene di poter raggiungere la stanza con pochi passi. Lo stalker lo ammonisce rispetto al pericolo: «La zona esige rispetto, altrimenti castiga». Caparbio, lo scrittore si mette in marcia sotto gli occhi degli altri due. Con un primo piano la MDP segue in una carrellata in avanti lo scrittore sulla via della stanza. Un controcampo in

19 A. de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, «Cahiers du Cinéma», Parigi 1989, p. 110.



Andrej Tarkovskij, *Stalker* - *(1979)*

piano lungo mostra successivamente lo scrittore immobilizzarsi mentre un forte vento comincia ad agitare la zona, come scossa dall'affronto. Una voce ferma il passo oltraggioso chiedendogli di non muoversi, di non proseguire. Lo stalker chiede al professore per quale motivo lo abbia fermato, ma questi gli dice di non aver proferito parola. Lo scrittore torna così indietro dagli altri due. La zona, dice lo stalker, è un complesso sistema di labirinti che si anima quando gli umani la attraversano. Alla presenza dell'uomo tutto comincia a cambiare.

La sequenza rivela il tratto idiota e carnevalesco dello spazio. I consueti rapporti tra visione, intenzione e gesto sono integralmente sovvertiti e ricombinati in un architettonico non senso spaziale. Cosa accadrebbe violando il protocollo non è dato saperlo, eppure le tre figure accettano di modificare il gesto adattandolo alla zona che, proponendo un suo strambo codice, agisce trattenendo (*gerit*) ogni modalità mossa da intenzionalità diretta. È un palcoscenico comico che concede il passaggio solo a partire da un agire nello spazio che sappia pagare il dazio di uno svuotamento di senso, ovvero un lancio di dadi la cui ubicazione ultima, poiché il dado rimbalza e rotola, è sempre casuale/destinale. La zona parla perfino, ma la sua voce non appartiene a nessuno, è slegata da una presenza. È al di là di ogni etica poiché incarna una sua struttura alternativa e insen-

sata che rifiuta di farsi interpretare in modo univoco. Nei suoi gesti, la zona si convoca in quanto *figura*[20].

L'idiozia della zona è manifesta in un'ulteriore sequenza, ovvero quella del *telefono*. Superato il *tritacarne*, i tre personaggi si ritrovano in uno stanzino entro cui nulla sembra riuscire a trovare riparo dall'acqua e dal processo di marcescenza. I tre sono ormai vicini alla *stanza*, e mentre lo stalker prova a convincere nuovamente gli altri due a prendere coscienza della veridicità delle sue nozioni sulla zona, un telefono posizionato sul pavimento comincia a suonare. Lo scrittore si avvicina nervosamente al telefono e solleva la cornetta: «Sì? No, questa non è una clinica!», risponde secco, chiudendo poi la telefonata. Nella zona, luogo recintato e militarizzato, nato forse da un disastro atomico (ciò non viene mai esplicitato), proprio nel bel mezzo della vegetazione e dell'acqua che infestano una struttura un tempo umana, un telefono squilla come se fosse la cosa più naturale da udire. Con la stessa naturalezza, lo scrittore risponde al telefono in modo seccato. Al gesto dello scrittore non seguono domande, la cosa non desta la minima curiosità negli altri, decade immediatamente in quello sfondo di assurdità su cui tutta la zona sembra poggiare ontologicamente. Se la sequenza del tentativo mancato dello scrittore d'aggirare le regole della zona non è che

20 Come scrive Emilio Garroni, la *figura* «costituisce un caso particolarissimo di interpretabilità plurima, che non ci fa cogliere la vera origine percettiva di essa». Rifacendosi all'illusione dell'anatra-coniglio resa celebre da Ludwig Wittgenstein, Garroni distingue in modo netto la figura dalle *immagini interne*: «se nell'immagine interna risultante da percezione degli oggetti, il becco di un papero non potrebbe mai essere preso per le orecchie di un coniglio, la figura corrispondente può essere riconosciuta o come becco o come orecchie solo se è stata ridotta ed esteriorizzata mediante un approssimativo e abile contorno, intenzionalmente». E. Garroni, *Immagine, Linguaggio, Figura,* Laterza, Bari 2005, pp. 48-49. Facendo riferimento a questo senso di figura, rispetto al quale essa si distingue per il suo essere costitutivamente disponibile a venir percepita in modo diverso, nel sostenere che la *zona* si convoca in quanto figura proviamo a rimarcare l'irregolarità e la confusività che la contraddistingue in quanto spazio privato di origine percettiva certa. Solo assumendola in quanto tale, e dunque mancando d'intenzionalità, la guida dello stalker può essere non semplicemente mediazione per la zona ma *mediazione pura*.

un primo avvicinamento al carnevalesco del luogo, la sequenza del telefono segna che il suo stesso processo di carnevalizzazione è compiuto. Lo scrittore si lamenta dell'insensato ma esegue a sua volta un gesto che proviene dalla medesima matrice. Se la sua parola non sospende lo scetticismo, i suoi gesti testimoniano l'esatto contrario: è anch'egli un idiota inconsapevole, un buffone i cui atti mancano e si trattengono perfino dall'appartenergli.

Sull'uscio della stanza dei desideri, destinazione finale delle tre figure, dopo una colluttazione con il professore – poiché rivela di aver portato con sé una bomba con l'intenzione di annientare la stanza – essi si arrestano e non procedono. La traversata è servita allo scrittore a decostruire in modo autonomo il desiderio di cambiare il mondo con la scrittura; il professore ha disattivato la bomba, disperdendola nell'acqua in più pezzi; lo stalker ha difeso il luogo dalla minaccia, l'unico luogo che mantiene viva la (sua) possibilità di sperare in qualcosa[21]. Di

21 Lo stalker racconta la storia del *Porcospino*, un'altra guida morta suicida poiché entra nella stanza credendo di varcare la soglia con il desiderio di salvare suo fratello gravemente malato. Ma al suo ritorno ha scoperto di essere diventato semplicemente molto ricco. In uno sfogo lo scrittore dice allo stalker: «Te ne freghi tu della gente! Tu guadagni soldi sulla nostra […] angoscia! E non è neanche un problema di soldi, tu qui te la godi, sei Signore e Padrone; tu, verme pidocchioso decidi chi deve vivere e chi morire. Sceglie, decide! Io capisco perché voi Stalker non entrate mai nella stanza. Ma perché? Qui voi vi ubriacate di potere, di segreti, di autorità! Che altri desideri ci possono essere!». Scarlato scrive: «Come leggere quindi la rinuncia anche dello Stalker a entrare nella Stanza? Da una parte è il segno della kenosi divina, dell'umiliazione dell'onnipotenza divina. Il Lógos che si sacrifica si fa parola tra le altre, e quindi non può dare nessun'assicurazione visibile, nessuna "prova" del miracolo, poiché altrimenti tornerebbe nel dominio della Legge. Ma allo stesso modo il tutto può essere letto come un fallimento. Lo Stalker concepisce la Zona e la sua Stanza come qualcosa di separato dal mondo quotidiano». Cfr. Scarlato, *La zona del sacro*, cit., p. 70. Nell'economia dell'interpretazione che qui stiamo provando a restituire, riteniamo che nel suo incarnare il gesto di mediatore per la zona, lo stalker sia di per sé *mediazione pura*. Il fallire l'ingresso nella stanza da parte dello stalker non è così l'interruzione di un'intenzionalità, ma la manifestazione di un gesto che è già da sempre interrotto, trattenuto e sospeso. E al contrario, il peccato del Porcospino non sarebbe da ricercare nel segreto del desiderio ma nell'assunzione di un'intenzionalità; in altre parole, nel differire da una *purezza della mediazione*.



Andrej Tarkovskij,
Stalker
-
(1979)

fatto, i tre personaggi non hanno più nulla da fare. Come già in precedenza anticipato, l'intero viaggio nella Zona non è che un gesto vuoto, un'azione che al momento di maggiore acme s'interrompe e si trattiene. Qui, per mezzo di una trovata registica, Tarkovskij esegue un gesto cinematografico, ancora una volta ironico, che produce una *carnevalizzazione dello spettatore* stesso. Il film non è che un seguire il cammino di tre viaggiatori verso una stanza, contenuta in una zona, la cui soglia non sarà mai varcata e che mai, da spettatori, potremo vedere. La fine della sequenza sull'uscio della stanza è un campo lungo che mostra i tre personaggi dalle intenzionalità sconfitte. Ma la MDP è posta all'interno della stanza e, pertanto, lo spettatore è esattamente nel luogo che durante il film sperava di scorgere. Siamo al suo interno, e tutta la tensione intenzionale che da spettatori abbiamo coltivato verso la stanza si rovescia comicamente in un suo oltrepassamento accecante. L'estenuante circumnavigazione della stanza attraverso un'ossessiva orizzontalità – per la quale la via intrapresa non fa che tornare indietro nell'andare avanti – viene ironicamente riscattata in un salto verticale assoluto. Così vicini, ora, da non poterla più vedere; così al suo interno da essere incapaci di osservare quel luogo che, fantasmaticamente, da spettatori stiamo abitando.

Buffi martiri

Il 10 luglio del 1984, in una conferenza tenutasi al palazzo Serbelloni di Milano, Tarkovskij annuncia pubblicamente la sua decisione di non rientrare in Russia e nei territori dell'URSS, autoproclamandosi esule. Dopo il caso di Solženicyn, quello di Tarkovskij è il più celebre esilio politico di un artista dell'URSS. La ragione è la revoca del permesso di visita fuori dall'URSS a seguito della scadenza prevista, in contrasto con la volontà del regista di restare all'estero anche a seguito del film girato in Italia, ovvero *Nostalghia*.

Prefigurandosi il suo stesso martirio politico, *Nostalghia* inscena il dramma di un uomo russo in esilio legato sentimentalmente alla sua terra. Gorčakov è uno scrittore in viaggio in Italia: è sulle tracce del musicista russo del XVIII secolo Sosnovskij, anch'egli emigrato in Italia, per scrivere un'opera su di lui. Il film ha una vera e propria struttura concentrica, una matrioška (Sosnovskij - Gorčakov - Tarkovskij) sul tema della nostalgia. Anche questa pellicola, la penultima di Tarkovskij, non manca dei suoi *santi sciocchi*.

Come Rüblev con Boriška, anche Gorčakov ha il suo Virgilio, un tramite esemplare nel cammino verso il comico e la santità. Domenico, personalità rivoluzionaria e sui generis – ritenuto pazzo poiché rinchiusosi in casa con la sua famiglia per sette anni, in attesa della fine del mondo – sarà la sua guida.

La sequenza che analizziamo è quella del suo bislacco suicidio in piazza del Campidoglio. Arrampicatosi sul dorso della statua equestre di Marco Aurelio, Domenico raduna una folla di curiosi e rivoluzionari, proclamando una filippica contro le disgrazie del suo tempo storico. Terminato il suo discorso, Domenico chiama la musica ma il suono indugia. Nel frattempo, due uomini si arrampicano sulla statua per consegnargli una tanica di benzina. Controllando gli appunti del suo discorso Domenico sussurra tra sé «Ah! questo l'ho dimenticato», per poi infilare nuovamente i fogli in tasca. A questo punto, Domenico si cosparge di benzina e impugna un accendino. Uno stacco della MDP mostra un uomo correre sulla scalinata della piazza

attirando l'attenzione: «La musica non funziona, aiutatemi!». Nel piano successivo un altro compagno di Domenico, con un ripetuto e meccanico gesto della mano, grottesco e marcatamente teatrale, lo invita ad accendere la fiamma. Domenico dà fuoco al suo corpo e cade al centro della piazza, urlando e contorcendosi nel rogo. Altri compagni, in una sorta di ritualità mimetica, si contorcono compulsivamente su sé stessi, come soffrendo per le stesse fiamme di Domenico, tra le note dell'*Inno alla gioia*.

L'intera sequenza non fa che rimarcare una grottesca estetica del sacrificio. Il profondo discorso di Domenico ha delle lacune. Alcuni pezzi, forse importanti, sono stati tralasciati. La musica non parte e Domenico si dimena in uno sfondo musicale eccezionalmente errato che decostruisce la solennità e la serietà del momento. Il gesto sacrificale è sgraziato, suscita l'imbarazzo e il riso di chi sta a guardare. Ogni elemento della scena è fuori posto o non funziona come dovrebbe. Come scrive Slavoj Žižek,

> Tarkovskij si eleva al di sopra dell'oscurantismo religioso poiché priva l'atto sacrificale di qualsiasi grandezza patetica e solenne, presentandolo invece come un atto confuso e ridicolo. […] Piuttosto, Tarkovskij segue la lunga tradizione russa, il cui caso più illustre è l'"idiota" di Dostoevskij. […] è indicativo che Tarkovskij, i cui film sono completamente privi di humour e battute, riservi la derisione e la satira proprio per quelle scene che rappresentano il sacro gesto del sacrificio supremo[22].

Ugualmente confuso e ridicolo è il gesto di Gorčakov nella vasca di Bagno Vignoni. L'insensato rito del quale si rende protagonista – su consiglio di Domenico – prevede di riuscire a trasportare una candela accesa da un'estremità all'altra della vasca. Il lungo piano sequenza segue con lente carrellate laterali Gorčakov nei suoi primi due tentativi fallimentari che lo

22 S. Žižek, *Tarkovskij: La cosa dello spazio profondo*, Mimesis, Milano – Udine 2011, p. 44.



Andrej Tarkovskij,
Nostalghia
-
(1983)



costringono a tornare indietro e riprovare poiché la candela si spegne. Al terzo tentativo Gorčakov raggiunge il muro, posando la candela accesa e accasciandosi morente. Il riscatto e la redenzione di un esule, la cui anima sembra affetta da una malattia esistenziale, vengono affidate alla meccanica di un gesto svuotato di senso e incomprensibile. Ma è nell'insensatezza che Gorčakov, come mostra la sequenza conclusiva, riguadagna la sua terra perduta. L'epilogo dal forte tono onirico mostra l'uomo in compagnia del suo cane, nei pressi di una *dacia* russa di campagna. La lunga carrellata all'indietro della MDP, allargando il campo, mostra però che la scena bucolica è bizzarramente contenuta all'interno delle rovine della chiesa di San Galgano, concedendo così allo spettatore di comprendere come il quadretto non sia altro che un luogo altro, a metà strada tra il ricordo, il sogno e l'aldilà. Come nell'*Andrej Rüblev* e in *Stalker*, il rito assume la forma di un gesto cinematografico a forma di croce: dapprima i ripetuti spostamenti in orizzontale di Gorčakov, sublimati poi da un movimento verticale, ovvero l'apertura

di un campo lungo con movimento di camera all'indietro. Il ritorno a casa dell'esule è scandito dal gesto di un'immagine che si fa preghiera.

In *Nostalghia* Tarkovskij presenta anche la figura di un anti-martire, di un anti-idiota che rifiuta la dimensione del gesto ridicolo. Il personaggio di Eugenia, interprete e accompagnatrice di Gorčakov, è la *controfigura* del santo sciocco tarkovskijano. Dopo il prologo del film Eugenia fa visita alla chiesa della *Madonna del parto*. «Desidera un bambino? O vuole la grazia per un'amica?». Così la incalza il sacerdote mentre lei passeggia tra le colonne della struttura. «Sono qui solo per guardare». Comprendendo le reali intenzioni di Eugenia, l'uomo le dice: «Come minimo bisogna che ti metti in ginocchio». Eugenia lascia cadere la sua borsa, comincia a eseguire il gesto di genuflessione in direzione dell'altare ma poi s'interrompe: «No, non ci riesco»; - «Guarda come fanno loro [le donne devote]»; - «Loro ci sono abituate». Estranea e analfabeta rispetto al codice del carnevalesco, Eugenia è incapace di eseguire il gesto privo di senso. Ma l'interruzione del suo gesto non è della medesima fattura di quelli analizzati finora. C'è ancora un soggetto mosso da un fine, nel suo atto sospeso e monco, a reclamare le sue ragioni. Nella triangolazione Gorčakov-Domenico-Eugenia, è la donna a precludersi l'accesso alla dimensione comica. Contrariamente agli altri due, la sua figura appartiene al registro della tragedia e i suoi atti, compresi quelli mancati, le appartengono inesorabilmente in quanto soggetto intenzionale. Anche registicamente le cose sembrano mutare. Eugenia non si muove, è immobile; la MDP segue il sacerdote con un movimento di camera orizzontale tra le colonne della struttura, per poi tornare indietro e ritrovare Eugenia nel medesimo punto. L'obiettivo sembra dichiarare di voler cominciare a tracciare una croce ma Eugenia castra con la sua immobilità il movimento. Qui anche la MDP dichiara: «No, non ci riesco».

Se Eugenia incarna la colpa del tragico (voler e non poter essere madre e amata), Domenico e Gorčakov, seppure aderendo completamente al loro sacrificio, mancano pragmaticamente il loro stesso appuntamento. Queste figure incarnano la quin-

tessenza del contrattempo che un gesto sacrificale può incontrare. È il loro congenito e ridicolo ritardo, tuttavia, ad aprire il gesto al confine estremo del possibile, ovvero alla possibilità che l'estremamente insignificante riscatti la vita. Si potrebbe obiettare che il gesto sacrificale di Domenico e Gorčakov sia ancora, dopotutto, iscritto in una logica di mezzi e fini, con un elemento ridicolo a fare da *stile* per una gestualità intenzionale. Diremo piuttosto con Žižek che i martiri del cinema di Tarkovskij non sono coloro che assumono il sacrificio per salvare un qualche significato. Il significato ultimo del loro gesto è il sacrificio stesso del significato: «è come se il soggetto potesse salvare il Significato globale più profondo dell'universo come tale solo compiendo un atto totalmente insensato e 'irrazionale'»[23]. Per questo motivo l'aspetto carnevalesco dei martiri di Tarkovskij – l'insignificanza del gesto – non è mera cornice ma il comico portale d'accesso al sacro.

Fuggire alla fine del mondo

L'ultimo film di Tarkovskij, *Sacrificio*, porta al parossismo questa *potenza della potenza* del gesto idiota. Nel giorno del suo compleanno, dopo aver innaffiato l'albero secco e morto – come nella leggenda del Monaco che egli stesso narra a suo figlio Ometto – Alexander, assieme ai familiari e l'amico Otto, viene a conoscenza di un imminente disastro nucleare. Rumori sibilanti e persistenti di aerei super sonici a bassa quota fanno da colonna sonora a un progressivo sconforto corale che Tarkovskij suggerisce registicamente attraverso una repentina e algida mutazione delle luci, tendenti al lattiginoso. Come nelle precedenti pellicole, in cui il martire necessita di una figura mediale per carnevalizzarsi[24], Alexander si apre al carnevale-

23 Ivi, p. 43.

24 Come Boriška carnevalizza Rüblev, Domenico carnevalizza Gorčakov e Otto e Maria carnevalizzano Alexander. Fabrizio Borin sottolinea come gli altri del gruppo «si comportano esattamente come Eugenia di *Nostalghia*, la



Andrej Tarkovskij,
Sacrificio
-
(1986)

sco e accetta l'assurda proposta dell'amico Otto: giacere a letto con la serva Maria per salvare il destino del mondo. Alexander raggiunge la dimora della donna, giacendo con essa in una levitazione corporea in cui sacro e profano si confondono l'uno nell'altro. Risvegliatosi nella sua casa, Alexander non ha ancora completato la sua missione. Sacrificare il raziocinio in un atto a metà tra il mistico e l'extraconiugale non è sufficiente. Questo comico Abramo, per poter ricevere il suo Isacco, manca del levare il suo coltello. Alexander appicca furtivamente un incendio nella sua casa e si cala fuori dall'abitazione. Comincia così un lungo piano sequenza della durata di circa sei minuti, che in campo lungo (quasi un campo lunghissimo), mostra Alexander alle prese con una comica fuga sullo sfondo della sua dimora divorata dalle fiamme.

Facendo uso del canone della *slapstick comedy*, Tarkovskij fa del suo ultimo martire un comico in piena regola. All'insensatezza del suo sacrificio – il rapporto sessuale con Maria e l'incendio della casa per salvare il mondo – segue un inseguimento teatralmente grottesco. Così come nella definizione di Bergson, la comicità del martire Alexander è un'iscrizione dei suoi gesti in un meccanicismo che squalifica la vita fluida. Se il significato della vita è ciò che è in questione nel sacrificio di Alexander,

coppia Professore-Scrittore di *Stalker* […]: sprofondano passivamente dentro l'afasia del loro carattere non sensibile all'universale». Cfr. F. Borin, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Milano 2004, pp. 234-235.

il prezzo del suo riscatto non è che la sua interruzione, il suo trattenimento. In altre parole, se la vita *tout court* è tutto ciò che è da salvare, la vita stessa non può propriamente presenziare nei gesti del martire, che può solo differirla meccanicamente. L'uomo sfugge continuamente alla presa dei suoi familiari e dei medici, ma non ha alcun luogo da raggiungere: la sua è una fuga priva d'intenzionalità. La comicità di Alexander non è, tuttavia, appendice del suo sacrificio. La fuga comica è fondamentale, nell'ottica del sacrificio di Tarkovskij, per innescare *après coup* i sacrifici precedenti. Vitale è che il martire abbia il suo carnevale, che i suoi gesti ridicoli siano – seppure nella più totale incomprensione – massimamente esibiti e biasimati al di là di ogni appartenenza.

Nella sequenza finale Ometto si dirige all'albero secco con un secchio e, come suo padre, versa l'acqua alla base del tronco. La leggenda del monaco che ogni giorno con fede innaffia l'albero morto fa da cornice e raccordo simbolico tra il primo e l'ultimo atto. Ometto, che il giorno precedente era impossibilitato alla parola per via di un intervento alle corde vocali, è disteso sotto l'albero e pronuncia le seguenti parole: «In principio era il Verbo, perché papà?». Della minaccia nucleare non c'è più ombra e l'ordine nel mondo è ristabilito. Dio ha restituito Isacco ad Abramo e l'albero secco ha già dato le sue gemme, poiché Ometto ha riacquisito la parola. La MDP indugia sul corpo di Ometto per poi sollevarsi e, in un movimento verticale, seguire la silhouette dell'albero rinsecchito fin sui rami. Anche in questo caso, al termine della filmografia di Tarkovskij, è un gesto di camera verticale a seguire un atto comico scandito da movimenti di macchina orizzontali, così realizzando un segno devozionale. Tarkovskij invoca non solo nell'immagine ma *con* l'immagine una preghiera che, passando per la tribolazione orizzontale (il comico, il ridicolo, l'idiota, il non senso della fuga) apre al miracoloso in un'icona cinematografica.

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 Stén-orinques*, *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

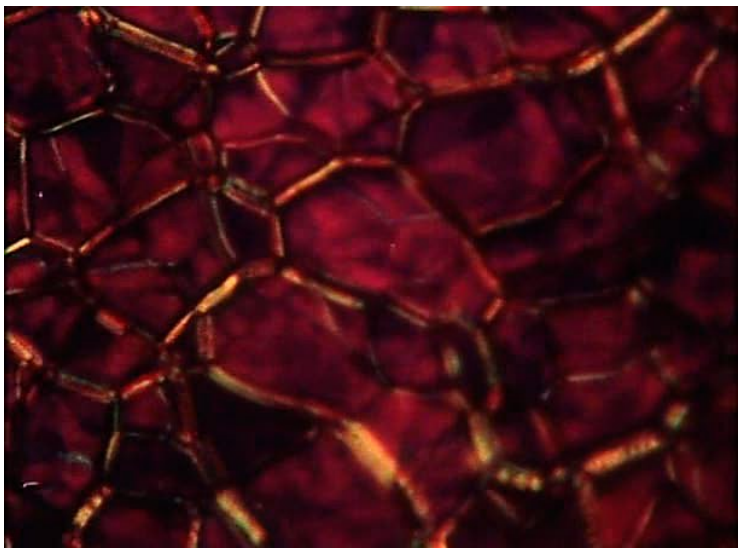
nozione di "ambiente" – termine introdotto da lui stesso in ambito scientifico – è ben più avanzata di quella dell'odierna vulgata ambientalista: non a caso è declinata al plurale nel sua opera matura *Ambienti animali e ambienti umani* (J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata 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.

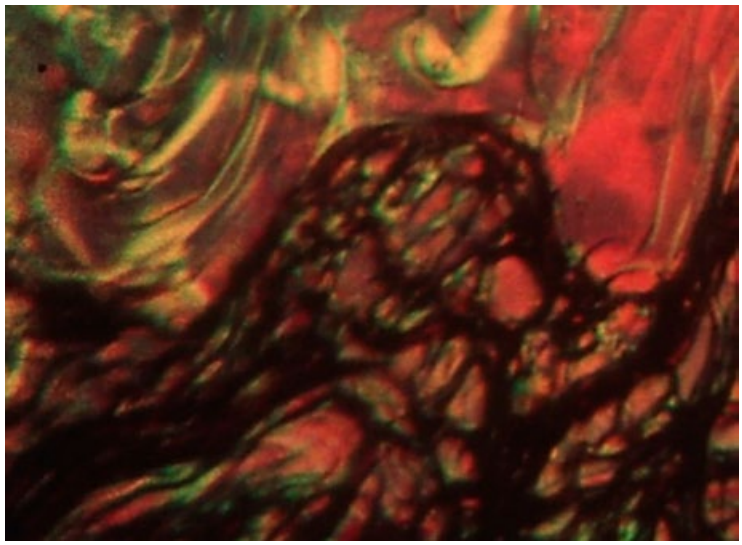
identità, il cinema può mostrarci come *si diviene* cavallucci marini. Si aprono così possibilità vitali del tutto impensate proprie di un divenire-animale: «commistioni che travalicano i confini corporei, a formare flussi in cui non ha più senso distinguere chi agisce e chi subisce, chi è soggetto e 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,

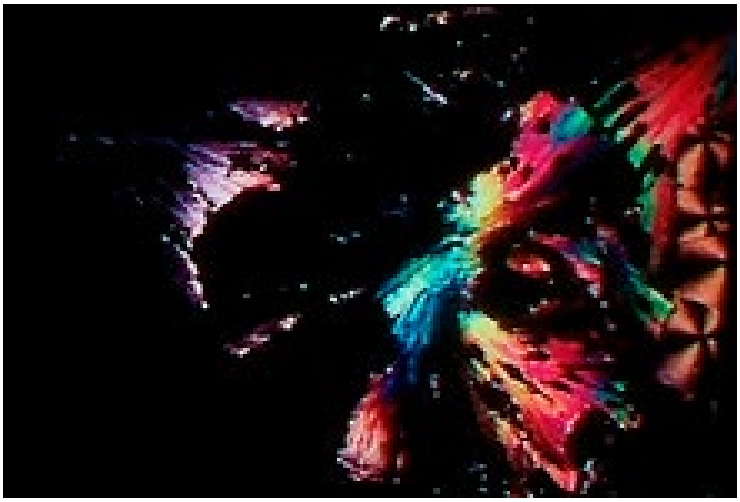
27 F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Bari 2013, p. 150.
28 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. di G. Passerone, a cura di M. Carboni. Castelvecchi, Roma 2003, p. 45.

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.

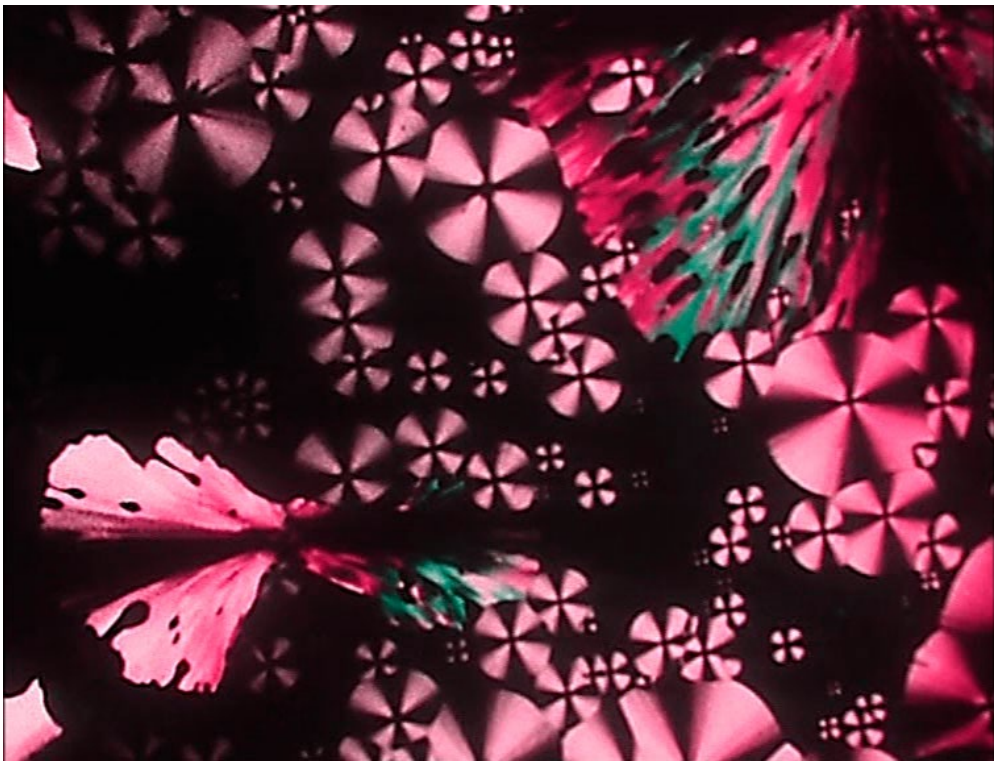


Jean Painlevé,
Cristaux liquides
-
1972 © Les Documents Cinématographique





Jean Painlevé,
Cristaux liquides
-
1972 © Les Documents Cinématographique



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!».

Guido Boffi

In coda all'Orsa Maggiore. Di un motivo estetico-politico nel cinema ungherese

Nel mio paese primogenito, nel sud
mi assalì la vipera
e nella luce l'orrore.

I. Bachmann, *Il paese primogenito*[1]

È lì e così, seduto nella penombra di fronte a tutti; fermo ma non in posa. In tensione ma senza alcun obiettivo. Un continuo sospendersi "in levare", spoglio del fare e dell'agire, senza esprimere, rappresentare, realizzare alcunché. *Sta*, al modo di un gesto intrappolato nell'ambra. Il corpo vi *si figura* (si fa figura di soglia) e la forza (d'agire, di rappresentare), autodepostasi, resasi inutile per sé, prende forma proiettiva per altri. Ognuno lo vede e lui, non agendo non facendo, fa vedere. Rende (il) visibile.

Sta lì, quale gesto massimamente trattenuto, inespressivo però esposto. Pertanto già realizzato, sensato, denso. Un opaco gesto di sottrazione che, fessurando il fare, l'agire, l'esprimere, interpella il senso (direzione e significato) della gestualità. In particolare, data la situazione, di quella filmica e cinematografica. V'è da chiedersi se proprio in tale fessura non trapeli il nucleo essenziale, autosospensivo ma non separato, del gesto – Agamben, che sul punto ha scritto pagine importanti tornando sul tema anche a distanza di anni, forse direbbe l'«inoperosità», o la pura «medialità, il render visibile un mezzo come tale», la «comunicazione di una comunicabilità»[2].

È il 18 aprile 1975. Immobile, al modo di uno di quei corpi che anni dopo Béla Tarr avrebbe ripreso in piano-sequenza di

1 I. Bachmann, *Das erstgeborene Land*, in Id., *Anrufung des Großen Bären*, Suhrkamp, Berlin 2022; tr. it. *Il paese primogenito*, in *Invocazione all'Orsa Maggiore. Poesie*, edizione con testo a fronte a cura di L. Reitani, con una nota di H. Höller, Adelphi, Milano 2023, p. 99.

2 Circa l'inoperosità rinvio all'ultimo capitolo, *Al di là dell'azione*, di G. Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, pp. 100-139; la seconda citazione risale invece a un testo agambeniano precedente, cfr.: Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 52.

Title

In the wake of the Great Bear. On an aesthetic-political motif in Hungarian cinema

Abstract

This article examines Hungarian cinema, focusing on Jancsó and Tarr. It highlights their signature gestures and influence on European film, considering socio-political contexts. Analyzing scenes from *Red Psalm*, it shows a connection between their depiction of 19th-century agrarian struggles for anarchist socialism and motifs in Tarr's later films, such as *Il cavallo di Torino*.

Keywords

Miklós Jancsó
-
Béla Tarr
-
gesture
-
anarchy
-
climate

spalle davanti alla finestra, anche lui è seduto "davanti a" (nella semplice postura "prototeatrale" dello *spectare*), e non sa se lasciare che il suo sguardo affondi nella propria mente o viceversa, per quel che può vedere, dirigerlo dinanzi a sé, agli altri. La sua immaginazione e la sua attenzione oscillano nella spola incessante fra il cedere al così intenso assente e il recepire le sensazioni dei presenti in sala. Nel frattempo, deve però esercitare ogni sforzo di autocontrollo udendo rumori, dialoghi, canti del lungometraggio dai quali si sente detto, cantato, danzato. Forse l'unica gestualizzazione cui può lasciar corso è quella che investe il suo volto: una misuratissima mimica facciale su cui si fenomenizzano le emozioni che vengono accavallandosi nell'intimo. È come inchiodato alla contraddizione percettiva tra, da un lato, l'estesia di ciò che sente e ascolta e, d'altro lato, quel che sa; da un lato, i vissuti emotivo-affettivi che lo stanano, lo portano via nel trascendimento dell'immediato, e, d'altro lato, l'intervento del sapere che all'origine s'è depositato alla base proprio di quei vissuti, il discriminare con precisione significati e fasi di costruzione del film che ben conosce. Che può immaginare istante dopo istante ma non vedere. E che nemmeno gli altri in sala vedrebbero, se lui, Miklós Jancsó, regista del film, solo si muovesse. Il suo corpo è come mineralizzato in quello stazionamento di sottomotricità forzata. In un'autoinstallazione immobile che prende forma cinematografica.

È il regista, eppure si trova spazialmente segregato e passivo al pari degli spettatori. Anche di più, escluso com'è dalla visione in quanto impossibilitato a collocarsi nella loro prospettiva, prefissata e privilegiata insieme, che in realtà è stato lui a predisporre con il punto di vista della macchina da presa. Vede ma non con gli occhi. A tratti li chiude, infastidito. Proprio allora, in una percezione che non vale per se stessa, gli capita di scandagliare con precisione vastità e profondità della *puszta*: osserva in campo lungo il pascolo brado dei cavalli, sente l'odore del grano nell'aria tremolante per il caldo, ritrova il dettaglio del gesto che carezza l'erba spettinata. In tutto ciò quasi toccando con mano i graffi sensoriali che il sogno del film aveva inciso molti anni prima sulle pareti della sua mente. Ancora vivido e intatto.

Preda della macchina filmico-cinematografica che ha messo in moto, sospeso fra possibilità e realtà, nella sala semibuia abita l'altro spazio. Quello luminoso dello schermo, che non può guardare nemmeno volendo. Più che abitare, è abitato dallo schermo; ancor meglio: diventa schermo. Uno schermo autosorvegliato e comunque plastico, non piano, respirante. Il film, il suo film, lo urta, lo prende di petto, mentre lui, colpito e forse paralizzato proprio da quel «raggio di luce solida», artefice di quella brillanza, "fa schermo": non perché interponga il suo corpo ad attenuare o proteggere, no, al contrario, in quanto irradia e rende sensibili immagini – com'è uso dire con orrido neologismo da *screen studies*, "schermizza". Il suo corpo-schermo è il bersaglio cui convergono sia la proiezione della pellicola sia ogni attenzione, ogni associazione immaginale, ogni trama affettiva, ogni *invisibile* lanciato da ognuno dei presenti a saturare sensibilmente la distanza da sé alle figure, alle ombre e ai colori del *visibile* proiettato. «Autore ed opera formano una scultura di carne e di luce, una unità compatta. Dimostrano, con la forza di una "visione", d'essere una cosa sola»[3].

Per il regista cinematografico lo schermo è soglia e superficie di attualizzazione del proprio linguaggio artistico. In maniera singolare, però, sui concetti di schermo e proiezione s'impiantano anche la mentalità e le «azioni complesse» di Fabio Mauri[4], formidabile sperimentatore linguistico-architettonico-filosofico delle arti (teatro, performance, installazione, pittura) che l'ha coinvolto lì e così. Che l'ha reso agente metalinguistico di autoaffezione attraverso un preciso *gesto intermediale*, esercitato

3 F. Mauri, citato in Id., *Ideologia e memoria*, a cura dello Studio Fabio Mauri, prefazione di U. Eco, schede critiche di L. Cherubini, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 88.

4 Già operante nell'area dell'avanguardia, la sua prima espressione artistica fu pittorica e dal 1957 ca. sino alla fine Mauri produsse in diverse varianti monocromi intitolati appunto: *Schermo*. Lo schermo vuoto, aggettante, è segno che nel riferimento a televisione e cinema allude a una condizione mediale. Colto in modo onto-storico, rintraccia altresì la collocazione della memoria e della coscienza umane, l'incompletezza costitutiva delle loro proiezioni sulla realtà. Cfr. *ivi*, p. 25.

in uno degli spazi nei quali si veniva attuando il superamento dell'oggettualità tradizionale dell'opera[5]. Un gesto destabilizzante gli ordinamenti visivi e figurativi dell'arte, "confusi" in maniera cinematica e postdrammatica. Gesto erosivo delle consuetudini spettatoriali sia cinematografiche sia teatrali: proiettare un film sul corpo "messo in scena" del regista stesso che l'ha realizzato. Far così sperimentare, all'autore, gli effetti istantanei di attualizzazione della sua opera, agli spettatori, gli effetti di una corporeità riflettente, al tempo stesso referenza carnale della significazione e del visibile. Perché infatti – mai va dimenticato – il film cinematografico, se è arte, lo è del sensibile nel tempo e dei corpi nello spazio, non solo dell'immagine in movimento.

Proiettare sul corpo e porgere il corpo-schermo. Il duplice gesto è inteso a far percepire la poetica disturbante dei due artisti, diversa ma comune e simultanea: produrre «un'operazione interrogativa, acuta nel dettaglio», che squaderni «un'incognita relativa all'uomo e alla storia»[6]. Se Jancsó ha aderito alla proposta di Mauri senza avanzare riserve, è proprio per tale esplicito gesto inerente ai corpi della e nella storia, al doloroso dover attraversare orrori e violenze, in segni, linguaggi, poteri, guerre. "Ideologia" è in tal senso tema fondamentale per entrambi[7].

Gli spettatori si sono via via stretti, seduti e in piedi, nello "Studio d'arte Cannaviello" ubicato in Piazza de' Massimi a Roma. Verso le diciannove è iniziata l'azione in tre parti di Mauri, *Oscuramento*. Questa prima parte, l'unica eseguita lì, ha

5 Contestualmente all'emergere delle avanguardie teatrali, tra il 1966 e il 1970 presero forma eventi artistici poliedrici che trasformarono rituali e ambienti delle esposizioni (individuali e collettive) introducendovi attitudini e sperimentazioni performative: è quasi superfluo ricordare i nomi almeno di: Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Achille Perilli, Gastone Novelli, Jannis Kounellis, Piero Gilardi, Mario Ceroli, variamente attivi a Torino e Roma.

6 F. Mauri, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, a cura di F. Alfano Miglietti, il Saggiatore, Milano 2008, p. 41.

7 Per Jancsó si mostrerà a breve in che senso, per Mauri basta anche solo un'occhiata fuggevole ai titoli delle azioni realizzate: *Ebrea* (1971); *Che cosa è il fascismo* (1971; 1974); *Gran serata futurista 1909-1930* (1980); *Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo* (1989); come pure la conferenza-performance: *Ricostruzione della memoria a percezione spenta* (1988).

per titolo: "Intellettuale"[8]. Lo stesso dell'azione proposta il successivo 31 maggio per l'inaugurazione della nuova Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, eseguita sulle brevi scale esterne dell'edificio con la partecipazione di Pier Paolo Pasolini sul quale Mauri, suo amico fraterno, proietterà *Il vangelo secondo Matteo*. Adesso invece, immobile di fronte agli spettatori v'è lui, Miklós Jancsó. Sulla sua camicia bianca Mauri proietta una delle sue opere capitali, *Salmo rosso* (1971).

Ora, che film è *Salmo rosso*? Cosa figura, e come? Quale gestualità filmica esprime?

In uno dei ventisette piani-sequenza che lo compongono per intero, a tre quarti circa del lungometraggio, il carrello riprende in mezzo primo piano un lavorante agrario che, nell'andirivieni fra altri braccianti in sciopero disposti a diverse profondità di campo, recita un "padre nostro" socialista. Quindi, con un sol gesto di entrambi i palmi delle mani congiunti a coppa, l'uomo preleva frumento da un sacco per riversarlo tra le mani di un altro lavoratore che, a sua volta, lo rovescia nel grembiule porto da una donna la quale, prima, lo "semina" lanciandolo con ampio gesto sopra la testa dei vari braccianti che cantano e danzano ora in fila ora in cerchio, poi, lo sgrana dal proprio pugno sulla testa di tre donne a busto scoperto. Questo gesto filmato, la semina, afferma la fede primitiva, totale e del tutto ingenua, aperta e pura nel socialismo, "pane quotidiano" e insieme "regno" a venire. Già e non ancora – intendo: custodire il "non ancora" nel "già", perché quel che conta non è il raccolto ma disattendere il privilegio, eludere la soddisfazione, ingannare la conta dei beni. Una fede *anarchica*: «la terra non è di nessuno e i suoi frutti appartengono a tutti». Una professione in cui è

8 Durante la stessa serata, la seconda e la terza parte avranno luogo in Piazza S.S. Apostoli, rispettivamente presso il Museo delle Cere e presso lo studio della fotografa Elisabetta Catalano; cfr.: https://www.fabiomauri.com/opere/performance/oscuramento.html. Si veda anche: *Fabio Mauri. Oscuramento*, ristampa del catalogo dell'evento del 1975 in occasione della mostra: *Oscuramento. The Wars of Fabio Mauri*, organizzata con O. Renaud-Clément, Hauser & Wirth, London 11 dicembre 2015 – 6 febbraio 2016.

riconosciuto l'unico ordinamento dato dalla «legge di natura». All'improvviso, in uno dei molteplici rovesciamenti di funzioni e situazioni che costellano lo sviluppo giocoso dell'intreccio, i soldati inviati a reprimere lo sciopero danzano e cantano assieme ai braccianti intorno all'albero della primavera: poi, altrettanto di colpo, la festa della fecondità è spezzata dagli ordini secchi degli ufficiali che ingiungono alla truppa di circondare gli scioperanti e di ucciderli sparando senza risparmio. Che è quel che avviene.

Quasi *chanson de geste*, *Salmo rosso* è il racconto visivo e musicale, attentissimamente coreografato, di un *epos* storico-tragico. Il titolo originale di questo lungometraggio di mirabile eleganza formale, risultato vincitore del Premio per la miglior regia al XXV Festival di Cannes nel 1972, suona: *Még kér a nép*, alla lettera: «il popolo lo chiede ancora»[9]. Un film di finzione, del quale Jancsó non ha mai cessato di sottolineare il timbro giocoso e fiabesco, meglio forse dire "poietico-affabulatorio", affatto privo di moralismi e di tesi. Eppure *politic*o: sia per la netta tendenza a presentificare una memoria collettiva e, in questa, la divaricazione tra oppressori ed oppressi, la partizione fra i proprietari di diritti e ricchezze e gli esclusi tanto da quelli quanto da queste; sia per il linguaggio usato nel dirlo, cioè per come è interpretata la funzione linguistica stessa nell'atto di comunicare ("mettere in comune") quella memoria collettiva e quella partizione, per come il linguaggio filmico fa esperire la situazione sociale vissuta da una popolazione in un preciso momento della sua storia.

9 *Még kér a nép* è un verso di Sándor Petöfi, il poeta ungherese che svolse un ruolo decisivo nell'avvio a Pest della rivoluzione del 1848. È l'emistichio del primo verso di *A nép nevében* (*In nome del popolo*): «Il popolo lo chiede ancora, ora dateglielo! / O non sapete quanto è terribile il popolo, / quando si alza e non chiede, ma attacca e prende?». Nel quadro di recensioni e studi precedenti, la traduzione letterale del titolo era stata resa, in modo altrettanto efficace, con: «il popolo lo vuole». Nel mediometraggio *Utazás az Alföldön* (*Viaggio nella pianura ungherese*, 1995) di Béla Tarr, Mihály Vig, compositore delle musiche di vari film di Tarr tra cui questo, interpreta con intensità evocativa poesie di Petöfi camminando nel paesaggio della *puszta* o sostando in interni abbandonati.

È una vicenda inventata quella di *Salmo rosso*, che sin dalle prime inquadrature esibisce il proprio timbro finzionale, quasi di favola, di modo che lo spettatore possa subito decidere se accettarne o no il racconto: purché, una volta accettato, si spinga però a ricercare e approfondire la verità (storica) nell'apparente "irrealtà" della *fabula*. L'elaborazione simbolico-favolistica non volatilizza in fantasticheria. Pur allontanando per via epistemica ed estetica qualsiasi ipoteca o presupposizione di "realtà" (ancor più qualsiasi norma di realismo raffigurativo-rappresentativo), il racconto, privo di un dato referente oggettivo, possiede comunque "base reale" (e quindi realismo in accezione invece effettuale, concreta). Questa realtà: la repressione militare a fine Ottocento degli episodi di sciopero di lavoranti agricoli e braccianti stagionali che rivendicavano retribuzioni più eque. Moti di un proletariato agricolo predato dallo sfruttamento e dalla rendita dei latifondisti, ignorato dal Partito socialdemocratico, diviso per condizione sociale dagli operai industriali, e che di conseguenza iniziò a esigere sul campo il riconoscimento della dignità del proprio lavoro, dei propri diritti, organizzandosi in movimenti agrario-socialisti spontanei[10].

Se v'è *gesto filmico* a fornire identità visiva a *Salmo rosso* è senz'altro ravvisabile nella coralità di canti e balli popolari, culminanti *irrealisticamente* in ripetute scene di "confusione" festosa tra soldati e braccianti. Scene in tono favolistico, vale a dire affatto estranee a qualsiasi logica causale, che producono sensazioni

10 Peraltro, non l'unica congiuntura storica di lotta messa a tema da Jacsó: in *Szegénylegények* (*I disperati di Sandor*, 1964) è l'Ungheria post-quarantotto, con la caccia ai ribelli di Sándor Rósza; in *Csillagosok, katonák* (*L'armata a cavallo*, 1967) è il massacro dei soldati rossi e ungheresi da parte delle truppe bianche; in *Csend és kiáltás* (*Silenzio e grido*, 1968) la repressione della repubblica dei consigli. Per approfondire, cfr.: J. Szentpéteri (a cura di), *Psalmus Hungaricus. A Ungarian cultural history*, conceived by M.K. Szakács, tr. ingl. di J. Pethő-Szirmai, Research Centre for the Humanities, Budapest 2023, vol. 3, *From 1867 to 2000*, per la storia politica dal 1945 a fine secolo, pp. 1279-1300, per la storia del cinema nello stesso periodo, pp. 1443-1456; K. Csala, *Lo sfondo storico dei film di Miklós Jancsó*, Appendice in G. Gambetti, *Miklós Jancsó. Il cinema tra storia e vita*, prefazione di C. Lizzani, Marsilio, Venezia 2008, pp. 131-170, in particolare per *Salmo rosso* pp. 146-151.

ed emozioni (producono *realisticamente* un'estesia felice all'interno della situazione inscenata, coreografata) mentre mitigano violenze dall'una e dall'altra parte: sia le uccisioni perpetrate dai rivoltosi sia la repressione dell'esercito (rese sempre con espedienti teatrali, per esempio sostituendo al sangue nastri di colore rosso). Come fossero litanie laiche del socialismo, "salmi rossi", i canti tradizionali (ricostruiti grazie a un effettivo ritrovamento dello sceneggiatore del film) invocano l'affrancamento dai proprietari e la loro "sacrosanta" persecuzione. Vi prendono voce appelli ad aderire alla prova della rivoluzione; vi prendono corpo gesti autosacrificali di giovani donne che celebrano la gioia, l'offerta della vita e soprattutto la libertà dall'oppressione con una metaforica nudità contrapposta alle scure uniformi dei corpi maschili militarizzati.

Ora, cosa dice per via simbolica la "favola" coreografata e filmata? V'è forse una considerazione più generale, oltre la repressione militare su cui termina il lungometraggio? Pare proprio di sì. La coralità del ballo, insisto, vero gesto filmico di *Salmo rosso*, vale anche quale reciprocità: alla storia umana è consustanziale la violenza del potere, il suo esercizio è altrettanto inevitabile indipendentemente da quale sia la parte, la fazione, il gruppo, persino la nazione che voglia totalizzare il proprio dominio o sottrarsi a quello di altri. Un'immagine di innocenza proviene soltanto da donne e animali. Così va la storia, sotto qualsiasi comando.

Il nome di Miklós Janksó emerge quasi sempre là dove si discuta circa i modi raffigurativi della storia nel film cinematografico. In particolare, quando la si introduca mediante *gesto tecnico* "in levare" sul ritmo filmico delle inquadrature per "darle tempo" diegetico, un proprio tempo (in piano-sequenza, movimento esemplare in Jancsó come poi in Béla Tarr, entrambi avendo scelto il magistero di Antonioni). Ora, il tempo che le viene assegnato in *Salmo rosso* possiede epicità – si diceva: *chanson de geste* –, ciclicità (ovvero teleologicità, giacché *télos* presiede all'idea di un tempo ciclico nel quale si dispiegano la meta e il fine) e testimonialità-politicità resistenziale. Resistenza ben atte-

stata nel linguaggio di Jancsó: postura e tendenza ("ideologia") tuttavia non soltanto sue, bensì di una *nouvelle vague* magiara oggi "scientificamente" dimenticata al pari di altre cinematografie dell'est europeo (al cospetto invece della grande visibilità e dei notevoli riconoscimenti delle cinematografie dell'est asiatico). Una "costellazione" che Jancsó compone insieme con altri registi ungheresi in un giro di tempo abbastanza ristretto a partire dalla metà degli anni Sessanta: mi riferisco in particolare a Péter Bacsó, István Gaál, András Kovács, Zoltán Fábri, István Szabó[11]. Ciò va detto per rendere intelligibile l'esplicita valenza estetico-politica del loro *gesto cinematografico comune*, fatto di tecnologie ma anche di ideologie e poetiche (ispirate al socialismo posteriore alla rivolta del '56), di principi non più che di risultati operativi e precise pratiche.

Al netto dell'esemplarità del gesto filmico che prospetta visualmente *Salmo rosso*, e dell'esemplarità che questo film possiede rispetto a tutta la produzione del suo regista, va quindi riconosciuta la "figura" che Jancsó compone all'interno della cinematografia europea del secolo scorso insieme almeno agli altri cineasti nominati. Figura *minore* al cospetto di quel metodo-precetto artistico canonizzato sotto il nome di "realismo socialista", alla cui egida ed etica prescrittiva anche costoro avrebbero dovuto risultare subalterni, al pari di ogni letterato o artista di un paese dell'est europeo sottoscrittore del Patto di Varsavia. Se non fosse, però, che la loro patria possedeva una ben circoscritta identità linguistica e nazionalculturale che si rivelò utile a innescare una biforcazione e una parziale autonomia del campo complesso dell'espressione artistica e del regime estetico dal campo politico – anch'esso comunque "sofferto" (a Budapest come pure a Praga e nella Jugoslavia di Tito). Grazie a tale condizione, scavallato il '56, questi giovani registi fra cui Jan-

11 Pur con molta fatica nel trascegliere, si vedano almeno: *Nyáron egyszerü* (*In estate è semplice*, 1963) e *Szerelmes bicikliszták* (1965) di Bacsó; *Sodrásban* (*Corrente*, 1963) e *Zöldár* (*Anni verdi*, 1965) di Gaál; *Nehéz emberek* (*Gente difficile*, 1964) di Kovács; *Húsz ora* (*Venti ore*, 1964) e *Utószeson* (*Fine stagione*, 1966) di Fabri; *Álmodozások kora* (*Età delle illusioni*, 1964) e *Apa* (*Padre*, 1966) di Szabó.

csó inaugurarono il nuovo cinema magiaro con una rilettura critico-dialettica della storia del proprio paese, rielaborata in un'inedita espressione filmica, ribadisco, con quel gesto cinematografico comune non a caso erede di una grande teorica quale fu quella di Béla Balázs[12]. Fu Balázs a insegnare ai più giovani innovatori degli anni Sessanta che la macchina da presa è già di per sé forma di autocoscienza; che occorre, sì, libera coscienza politica e però, necessariamente, anche precisa cognizione dei problemi, evitando il ricorso semplificatorio a prese di posizione univoche, per riferirsi invece alle soggettività in campo nei singoli casi.

Escluso di voler estendere in direzione storico-critica le linee essenziali appena abbozzate, opero tre passaggi finzionali quasi potessero fungere da istruzioni in vista di un nuovo orientamento. Primo, proiettare sul corpo-schermo di quest'epoca la costellazione registica nominata; secondo, vederla figurata nell'Orsa Maggiore (Bachmann *in exergo* la "invoca"); terzo, ritagliare dalla notte dei nostri tempi bui non tanto le quattro stelle dell'"orsa" quanto le tre dei suoi "cacciatori", in coda all'asterismo, immaginando però che costoro, almeno per questa volta, non mirino all'"orsa" bensì le si uniscano volgendosi assieme alla caccia della «vipera», dell'«orrore» (Bachmann). Quali cacciatori? Volendo restare sul medesimo suolo magiaro nell'alveo però di un'esplicita, omogenea poetica filmica (dalla quale si differenzia, per esempio, una fine regista qual è Ildikó Enyedi), i nomi che vengono subito in mente sono: Béla Tarr, già chiamato in discorso, Benedek Fliegauf e László Nemes[13].

12 Teorica esemplarmente redatta in *Der Geist der Film* (1930) e in qualche modo poi "tradotta" in lungometraggio con *Valahol Európában* (1947) da Balázs stesso e Géza von Radványi: eccezione filmica di realismo e sogno, di poesia ma anche di fedeltà alla parte politica presa, nel quadro di una cinematografia nazionale che ai tempi dello stalinismo si era bloccata in gelido ideologismo, in didatticismi mortificanti.

13 Per apprezzare Enyedi e la sua differenza, si vedano: *Az én XX. századom* (*Il mio XX secolo*, 1989), *Testről és lélekről* (*Corpo e anima*, 2017), *Silent Friend* (*L'amico silenzioso*, 2025). Tra i lungometraggi dei due registi più giovani, basterà ricor-

Ovvie ragioni di contenimento del testo impongono qui di prendere in considerazione solo uno dei tre e di concentrarmi il più possibile su un unico film – al modo di quanto già fatto con Jancsó. Mi dedico a Tarr, appunto. Il quale, per età ma anche per l'autorevole magistero delle sue opere, precede gli altri due, concatenandoli al cinema ungherese degli anni Sessanta. È stato lui, non per nulla, a chiamare a raccolta non molto tempo fa undici registi di diverse generazioni (sì Fliegauf, ma anche Jancsó e Márta Mészáros) e a produrne il lungometraggio antologico: *Magyarország 2011* (*Ungheria 2011*, 2012)[14]. Il lungometraggio, «nato dalla collaborazione di tutte quelle persone che ancora oggi si sentono responsabili del destino del cinema ungherese» (Tarr), ha inteso fornire un segnale preoccupato a fronte della crescente limitazione del lavoro culturale, e in senso specifico cinematografico, imposta dal governo di Viktor Orbán, il «despota» (Bottoni)[15].

Dunque, Tarr. Quale figura concettuale emerge dalla sua produzione[16]? Quella proveniente da un gesto filmato in modo insistito, ripetuto nei suoi lungometraggi: lo *star a guardare* da una finestra – indipendentemente sia dall'"osservato" sia dalle modalità dell'osservare, scena vista per caso o attentamente spiata. È la figura di colui che *sta* e *osserva*, *vede, recepisce*; *spettatore*

dare, di Fliegauf: *Rengeteg* (*Forest*, 2004), *Tejút* (*Milky Way*, 2007), *Womb* (*Womb – Il grembo di Rebecca*, 2010), *Csak a Szél* (*Just the Wind*, 2012), *Rengeteg – Mindenhol látlak* (*Forest – I see you everywhere*, 2021); di Nemes: *Saul fia* (*Il figlio di Saul*, 2015), *Napszállta* (*Tramonto*, 2018), *Árva* (*Orphan*, 2025).

14 Oltre ai tre già nominati, gli altri coregisti ungheresi sono: P. Forgács, Á. Kocsis, A. Jeles, G. Pálfi, A. Salamon, L. Siroki, S. Szabó, F. Török.

15 Per un ritratto di Orbán, si veda la puntuale monografia di Stefano Bottoni: *Orbán. Un despota in Europa*, Salerno Editrice, Roma 2019, in particolare il cap. VIII: *Il mondo secondo Orbán*, pp. 219-268.

16 Produzione ormai conclusa avendo Tarr deciso di dedicarsi soltanto a giovani "apprendisti" cui far esperire in maniera creativa l'arte filmica in workshop, seminari, laboratori, film school, aiutandoli a coltivare uno sguardo proprio, giovando al loro talento o «senso speciale» di «cinematograficità». Cfr. M. Guarnieri, *Intervista a Béla Tarr*, in M. Grosoli, *Armonie contro il giorno. Il cinema di Béla Tarr*, Interviste in appendice a cura di M. Guarnieri, bebert edizioni, Bologna 2014, pp. 230-234.

e *testimone* delle cose che capitano, degli eventi materiali. Si badi, nei vari esempi che si possono portare al riguardo[17], è però essenziale ritenere che questo spettatore-testimone vede con gli occhi *del* mondo e *della* natura[18]. Ovvero, sono il mondo e la natura che *si vedono e percepiscono* attraverso i suoi sensi – i quali non rappresentano affatto finestre unidirezionalmente aperte sull'esterno. Sono il mondo e la natura ad abitare gli individui, il cui restare o partire, agire o subire ne proviene quale molteplice effetto di superficie. Gli individui sono permeati di flussi sia di temporalità, in cui si depositano affezioni e sentimenti, sia di tempo meteorologico, di condizioni atmosferiche in cui precipitano punti di flessione soggettivi mai esclusivamente o privilegiatamente umani – in ogni caso mai soggetti quali costrutti d'essere ed epistemici separati, autoriferiti. Gli umani sono invasi nelle loro esistenze concrete da eventi e agenti esterni, dal *clima*, che li penetra fin nel loro essere. *Sono* clima del mondo, ontologicamente. E perciò figurano intensità e sensibilità meteorologiche. In verità, proprio ciò, di là dagli intenti dichiarati sul "cavallo di Torino"[19], è profondamente nietzscheano: l'inte-

17 Esempi: all'inizio di *Kárhorzat* (*Perdizione*, 1988) il protagonista seduto alla finestra osserva i vagoncini di carbone trasportati dalla teleferica; all'inizio e alla fine di *Sátántangó* (*Satantango*, 1994) il dottore che spia dalla finestra del proprio studio i comportamenti dei vicini; all'inizio di *A london férfi* (*L'uomo di Londra*, 2007) l'impiegato che dai vetri della cabina di manovra osserva il lancio di una valigetta gettata dal ponte della nave e il successivo omicidio di uno dei ladri; in *A torinói ló* (*Il cavallo di Torino*, 2011), fra gli ultimi piani-sequenza, l'anziano di schiena, prostrato sul suo sgabello davanti ai vetri, a testa china, incapace di osservare all'esterno il vorticare delle foglie nel vento.

18 Ha scritto Rancière: «Béla Tarr filma il modo in cui le cose si *attaccano* agli individui. […] Sono innanzitutto le cose che si dirigono verso di loro, li circondano, li penetrano o li respingono. Perciò la macchina da presa adotta questi straordinari movimenti circolari che danno l'impressione che siano i luoghi a spostarsi, ad accogliere i personaggi, a rigettarli fuori campo o a chiudersi su di loro come una banda nera fino a coprire tutto lo schermo» J. Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Capricci, Paris 2012, tr. it. di I. Floriano, *Béla Tarr. Il tempo del dopo*, Bietti, Milano 2022, p. 29.

19 Nel prologo di *A torinói ló*, il voice-over su schermo nero dà conto del titolo menzionando il cavallo che il 3 gennaio 1889 Nietzsche corse ad abbracciare singhiozzando, dopo averlo visto sotto casa recalcitrante a muoversi e perciò

ra vita di Nietzsche consistette infatti in un inseparabile corpo a corpo con luci (eccessive o assenti), temperature, umidità, caldo, gelo, che influivano straordinariamente sulla sua solitudine, sulla vita che condusse da vero e proprio *migrante climatico* in cerca di freddo mite per disporsi a pensare camminando, di aria secca, trasparente, di cielo luminoso e limpido.

Ora, anche in ordine a ricomporre il quadro complessivo della mia argomentazione, che nel pensiero e nella pratica di Béla Tarr trova non lo spunto conclusivo bensì il suo asse portante, osservo nei suoi film il rilancio speciale e radicale del tema anarchico-rivoluzionario di *Salmo rosso*: «la terra non è di nessuno e i suoi frutti appartengono a tutti». L'unica "legge di natura" è l'immanenza materiale, la cogenza della cosiddetta "realtà", nella quale "dettano legge" il clima e la natura delle cose[20]. Se nel suo lungometraggio Jancsó ha reso visibili, da angolazioni differenti, l'ineluttabilità e l'improduttività della violenza esercitata dal potere di turno, *qua talis* inespungibile dalla storia, la filmografia di Tarr figura sino alla fine con insistenza, come *in crescendo*, l'invincibile opera della materia naturale che tesse e ritesse spiralicamente la soggettività: in *Perdizione* la pioggia, in *Satantango* il fango, ne *L'uomo di Londra* la nebbia, in *Il cavallo di Torino* il vento. Di volta in volta sono questi elementi (se capita, nel loro invincibile intreccio) a fare ciò che entro un diverso im-

fustigato con violenza da un vetturino. Due giorni dopo il filosofo sarebbe precipitato nella sua «mite follia», ciò lo sappiamo bene: mentre «del cavallo… non abbiamo più notizie».

20 Da questo punto di vista potrebbe essere sospesa la partizione critica, sin troppo frequentata benché mai condivisa da Tarr, che muove da *Perdizione* quale punto di svolta per separare la maggior ricerca formale e il timbro "cosmico-metafisico" dei suoi ultimi film (*Satantango*, *Le armonie di Werckmeister*, *L'uomo di Londra*, *Il cavallo di Torino*) dai primi lavori sulle condizioni sociali e culturali dell'Ungheria socialista, stilisticamente più mossi anche per l'uso della macchina a spalla e l'impegno semidocumentaristico, in particolare: *Családi tuzfészek* (*Nido familiare*, 1979); *Hotel Magnezit* (1980); *Panelkapcsolat* (*Rapporti prefabbricati*, 1982). Secondo Tarr, all'evidente diversità dei temi fa riscontro un unico intento, al punto da aver pubblicamente sostenuto in più occasioni di aver girato sempre un medesimo film: quello che vuole mostrare la realtà così com'è, nient'altro.

pianto teoretico Merleau-Ponty avrebbe chiamato "carne" del mondo, "stoffa" di tutto quel che c'è (anche in questo senso prima ho detto: il clima). Il *gesto filmico* è loro, e loro soltanto – al di là dei molteplici gesti umani filmati. Variabile ma potentissimo gesto di agenti climatici privi di fini, di risultati da ottenere, insomma, com'è *naturale* che sia, privo di intenzionalità e volontà, posteriore (e ulteriore) a tutto il nefasto antropocentrismo che ha colonizzato l'idea e le pratiche dell'agire umano.

Il punto conclusivo, a mio parere, resta che il "crescendo" di questa gestualità-agentività climatica non abbia mai spinto Tarr a dismettere, fosse pure per un attimo, eticità e politicità del punto di vista (del proprio gesto filmico, del proprio linguaggio) e della forma di vita che viene presentata in vicende sempre più aride, sferzate dal nulla e dalla miseria oltre che dalla forza degli agenti naturali: il punto di vista dell'inoscurabile dignità di individui oppressi, affamati, socialmente esclusi, reietti. Avvelenati.

> Certi giorni mi sembrava di essere la comparsa più marginale di un film. Mi veniva in mente *Passione* di György Fehér, o *Perdizione* di Béla Tarr, e in quei film vedevo ora verità che prima mi erano rimaste celate. La fissità e l'immobilità che una fanghiglia ostinata, un'inattività generale e un moto ondoso di latrati portano con sé, l'essere impelagati in speranze infrante e senza futuro, la mesta cura dei ricordi che non sa più dove cominci il passato, l'abbandono della lungimiranza proprio in quella regione che in altre stagioni e con altre condizioni climatiche era benedetta da tanta vastità e orizzonte. La grande stanchezza di chi si è consumato lavorando sotto un cielo immenso, si è addormentato sfinito sul ciglio del campo sotto il peso del vuoto e sente crescere l'erba sotto il proprio cuore[21].

21 E. Kinsky, *Weiter Sehen*, Suhrkamp, Berlin 2023, tr. it. di S. Albesano, *Di luce e polvere*, Iperborea, Milano 2025, p. 156.

Dario Cecchi

Costellazioni gestuali. Giorgio Agamben e il cinema nell'epoca dell'immagine digitale

Verso una teoria critica del gesto

Con *Note sul gesto*, il suo breve saggio sul cinema, Giorgio Agamben si inscrive a mio avviso in una linea di filosofi – penso in particolare a Emilio Garroni, Maurice Merleau-Ponty e Pietro Montani – che considerano il cinema una forma di elaborazione esemplare delle condizioni di senso dell'esperienza. Può trattarsi di un lavoro sulle condizioni di senso dell'esperienza in genere, che si manifesta esemplarmente nell'esperienza estetica[1]; sulle condizioni di senso della percezione visiva[2]; o sull'allargamento delle condizioni di rielaborazione del senso dell'esperienza attraverso il racconto filmico[3]. Agamben aggiunge un quarto aspetto, che riguarda il senso della forme di vita umane in relazione con le prassi di cui gli esseri umani sono capaci. Questa linea di pensiero ha in comune anche il riferimento a Kant, in particolare alla *Critica della facoltà di giudizio*. Per Garroni e Montani questo riferimento è un filo conduttore di tutta la loro riflessione. In Merleau-Ponty e in Agamben interviene invece solo in un passaggio decisivo dei loro rispettivi testi sul cinema[4]. Accanto alla questione filosofica che fa sfondo, *Note sul gesto* contiene effettivamente *in nuce* una teoria del cinema, ancora solo abbozzata ma già chiara nei suoi princìpi generali. La domanda filosofica mostra comunque l'ossatura del discorso.

In gioco ci sono le condizioni di senso della prassi. Si tratta di una costante del pensiero di Agamben, che torna ancora nel recente saggio *Karman*. Questo saggio mostra come l'interpretazione della prassi secondo categorie di giusto e sbagliato, e quindi l'attribuzione di colpa a questa o quella azione, non può essere slegata da una riflessione sul senso della prassi in rela-

1 E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Castelvecchi, Roma 2020. Garroni non limita il discorso al cinema, che è comunque un'arte a cui dedica diversi scritti: cfr. E. Garroni, *Scritti sul cinema*, a cura di A. Cervini, Nino Aragno, Torino 2009.

2 M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 69-83.

3 P. Montani, *L'immaginazione narrativa*, Angelo Guerini, Milano 1999.

4 Merleau-Ponty, cit., p. 79.

Title

Gestural constellations. Giorgio Agamben and cinema in the age of the digital image

Abstract

Agamben's *Notes on Gesture* can be read as a philosophy of gesture as well as a film theory. Moving images allow reflection on praxis, where even popular forms like gags reveal ethical meaning. Cinema thus acquires a political role in modernity. Central, though often overlooked, is Kant's idea of «purposiveness without purpose», which Agamben reinterprets in a political key.

Keywords

Giorgio Agamben - cinema - gesture - political praxis - Immanuel Kant

zione con le forme di vita. In *Note sul gesto* questa riflessione è evocata a partire dalla distinzione aristotelica tra *poiesis*, il fare produttivo che trova il suo significato nell'opera, e *praxis*, l'azione che ha significato in se stessa[5]. Stabilendo un'analogia tra prassi e linguaggio, si potrebbe dire che nella *poiesis* predominano un'intenzionalità transitiva e una significazione denotativa, mentre nella *praxis* predominano un'intenzionalità riflessiva e una significazione performativa.

Agamben recupera da Varrone una terza dimensione della prassi, quella del gesto. Il gesto non produce oggetti, a differenza della *poiesis*, ma non ha nemmeno la compiutezza della *praxis*. Scrive Agamben che

> se il fare è un mezzo in vista di un fine e la prassi è un fine senza mezzi, il gesto spezza la falsa alternativa tra fini e mezzi che paralizza la morale e presenta dei mezzi che, *come tali*, si sottraggono all'ambito della medialità, senza diventare, per questo, dei fini[6].

Il gesto ha in effetti un'espressività svincolata dalle sue finalità operative o comunicative. Come fa notare a più riprese Garroni[7], il gesto, anche quando è esplicitamente intenzionale, non dà luogo a vero e un proprio linguaggio autonomo. Un sistema di gesti è piuttosto un quasi-codice o uno «pseudocodice», che risente profondamente dei condizionamenti del contesto enunciativo. Il gesto, anche quando non è spontaneo e naturale, non perde perciò mai del tutto il suo carattere aleatorio e ambiguo. I gesti, più che essere un mezzo di comunicazione, appunto una medialità istituzionalizzata e dotata di codici propri, sono un modo di inscrivere nella prassi il lavoro dell'immaginazione che, rielaborando l'esperienza, plasma la nostra interazione con

5 G. Agamben, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 51.
6 *Ibidem*.
7 E. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977; Id., *Colore, semiologia, televisione*, a cura di M. Ricci, Mimesis, Milano 2023, pp. 57-60.

il mondo. Mi riferisco naturalmente all'immaginazione in una prospettiva kantiana, che riconosce a questa facoltà la funzione di schematizzare l'esperienza in vista della possibile applicazione a quest'ultima di concetti capaci di interpretarla e renderla intelligibile.

Un'organizzazione rigorosa dei gesti – non sistematica come sarebbe per un codice linguistico, ma dotata comunque di una propria regolarità – può rendere visibile il lavoro dell'immaginazione, nella misura in cui questo lavoro non deve necessariamente giungere a finalizzazioni specifiche, ma può limitarsi ad anticipare la possibilità di un ampliamento di conoscenza. Questa tesi sullo schematismo è sostenuta da Garroni alla luce di una lettura più che trentennale della terza *Critica*. Il «libero gioco»[8], che nei giudizi estetici anima immaginazione e intelletto, la facoltà dei concetti, e lo «schematizzare senza concetto»[9], su cui riposa la possibilità dei giudizi estetici, rivelano in effetti l'esistenza di un «libero schematismo»[10] più originario dello «schematismo oggettivo»[11] che si mette in opera quando vogliamo conoscere specificamente qualcosa. L'arte ci «*fa accorgere*»[12] del libero schematismo dell'immaginazione in opera in tutta la trama della nostra esperienza.

Il libero schematismo riguarda l'emergere delle marche estetiche di tutta l'esperienza. Il gesto evidenza un aspetto significativo dell'esperienza, nella misura in cui insiste su una dimensione a cavallo tra operatività pratica, espressività spontanea e comunicazione pre-linguistica. Anche questo aspetto richiede di essere esibito esemplarmente affinché se ne apprezzi il significato per la costruzione della trama dell'esperienza. Pensiamo alla danza e al mimo[13]. In entrambe queste pratiche artistiche i gesti e i movimenti del performer animano l'immaginazione

8 I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 52.
9 *Ivi*, p. 123.
10 E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 97.
11 Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 54
12 Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., p. 98.
13 G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 12-13.

dello spettatore. Il mimo con i suoi gesti rende percepibili oggetti inesistenti, con cui interagisce in vari modi. La danza compone sequenze di gesti, che nella percezione dello spettatore fanno apparire delle figure. In queste performance avviene una specie di comunicazione che prescinde dal linguaggio verbale: tra performer e pubblico, ma anche tra performer e partner. Questa possibilità è data appunto dalla capacità che ha l'immaginazione di anticipare il senso dell'esperienza. Agamben si riferisce a questa capacità dell'immaginazione attraverso il rimando al breve trattato aristotelico *Sulla memoria e la reminiscenza*[14].

Il rapporto tra gesto e immaginazione si applica anche all'immagine. Sulla scorta di Benjamin e Warburg, Agamben pensa l'immagine come una "immagine dialettica" capace di far apparire le tensioni interne a una costellazione di fenomeni. Le immagini sono altresì dotate di una «vita postuma», cioè della capacità di ripresentarsi in tempi diversi, dando senso al momento o all'epoca della loro ricomparsa[15]. Le immagini sono pertanto dotate di un dinamismo interno e di una capacità di presa sulla realtà. La loro fruibilità rinvia a una comunicazione dell'immaginazione, mediata da veicoli più potenti delle figure statiche. Sono mezzi capaci di mobilitare queste ultime, liberandole dalla fissità a cui le condannano i supporti materiali della tela o della pellicola. Uno di questi mezzi è per l'appunto il gesto. Gianluca Solla nota acutamente che nel cinema i gesti hanno il potere di configurare gli spazi dell'azione, dando letteralmente vita alle figure. Accade esemplarmente con un artista della gag qual è Buster Keaton[16]. Siamo così arrivati a mettere a fuoco il terreno in cui il gesto diventa significativo per comprendere il senso della prassi e perché questo terreno è il luogo in cui può prendere forma una teoria del cinema.

---

14 Cfr. D. Cecchi, *L'immagine-gesto*, «Aesthetica Pre-print», n. 121, 2022, pp. 77-88.

15 Agamben, *Note sul gesto*, cit., pp. 48-49. Su Warburg cfr. Id., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in *La potenza del pensiero*, Neri Pozza, Verona 2005, pp. 123-146.

16 G. Solla, *Buster Keaton*, Orthotes, Napoli 2016.

Il gesto come operatore di immagini

L'attenzione prestata alla dimensione gestuale permette ad Agamben di riconoscere diverse funzioni al cinema. Possiamo raggruppare le diverse funzioni considerate, o menzionate solo di sfuggita, in tre grandi aree: il cinema può essere un dispositivo *epistemico*, *socio-antropologico* o, come accade comunemente, *narrativo*. Agamben ricorda come, ai primordi del cinema, tanto Marey quanto Muybridge avessero inventato strumenti per fotografare il movimento, in modo da poterne poi isolare le singole fasi[17]. E non è un caso se l'epoca della nascita del cinema coincida con quella della scoperta della sindrome di Tourette, un disturbo che comporta l'incapacità di controllare i gesti e il linguaggio[18]. Si potrebbe dire che in questo disturbo il gesto prende il sopravvento sul linguaggio: anche la parola si riduce a puro gesto espressivo. Un medium come quello immaginato da Marey e Muybridge, capace di analizzare le diverse fasi dei comportamenti di un individuo, può assumere funzioni eziologiche e diagnostiche. Ma Agamben vede ancora un altro aspetto nel modo in cui il cinema delle origini incrocia le forme del gesto: «*Alla fine del XIX secolo*, scrive, *la borghesia occidentale aveva ormai definitivamente perduto i suoi gesti*»[19].

La tesi, che apre *Note sul gesto*[20], è tanto evocativa quanto oscura; anche il commento seguente offre più squarci illuminanti che vere e proprie spiegazioni. Cosa significa che la borghesia ha perso i suoi gesti alla fine del XIX secolo? Può voler dire che l'epoca eroica e rivoluzionaria di questa classe è terminata. In questo caso la perdita dei gesti ha un significato politico: la borghesia non ha più la capacità di *res gerere*, di sostenere l'azione già intrapresa[21]. Si potrebbe leggere l'affermazione anche

17 Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 47.
18 *Ivi*, pp. 45-47.
19 *Ivi*, p. 45.
20 Il saggio è costruito attorno a cinque brevi tesi, seguite da un commento. L'ultima tesi è solo enunciata, senza alcun commento finale.
21 Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 51.

in un altro senso: la borghesia trionfante della fine del XIX secolo può finalmente abolire l'etica, e l'estetica, del gesto tipica dell'*ancien régime* e delle società aristocratiche in genere. La borghesia fonda un modello di civiltà più flemmatico e compassato, in cui i gesti sono visti con sospetto. Il gesto non è più espressione di signorilità o di liberalità, ma diventa equivoco, volgare. Il mezzo cinematografico può mettere la coscienza dell'individuo moderno di fronte all'esistenza di gesti non riconosciuti, repressi e perfino rimossi, che solo l'«inconscio ottico»[22] della macchina da presa può rendere visibili. D'altra parte i gesti del lavoro operaio sono necessari al mantenimento del sistema produttivo, ma proprio per questo la borghesia non li può riconoscere. Da subito, con i fratelli Lumière, il cinema si è interessato al mondo della fabbrica e da allora non ha più smesso di farlo. Dziga Vertov, nella sequenza dell'*Uomo con la macchina da presa* in cui mostra a ritroso il procedimento di macellazione di un animale, tenta perfino di usare la macchina da presa come strumento per rivelare il feticismo delle merci e per far apparire i gesti necessari al lavoro produttivo.

Le valenze epistemiche e sociali del dispositivo cinematografico sono evidenti. Agamben non nega né dimentica la dimensione narrativa del cinema. È tuttavia significativo che le sue osservazioni sul cinema di finzione si riferiscano quasi tutte alla gag comica. La gag è infatti un'esibizione esemplare di «medialità pura»[23], cioè della capacità di intendersi anche in assenza di codici definiti o di prassi comunicative concordate. Le gag riguardano spesso situazioni di vita quotidiana, come il caso famoso del giardiniere che ostruisce con il piede il tubo dell'annaffiatoio e lo libera proprio quando sta guardando dentro il tubo per capire che cosa non va. Non è una regola: Buster Keaton ha fatto della situazione straordinaria il terreno per dare vita a gag esilaranti. La gag sembra in ogni caso avere a che fare o

22 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri e M. Montanelli, tr. it. di M. Baldi, F. Desideri, M. Montanelli, M. Palma, Feltrinelli, Milano 2022, pp. 166-168.
23 Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 52.

con l'esito insperato di una prassi eccezionale o con l'impedimento inaspettato di una prassi comune. Il gesto diventa centrale perché dà conto di un'azione altrimenti inspiegabile. Nella comicità della gag c'è pertanto qualcosa della prassi eroica: il personaggio è messo di fronte a una vittoria o a una sconfitta. Solo che la cosa non è considerata dal punto di vista dell'azione complessiva, ma del singolo gesto, che in sé può apparire aleatorio o assurdo per il fatto stesso di essere decisivo.

Prendiamo il film di Charlie Chaplin *Tempi moderni*. In questo film le gag sono quasi in senso programmatico rappresentazioni della forma di vita propria della classi operaia. Altrimenti le gag di questo film non avrebbero senso. Vale per l'accoppiamento tra essere uomo e catena di montaggio della scena nella fabbrica, anche quando non si tratta di produrre ma perfino di consumare un pasto. Vale anche per il gesto di sventolare una bandiera sventolata: Charlot vuole segnalarne la perdita al guidatore del camion da cui la bandiera è caduta d'allarme nelle intenzioni del protagonista. Ma poiché, senza che lui se ne accorga, è spuntato un corteo di scioperanti alle sue spalle, la polizia lo prende per un invito alla rivolta. La comicità di queste gag riguarda sempre il rapporto dei gesti con le forme di vita: la gestualità indica linee di resistenza o di cedimento alle trasformazioni che subisce la nostra forma di vita. Ci rendiamo conto allora che la funzione antropologica del cinema non è tanto quella di rappresentare qualcosa di invariabile, quanto quella di mostrare la plasticità della natura umana. La plasticità della natura umana si manifesta appunto nella capacità di inventare nuove prassi.

Il sospetto è che la potenza espressiva del gesto non sia un effetto della riproducibilità dell'immagine. In effetti Agamben nella terza tesi di *Note sul gesto* sostiene che «*L'elemento del cinema è il gesto e non l'immagine*»[24]. Non si tratta di sostenere la tesi assurda per cui le immagini non conterebbero nella realizzazione di un film. È tuttavia possibile che la riproducibilità dell'immagine non sia l'aspetto fondamentale del cinema a dispetto della ben

24 *Ivi*, p. 49.

nota tesi benjaminiana. Centrale è forse la relazione di scambio che si instaura tra immaginazione e gestualità: è questa relazione a costituire la trama narrativa che si dipana attraverso le immagini. Altrimenti le immagini in movimento sarebbero solo una successione anodina di fotogrammi, una giustapposizione di fotogrammi. Al contrario, le immagini vibrano grazie alla «polarità antinomica» tra due tendenze opposte: «la reificazione e lo scancellamento di un gesto» e la configurazione che «conserva intatta la *dynamis*» del gesto[25].

La gag cinematografica non si limita a riproporre la relazione tra gesto e immaginazione che troviamo già nel mimo o nella danza. Il cinema non solo collega gesti e lavoro dell'immaginazione, ma mostra anche la relazione tra i due. È presente un'istanza riflessiva nell'immagine cinematografica. Ogni gesto è insieme reificato, negato nel suo darsi contingente, e riproposto in una vitalità sempre riproducibile. Sta all'immaginazione decidere le condizioni di senso della ricezione. Ma l'immagine esibisce già questa esigenza di senso. Nella gag dello specchio in *Duck Soup* dei fratelli Marx vediamo proprio rappresentato il rapporto tra gesto e immaginazione. Groucho insegue il suo sosia, che è Chico travestito. Nella foga della corsa Chico rompe un grande specchio, che curiosamente dà accesso a un'altra stanza. Quando arriva Groucho, Chico, per non farsi scoprire, fa finta che lo specchio ci sia ancora e che rifletta la stanza dove si trova Groucho. Lui stesso appare sullo specchio fantasma, fingendo di essere l'immagine riflessa di Groucho. Groucho non è del tutto convinto e prova a coglierlo in fallo, entrando nel campo visivo dello specchio fantasma nei modi e con i gesti più impressivi e inaspettati. Ma Chico riesce sempre ad anticipare i trucchi escogitati da Groucho. Il punto è che la rottura dello specchio è evidente fin dall'inizio, ma non impedisce il gioco. Anzi, il gioco va avanti anche quando contraddice l'esistenza di uno specchio. Fuori di metafora, l'immagine cinematografica non è lo "specchio" della vita, ma è il luogo in cui i gesti tipici di una forma di vita (abitudini, tic, prassi convenzionali) ristabili-

25 *Ivi*, pp. 49-50.

scono il loro rapporto originario con l'immaginazione chiamata a interpretare la realtà di cui quella forma di vita fa esperienza.

Il gesto e la *praxis*

Il cinema non è un medium indifferente alla prassi. Ciò significa non che il solo cinema autentico sia fondato sull'azione, ma che il cinema non può prescindere mai da una riflessione sul senso della prassi per le forme di vita umane. Esso tenta pertanto di cogliere in esibizioni esemplari della prassi come la gag il carattere di una "medialità pura" che è propria della vita umana. Agamben evoca qui la nozione kantiana di «finalità senza scopo»[26]. Il gesto appare dotato di una configurazione propria, che tuttavia non coincide con la compiutezza della prassi dotata in se stessa di un significato. Non si tratta di considerare un'azione sotto un profilo squisitamente formale. La posta in gioco è antropologica: ne va della «dimensione etica» delle nostre forme di vita[27]. A essere in questione non è la normatività con cui una società o un'intera civiltà giudicano giuste o sbagliate le singole azioni. Il punto è che lo stesso giudizio morale presuppone l'inquadramento della prassi in una dimensione di senso: prima di giudicare le singole azioni occorre riconoscere alla prassi in generale la possibilità di dare senso alla vita. Occorre, in altre parole, riconoscere a una forma di vita la capacità di organizzare un complesso di rapporti tra attori diversi o tra attori e cose del mondo. Emerge qui la funzione del gesto.

Il gesto «fa apparire l'essere-in-un-medio dell'uomo»[28]. In una prospettiva kantiana l'etica articola la relazione tra mezzi e fini avendo di mira l'azione e le sue conseguenze dirette. Ma così non può comprendere ciò che invece mostra il cinema: il fatto che gli esseri umani *devono* trovarsi nella condizione di esser

26 *Ivi*, p. 52. Cfr. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 72. Garroni e Hohenegger preferiscono tradurre *Zweckmäßigkeit* con «conformità a scopi».
27 Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 52.
28 *Ibidem*.

mezzi gli uni per gli altri se vogliono far fiorire la loro forma di vita[29]. Senza questa esperienza non c'è istituzione di relazioni né condivisione di progetti. L'impalcatura dell'etica kantiana viene così ripensata dall'interno, dal momento che una figura della terza *Critica* serve da paradigma per l'idea di medialità pura. Agamben non ha però in mente l'ideale della bellezza teorizzato dallo stesso Kant[30]. Non è in gioco la possibilità di un'esibizione esemplare della moralità attraverso la bellezza. Si tratta al contrario di trovare per penetrare negli strati più profondi della prassi umana, quelli nei quali l'intenzionalità soggettiva non è del tutto distinguibile da habitus consolidati, spontaneità della risposta e spinte inconsce. Una forma di vita articola i diversi strati motivazionali della prassi, ma non li separa mai del tutto, anche se il punto di vista normativo della legge morale o del diritto deve giocoforza distinguerli.

Non è un caso forse se la modernità è anche l'epoca in cui l'antropologia vede nella cultura un principio di organizzazione di funzioni e processi biologici attraverso l'istituzione di "tecniche del corpo", come le ha definite con espressione felice Marcel Mauss. In maniera nemmeno troppo sorprendente Mauss include il cinema tra le moderne tecniche del corpo quando ricorda le infermieri francesi che hanno appreso il portamento della camminata dalle attrici dei film hollywoodiani[31]. Ma il cinema fa qualcosa di produrre protocolli di attivazione e mantenimento della prassi. Il cinema esibisce il carattere eminentemente creativo della prassi: il fatto che in essa la dimensione del bisogno e della necessità si incontra con quella del desiderio e della libertà. Questo incontro non avviene tra due poli già chiaramente costituiti e definiti: è l'incontro stesso a definirli. Esso è la contropartita del prodursi inevitabile, anzi auspicabile, di tecniche dei corpi, senza le quali non se ne darebbe nemmeno l'uso. Il cinema testimonia tale incontro e permette di riflettere sui suoi effetti. Non può perciò essere l'azione la protagonista

29 Cfr. E. Stimilli, *Filosofia dei mezzi*, Neri Pozza, Verona 2023.

30 Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., pp. 67-71.

31 M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, tr. it. di M. Fusaschi, ETS, Pisa 2017, p. 39.

del cinema. È il gesto, perché nel gesto appaiono gli aspetti più impalpabili della prassi: dall'ironia all'emersione dell'inconscio nei lapsus e negli atti mancati, fino alla seduzione erotica[32].

Si delinea dalle considerazioni appena fatte l'idea di un compito politico del cinema. Recita così la tesi finale di *Note sul gesto*: «*La politica è la sfera dei puri mezzi, cioè dell'assoluta e integrale gestualità degli uomini*»[33]. La formula «mezzo puro» evoca naturalmente il saggio giovanile di Benjamin *Per la critica della violenza*, dove è collegata all'idea di sciopero rivoluzionario[34]. Già in Benjamin il concetto è associato una trasformazione radicale della politica senza fare ricordo alla violenza. Agamben compie un passaggio ulteriore: è necessario un preliminare processo riflessivo, quale è quello messo in opera dal cinema attraverso l'esibizione dei gesti umani su uno schermo, per comprendere su quale forma di vita si vuole intervenire. È necessaria una *mimesis* non dell'azione, ma delle forme di vita che si manifestano nei gesti, come quella esibita in maniera esemplare dalla gag dello specchio di Groucho e Chico Marx. Come ho già detto, non si tratta del rispecchiarsi nelle immagini di una realtà già compiuta. È piuttosto un gioco di esibizione dei gesti capaci di afferrarci e di portarci all'interno di una forma di vita che non conoscevamo o che non avevamo ancora riconosciuto, sebbene abitassimo da sempre al suo interno. Non è la rappresentazione di qualcosa di visibile, dal momento che una forma di vita è la trama invisibile, quasi trascendentale, ma nel senso di un *a priori* storico, che dà forma alle nostre esperienze, rendendosi percepibile solo a tratti e indirettamente.

La politica dei puri mezzi evocata alla fine di *Note sul gesto* ricorda da vicino la chiusura dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, dove Benjamin fa appello a una «politicizzazione dell'arte» che contrasti la «estetizzazione della politica» che i regimi fascisti – ma lo stesso si sarebbe potuto dire

32 Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 52.
33 *Ivi*, p. 53.
34 W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus Novus*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 10.

dello stalinismo – realizzavano servendosi in primo luogo del cinema[35]. Curiosamente Agamben non cita mai questo saggio in *Note sul gesto*, pur citando Benjamin in almeno due occasioni, implicitamente rispetto alla nozione di puri mezzi ed esplicitamente con riferimento a quella di immagine dialettica. Una delle ragioni di questa rimozione è facilmente spiegabile. Benjamin pensa ancora il confronto tra le due forme di cinema politico nei termini di una contrapposizione dialettica tra tesi e antitesi. Siamo ancora sul terreno di una filosofia della storia post-hegeliana. Agamben ha ormai completamente superato una simile prospettiva: la politica dei puri mezzi, nella misura in cui presuppone il ritorno al terreno d'incontro tra la creazione di nuovi habitus gestuali e l'incorporazione di tecniche del corpo precostituite, può generare tanto processi di emancipazione quanto forme di manipolazione. La decisione per l'una o per l'altra non si gioca su un piano politico già stabilito: è nel lavoro sulle immagini che si decide quale strada intraprendere. Tornando all'esempio della potenza erotica delle immagini, è la differenza che separa l'immagine di un corpo, i cui gesti sono puri mezzi di seduzione, dalla reificazione pornografica dei gesti e degli organi deputati a dare o ricevere piacere, ridotti a meri strumenti di un atto sessuale che riconosce solo il proprio espletamento meccanico.

La grandezza e la miseria del cinema sta forse proprio nel fatto di essere una delle pratiche dell'immagini a dover tenere insieme entrambe le dimensioni senza poterle mai dividere una volta per sempre, pena la propria scomparsa. In questo senso il cinema è a pieno titolo un'arte biopolitica. Il cinema può, infatti, solo negoziare di volta in volta il senso dei gesti a cui presta un'immagine, come hanno saputo fare i grandi registi del cinema moderno, da Pasolini a Godard fino a Kiarostami e oltre. Ciò ne fa una linea di resistenza nei confronti di tutte le immagini, i dispositivi e i media – meme, gif, telefoni, social media[36] – per i quali i gesti, e le forme di vita di cui essi sono

35 Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 174-175.
36 Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

portatori, sono già reificati e ridotti a simulacri di una vita falsa. La potenza del cinema, la politicizzazione che può opporre a questa tendenza, sta nella capacità di assorbire questi gesti reificati per liberarli e restituirli a una nuova vita. Si tratta, in fondo, di ripensare un altro tema presente nell'*Opera d'arte* benjaminiana: quello del rapporto tra prima e seconda tecnica. Non ritroveremmo però il tema nella versione standard del saggio, circolata a partire dalla sua pubblicazione nelle *Schriften* negli anni Sessanta. È grazie al lavoro filologico sulle versioni preparatorie, posto che quella pubblicata postuma fosse una versione definitiva, che siamo venuti a conoscenza della questione, che viene formulata solo nella terza versione.

Benjamin pensa la tecnica come controllo della natura attraverso l'uso di strumenti. Potremmo parlare in senso letterale di manipolazione: le mani, e quindi i gesti, hanno pertanto un ruolo significativo nella prestazione tecnica. Le due tecniche presentano la prestazione tecnica rispettivamente sotto la specie del «sacrificio» e del «gioco»[37]. In un caso la messa alla prova dell'efficacia del controllo tecnico della natura richiede un impegno che può rivelarsi mortale; nell'altro essa dà accesso a una libera sperimentazione delle possibilità di manipolazione delle forme della natura attraverso la tecnica. La prima tecnica può pertanto sovrapporsi al rituale magico. Si badi però che non è in senso stretto una classificazione cronologica: la prima tecnica è associata a forme primitive di controllo della natura, ma può ripresentarsi in epoca moderna, ad esempio nel sacrificio della vita da parte dei piloti nella fase pionieristica dell'aeronautica[38]. Si tratta innanzi tutto della distinzione tra due diversi modi di intendere l'esperienza della tecnica. Scrive Benjamin:

> L'una volta per tutte vale per la prima tecnica (trattandosi della colpa irreparabile o del sacrificio eternamente vicario). L'una volta è nessuna volta vale per la seconda tecnica (essa ha a che fare con l'esperimento e

37 Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 82.
38 *Ibidem*.

> la sua instancabile variazione della disposizione sperimentale). L'origine della seconda tecnica è da cercare là dove l'uomo per la prima volta e con inconsapevole astuzia ha cominciato a prendere distanza dalla natura. Essa sta, in altre parole, nel gioco[39].

Il cinema, come forma moderna di seconda tecnica, ha perciò un valore liberatorio nella misura in cui ci consente di entrare all'interno dei meccanismi che regolano il mondo e la nostra forma di vita, considerandoli da una distanza critica e riflessiva. È a questa condizione che i gesti – i gesti degli attori rappresentati nell'immagine; i gesti operativi che producono l'immagine e la rielaborano – possono presentarsi nella sua singolarità: non più anelli di una concatenazione di atti che fanno capo a una *praxis* o a una *poiesis*, ma momenti espressivi che hanno valore in sé, in quanto aprono uno squarcio sui processi che interessano una determinata forma di vita. Essi ce la rivelano non per i significati che essa vuole esprimere intenzionalmente attraverso le parole, le opere e le azioni, ma per ciò che di essa viene tradito nel modo in cui si comunica immediatamente all'esterno. Non è più solo un'intenzionalità a essere in gioco, ma appunto un inconscio, oltre a un insieme di *habitus* acquisiti, ma non sottoposti a un esame critico riflessivo.

È forse la pratica più elementare di quella che, alla fine del saggio, Benjamin chiama politicizzazione dell'arte. Un puro lasciar apparire una forma di vita attraverso i gesti che ci comunicano il modo in cui essa configura il mondo entrando in relazione con esso. Questo lavoro che il cinema fa sui gesti Benjamin lo pensa rivolto all'arte del passato. Oggi siamo entrati in un regime diverso. Le ripetizione giocosa, capace di sperimentare, potendo inserire un'istanza riflessiva in ogni momento del flusso percettivo a cui siamo esposti attraverso l'infosfera digitale, si rivolge ora a immagini analoghe a quelle del cinema. Sono immagini infinitamente riproducibili, e riutilizzabili, ma che sfruttano questo potere per far accadere eventi, autentici o fitti-

39 *Ivi*, pp. 82-83.

zi, nell'orizzonte della nostra esperienza interconnessa virtualmente. Di fronte a questo fenomeno è come se il cinema fosse chiamato a riscoprire la propria vocazione di arte dei gesti e del gioco sperimentale sulla ripetizione, proprio in nome di un impegno politico di critica al flusso indiscriminato delle immagini.

Maria Russo

Il cinema come scoperta del mondo. Kracauer e l'estetica del reale

Si potrebbe dire che Siegfried Kracauer abbia dedicato le sue due opere principali al modo in cui il cinema sia in grado di generare figure concettuali a partire da personaggi ricorrenti (*Da Caligari a Hitler*) e di restituirci gesti che siamo in grado di vedere per la prima volta, insieme al mondo che li circonda, grazie alle immagini in movimento (*Teoria del cinema*).

Nel primo di questi lavori, che sarebbe riduttivo definire come un mero saggio di sociologia del cinema, Kracauer mostra come i temi, i personaggi e le immagini del cinema tedesco del periodo di Weimar esprimano tutte le contraddizioni del ceto medio e anticipino la disintegrazione della società e della modernità che si compirà con l'avvento del nazionalsocialismo[1]. In una lettera, egli scrive che quest'opera è «una sorta di biografia della nostra generazione, […] attraverso il cinema riemergono tutte quelle cose, semidimenticate, ma che sono appartenute alla parte più intima della nostra vita»[2]. Per Kracauer lo schermo è una sorta di epidermide sulla quale si imprimono i cambiamenti drammatici di un'epoca, che può essere colta in profondità solamente a partire dalle sue manifestazioni superficiali. Inoltre, il cinema – Benjamin lo aveva già straordinariamente intuito comprendendo il mutamento della funzione sociale dell'arte – è in grado di creare risonanze sensoriali tra ciò che rappresenta e il suo spettatore, innestando così una funzione di specchio che non si limita a riflettere la realtà, come mero dispositivo di registrazione, bensì che rivela qualcosa che nella vita era sfuggito.

Lungi dal presentare un'autopsia del corpo sociale tedesco proponendo una visione determinista o una filosofia della storia assoggettata all'idea di destino, Kracauer mostra come la lotta per la libertà si sia persa strada facendo, e come a ogni svolta

1 Ricordiamo che Kracauer negli anni Venti si era dedicato alla descrizione dei cosiddetti "colletti bianchi", gli impiegati sospesi tra il desiderio di socialdemocrazia e la riluttanza a perdere i privilegi borghesi. Cfr. S. Kracauer, *Gli impiegati*, Meltemi, Milano 2020; S. Kracauer, *La massa come ornamento*, Cue Press, Imola 2023.

2 Lettera a H. e G. Levin, 15 ottobre 1942, Kracauer-Nachlaß, Deutsches Literaturarchiv, Marbach.

Title

Cinema as a discovery of the world. Kracauer and the aesthetics of reality

Abstract

The essay explores how Kracauer's figures and gestures configure cinema as a device for enhanced vision. In the image, the world can be "seen for the first time": what everyday life and history left unnoticed emerges through a reorganization of perception. Cinema thus affirms itself as a site where seeing becomes both knowledge and reinvention of the world.

Keywords

Siegfried Kracauer
-
realism
-
contingency
-
experience
-
bourgeoisie

avrebbe potuto essere recuperata. La sua è una filosofia della storia e insieme una teoria del cinema della contingenza, che al destino preferisce l'incidente. Il film è un'opera che resta aperta ad altre immagini e a un altro futuro, che dice ciò che si voleva essere o fare diversamente rispetto al corso storico: un archivio di aspettative, sogni e progetti. Più che una profezia, *Da Caligari a Hitler* mostra l'emergere di segni ricorrenti, di scelte tecnico-stilistiche che rimandano a una sorta di struttura psichica collettiva, sebbene connotata nella sua contingenza (i borghesi tedeschi di una certa epoca – con periodi limitati a tre o quattro anni), e soprattutto di figure concettuali che divengono chiavi di comprensione della storia umana oltre che della storia del film, che spesso poco interessa all'autore.

È come se l'inconscio si inscrivesse su una pelle, per rendere visibile ciò che continua a passare inosservato. L'accostamento del cinema con lo svelamento del lapsus è già presente in Benjamin, ma Kracauer porta avanti questa intuizione: si tratta di riconoscere gli atti mancati, rendendo conto di tutti gli slittamenti, della borghesia di Weimar. È quanto Kracauer dichiara, con una formula molto semplice, nella prefazione al testo: «L'indagine critica sul cinema tedesco non è, in questo libro, fine a sé stessa ma ha lo scopo di approfondire, per questa via particolare, la nostra *conoscenza* della Germania pre-hitleriana»[3]. Se c'è una risonanza tra una sorta di inconscio collettivo in un determinato tempo e luogo (Germania anno 1918, per esempio) e le tecniche e i contenuti narrativi del cinema, si potrà dire che sullo schermo la storia ripassa una seconda volta, concedendo la posizione privilegiata dell'osservatore. Qualcosa, mentre si viveva, non è stato colto; ma ecco che «lo schermo rivela un particolare interesse proprio per tutto ciò che è meno appariscente e che normalmente passa inosservato»[4]. Il cinema è dunque un dispositivo di visione potenziata della storia attraverso il singolare, che si manifesta in unità emblematiche: dal

3 S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001, p. 47, corsivo mio.
4 *Ivi,* p. 52.

personaggio con la sua vicenda personale che diviene figura concettuale al gesto che racchiude un'epoca.

Seguendo questa intuizione, il cinema avrebbe quindi il potere di portare in superficie la profondità[5], di far emergere il sommerso, non attraverso la mediazione linguistica tipica della psicanalisi, ma tramite lo spazio delle immagini. Un sommerso che per Kracauer non corrisponde tanto all'inconscio individuale, quanto a una sorta di figura concettuale collettiva. Infatti, egli non propone una banale analisi psicologica dei personaggi, ma si chiede perché il popolo tedesco non abbia inventato una figura simile a quella di Sherlock Holmes o di Buster Keaton, cioè perché non abbia potuto immaginare un detective che conduce autonomamente e creativamente le proprie indagini e un attore di *slapstick* che basasse la propria gestualità sul continuo incontro-scontro con la contingenza e con il caso[6]. E così, ancora, *Lo studente di Praga*, che certamente riprende il tema tutto romantico del *Doppelgänger*[7], non è per Kracauer occasione di esplorazione della psiche del protagonista, bensì dell'interesse ossessivo del cinema tedesco per l'indagine sulla psiche. Lo sdoppiamento della personalità del personaggio principale,

5 Per Bratu Hansen, «Kracauer finiva per vedere sempre più la superficie, l'*Oberfläche*, come *Denkfläche*, un ambito del pensiero, una mappa, non ancora tracciata, per esplorare la vita contemporanea». M. Bratu Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan & Levi Editore, Bologna 2013, p. 73.

6 «[…] mentre francesi e americani riuscirono a creare una copia nazionale dell'archetipo di Conan Doyle, i tedeschi concepirono sempre il grande detective come personaggio inglese. Ciò è spiegabile ove si consideri il detective classico come un prodotto della democrazia liberale». *Ivi,* p. 65. Ancora: «[…] il film [comico] ha il potere di mettere in risalto il fortuito della vita […]. Logico che questo genere di comica, basato sul caso e su un ingenuo desiderio di felicità, si rivelasse inaccessibile ai tedeschi, la cui ideologia tradizionale tende a preferire al concetto di fortuna quello di fato. […] Poiché esiste, inoltre, uno strettissimo legame tra struttura mentale e movimenti fisici, può darsi che gli attori tedeschi abbiano intuito che con i loro princìpi non erano tagliati per trovare i gesti cari ai comici americani». S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., pp. 67-68.

7 Cfr. O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, SE, Milano 2022. Non a caso, anche nell'opera di Rank si cita *Lo studente di Praga*.

Baldwin, è allora il tentativo della classe media che dovrebbe agire di rifugiarsi nella patologia individuale per non prendere sul serio l'origine sociale di quel disagio, che richiederebbe un intervento politico. Di più, il personaggio scisso diviene figura concettuale di una spaccatura più profonda, «una versione fantastica del rapporto vissuto dalla classe media tedesca con la casta feudale che dominava la Germania»[8]. La favolizzazione di un dualismo esterno che richiederebbe un'azione risolutiva (le due Germanie da riunire in una socialdemocrazia) in un dualismo interno (i due Baldwin) riflette allora la rinuncia a occuparsi del disturbo schizofrenico socio-politico che invoca un cambiamento a favore di uno stato di follia che non può che condurre alla rassegnazione.

Perfino i *kolossal* che i tedeschi iniziano a finanziare, sulla scia del successo degli italiani *Cabiria* e *Quo vadis?*, trasformano rivoluzioni politiche come quella francese (proprio negli anni dell'assassinio di Rosa Luxemburg da parte dei Freikorps) in drammi psicologici: è un amante deluso della contessa Dubarry che incita alla presa della Bastiglia, per pura vendetta personale. Lungi dall'interessarsi alla trama e all'intrigo, Kracauer resta su questo svuotamento di senso sociale della rivoluzione e sulla scelta di sciogliere la storia nella psicologia. Di nuovo, ne *Il gabinetto del Dottor Caligari*, l'aspetto che interessa maggiormente è la chiusura della sceneggiatura originale in una cornice narrativa[9]

8 S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 77. Questo ovviamente non vale solo per il cinema tedesco degli anni Venti. Si potrebbe trovare un corrispettivo più contemporaneo nella serie televisiva *Homeland*, dove la personalità borderline della protagonista, agente della CIA, rimanda a quella del governo per cui lavora, gli Stati Uniti d'America, o, ancora, nel disturbo dissociativo d'identità di Homelander, una sorta di versione antieroica di Capitan America nella serie *The Boys*, che si riferirebbe allo stesso modo a una patologia identitaria americana.

9 Se nella sceneggiatura originale firmata da Janowitz e Mayer Caligari incarnava gli aspetti criminali dell'autoritarismo e alla fine veniva rinchiuso in manicomio, nella versione finale di Wiene la storia del giovane Francis non è altro che il delirio di un pazzo in cura dallo stesso Caligari, qui addirittura direttore del manicomio.

che replica e quindi raddoppia il gesto di chiudere il protagonista in un manicomio:

> il film rispecchia questo doppio aspetto della vita tedesca, saldando a una realtà in cui trionfa l'autorità di Caligari con un'allucinazione in cui la stessa autorità viene abbattuta. Non si poteva trovare migliore combinazione di simboli per esprimere la rivolta contro le tendenze autoritarie che si celava dietro la facciata di un comportamento contrario alla rivolta stessa[10].

La pellicola rivela dunque le contraddizioni vive della borghesia, spesso relegate in una forma allucinatoria e spettrale - si pensi anche ai vari mostri di questi anni, da Nosferatu a Mabuse. Poiché non hanno sufficiente voce nella vita e nel dibattito politico, queste contraddizioni popolano il cinema di Weimar, creando una rete di immagini che per Kracauer sono un'insostituibile espressione di quanto accade nella storia. La figura che emerge maggiormente, accanto agli schizofrenici e ai mostri con invincibili poteri seduttivi e manipolatori (la cosiddetta "parata dei tiranni"), è quella del borghese filisteo, che se sperimenta la ribellione è solo perché essa è una fase transitoria per una resa inequivocabile, una negazione dialettica necessaria alla devozione per l'autorità, dai diversi film dedicati alla figura di Federico Re (che sarà poi il riferimento mitico delle parate naziste) allo squallido protagonista de *La strada* di Grüne, anticipazione sbiadita del più celebre professore di provincia de *L'angelo azzurro*, o, nella sua evoluzione più brutale, del mostro di Düsseldorf e del suo inquietante infantilismo.

Per Kracauer, questi film, che ripetono la regressione progressiva della figura del borghese filisteo, «nascono dalla situazione psicologica di quegli anni cruciali e anticipano quanto sarebbe accaduto su larga scala se gli uomini non fossero riusciti a liberarsi dagli spettri che li inseguivano»[11]. Dunque, già in

10 *Ivi*, p. 115.
11 *Ivi*, p. 284.

questa operazione, che è molto più di un'archiviazione, Kracauer intuisce il potere rivelativo delle immagini, sulle quali torna nel suo lavoro più maturo, la *Teoria del cinema*, con una maggiore attenzione al gesto e alla sua eccedenza, al di là della figura concettuale a cui può rimandare.

Qui la questione del gesto si intreccia con quella del realismo[12], inteso come la naturale inclinazione cinematografica di scoprire il mondo. In che modo la macchina, già questione dell'amico Benjamin, restituisce la vita? Nell'estetica materiale di Kracauer, la realtà comprende molti fenomeni che difficilmente sono percettibili quando vengono vissuti; di più, diventano visibili solo quando sono colti dalla cinepresa:

> Il cinema è giustamente animato dal desiderio di rappresentare la vita materiale nel suo rapido scorrere, la vita nei suoi aspetti più effimeri. La folla nelle strade, *i gesti* involontari e altre impressioni fuggevoli costituiscono il suo cibo naturale […]. Penso dunque che le opere cinematografiche siano fedeli al loro mezzo nella misura in cui penetrano il mondo che abbiamo dinanzi agli occhi[13].

Per Kracauer il cinema «realizza il proprio compito rappresentando il fremito delle foglie»[14], cioè quando non assume una funzione ideologica, bensì inaugura una nuova sensorialità.

---

12 La questione del realismo in Kracauer non va ovviamente intesa in senso ingenuo, ossia come un'insistenza fuori tempo sulla natura fotografica del film, che sarebbe peraltro oggi inadeguata rispetto alle immagini in movimento digitali e a una pratica mediale dove molto spesso è la postproduzione ad avere il ruolo preponderante. Il realismo che ha in mente Kracauer riguarda la capacità del cinema di restituire il mondo, e non la presunta autenticità della corrispondenza referenziale tra pellicola e realtà, una sorta di versione tecnologico-riproduttiva dell'aura benjaminiana ("la cosa è stata qui"), dunque al di là della «dimensione indexicale della pellicola». M. Bratu Hansen, *Prefazione* a S. Kracauer, *Teoria del cinema. La redenzione della realtà fisica*, Cue Press, Imola 2022, p. 11.

13 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., p. 38, corsivo mio.

14 *Ivi,* p. 39.

Il cinema sottopone la natura a una sorta di metamorfosi, di contro a una visione riduzionista della riproduzione che può intendere la fotografia come un mero specchio della realtà. Da questo punto di vista, l'immagine cinematografica può essere più reale del reale, permettere di addentrarsi nella realtà più del vissuto stesso, spogliarla delle sue maschere apparenti portando in primo piano ciò che si vive inconsciamente.

Da qui, per esempio, la cruda verità de *La tragedia della miniera* di Pabst appare solo grazie al lavoro di scenografia di Metzner, *verità* che non sarebbe stata raggiunta con la ripresa in diretta di un *vero* disastro minerario. Allo stesso modo, il realismo non riguarda un ideale di accuratezza: piuttosto scettico rispetto ai film in costume e a quelli fantastici, il problema per Kracauer non sta mai in una questione di meticolosità filologica, bensì nell'impossibilità di reinventare i gesti di un tempo che non è più o che non è mai stato. Gli attori in costume non faranno mai un gesto del tredicesimo secolo: «condizionati da influenze ambientali di lunga data, le loro più insignificanti espressioni, ogni loro minimo gesto, sono quasi incompatibili con la parte che rappresentano»[15]. Al di là della messa in scena cinematografica, si tratta di riconoscere che il gesto è legato alla sua contingenza. Ecco perché Kracauer salva quelle opere, come *Dies Irae* di Dreyer, che vanno a cercare i gesti di quell'epoca dove essi si sono registrati, ossia nelle opere pittoriche. È guardando il cosmo dei maestri olandesi che è possibile pensare un mondo completamente diverso dal nostro, che precede l'avvento delle masse.

Dunque, a prescindere dal genere e dalla genesi produttiva del film, ma, forse, potremmo aggiungere, anche al di là della sua ontologia materiale, i film *veramente* cinematografici per Kracauer sono quelli che «combinano aspetti della realtà fisica con l'intento di farceli vivere come una nostra esperienza»[16]. Questi aspetti riguardano tanto i soggetti umani (le loro dinamiche, le abitudini inconsce, soprattutto i loro gesti) quanto la vita non animata, l'esplorazione del mondo degli oggetti (quali

15 *Ivi,* p. 120.
16 *Ivi,* p. 77.



Michelangelo Antonioni, *Blow-Up* - *(1966)*



sono i significati potenziali di un cappello, di una sedia o di una divisa - si pensi a quella de *L'ultima risata*?).

Il cinema, insomma, scopre qualcosa per noi[17]: seguendo Kracauer, cose che normalmente non si vedono oppure fenomeni di cui non si ha coscienza.

Si tratta, per esempio, di cose troppo piccole, che possono essere riconosciute solo grazie alla tecnica del primo piano. Il cinema in qualche modo scopre il volto umano, e la sua gestualità minima, la sua mimica, ma anche, al contempo, la sua continua eccedenza, il suo rimandare a un orizzonte che non è quello del significato. Per Kracauer, nell'adattamento dell'*Enoch Arden* di Tennyson *Dopo molti anni*, Griffith mostra un primo piano di Annie Lee per provare a suggerire cosa avviene dietro quel volto, ma anche per «farci assimilare il volto in sé stesso, non soltanto penetrarlo per andare oltre; il volto appare prima che i desideri e i sentimenti a cui si riferisce siano stati completamente definiti, invitandoci così a smarrirci nella sua indeterminatezza creatrice

17 Parafrasando una dichiarazione di Luis Buñuel: «Voglio che il film scopra qualcosa per me». Doniol-Valcroze e Bazin, *Conversation with Buñuel*, «Sight and Sound», vol. XXIV, n. 4, 1955, p. 185.

di perplessità»[18]. Ancora, cosa ne sappiamo di come si torcono le mani nell'angoscia e nella disperazione *prima* di avere visto il primo piano di quelle di Mae Marsh nell'episodio del processo di *Intolerance*? Riprendendo le parole di Benjamin, che cosa succede tra la mano e il metallo dell'accendisigari[19]? Come può cambiare questo gesto a seconda di cosa sta provando il corpo?

All'opposto, non siamo nemmeno abituati a vedere cose troppo grandi, come le vaste pianure che si possono racchiudere in una ripresa aerea o in un campo lunghissimo, o come, oggetto cardine dell'interesse di Kracauer fin dagli anni Venti, le masse, questo soggetto che irrompe nella storia e che cambia per sempre l'arte, dando vita, con la sua esigenza di avvicinarsi alle cose, al cinema come *medium*. Come cogliere i dettagli impercettibili di una folla in una strada? Si tratta di poter finalmente percepire il transitorio (qualcosa che si muove continuamente) nella contingenza (in un luogo dove può accadere qualunque cosa – non a caso, la strada è lo spazio cinematografico più citato da Kracauer).

In questa registrazione della realtà, che implica sia un'esplosione dello spazio sia un'apertura inedita rispetto alla gabbia della realtà convenzionale (la rottura del mondo simile a un carcere di Benjamin), il cinema coglie tutto ciò che sfugge, dai dettagli quasi invisibili ai già citati atti sintomatici di Freud, come ricorda anche il suo discepolo Sachs che fa da consulente a Pabst, «tutte quelle […] sviste inavvertite di condotta»[20], gesti rivelatori di un personaggio ma forse anche di un'epoca. Grazie a questa capacità, propria di un inconscio ottico che è altro dal soggetto, possiamo finalmente capire come si muove un corpo che desidera, intuire sensorialmente le forme del volere umano, recuperare una qualità dell'azione altrimenti sconosciuta. Con

18 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., p. 88.

19 Si veda W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2014, pp. 30-31. Per un approfondimento sulla concezione del cinema in Benjamin si veda G. Solla, *Walter Benjamin. Pensare per immagini, inventare gesti*, Feltrinelli, Milano 2023.

20 H. Sachs, *Film Psychology*, «Close Up», vol. III, n. 5, 1928, p. 9.



Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* - *(1970)*

la sua rottura dello spazio abituale e della consuetudine, «la macchina da presa mobile ha il dono di poter disintegrare gli oggetti familiari e portare in primo piano – spesso semplicemente spostandosi – rapporti prima invisibili tra le loro parti»[21]. Al punto che cambia il contatto che si ha con la vita stessa: «uno degli effetti di elevazione prodotti dal cinema consiste nel permettere a coloro la cui sensibilità è stata resa ottusa dal predominio del pensiero tecnologico e analitico di riprendere con la vita un contatto sensoriale e immediato»[22].

Siamo dunque vicini alla dimensione del sogno, che frantuma le pareti normative attraverso le quali interagiamo con la realtà secondo gli schemi dell'abitudine. Da questo punto di vista, «le immagini sfondano il nostro ambiente in un duplice senso: lo ampliano letteralmente, e così facendo abbattono la prigione della realtà convenzionale, aprendo dinanzi a noi distese ignorate che avevamo prima potuto esplorare tutt'al più nei nostri sogni»[23]. Di più, «come accade nel sovrapporsi onirico dei residui diurni alla nascosta logica dell'inconscio, il cinema potrebbe animare e rimontare gli inerti, mortificati frammenti di natura fotografica e suggerire la possibilità di una storia diversa»[24].

Quella descritta da Kracauer non è dunque una semplice funzione scettica, che rimette in discussione i nostri pregiudizi sulla realtà, bensì la possibilità di fare esperienza del nuovo nella ripetizione, di vivere per la prima volta ciò che si è già vissuto, di far collassare la realtà su qualcosa di più reale. Il cinema consente di abitare il perturbante, ossia di vedere qualcosa che

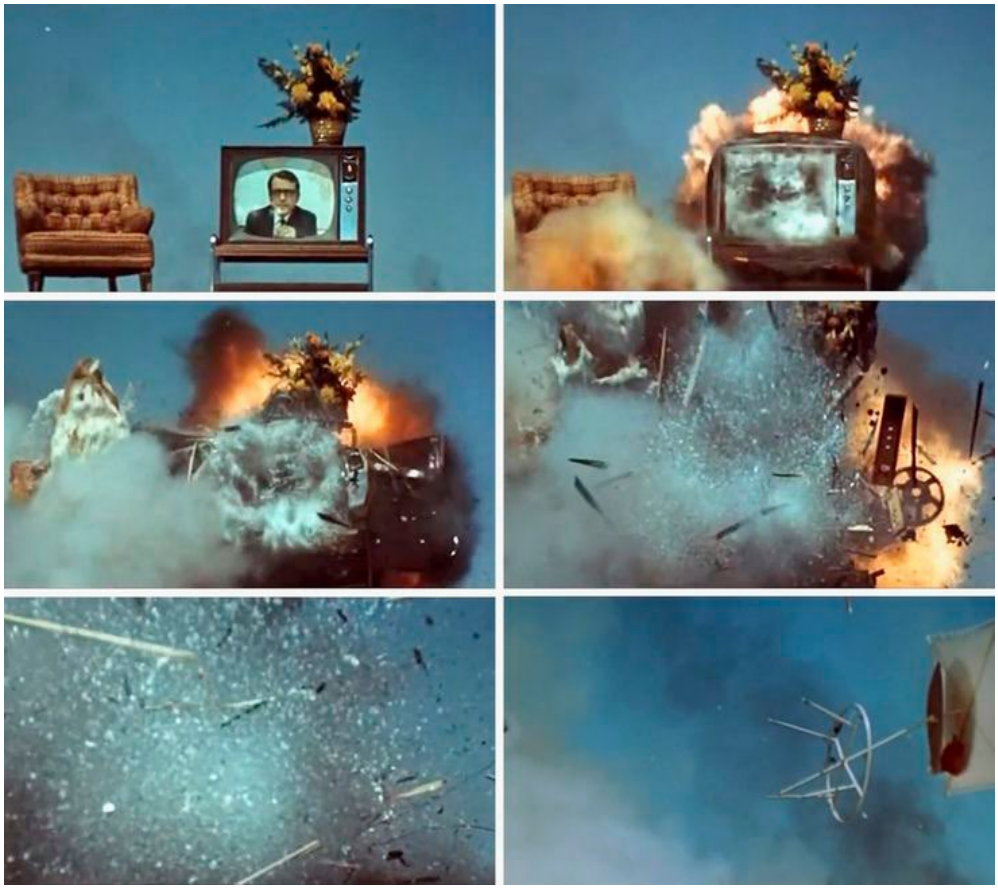
21 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., p. 92.
22 *Ivi*, p. 207.
23 *Ivi*, p. 87.
24 M. Bratu Hansen, *Cinema & Experience*, cit., p. 67.

ci è familiare come inaspettatamente estraneo, dal volto di una persona cara agli spazi che comunemente si abitano, la casa, o si attraversano, la strada. Il movimento della macchina da presa suggerisce nuove prese di posizione sulle relazioni: «la macchina si sposta, le tende si fanno eloquenti, gli occhi raccontano una storia per conto loro. Siamo condotti verso gli aspetti non familiari contenuti nel familiare»[25]. Via di uscita dalla quotidianità attraverso la rappresentazione del quotidiano, il vero "effetto speciale" del cinema è, allora, l'effetto traumatico che esso provoca nella sua ristrutturazione percettiva della realtà, che induce a pensare a un'altra storia (quella vera? O, semplicemente, più vera) al di là del travestimento narrativo – soprattutto quando si ha a che fare con il carattere inassimilabile dell'infanzia. Per Kracauer

> In un lampo la macchina da presa ci mette davanti tutto l'armamentario della nostra vita precedente, spogliandolo del significato che in origine lo trasfigurava e facendo di cose valide per sé stesse invisibili binari. […] Il brivido suscitato in noi da questi film è dovuto al fatto che ci mettono di fronte al mondo primigenio, simile a un bozzolo, da cui veniamo: a tutti gli oggetti, o meglio ai sedimenti di oggetti che furono nostri compagni quando eravamo allo stato di larve. L'oggetto più familiare, quello che continua a condizionare le nostre reazioni involontarie e i nostri impulsi spontanei, appare così il più estraneo[26].

Il cinema scopre i gesti e gli oggetti che raccontano, in una forma non linguistica, la storia dell'esperienza tramite una riparazione sensoriale. Questo non significa, ovviamente, produrre una riconciliazione rassicurante con la vita. Per Kracauer la fotografia e il cinema possono farci vedere anche ciò che si colloca oltre le possibilità dell'esperienza, ossia il nostro avvicinarci alla morte.

25 *Ivi,* p. 93.
26 *Ivi,* p. 94.



Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* - *(1970)*

Della *Recherche* di Proust (figura guida per Kracauer che è, con il cinema, *alla ricerca di un mondo perduto*), egli non richiama solo la potenza evocativa delle madeleine, ma anche quel passaggio de *I Guermantes* in cui il narratore vede sua nonna senza riconoscerla, assumendo su di sé la funzione del fotografo (quando vede la nonna, dice, è come se vedesse una fotografia). Sospeso lo sguardo affettivo e quotidiano, il narratore *vede* mediante l'inconscio ottico «la prossimità della nonna alla morte […], lo shock della propria contingenza materiale e della propria temporalità»[27]. Avviene, cioè, l'incontro con un gesto della morte (l'appassimento) invisibile nel vissuto ordinario.

Da questo punto di vista, le immagini in movimento, lungi dal mero *registrare* e *fissare* ciò che è transitorio e contingente, con un gesto filmico che rimanda alla funzione della memoria e del ricordo, ci investono con la tragicità della transitorietà e della contingenza, oltre che con l'impossibilità della ripetizione

27 M. Bratu Hansen, *Prefazione*, cit, p. 21.

reale del vissuto. Infatti, la ripetizione cinematografica del vissuto non è la ripetizione del vissuto. Il cinema apre sì a un potenziamento dell'esperienza che consente questa visione "per la prima volta" della nostra vita, ma al contempo rimanda anche all'impossibilità di riviverla, ossia alla sua innegabile ma spesso negata precarietà[28].

In Kracauer la componente esplicitamente narrativa del cinema passa dunque del tutto in secondo piano rispetto alla sperimentazione percettiva. Perfino quando scrive del cinema che racconta una storia considera le parole anzitutto come fenomeni sonori, per la loro possibilità di restituire un'esperienza al di là del contenuto, come ricorda l'effetto *lost in translation* del dialogo tra un soldato americano e una contadina siciliana in *Paisà* di Rossellini. Disinnescando le regole narrative classiche, possiamo ipotizzare che il cinema anticipi una sorta di filosofia della storia della contingenza, che dismette le grandi narrazioni secondo le quali la storia ha un *suo* corso, ossia che la storia ha una sua storia già scritta. Al contrario, la strada è la «zona in cui l'accidentale prevale sul provvidenziale»[29]. È per questo che essa diventa per Kracauer metonimia stessa del cinema.

La storia e il cinema, potremmo dire, sono uno spazio di incidenti, che vanno dalla tragicità dell'impossibilità di controllo sulla vita all'elemento fortuito della *slapstick comedy*, dove Chaplin e Keaton compiono gesti in grado di rispondere all'assenza di un senso umano della realtà con una torsione che è, insieme, accettazione e resistenza. Il tessuto accidentale della realtà è così preponderante che anche quando il cinema sembra farsi investigativo, e dunque dichiara di voler risalire ai rapporti di causa ed effetto tra i fenomeni, in realtà fa scoprire l'inesauribilità della catena causale e, dunque, l'impossibilità di tracciare *una* storia con un suo inizio e una sua fine, come l'alba e il tramonto che costituivano l'orizzonte della storia del mondo da Hegel a

28 D'altronde, accanto alla morte, il ritorno del rimosso attraversa tutta la storia del cinema, dall'apparizione di tombini e rifiuti in *Berlino, sinfonia di una grande città* di Ruttmann alla disturbante assonanza tra sonoro fuori campo e limitazione visiva de *La zona di interesse* di Glazer.

29 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., p. 103.

Spengler. Se si va indietro, scrive Kracauer, non ci sono due racconti che coincidono in *Rashomon* di Kurosawa, così come nel finale di *Quarto potere* di Welles è per puro caso che possiamo rispondere alla domanda di ricerca (lo spettatore capisce cosa fosse Rosebud, ma la macchina si ferma sulla scritta *No trespassing*).

Non è un caso che Kracauer concluda la sua ricerca con un'opera incompiuta dal titolo *Prima delle cose ultime*, in cui la storia sembra rispondere alle stesse dinamiche del cinema[30], poiché entrambi hanno a che fare con quello che egli definisce il «fluire della vita». Anche quando il materiale storico sembra avere una sua fisionomia, come capita con l'interconnessione di alcuni eventi come la Riforma della Chiesa in Europa, esso resta fortuito, «confuso, eterogeneo e oscuro»[31]. Per Kracauer, «la parete è sempre piena di buchi che consentono a noi di evadere e all'improbabile di scivolare dentro»[32]: né la storia né il cinema possono essere intrappolati nel racconto, sia quello dello Spirito Assoluto o la connessione che si viene a creare tra le immagini con il montaggio. Contro l'idea di personalità integrata nella sua epoca storica, si tratta di riscattare la singolarità dell'evento e del personaggio. Storia e cinema si occuperebbero allora delle «penultime cose», non delle grandi idee (e ideologie) di universalità e progresso, ma di quello spazio intermedio che tuttavia è il solo che abitiamo.

Ecco perché l'immagine deve sempre dire di più rispetto alla sua posizione nella storia, un'eccedenza che si situa al di là della grammatica del montaggio. L'immagine non sta lì solo per indicare ciò che verrà dopo di lei, ma «si impone come un'imma-

30 Kracauer lo dichiara apertamente nel saggio *L'approccio storico* contenuto nel testo, in cui instaura una corrispondenza tra la storiografia contemporanea e l'invenzione di Daguerre. In entrambi i casi ci si oppone all'astrattezza della scienza a favore del concetto di *Lebenswelt*. Inoltre, egli riconosce precise analogie tra lo studio storiografico dei microeventi e dei ritratti di specifiche figure con il primo piano, i quali restituiscono un punto di vista completamente diverso da quello dello storico che inquadra un macrofenomeno e dallo spazio catturato dal campo lunghissimo.

31 S. Kracauer, *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato 1985, p. 38.

32 *Ivi,* p. 7.

gine ricca di significati molteplici»[33]. Da qui, in polemica con Ejzenstejn, che escogita connessioni tra immagini e concetti, Kracauer stabilisce il suo principio fondamentale di montaggio: «il racconto cinematografico deve essere montato in modo che non soltanto serva a rafforzare l'intreccio, ma se ne distacchi anche, volgendosi verso gli oggetti rappresentati per permettere loro di apparire nella loro indeterminatezza suggestiva»[34]. Pensa, cioè, a un mondo dove le immagini rimandano ad altre immagini, o dove le immagini in qualche modo *restano* anche presso loro stesse, al di là della loro funzione nell'operazione di composizione del film. Infatti, per Kracauer il regista deve creare il film mentre lo fa, lasciando spazio all'imprevedibile: non si può esplorare la realtà se la si è già decisa prima di guardare nell'obiettivo. È quello che dirà anche un autore come Antonioni, sei anni dopo la *Teoria* di Kracauer, nel suo *Blow-up*: in contrapposizione a una fotografia predatoria e vincolata all'ideologia del consumismo si apre la possibilità di scoprire qualcosa, rompendo lo spazio teatrale della posa, per chiudere, infine, con il gesto del mimo, che ripete *diversamente* la realtà.

Nelle immagini, insomma, si nasconde un segreto, una serie di fenomeni materiali fino a quel momento invisibili che modificano la percezione della realtà e la posizione in essa assunta dallo spettatore. Nella distrazione (Benjamin) o nella riduzione della consapevolezza (Kracauer) si tratta di fruire l'arte con una modalità diversa dalla concentrazione, che implica che l'attenzione sia orientata da un autore che vuole esprimere qualcosa al suo pubblico, un cosmo compiuto con le sue regole predefinite dall'inizio dell'opera. Lo spettatore cinematografico può invece perdersi e abitare gli spazi dell'immagine, che sono spazi aperti e che rimandano sempre ad altro rispetto alla loro funzione.

Nel cinema Kracauer vede un nuovo modo di fare esperienza del mondo, uno spazio in cui le contraddizioni della modernità sono percepite sensorialmente e, dunque, non a partire da un pensiero astratto che ingabbia la realtà.

33 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., p. 109.
34 *Ivi*, p. 110.





Michelangelo Antonioni,
Zabriskie Point
-
(1970)

Forse, il cinema è l'inizio della rivoluzione, come accade con l'esplosione per immagini, in una apocalisse di oggetti, nel finale di *Zabriskie Point*. Lungi dal condurre quel gesto catastrofico dentro i confini di un immaginario che non ha presa sulla realtà, si tratta di riconoscere il fatto che esso apre a una possibilità di azione. Lo spazio della riflessività non si dà, quindi, a partire da un ideale di ragione che rischia una perversione dialettica, ma solo a fronte di una nuova esperienzialità che si emancipi da quella precostituita dalla moderna cultura di massa, e che rimandi a una soggettività alternativa: «il cinema aggredisce lo spettatore con un'immediatezza fisica, sensoriale, e con la molteplicità dei punti di vista, mandando in pezzi l'integrità dell'identità individuale»[35]. Il cinema, potremmo dire, è una forma di sopravvivenza del mondo dopo la crisi: una frontiera di resistenza percettiva rispetto al colonialismo del pensiero astratto e tecnologico della scienza che per Kracauer domina la vita tentando di imprigionarla in categorie e schemi preconfezionati, i quali ostacolano l'esperienza del mondo e non sanno pensare una storia se non all'interno dei loro bisogni autoreferenziali.

35 M. Bratu Hansen, *Cinema & Experience*, cit., p. 309.

L'analisi di Kracauer, pur evolvendosi nel tempo, rimane dunque una ricerca dei gesti di *resistenza*, dall'opposizione alla complicità ideologica con il nazionalsocialismo nei film di *Da Caligari a Hitler* al tentativo di ristrutturare l'esperienza percettiva dello spettatore. Questo significa che il cinema è per lui la possibilità più promettente di scardinare la ripetizione delle dinamiche borghesi responsabili della catastrofe. In questo senso va intesa la sua avversione per il soggetto teatrale, ossia quando il cinema ripete le logiche del teatro borghese; invece di opporre a un'ideologia un'altra ideologia, il cinema sposta la potenziale rivoluzione sul piano esperienziale, ci fa vedere il mondo al di là delle idee che abbiamo di esso:

> Registrando ed esplorando la realtà fisica, il cinema rivela un mondo mai visto, un mondo che sfugge […]. Per quanto possa apparire strano, pur avendole costantemente sotto gli occhi, strade, volti, stazioni ferroviarie erano state finora per noi pressoché invisibili. […] Il cinema ci permette di vedere quello che non vedevamo, o forse addirittura non potevamo vedere, prima del suo avvento. […] Riscattiamo letteralmente questo mondo dal suo stato di sonno, di virtuale non-esistenza, sforzandoci di farne l'esperienza attraverso la macchina da presa[36].

Forse allora si può contrastare quella figura concettuale che è il borghese filisteo, colui che ha fatto accadere la catastrofe senza resistere, l'uomo che ha lasciato capitare il nazionalsocialismo, non tanto con il perfezionismo narrativo del montaggio tradizionale, che in fondo è un altro modo per far tornare tutti i conti (cause, effetti, responsabili in un mondo chiuso), ma con la liberazione delle immagini. In questo senso, la singola immagine non deve essere costretta in un significato derivato da un centro ideologico, ma deve essere lasciata esistere nella sua indeterminatezza e molteplicità.

36 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., pp. 338-339.

L'immagine ci insegna a guardare la storia non come successione di eventi, fatti e sezioni, bensì come un caotico insieme di gesti, di dolori e di gioie, di conflitti e di speranze, il mondo delle azioni degli uomini, che è imprevedibile e opaco, attraversato da una contingenza che non si può dominare ma a partire dalla quale si può provare a vivere. Se il soggetto che attraversa la crisi della modernità cerca inconsciamente un tempo e un mondo perduto, il cinema risponde riparando questa realtà in rovina mostrandola per come è *realmente*, salvandola conservando di essa la sua apparizione contingente, con un gesto rivoluzionario di redenzione che è quello di fare «virtualmente del mondo la nostra casa»[37].

37 *Ivi*, p. 342.

INCONTRI

Clément Cogitore – Federico Leoni

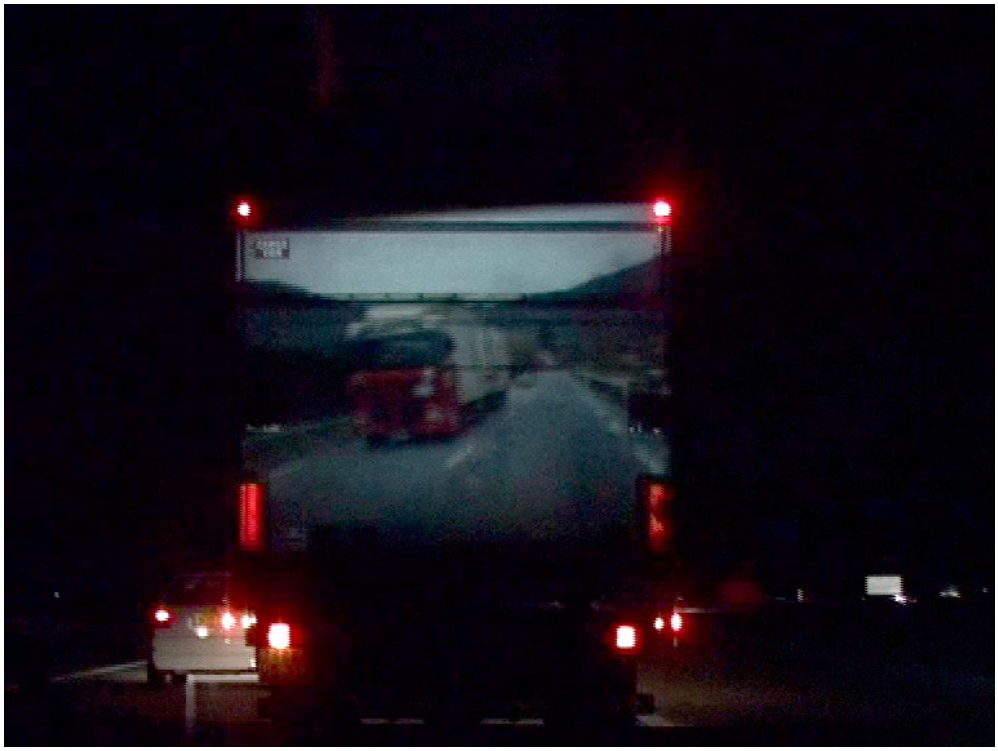
Lascaux, Ferdinandea et autres images

Au printemps 2024 l'Association Lacanienne Internationale a organisé un dialogue dans le cadre des rencontres qu'elle promeut annuellement à la croisée de l'art, de la philosophie et de la psychanalyse. Le texte qui suit est la transcription de ce dialogue, qui s'est tenu le 12 mai 2024 à Rome, auprès du Couvent de San Bonaventura al Palatino.

Clément Cogitore : Bonjour, merci à toutes et à tous d'être ici. Je suis très heureux et honoré d'être ici pour discuter mon travail et de dialoguer avec Federico. Je vous ai montré une sélection d'œuvres non-narratives ou avec une narration minimale, rudimentaire. Une grande partie de mon travail est construite au contraire sur la narration. Ce sont donc des vidéos assez courtes, faites pour fonctionner en boucle dans un espace d'exposition. Je vais dire quelques mots sur chacune des vidéos qu'on a vues, et puis, peu à peu, avec Federico, on va aller un peu plus loin.

La première vidéo s'appelle *Travel(ing)*. Elle durait trois minutes. C'est une pièce que je considère comme la première œuvre que j'ai réalisée, que j'ai pu faire. Elle date de 2003, donc elle a plus que 20 ans. C'est une vidéo qui est extrêmement simple, dans laquelle il n'y a pas vraiment d'effets spéciaux. J'ai filmé une route qui défile, en 16 mm, je l'ai filmée pendant la journée et je suis repassé la nuit avec un projecteur 16 mm, j'ai utilisé l'arrière d'un camion pour réaliser une projection. J'ai mis un projecteur de cinéma dans une voiture, et j'ai utilisé l'arrière d'un camion comme un écran. Ce qui m'intéressait, c'était la manière dont une image qui surgit dans la nuit, dans la réalité, produit une forme de hold-up sur l'œil du spectateur, où, tout d'un coup, le réel autour disparaît, et seulement l'image attrape l'attention. Surtout, il y a une dimension assez chaotique ou performative que retransmet la vidéo. C'était un moyen d'entrer dans le travail comme s'il s'agissait d'une sorte de déclaration d'amour aux forces du cinéma, c'est-à-dire en entrant tout de suite dans l'image.

Dans le deuxième film qu'on a vu, qui s'appelle *Elégies*, il y a des textes qui apparient, ce sont des extraits des *Elégies de Duino*. On a regardé une version italienne, puisque la vidéo existe en plusieurs versions, dans plusieurs langues, à partir des traductions existantes. Celle-là, je l'avais montrée dans mon exposition au *Mattatoio*, à Rome, il y a deux ans. La vidéo date de 2013, donc il y a une dizaine d'années. C'était un moment où le smartphone a vraiment commencé à envahir notre société, le smartphone en tant qu'outil qui permet de localiser, de prendre des images, d'envoyer des images. Le smartphone est devenu à ce moment-là vraiment indispensable pour notre lien au monde. Il a commencé à envahir la communauté. J'ai filmé cette vidéo dans une très grande salle de concert



Travel(ing)
video
-
(2005)

à Paris, c'était quelque chose qui m'a semblé être une sorte de survivance d'une liturgie. On a une large communauté qui est plongée dans l'ombre et qui cherche à saisir des fragments de lumière dans un espace inaccessible, qui est en l'occurrence la scène de cette vidéo. Toute cette foule est tournée vers la lumière, elle cherche à saisir des fragments du spectacle. Et j'ai sélectionné des fragments des poèmes de Rilke où il est question de la présence du sacré ou du divin sous une forme qui a la beauté terrible de l'ange, telle qu'il la nomme, une beauté qui est désirée et redoutée à la fois. Et cette voix, ces textes apparaissent un peu comme les sous-titres d'un chant ou d'une voix off qu'on n'entend pas, comme si elles n'existaient que mentalement, dans l'esprit du spectateur.

Je passe rapidement sur la vidéo qui s'appelle *Assange Dancing*, datée de 2013. C'est une vidéo qui apparaît assez proche de l'élégie, dans l'exposition que j'avais organisé. C'est une vidéo qui est muette et qui souvent sonne comme une élégie. C'est du *found footage* qui a été tournée par un DJ à Reykjavik dans ces années-là, et qui est en fait la dernière image qu'on avait de Julian Assange avant qu'il se réfugie dans différentes ambassades pour échapper au mandat d'arrêt américain. Ce qui m'intéresse c'est que, comme *Elégies* et comme *Tahrir*, dont je vais dire quelque chose d'ici un moment, pour moi il s'agit d'une réflexion sur la foule et sur

la communauté. C'est comme si Julian Assange incarnait une figure de la communauté, mais à lui tout seul. J'ai fait une sorte de montage en boucle, c'est-à-dire qu'on ne voit pas s'arrêter ou recommencer la danse, c'est une sorte de danse infinie, et donc peut-être une danse infernale aussi. Comme une danse cathartique solitaire, faite pour chasser les démons. De plus, c'est une vidéo que je montre souvent sur des plaques de plexiglas translucides, ce qui donne un peu l'impression d'un vitrail et qui, pour moi, établit une sorte de lien avec les représentations des saints ou d'autre figures médiévales ou de la Renaissance. Cela revient à dire : « tiens, prenons cette vie-là, qu'est-ce qu'elle représente ? » Et cela revient à se demander comment l'introduire dans nos communautés, comment l'exposer.

Ensuite on a vu *Morgestraich*, qui est une vidéo que j'ai tournée il y a 2 ans, avec des musiciens du Carnaval de Bâle. J'ai grandi dans la région de Bâle, du côté français, et le Carnaval de Bâle est un moment vraiment important pour les populations du Rhin supérieur. Je me suis concentré sur un moment très particulier qui s'appelle le *Morgestraich* et qui n'existe que dans ce Carnaval-là. Le Carnaval est



Élégies
video
-
(2014)



Assange dancing
video
-
(2012)

d'abord une manifestation très festive, très lumineuse et très joyeuse, mais à Bâle le Carnaval commence à 4h du matin et à cette heure toute la région est réunie dans la ville. Les lumières s'éteignent. Il y a cette musique qui commence dans le noir, avec ces costumes qu'on voit dans la vidéo. Il s'agit d'un moment extrêmement particulier. J'ai des souvenirs d'enfant, j'avais eu peur et à la fois j'étais très ému. C'est un événement qui remonte à des processions beaucoup plus anciennes, comme les danses de la mort, les danses macabres d'origine médiévale. C'est une marche qui représente le passage de l'hiver vers le printemps, de la nuit vers le jour, et qui, en l'occurrence, pour moi, rappelle aussi le passage de la maladie vers la guérison, parce que c'est une pièce qui, pour moi, est liée à la période du Covid. Ce moment où j'ai voulu filmer le carnaval c'était juste avant le confinement, et là le carnaval avait été annulé. La seule autre fois dans l'histoire où le carnaval a été annulé c'était pendent la deuxième guerre mondiale. Donc, la ville était dans l'obscurité, mais totalement déserte. Et j'ai décidé de remettre en scène le carnaval avec une équipe d'artistes, mais non plus dans la ville, non plus dans la foule, mais sur un grand tapis roulant, sur une scène de théâtre. C'était à la fois une expérience d'obscurité et de solitude pour ce groupe d'artistes qui était habitué à jouer au milieu de la foule. Et donc, sur ce tapis roulant, les participants et les musiciens marchent sans jamais s'arrêter, sans jamais se rapprocher de la caméra. Le dispositif visuel ne dévoile pas ça, mais nous donne à voir cette chose



Morgestraich
video
-
(2022)

assez troublante d'une marche qui n'en finit jamais.

Ensuite, on a vu une petite vidéo qui représente l'intérieur de la grotte de *Lascaux* et dans laquelle volent des papillons. En fait, on a l'impression que les papillons volent réellement dans la grotte de Lascaux, mais, en fait, j'ai utilisé un trucage extrêmement simple qui date de la naissance du cinéma. J'ai utilisé une vidéo d'archive qui date des années '80 et qui est la dernière image qu'on a de cette partie-là de la grotte, avant que des moisissures fassent disparaître les fresques qui étaient dans la grotte. J'ai mis cette image d'archive dans une sorte d'aquarium, de vivarium dans lequel volent des papillons, donc les papillons ne volent pas dans la grotte mais dans l'image de la grotte. Ce qui m'a touché le plus c'est une sorte de contraste entre la vie extrêmement éphémère des papillons et l'âge inconcevable des peintures sur les murs. Et aussi cette possibilité de rajouter un animal au bestiaire de la grotte de Lascaux.

Je vais vous dire deux mots sur *Les Indes Galantes*, qui est peut-être mon œuvre la plus connue. Si des gens connaissent une pièce de mon travail, c'est généralement cette vidéo-là. C'est une vidéo que j'ai réalisée à l'invitation de l'Opéra de Paris en 2017. C'était une sorte de carte blanche pour une collection de vidéos, il fallait simplement qu'il y ait un lien avec le monde de l'opéra. J'ai choisi d'utiliser une courte pièce très célèbre de la musique baroque française, c'est-à-dire *Les Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau. J'ai invité trois chorégraphes et une douzaine de danseurs de krump, qui est une



Les Indes Galantes
video
-
(2017)

danse qui est issue du hip-hop, de la deuxième génération de hip-hop, et qui est née dans les quartiers noirs de Los Angeles dans les années '90. J'ai donc décidé d'utiliser cette danse parce que j'ai senti que la musique pouvait accueillir et inviter d'autres énergies, d'autres corps et d'autres histoires, pas seulement celles qu'on associe habituellement avec cette musique sur une scène de ballet ou d'opéra. Pour moi, il y a une dimension historique et géopolitique très importante dans cette rencontre entre les deux mondes, parce qu'il s'agit d'une musique qui a été composée sur un livret nourri d'une idéologie coloniale, disons coloniale du temps des Lumières, le krump est née dans les quartiers noirs de Los Angeles, comme une danse de contestation à un moment très précis, quand la police et l'armée avaient repris le contrôle sur ces quartiers après le passage à tabac de Rodney King. Le seul moyen, pour la jeunesse, d'exprimer la tension sociale et politique qui les habitait était la danse, et donc c'est comme ça qu'est né le krump. Avec les danseurs et les chorégraphes on a essayé de construire une sorte de confrontation historique entre ces faits plus récents et l'idéologie coloniale de notre passé plus loin.

Les dernières images qu'on a vu c'étaient des images fixes, c'étaient des captures d'écran d'une série de vidéos que j'ai faites pour une exposition au MADRE à Naples et qui va bientôt arriver au MUCEM (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) à Marseille. Le projet s'appelle *Ferdinandea* et on va en parler peut-être plus longuement avec Federico, parce que c'est autour de ce projet-là qu'on s'est rencontré. C'est un projet qui est centré sur une île éphémère, une île volcanique qui se situe dans la Méditerranée, dans le canal de Sicile, entre la côte sud de la Sicile,

Malte et la Tunisie. La dernière émergence à la surface de cette île remonte au début du XIXe siècle. Elle avait été l'occasion de tensions géopolitiques, au sens où les empires qui régnaient alors sur la Méditerranée, c'est-à-dire les Anglais, les Français et évidemment les Napolitains, ont tous cherché à s'emparer de ce morceau de terre pour consolider leur influence dans Méditerranée. Mais quelque mois plus tard cette île avait disparu.

Federico Leoni : En effet, notre rencontre est née dans le sillage de *Ferdinandea*, alors je parts d'ici. *Ferdinandea* est une exposition que j'ai visitée en été 2022 à Naples, au Musée Madre, où tout un étage était consacré à cette exposition. Donc cette exposition était une sorte d'œuvre à part entière, une installation qu'il s'agissait de considérer dans son complexe. Même si les œuvres étaient distribuées dans plusieurs salles, il y avait quand même une sorte d'unité, comme si c'était une seule œuvre, une seule opération dont il fallait faire l'expérience.

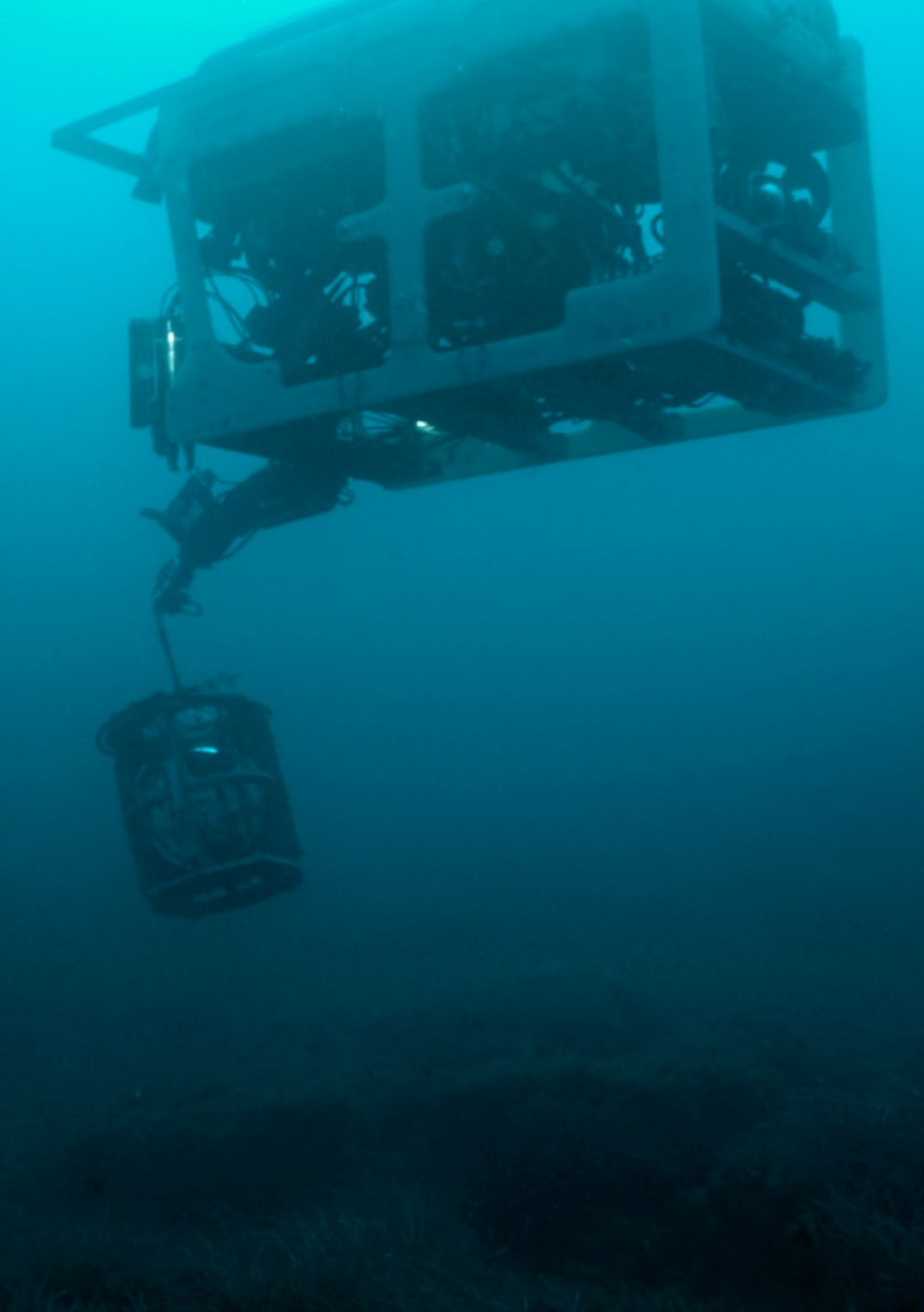
Clément a déjà dit que l'objet qui était au centre de cette exposition était cette île éphémère, ce surgissement d'une petite île des fonds marins, suite à des mouvements géologiques, à des mouvements des plaques tectoniques sous-marines. Elle a d'abord émergé, puis a sombré, après quelques mois d'existence et de grandes batailles, comme l'évoquait Clément, entre les puissances européennes de l'époque. Que cherchent à faire ces puissances ? Tout d'abord à nommer, à donner un nom. Ce n'est pas un hasard si les Français l'appellent en français, les Anglais en anglais, les Italiens lui donnent le nom du roi, un des Bourbons, qui sont les souverains de la Sicile, plus exactement de ce qui s'appelait à l'époque les Deux-Siciles. Ces puissances tentent donc de conquérir cette île, tout d'abord par le nom, puis par le savoir, par des stratégies politiques, économiques, militaires. Ils cherchent à solidifier cette émergence en un objet. Ils tentent d'objectiver ce surgissement par tous les moyens à leur disposition.

En effet, une des salles de l'exposition était entièrement consacrée à ces stratégies d'objectivation. On y trouvait les lettres que s'échangent les différents personnages impliqués dans cette découverte, puis dans sa gestion. On y trouvait les rapports envoyés par certains navires aux autorités portuaires, aux autorités commerciales, aux autorités politiques… Cette deuxième salle était entièrement consacrée à l'écriture et aux images, aux gravures qui devaient illustrer cette nouvelle île. Donc à des tentatives de dire, de nommer, de graver, enfin de fixer cette île, d'en faire une image, un objet. C'est une salle où la lumière du savoir illumine l'objet.

J'indiquerais donc ces deux extrêmes de l'émergence et de la submersion, cette tension entre la chose la plus massive à laquelle nous puissions penser, une île, une



Les Indes Galantes
video
-
(2017)



plaque tectonique, et son caractère éphémère, son caractère momentané. Les papillons dont Clément nous parlait sont déjà là. Si nous considérons ces deux cas extrêmes, l'île et le papillons, nous avons déjà l'indication d'une série, d'une directrice qui traverse un peu toutes les œuvres que Clément nous a montrées.

Il y a un autre élément d'unité qui traverse un peu toutes ces ouvrages, ces vidéos, ces images, ces réalisations, et c'est dans l'ombre, la pénombre, la demi-lumière. C'est l'élément que je trouve le plus constant dans tout ce que nous avons vu ce matin. La manière la plus immédiate, selon moi, d'indiquer cette dimension de la demi-lumière, c'est la présence des lampes, un peu dans tous les travaux de Clément qu'on a vu ce matin. Il est fondamental qu'il y ait une lampe, une lanterne, un écran de smartphone, ou encore la lampe sous-marine qui illumine ce qui reste de Ferdinandea, dans la vidéo qui occupait l'une des salles de l'exposition de Naples, une vidéo qui était une espèce de documentaire sur ce qui reste actuellement de l'île devenue sous-marine. À chaque fois qu'il y a une source de lumière, c'est une source vacillante, qui nous donne une lumière incertaine, une lumière qui clignote, qui est intermittente.

C'est cette lumière intermittente qui d'une certaine manière soulève le fond obscur et en fait une image, en fait un masque, en fait un double, en fait un sosie du fond, qui tombe entre-temps dans l'ombre. C'est cet élément de l'ondulation qui est intéressant. Quelque chose émerge parce que quelque chose sombre. C'est un mouvement qu'on pourrait qualifier de "anadyomène". Un peu comme Venus Anadyomène, émergeant de l'eau. Comme une vague de la mer, une crête qui se forme seulement parce qu'un autre versant de la masse d'eau devient creuse. Ce qui émerge répète en positif ce qui devient négatif, l'image devient image de ce rien, devient le double de ce rien qui sombre. Tout cela nous ramène à une grande question, à la question de la naissance de l'image. Comment nos ancêtres ont-ils fait l'expérience de l'image pour la première fois, si l'on veut poser cette question de manière un peu mythique ? Comment s'est produit ce saut qui n'est pas tellement liée à une logique de la dématérialisation, c'est-à-dire l'image serait immatérielle tandis que la chose serait matérielle, mais plutôt avec un soulèvement de la chose matérielle, avec la production d'un double de cette matière, d'un double sans lequel nous ne pourrions jamais dire que ce dont le double est le double, c'est bien de la matière ?

Celui qui vient de la philosophie, comme moi, et qui donc regarde l'œuvre d'un artiste en utilisant les suggestions de cette discipline, pense tout d'abord au fait que nous avons, derrière nous, deux grands paradigmes pour penser cette naissance de l'image. Heidegger et Bataille. Mais ce sont deux paradigmes

complètement différents. Le premier paradigme, celui de Heidegger, se trouve dans un texte qui est absolument exemplaire, intitulé *De l'origine de l'œuvre d'art*. Et là, il est évident que Heidegger a en tête une naissance de lumière, une naissance de la forme ou de l'objet artistique où l'élément constitutif est celui de la démarcation. C'est-à-dire, quelque chose se détache, quelque chose brille. Le ciel contre la terre, le blanc du marbre d'un temple contre la région chtonienne qui entoure le temple…

Bataille, en revanche, travaille sur une tout autre hypothèse. Il a en tête un tout autre paradigme. Bataille écrit un texte qui s'appelle *Lascaux, ou la naissance de l'art*. Il a en tête une naissance assez littérale, une naissance qui a lieu dans un ventre fait de terre, dans une grotte souterraine. C'est un accouchement. C'est dans l'obscurité ou dans la pénombre éclairée par des flambeaux, dont il parle à un moment donnée, que l'image serait surgie, se serait élevée à partir du fond, de la paroi irrégulière, de la roche. En effet, si nous devons imaginer ces gens, ces lointains ancêtres qui descendaient dans ces grottes, nous ne pouvons qu'imaginer qu'ils se soient introduits avec des flambeaux, donc avec quelque chose qui ressemble beaucoup aux lanternes qui sont partout dans les œuvres de Clément. C'est-à-dire des lumières, mais assez incertaines, assez intermittentes.

Si on pense à *Morgestraich*, il y a les lanternes, des personnages qui sont dans cette procession, laquelle d'ailleurs est immobile, car ils n'avancent pas vraiment, et nous voyons les visages et les masques de ces personnages qui tremblent dans l'obscurité et qui n'émergent que peu. Il en va de même dans *Travel(ing)*, où il y a la lampe d'un projecteur, qui est à l'intérieur d'une automobile et qui projette aussi de manière incertaine, d'ailleurs le tremblement de la lumière est amplifié par le mouvement du camion sur lequel il est projeté, on pourrait dire par le désalignement continu de la lampe du projecteur et du fond du camion. Il en va de même pour les écrans dans la vidéo d'*Élégies*, ces petits écrans qui s'allument de temps à autre et qui dessinent ainsi par moments les silhouettes des personnes rassemblées dans cette salle de concert.

Il est intéressant cependant que, après avoir eu cette intuition géniale qui nous met en présence du fait que l'élément de l'invention humaine de l'image est l'obscurité, que la naissance de la figuration se fait dans l'obscurité, Bataille s'empresse de travailler de manière iconologique. Il s'empresse de se demander ce que disent ces images, de faire dire quelque chose à l'image. Il prend tout de suite une voie iconologique, à la lettre. Que veut dire que le chasseur mort est posé horizontalement ? Que veut dire qu'il a une tête de faucon plutôt qu'une tête humaine ? Pourquoi a-t-il le pénis en érection, bien qu'il soit mort pendant la chasse ? Donc, il replonge dans l'iconologie, dans l'interprétation de l'image, dans la tentative de

Lascaux
video
-
(2017)





reconstruire une histoire qui leur donne un sens, alors qu'il vient de souligner une toute autre dimension de l'image, alors qu'il vient d'avoir une intuition beaucoup moins traditionnelle, à propos de l'émergence de l'image, de son mouvement inaugural… Toute la situation qu'il pose au centre de son essai sur la naissance de l'œuvre d'art concerne cette naissance dans l'obscurité, grâce à la lumière incertaine du flambeau. Quelqu'un qui a travaillé dans le même sillage, d'une autre façon sans doute, avec des instruments non pas de philosophe mais de paléoanthropologue, Marc Azéma, nous montre quelque chose d'analogue. La naissance de l'art c'est cet art de mettre en relief un relief qui est déjà dans la paroi, qui fait partie des parois des grottes, qui est donné dans la surface des rocher. L'image, c'est cela, c'est ce mouvement, c'est un relief qui prend relief, c'est que quelque chose qui se soulève à partir d'un soulèvement préalable. C'est comme si l'image n'était pas une représentation, mais une présentation de ce double, de ce redoublement qui est déjà immanent à la parois.

Pensez à *Morgestraich* : là, du fond de l'obscurité, sortent des masques, plutôt que des visages, et c'est inévitable que ces soient des masques. Même s'il y avaient des visages, ce que cette lumière nous permettrait d'en saisir, ce ne serait pas autre chose que cette émergence d'une surface de ces visages, d'une semblance de ces visage cachés dans l'ombre, donc d'une semblance de cette ombre du visage, d'un double de cette ombre. Tout visage est une masque, peut-être, toute image est une masque qui redouble ce fond qui ne contient pas un vrai visage. C'est peut-être pour cela que le défilé de ces personnages est à la fois inquiétant et amusant, inquiétant et comique. C'est de l'horreur, mais aussi du divertissement.

Ces masques du carnaval de Bâle sont des Arlequins, sont des équivalents de l'Arlequin. Arlequin est le nom d'un masque typiquement italien, même si, ce n'est pas un hasard, c'est un masque du nord de l'Italie, donc de la frontière avec la Suisse, avec le monde allemand. Le mot Arlequin est d'ailleurs une déformation de *Höllenkönig*, c'est-à-dire quelque chose comme un roi de l'enfer. C'est des gens qui n'ayant pas eu de sépulture, ne peuvent faire autre chose que revenir, est d'ailleurs il ne peuvent pas revenir effectivement parmi nous, parce qu'ils sont morts. Donc ils sont pris dans ce va et vient entre l'enfer et la terre, entre l'obscurité et la lumière. Il se soulèvent et ils retombent dans l'obscurité. Ils sont des images, ils sont cette image naissante dont on parlait, ils sont ce masque se faisant dont je disais tout à l'heure.

C'est ce que Bataille nous avait presque montré, avant d'être emporté ailleurs par son désir de dire ce que signifient ces images de Lascaux, à savoir que l'origine de l'œuvre d'art ce sont ces image flottantes, qui surgissent d'un fond sans fond, d'un fond qui devient leur fond seulement après leur surgissement.

Si nous voyons ce point, je crois que nous voyons un élément qui traverse tout ce que nous appelons les arts, les arts dans leur supposée différence, comme si dans cet élément, dans cette dimension d'insurgence il y avait la peinture, la danse, le cinéma, peut-être la musique car ces grottes devaient résonner… Si nous essayons d'imaginer ce qu'est un flambeau qui, en tremblant, illumine une paroi irrégulière et en tire des ombres légèrement plus éclairées, faisant sombrer le fond de la paroi dans une ombre un peu plus profonde, nous avons une prise de figure de quelque chose, mais en même temps nous avons aussi une prise de corps de quelque chose, une prise de consistance de quelque chose, on a une image, mais aussi une sculpture, mais aussi un corps qui tremble et qui danse, mais aussi une cinématographie de cette figure, et probablement des bruits, des échos qui resonnent dans ces grottes comme le suggèrent les archéo-musicologues. Il n'y a pas de différence si fondamentale entre peindre et sculpter, ou entre photographier et cinématographier, ou entre sculpter et danser.

CC : D'ailleurs, la vidéo de *Lascaux* que j'ai montrée précédemment a également vu le jour suite à une invitation, plus précisément sur commande dans un contexte lié à la philosophie et l'œuvre de Georges Bataille. De plus, ce que tu as dit de l'ombre est important, c'est ce que j'essaie de faire par les moyens de l'art ou de la fabrication des images, parce qu'effectivement l'image, en l'occurrence l'image cinématographique ou l'image projetée, naît de l'obscurité. Sans obscurité, elle ne peut pas y être.

Il y a quelque chose qui pour moi peut-être s'ajoute à ce que tu dis avec cette très belle idée de la paroi qui va révéler des formes. Il y a aussi l'ombre de la personne qui tient la torche. Ainsi, la figure humaine apparaît sur la paroi. On rejoint encore plus loin la question de la danse. Cette ombre c'est entre deux, entre la fixité et le mouvement, et effectivement, c'est aussi, pour moi, ce qui fabrique les images en mouvement, c'est la question du cinéma.

FL : Plus que Bataille, qui ne fait qu'effleurer de façon géniale cette question de la lumière, de l'ombre, de la torche, c'est effectivement ce grand paléoanthropologue français contemporain, c'est Marc Azéma qui peut nous aider là-dessus. Il a étudié non pas les grottes de Lascaux mais la Grotte Chauvet, au sujet de laquelle il existe d'ailleurs un très beau documentaire de Werner Herzog. Ce que l'on peut ajouter en lisant Azéma, et aussi Leroi-Gourhan, son magnifique livre sur les « trésors de l'art préhistorique », c'est cette dimension qui me semble très présente, très opérante dans le travail de Clément, c'est-à-dire cette dimension rituelle. L'art c'est ce rite qui à la fois suscite l'image et l'accompagne dans son déroulement, c'est ce rite d'évoquer des

images, d'assister ou d'accompagner une figuration se faisant, une figure qui prend corps, consistance, existence. Tout rite à trait à cette opération, que quelque chose prend figure, prend corps, se dessine, se produit. C'est très évident si l'on pense aussi à ton exposition *Ferdinandea*. Dans la première salle, on ne voit presque rien, ou en tout cas il y a une émergence très lente d'images, qui de plus ne concernent pas la chose, l'île, le sujet de cette exposition, mais des signes, des indices, des images énigmatiques. Ces signes deviennent ensuite évidents, prennent consistance, deviennent à la lettre un corps, un objet, une île...

Il serait intéressant de revenir plus particulièrement sur certaines images de *Ferdinandea*. La première salle de l'exposition présentait au spectateur une projection, des pellicules montraient en boucle un film d'abord peu lisible. On entrait dans la salle, on ne voyait presque rien sur le mur, puis, peu à peu un carré se dessinait, un peu plus évident, un peu plus lumineux. La salle était, elle aussi, en pénombre. Un cinéma, d'une certaine manière. Une grotte. L'image qui se dessinait peu à peu était par exemple une table, une table dressée de manière plutôt riche, avec une théière en argent, des assiettes aussi en argent, des cuillères, etc. Tout cela commence à se dessiner, à pouvoir être déchiffrées, mais voilà, peu à peu ces assiettes, ces objets en argent deviennent plus sombre, et finalement ils noircissent complètement. Nous sommes devant quelque chose qui prend corps, qui prend figure, et pourtant reste absolument énigmatique. C'est une énigme au sens technique du terme, si vous pensez par exemple à la façon dont Lacan définit l'énigme, c'est-à-dire une énonciation, dont on n'a pas l'énoncé. Ici aussi, il est évident qu'il y a quelque chose, mais ce qu'il y a, ce n'est pas du tout évident. Il y a une fracture entre ces deux dimensions, entre l'énonciation, l'il y a, et l'énoncé, qui manque complètement, ou presque complètement, la chose qui est là, la chose dont il s'agit. C'est un moment absolument magique, c'est le commencement d'une expérience, et le commencement d'une expérience a toujours quelque chose d'horrifique. Il n'y a pas de sujet qui puisse dire ce dont il s'agit. Il n'y a pas de savoir, il n'y a pas de prise sur la chose. Il n'y a qu'une chose, et cette chose n'arrive à devenir un objet.

C'est pour cela d'ailleurs qu'on court dans la deuxième salle… Car là, on s'apaise, là, quelqu'un nous dit ce qu'il faut voir dans ce qu'on était en train de regarder. On pourrait l'appeler une salle anxiolytique, dans le sens qu'elle dissout cette énigme en lui donnant un sens. Évidemment, ce sens est complètement inventé, est complètement arbitraire. En même temps il y a quelque chose de dramatique, au niveau de cette invention. Il y a une guerre qui commence, par exemple. Les guerres se font d'ailleurs toujours sur des frontières, c'est-à-dire sur des zones d'ombre ou de pénombre,

et ces guerres servent à mettre en lumière, c'est-à-dire à définir, à amener à au savoir, à amener à la maîtrise, cette zone indiscernable, cette zone de pénombre. Dans cette deuxième salle, tout se stabilise, se définit, se consigne aux documents, aux écritures, aux savoirs de la géographie, de la géopolitique, de l'économie, de la guerre… Mais c'est quelque chose de totalement inventé, l'île est déjà en train de disparaître. L'île est déjà en train de suivre son cours dans une totale et splendide indifférence à nos cartographies, incisions, dessins, lettres, traités, que Clément a recueilli un peu partout en Europe, dans les archives des puissances de l'époque. L'île bouge avec cette sublime indifférence, et c'est justement sur cette sublime indifférence qui aboutit l'exposition, la dernière salle de l'exposition. On assiste à nouveau à la projection d'un film presque indéchiffrable. On n'y voit presque rien, sinon une grande obscurité, avec de toutes petites taches un peu plus claires.

De même il serait intéressant d'étudier aussi la piste audio, même dans les autres travaux que nous avons vus. Dans le cas de *Ferdinandea*, la piste audio est de l'ordre du brouhaha, du mélange de tant de voix, de tant de langues. Même dans les vidéos que nous avons vues ce matin, le brouhaha est l'élément germinatif de la voix, l'élément germinatif du langage. C'est ce que Lacan appelle *lalangue*, une sorte de bouillonnement, de vocifération, plus que des voix, des discours. Et peu à peu, on comprend que ce sont là, à peu près, les mêmes langues que nous avons rencontrées dans la deuxième salle, c'est-à-dire l'anglais, l'italien, le français, en plus il y a l'arabe…

CC : Et le sicilien et le maltais…

FL : Ah oui, je ne les avait pas remarqués… Mais justement, on n'entend pas trop bien, on ne comprend pas trop bien. C'est encore une fois très lentement, peu à peu, que nous comprenons de quoi ils parlent ces voix. Ce sont des communications des navires dans le Canal de Sicile. Ce sont des communications d'aujourd'hui, que les navires échangent les uns avec les autres, et avec les capitaineries de port, avec les nouvelles autorités, les nouvelles puissances, pour ainsi dire, entre mille guillemets, qui gouvernent ce bras de mer. Et à ce moment-là, ce que nous commençons à deviner dans le noir, ce sont les vagues de la mer, c'est la mer au large de la Sicile, au large de Lampedusa à peu près. Et les taches un peu plus claires, ce sont des corps. ce sont des corps de migrants. Ce sont des arlequins.

Jania Jerkov: Je remercie pour cette rencontre que je trouve très importante. Ce qui m'a frappé dans la production de Clément Cogitore, c'est d'abord l'importance donnée au "mouvement en soi", qui a été évoqué par Federico Leoni, mais aussi le mouvement de Clément Cogitore lui-même, qui se déplace phy-

siquement pour réaliser ses œuvres. En effet, il se rend dans la taïga sibérienne, dans *Braguino*, mais aussi au Maroc pour tourner la vidéo sur l'Afghanistan, ou encore à Naples. Mais il ne se déplace pas seulement lui-même, il déplace aussi des cultures, par exemple il amène la culture afro-américaine de Los Angeles à l'Opéra Bastille à Paris, etc. Ce qui me frappe dans tout cela, c'est que le mouvement implique la construction d'un espace. C'est un espace qui dépasse l'espace physique spécifique, il faut voir à cet égard l'île de *Ferdinandea* qui existe sans être là. Et ce qui m'a frappé le plus, c'est que le regard de Clément Cogitore ne renvoie pas à une forme intacte, mais pas non plus à un récit. J'ai d'ailleurs été surprise qu'il commence par dire que son travail porte essentiellement sur la narration. Il faut comprendre ce que signifie la narration. Car je pense que la grande force de cette œuvre consiste précisément dans l'absence de narration.

CC : Merci beaucoup de votre question et de votre point de vue, dans lequel je me retrouve beaucoup. Avant d'être artiste, on est spectateur, et en tant que spectateur, je suis le plus touché par des œuvres qui produisent un déplacement intérieur. Je dirais que maintenant nous sommes dans une ère digitale, où ce sont les images qui voyagent à nous. Même mes œuvres sont des fichiers numériques et je peux montrer la même œuvre dans plusieurs endroits du monde en même temps, l'ère digitale rend tout cela possible. Avant ce temps-là, aller voir une œuvre d'art supposait aussi un déplacement du corps du spectateur, c'est-à-dire que pour voir la *Vocation de Saint Matthieu*, il fallait venir à Saint-Louis-des-Français, à Rome, ou que pour voir la *Trinité* de Roublev, il fallait aller à Moscou. Et je crois que la plupart des flux d'images qui nous arrivent, qui m'arrivent à moi comme spectateur, que ce soit d'images de réseaux ou de plateformes, ce sont des images qui se déplacent vers moi et qui ne produisent en général aucun déplacement intérieur. Par conséquent, ce qui créé mon désir et de spectateur et d'artiste, c'est le déplacement. Donc, ça commence par me déplacer moi-même pour produire ces œuvres, en espérant que ces œuvres auront un pouvoir de déplacement intérieur chez le spectateur qui les verra.

FL : J'ajouterais une chose sur les voyages. Quand je pense à *Braguino*, j'y trouve quelque chose du documentaire. Le voyage prend alors une signification particulière pour toi. En fait, tu as voyagé plusieurs fois : d'abord, il y a une rencontre médiatisée par l'histoire de quelqu'un, parce que tu t'es renseigné sur la communauté, puis tu es allé une deuxième fois pour connaître le lieu, et enfin une troisième fois pour filmer et construire le film. On peut donc dire que ce film est à la fois une fiction et un documentaire. Il me semble qu'il

y a souvent deux pôles dans ton travail. Le premier pôle est très concentré sur la construction. Par exemple, *Morgestraich* est très construit, avec un grand soin pour les costumes, pour la lumière, pour le mécanisme qui permet aux danseurs de marcher sans avancer vers le spectateurs, pour avancer vers lui en gardant une distance, une étrangeté irréductible. Tout cela est très construit. Et puis il y a un deuxième pôle, donné par le fait que c'est l'image qui surgit, tu l'interceptes, mais tu ne la fais pas, tu ne la produis pas. C'est une image trouvée, c'est même une image qui émerge, qui se cherche, qui se trouve elle-même. Donc tout ton travail met continuellement en jeu l'idée qu'il n'y a pas de réelle distinction entre la chose et l'image, entre le fait de construire l'image de quelque chose et le fait de trouver l'image en tant que chose.

CC : Pour moi, ça rejoint la question de la mise en scène. Je pense que, si je dois définir mon travail, c'est un travail de mise en scène, que ce soit dans une logique de documentaire ou de fiction. Parce que ces choses sont effectivement assez poreuses, c'est souvent assez difficile de tracer une ligne claire. En fait, en général, c'est des contrats de travail qui font la limite de ce qui est de l'ordre du documentaire ou de la fiction. Ce sont des contrats différents. Mais ce qui, pour moi, est le cœur de la mise en scène, c'est de créer les conditions d'apparition de quelque chose. C'est presque comme si on rassemblait des amis autour d'une table et on se disait que ces personnes-là auront des choses à se dire. Et j'en suis, moi-même, en tant qu'artiste, un des éléments de ce dispositif. Ce qui m'intéresse, c'est cet équilibre ou cette tension entre ce qui est de l'ordre de l'écriture et ce qui est de l'ordre de l'accident qui va perturber ou modifier, déplacer l'écriture ou le désir d'écriture avec lequel j'arrive. Par exemple, dans *Les Indes galantes*, une partie de la danse est écrite et chorégraphiée et une autre est de l'improvisation. Et en fait, c'est difficile pour le spectateur de savoir à quel moment la danse est écrite et à quel moment elle est improvisée. Et du coup, quand on tournait, il y avait quelque chose d'assez chaotique et en même temps de très écrit qu'on a cherché à restituer par le montage.

Thatyana Pitavy : Je m'interroge à propos de ton intérêt par rapport à la foule. La question est : qu'est-ce qui relie une foule ? À partir de quoi va-t-elle se relier ? On ne sait jamais de quoi une foule est-elle capable. On ne sait pas ce qui va se passer dans un mouvement de foule. D'où la question de laisser venir, dont parlait Cogitore, et des mouvements de foule, où ce laisser venir fait place à ceux qui vont prendre corps, au moment, à l'instant même. Un autre aspect qui m'a fait penser aussi c'est ton attention aux rituels, de ces rassemblements. Cela me fait penser à toute la question de la perte d'identité, qui me paraît importante.

Comme si là il y avait une critique des temps modernes. Justement, on ne sait plus, quand on voit dans les carnavals, toutes ces masques, on ne sait pas ce qui se cache derrière un masque. Donc, il y a la question de la foule et la question de la perte d'identité. Je ne sais pas comment tu relies ces aspects-là.

CC : La foule c'est une question qui m'intéresse. Qu'est-ce qui fait communauté ? Comment une communauté se constitue-t-elle? Une première réponse c'est le récit, l'image. On ne connait pas de civilisation qui ne soit pas portée par des images et des récits. On parlait de Bataille et de Lascaux. On sait que les images pariétales ne sont pas simplement "bison" et puis "homme", mais bien plutôt « un homme chassant un groupe de bisons ». Il s'agit toujours des séquences narratives. Ses images-là sont construites sur des récits et je crois que c'est autour de récits qu'une communauté se construit. Souvent, dans mon travail, j'essaie de voir quel est le dénominateur commun de la communauté, c'est-à-dire, à partir de quel récit cette communauté-là se rassemble. On parlait de *Braguino*, un film que j'ai tourné en Sibérie autour de deux familles qui vivent en autarcie au fond de la taïga sibérienne, et on peut dire qu'il y a un récit fondateur même pour une famille. On quitte les villages, on va au bout du monde… Il faut quatre heures d'hélicoptère pour arriver là où vivent ces familles. Ça m'intéresse de voir comment ce récit arrive à grandir et à se partager ou pas. Ce sont des questions autant spirituelles que politiques.

Thatyana Pitavy : Et mythologiques. Tu es aussi très intéressé par l'originaire, par toute cette question qui est comme une tentative de saisir l'instant avant la fin, mais la fin qui en même-temps va produire un début. Par exemple, on voit les papillons dans cette vie éphémère, ces desseins de la grotte qui vont s'effacer. C'est comme si tu étais situé dans la trace de cette trace première qui vient effectivement fonder, faire une structure.

CC : C'est la question que Federico abordait avant et qui est pour moi très, très importante, à savoir que dans ce mouvement perpétuel quelque chose nait et quelque chose disparaît, et donc se crée le creux de la vague et en même temps la crête de la vague. Effectivement, c'est le mouvement du vivant par excellence.

FL : Une phrase de Thatyana m'a frappé, elle disait qu'on ne sait jamais de quoi une foule est-elle capable. Je me suis demandé comment je devais écouter cette phrase. Il y a peut-être deux façons de l'entendre. La première, c'est que la foule est capable de choses terribles, que la foule est cette expérience de dé-subjectivation hypnotique où la pulsion peut se déchaîner dans une alliance immédiate, chaotique, de plusieurs

corps. Mais on peut entendre la même phrase d'une autre manière, à savoir que nous ne savons pas de quelle créativité, de quelles nouveautés une foule est-elle capable. Spinoza disait : nous ne savons pas de quoi un corps est capable, c'est-à-dire de quel pouvoir il dispose. Alors de quoi dépend le fait que nous écoutions cette phrase d'une manière ou d'une autre ? Avec un sentiment de crainte ou de promesse ? Cela dépend du point de vue à partir duquel nous observons ce phénomène de désubjectivation. Si nous prenons le début de *Psychologie des masses et analyse du moi*, nous voyons que Freud fait deux choses, deux choses très différentes. La première consiste à dire que la vie psychique individuelle est toujours collective, et que, par conséquent, commencer par l'individu est toujours une fiction. Mais puis il aborde la psychologie des masses en la faisant dériver par dégradation de la psychologie de l'individu, je dirais même de la psychologie de l'individu. Il montre la dégradation, la laideur, la chute. Du point de vue de l'individu, le multiple a quelque chose de bestial, en effet.

Mais pensez à la manière dont on pourrait définir le parcours d'une psychanalyse, étant donné que l'on parle de Freud, c'est-à-dire comme l'avoir lieu d'une certaine dimension de désidentification. Pensez à ce que Marx dit lorsqu'il dit que nous n'avons pas encore notre multiplicité, que nous devons construire notre multiplicité, que nous n'avons pas notre communauté, que le commun doit être construit. On peut considérer la question de la foule comme un indice de cette trajectoire. Il est très intéressant que cette dimension de la foule se présente d'abord négativement, c'est quelque chose qui révèle notre position implicite, notre imaginaire néo-libérale. C'est le point de vue implicite que nous avons tous en tête, c'est-à-dire le fait de penser à la foule du point de vue de l'individu qui suppose être quelqu'un, de l'individu ne peut voir dans la foule autre chose qu'une menace, car justement l'individu imagine être quelqu'un, veut être quelqu'un. Comme le disait Lacan, c'est la formule même de l'imaginaire. Et pourtant, si l'on considère tout cela à l'envers, c'est-à-dire comme un point de départ ou comme un point de passage, comme un point de naissance, les choses changent. Si vous regardez *Elegies*, là nous trouvons quelque chose comme des apparitions, des sujets qui prennent corps, qui prennent figure. Il n'y a pas le naufrage dans le chaos, il y a le point d'apparition de ces individus liés les uns aux autres, pas complètement identifiés ou individualisés, encore sensibles à cet impersonnel qui circule parmi eux et en chacun d'eux. Il s'agit d'une idée de politique, et non de la menace d'une dégradation bestiale. C'est peut-être pour cette raison que Clément disait tout à l'heure que ce qui lui intéresse à travers la foule, c'est la question de la communauté.

Alexis Chiari : Merci beaucoup pour ce parcours parce que c'était vraiment intéressant. Ça m'a fait penser à une archéologie de l'image au futur antérieur, des prolégomènes d'un nouveau rapport à l'image. Federico Leoni a évoqué la question de la naissance de l'image et de la naissance de l'art. Dans le *Traité de la peinture* de Pline l'Ancien il y a deux modes où il évoque la question de l'apparition de l'image. Il y a une femme qui trace un trait autour de l'ombre de celui qui est en train de partir, donc un trait autour d'une absence. C'est un premier mode de négativisation, où l'image renvoie ce qu'elle ne peut pas montrer ou ce qu'elle ne pourra plus montrer. Et puis, il y a un concours de peinture entre deux peintres, c'est-à-dire entre Zeuxis et Parrhasios. Zeuxis peint des raisins formidablement ressemblants, sur lesquels les oiseaux se cassent le bec. Parrhasios peint sur la peinture de Zeuxis un voile, et Zeuxis tenta de l'enlever parce que ce voile empêchait la vision de son chef d'œuvre. Mais ce voile était impossible à soulever, il n'y avait rien d'autre que le voile qui est peint, rien d'autre au-delà de l'image. Donc, je trouve que ces questions sont entre le trait et la surface, qui sont au cœur de votre travail, de Clément et de Federico. Comme aussi dans ce qui a été dit autour des questions de la collectivité et de l'identité, parce que je pense qu'il y a une dimension pathétique dans le rapport aux images d'aujourd'hui, une dimension qui fait qu'on peut avoir paradoxalement à la fois la multiplication de toutes les images avec leur circulation et cette dissolution permanente d'identité. Ainsi, considérez-vous que ce travail d'écriture vise à resacraliser l'image, en particulier tout ce qui reste invisible, et à créer du lien entre les gens ? Et comment peut-on arriver à sortir de ce dilemme entre l'absence d'inscription, puisqu'on voit par exemple cliniquement qu'il y a des gens qui sont obligés de prendre des tonnes et des tonnes de selfies sans qu'il y ait un sentiment d'existence, et de l'autre côté il y a ce sentiment d'invisibilisation qui n'a jamais été aussi fort qu'aujourd'hui. Pour aller plus loin, je me demande si l'image est encore capable de dire quelque chose.

Cristiana Fanelli : On pourrait dire qu'il y a un statut de l'image qui vient de la surface et un autre qui vient de la ligne. Et puis Clément a dit quelque chose que je voudrais garder à l'esprit, à savoir que son art crée une sorte de mise en scène, qui devient le lieu de l'apparition de quelque chose. Peut-être que *Ferdinandea*, de ce point de vue, est l'exemple parfait.

FL : Oui, Clément disait qu'il est avant tout un metteur en scène, ce qu'en Français on appelle un réalisateur, mais c'est une expression qui, au pied de la lettre, est beaucoup plus large, englobe beaucoup d'arts. Le potentiel de cette définition, c'est qu'on pourrait dire qu'il y a de l'art à chaque fois que l'on dessine une scène,

à chaque fois qu'on crée des conditions pour que quelque chose se passe, pour que quelque chose prenne forme, c'est-à-dire prenne corps. Pourquoi l'imaginaire et le symbolique sont-ils des registres pour Lacan ? Parce qu'ils sont des supports d'enregistrement de ce qui se passe. Les impacts de ce qui se passe peuvent s'inscrire de manière spéculaire, c'est-à-dire dans un miroir, mais ils peuvent aussi s'inscrire de manière symbolique, c'est-à-dire dans un langage. Au fond, toute notre expérience consiste en cet ensemble de boîtes, de pièces, de supports, et chaque événement s'inscrit sur chacun ou dans chacun d'entre eux. C'est comme si le même stylo écrivait sur une multiplicité de feuilles et de feuillets, parce que nous disons l'imaginaire, le symbolique, mais en réalité les images ont des logiques très différentes, et le symbolique aussi est une multiplicité de processus de symbolisation… C'est comme si l'exposition de *Ferdinandea* était centrée sur cette question, qu'est-ce qu'un événement, et combien de feuilles peuvent l'enregistrer, dans combien de registres elle peut se déposer. Cet événement est dessiné, est écrit, est capturé, est mis à disposition, est restitué, est abandonné. La variété de sujets générés par ce même événement, est assez vaste, parce que dans chaque pièce il y a un sujet spécifique qui émerge, il y a une manière spécifique de prêter attention qui s'impose, il y a une attention qui met en relief quelque chose plutôt qu'à autre chose.

CC : Merci de cette remarque, je vais juste réagir en des termes peut-être plus cinématographiques qu'analytiques. Quand on travaille la mise en scène, en particulier dans le cas du cinéma ou de l'image en mouvement, on travaille surtout sur ce qui manque. En effet, quand on cadre une image, on choisit d'abord ce qui ne sera pas dans l'image. On travaille toujours une ellipse, un hors-champ, une absence, une invisibilité. On travaille par fragments, pour essayer de construire quelque chose qui ne va pas être saisi dans le cadre. C'est ce qu'on trouve chez Robert Bresson, par exemple. C'est fondamental à propos du lien entre l'image et le sacré, qu'on ne peut saisir que par signes et par fragments. Pour moi c'est ce manque-là qui crée une image, une image qui travaille un manque sur lequel on va pouvoir échanger, on va pouvoir partager, on va pouvoir se rassembler. En tant que fabricant d'image, je cherche à créer cet espace-là.

Cyril Noirjean : C'est le point sur lequel je voulais t'interroger, c'est-à-dire cette question de ce qui vient trouer l'image. Qu'est-ce qui vient faire un trou dans l'image ? On pourrait dire que la fin d'une cure c'est le moment où le dispositif de la mise en scène se dévoile. Je trouve que dans tous tes films il y a ce moment où il faut que le spectateur y perçoive le leurre de la mise en scène. Ce leurre fait vaciller la totalité de ce qui a été nommé tout à l'heure, à savoir la

narration. *Grosso modo* on pourrait dire qu'en tant que spectateur on ne sait plus où on est. Et cela a un effet sur le corps, un effet violent. D'un coup le corps du spectateur est pris dans le film, le corps est pris dans le dispositif. Quand tu fais vaciller le dispositif dans le film c'est le spectateur, le regardeur qui vacille avec le film. Je me suis demandé ce matin en voyant les films qu'on a vus : qu'est-ce qui te reliait tant au baroque ? J'espère que tu ne vas pas le prendre mal, mais je me suis dit finalement que ton cinéma est un cinéma baroque.

CC : Merci. Tu commençais par cette idée d'une perte de repères souvent travaillé et construite dans mon travail, à la fois dans mes œuvres narratives ou cinématographiques, mais aussi dans *Ferdinandea*, où j'ai voulu installer un pacte de croyance avec le spectateur, pour essayer de faire croire à ce qui est en train de se produire. On entre dans la croyance de cette réalité-là et petit à petit on met en crise ce pacte. Est-ce une mise en scène ou pas ? Notamment, dans mon *Bielutine*, narrant le portrait d'un couple de collectionneurs d'art à Moscou, vivant enfermes dans leur appartement, près de quatre-vingt pour cent de ce qui est raconté dans ce film, sur leur vie, sur leur monde, est faux. Il y a une mythomanie chez ces personnages que je filme. Donc, s'il s'agit d'un documentaire sur des personnages qui mentent. Qu'est-ce que ça documente ? Ça documente le masque. En fait, un moment que je cherche à atteindre tant comme spectateur que comme artiste, c'est le moment où l'œuvre d'art produit ce que Marie-José Mondzain appelle une augmentation de moi-même ou ce que Jacques Rancière appelle un partage du sensible. Pour moi il s'agit de quelque chose qui produit une crise chez moi, qui me fait sentir un peu plus vivant que ce que j'étais avant. Mais se sentir plus vivant peut être quelque chose d'aussi douloureux que brutal, que joyeux. Mais en tout cas, c'est à ce moment-là qu'il arrive de se sentir plus vivants qu'avant. Et ça, c'est quelque chose qui est assez fugace et qui n'existe que dans une sorte d'instabilité. Ça n'existe que dans une sorte d'inconfort, dans un déplacement.

Federico Leoni

Prima stanza*

La première salle est plongée dans la pénombre. Le spectateur ne sait pas ce qu'il va rencontrer. La seule certitude est qu'un vieux projecteur se trouve devant l'un des quatre murs de la pièce. Entre ses deux bobines une pellicule tourne en boucle, destinée à se répéter au bout de quelques minutes.

Ce que vous voyez sur le mur n'est pas exactement un film. Il s'agit plutôt d'une image fixe, qui n'est même pas une image au départ. Ce n'est qu'avec une certaine lenteur, soulignée par le bruit du projecteur, par le tic-tac rapide et régulier du moteur, que quelque chose apparaît sur le mur. D'abord un carré à peine plus clair que le fond, un carré incolore, mal défini, aux bords imparfaits. Puis, peu à peu, une image.

* Anticipiamo qui - per gentile concessione della casa editrice Castelvecchi - il primo capitolo di un libro dedicato alla mostra-installazione *Ferdinandea* tenutasi al Museo MADRE di Napoli nei mesi di giugno-settembre 2022 e che verrà replicata a Marsiglia, presso il MUCEM, tra dicembre 2025 e maggio 2026 (https://www.mucem.org/exposition/clement-cogitore/): Federico Leoni, *L'isola sotto il mare. "Ferdinandea" di Clément Cogitore*, Castelvecchi, Roma 2026.



Ferdinandea, Museo MADRE,
Prémonitions (film).
-
Napoli, 2022

Même l'image n'est pas immédiatement déchiffrable. On commence à reconnaître une plage. Un petit morceau de plage, pas un grand paysage. Quelques mètres de rivage. Une partie du sable, à droite, une partie de la mer, à gauche, et quelques objets flous. C'est à ce moment qu'on s'aperçoit que l'image n'est pas vraiment fixe, elle est prise dans un faible mouvement. Ces objets que l'on voit sont en partie immergés dans l'eau peu profonde, en partie échoués sur le sable, mais encore clapotés par le mouvement des vagues. On voit les vagues aller et venir, mais tout se passe dans le silence, il n'y a pas de piste audio, pas de bande sonore.

Le noir et blanc vaguement sépia du film n'offre pas beaucoup d'éléments pour déchiffrer la nature de ces quelques objets qui semblent émerger de l'eau, ou peut-être s'abandonner au mouvement de la mer. Ce n'est qu'à un certain moment que l'on aperçoit qu'il s'agit de poissons, puis de poissons désormais sans vie. Qu'ils soient morts, on le devine à l'inertie de leur mouvement, qui va de pair avec le va-et-vient de l'eau. Mais dès que l'image des poissons a pris corps, qu'elle est devenue reconnaissable, le film s'interrompt. Après quelques instants d'obscurité, la pellicule nous montre déjà un deuxième film.

On assiste de nouveau à une seule scène, lente et mystérieuse, suspendue dans le silence. Bien sûr, il n'est pas certain que le spectateur arrive au début du film, lorsque sur le mur cette sorte d'ancêtre de l'image peine à se dessiner, apparaissant d'abord comme une simple tache de lumière, un carré à peine plus clair que le mur qui l'accueille, une espèce de fond de l'image qui se dessine sur ce fond du fond de l'image qu'est le mur lui-même. Mais il n'est pas du tout certain que ceux qui tombent sur l'image par la suite soient en mesure de mieux déchiffrer ce qu'ils ont sous les yeux. D'ailleurs cet ancêtre de l'image qu'est ce carré faiblement lumineux semblera d'ailleurs accompagner l'image même lorsqu'elle prend forme, même lorsqu'elle devient plus évidente. C'est comme si ces images étaient destinées à demeurer dans l'espace de cet antécédent éternel de pénombre. Comme si la pénombre, l'antécédent de l'image, n'était pas avant l'image mais en elle.

Nous voyons apparaître lentement une table dressée pour le déjeuner. Une nappe, des assiettes, une théière, un sucrier. Ce que l'on appelait autrefois l'argenterie. C'est une image du passé, qui provient d'une autre époque, bien que nous ne sachions pas de quelle époque il s'agit. Elle a quelque chose du XIXe siècle, à en juger par les formes raffinées de certains détails de l'argenterie. Une espèce de contraste s'impose entre cette table, qui a quelque chose d'ancien et de somptueux, et la petite portion de plage, pauvre et éternelle, que nous avons vu dans l'autre film. Ici aussi, il se passe quelque chose sans que l'on sache exactement quoi ou pourquoi. Ces assiettes en argent, cette



Ferdinandea, Museo MADRE,
Prémonitions (film).
-
Napoli, 2022

théière au profil élégant, ce sucrier orné semblent noircir lentement, comme dans un coucher de soleil, jusqu'à devenir complètement noirs. À ce moment-là, ils se détachent de manière encore plus nette, alors que la nappe conserve sa couleur initiale, claire, blanche, intacte.

De nouveau, sur cette apparition presque indéchiffrable s'écoulent les deux ou trois minutes du court métrage. Il n'y a rien de narratif, il n'y a pas de séquence, il n'y a pas de montage, pas de chaîne d'événements, bref, pas d'histoire. Il y a un seul événement, une tranche très concentrée de devenir. Quelque chose se produit, un seul fait nous est montré. C'est l'événement de quelque chose, mais on ne sait pas de quelle chose cet événement serait l'événement.

C'est peut-être toujours le cas, c'est peut-être la raison même pour laquelle on parle d'événement, quand on parle au sens propre ? Un événement c'est quelque chose de nouveau, peut-être d'exceptionnel, et c'est précisément parce qu'il est nouveau qu'il est aussi et toujours exceptionnel, c'est-à-dire non entièrement réductible au connu, différent par rapport à ce qui s'est déjà passé, imperméable à notre colonisation. Une île dans une mer de savoirs, d'hypothèses, d'interprétations. Un île qui demeure étrangère, au moins pour l'instant.

On ne sait pas pourquoi l'argenterie noircit, on ne sait pas pourquoi il y a une table dressée. Il n'y a pas de légende, pas de panneau d'introduction. Nous regardons quelque chose, mais nous ne



Ferdinandea, Museo MADRE,
Prémonitions (film).
-
Napoli, 2022



savons pas ce que nous devrions voir dans ce que nous regardons. Cette relation suspendue entre regarder et voir contient la cellule originaire, la structure logique essentielle de l'expérience que nous sommes en train de traverser. Nous regardons sans voir, au début comme au milieu comme à la fin du film. La situation ne change jamais. Nous regardons sans savoir quoi voir dans ces que nous voyons. Dans l'autre film, c'était la même chose. Des poissons morts, qui vont et viennent avec cette espèce de calme inquiétude des vagues. Qu'est-ce qui les a tués, quel événement les a abandonnés sur la plage?

Le philosophe français Gilles Deleuze, qui a consacré de très belles pages à la question de l'événement, a écrit que nous ne devrions pas dire que l'événement est "ce qui arrive", mais bien plutôt que l'événement est "dans ce qui arrive".

Qu'est-ce que cela veut dire ? C'est une idée qui a quelque chose à voir avec la disjonction à laquelle nous assistons devant les deux courts métrages de cette première salle de *Ferdinandea*. Disjonction entre deux dimensions habituellement si imbriquées qu'on a du mal à les distinguer. C'est à cause de cette habitude, de cette superposition quotidienne entre ce qui arrive et l'événement qui est "dans ce qui arrive", que la formule de Deleuze nous semble énigmatique, ou presque incompréhensible.

L'événement n'est pas ce qui arrive, l'événement est dans ce qui arrive. L'événement n'est pas de l'ordre de ce qui arrive, il n'est pas un fait, une chose située dans une séquence, un épisode que d'autres épisodes vont expliquer, ou que d'autres épisodes ont préparé. En effet, répondre à la question "que s'est-il passé" c'est répondre à l'événement par un sens, à son vide par une sorte de remplissement, à son fait nu par une interprétation qui va habiller cette nudité. L'événement n'est pas ce qui arrive, dit Deleuze. C'est dans ce qui arrive comme le fait pur et simple de cet arriver.

Les images des deux vidéos nous plongent au cœur de cette disjonction. Que quelque chose soit en train d'avoir lieu, c'est certain. Qu'est-ce qui est en train d'avoir lieu, voilà en revanche quelque chose de douteux. L'événement n'est pas de l'ordre de la signification, au contraire il est assez insignifiant. Il est dans la séquence de ce qui a lieu, mais comme quelque chose qui ne trouve pas sa place dans la séquence. À proprement parler, il ne suit, ni il n'est suivi par autre chose. Les deux films s'interrompent en effet sans raison, tout comme ils ont commencé sans raison. C'est plutôt en tant que quelque chose a eu lieu, en tant que cet avoir eu lieu est désormais inscrit dans la réalité, que quelque chose qui vient après pourra indiquer l'événement comme antécédant, comme prémisse, et donc lui donner un sens, qui sera à proprement dire son sens, le sens qui appartient à la suite, le sens de l'après. Mais là, il n'y a pas encore d'après.



Ferdinandea, Museo MADRE,
Prémonitions (film).
-
Napoli, 2022

Lorsque nous sommes devant la théière noire, ou devant les poissons entraînés par les vagues, c'est donc comme si nous étions devant quelque chose comme un signe pur.

Je dis pur, parce que d'habitude, quand on dit que quelque chose est un signe, on dit que ce quelque chose est le signe de quelque chose d'autre. Il y a un code qui règle cette relation entre quelque chose et quelque chose d'autre, et il y a un sujet pour lequel ce code, cette relation d'implication est valable. Il y a un sujet qui participe à ce code, qui sait l'utiliser pour déchiffrer ce signe, qui sait dissoudre la densité de ce signe, qui peut l'ouvrir dans la direction d'autre chose.

Ici, nous avons un signe pur, disais-je. C'est-à-dire quelque chose qui, d'une part, est un signe, fait allusion à autre chose, semble promettre un avenir, mais d'autre part reste fermé sur lui-même, résiste à nos tentatives de lui faire avouer son secret, de le faire parler de cette autre chose dont il serait le signe. Il ne parle de rien, il ne se laisse pas arracher



Simone Martini,
Annunciazione tra i Santi Ansano e *Margherita*
-
(1333-1337)

son secret. Il nous fait même douter qu'il cache un secret. Nous sommes du coup ceux qui ne peuvent pas dire ou faire dire, savoir ou déchiffrer, bref dominer le signe, inscrire son événement dans un trajet. Nous devenons, nous aussi, un peu moins des lecteurs, et un peu plus des analphabètes, et à notre tour des signes qui ne nient pas de signification, comme le disait le poète allemand Friedrich Hölderlin. « Ein Zeichen sind wir sind, deutungslos ».

C'est un peu comme dans une *Annonciation*, lorsque l'ange apparaît à la Vierge Marie, debout, les lèvres mi-closes, pas fermées mais pas ouvertes, encore muet.

Nous savons que l'Ange est là pour dire quelque chose. Nous ne le savons que parce que les lèvres sont mi-closes mais mi-ouvertes, et parce que nous sommes plongés dans ce récit depuis des siècles ou des millénaires. Cependant, nous ne devons pas penser à la scène de l'Annonciation du point de vue du récit accompli, nous devons plutôt penser au récit du point de vue de la scène initiale de l'Annonciation, nous devons penser au récit du point de vue de la Vierge. Depuis l'intérieur de la scène, pour ainsi dire, pas depuis l'extérieur et l'après. L'ange n'a pas encore parlé, et même si nous savons qu'il parlera, même si nous

savons ce qu'il dira à la Vierge, pour l'instant il reste là, les lèvres mi-closes plutôt que mi-ouvertes. La Vierge ne sait pas ce que l'ange est venu lui dire. Elle sait seulement que l'annonce la concerne.

N'est-ce pas là la vérité de l'Annonciation ? Et n'est-ce pas cette Annonciation suspendue que la première salle de la *Ferdinandea* nous met sous les yeux ? La vérité de l'Annonciation est précisément dans sa suspension, bien plus que dans sa continuation, bien plus que dans le discours que l'ange adresse à la Vierge, voire dans la conclusion triomphante de son discours. Le schéma général de toute Annonciation est l'ange aux lèvres écartées, et non l'ange qui parle, raconte, explique, dirige, clarifie, enseigne. Ce qui revient à dire qu'au fond toute annonciation est laïque. Laïc est celui qui observe, celui qui se tient devant quelque chose en s'interrogeant, sans s'en approcher ni s'en éloigner, sans adopter cette chose ni la rejeter. Toute annonciation est laïque tant que les lèvres de l'ange sont encore mi-fermées, tant que sur le cartouche ou le rouleau que les peintres anciens faisaient sortir de la bouche de l'ange aucune annonce n'apparaît. Même la Madone n'est pas encore la Madone, à ce moment-là, si être la Madone signifie être tout ce que nous savons : Mère de Dieu, récite la prière, Reine du Ciel, et ainsi de suite.

Si cette première salle de *Ferdinandea* nous confronte à quelque chose comme le schéma général de toute annonciation, il reste quelque chose à dire sur une certaine angoisse qui nous saisit devant l'ange muet aux lèvres mi-closes ou mi-ouvertes, c'est-à-dire devant le signe pur.

Il n'y a rien de purement cognitif, intellectuel, herméneutique, dans cette rencontre avec l'image qui n'est l'image de rien, avec le carré jaunâtre qui se détache à peine sur le mur dans la pénombre de la première salle de l'exposition. Ce n'est pas seulement que nous ne savons pas, mais nous sentons qu'il y a quelque chose à savoir. Il y a plus, il y a que savoir nous sauverait peut-être la vie, semblerait pouvoir nous sauver la vie.

Les images de la première pièce sont, à y regarder de plus près, des images de catastrophe. L'argenterie, de brillante et argentée qu'elle était, devient de plus en plus sombre, puis noire. Les poissons, on le comprend peu à peu, sont des poissons mourants, abandonnés au mouvement des vagues, peut-être déjà morts. Il s'est passé quelque chose, quelque chose de catastrophique. Il vaudrait mieux savoir, savoir pourrait sauver la vie, que ce soit la nôtre ou celle d'un personnage appartenant à cette histoire. Ce qui, après tout, est exactement la même chose, car devant ce signe pur nous sommes lui, il est nous, parce que personne n'est plus personne. Encore Hölderlin : « Ein Zeichen sind wir, deutungslos ».

C'est ici que nous touchons au fait que tout savoir naît de la catastrophe : de la rencontre avec la catastrophe et de la tentative d'y remédier. De la catastrophe, le savoir retient en effet tous les signes,



Simone Martini,
Annunciazione, dettaglio delle labbra dell'angelo, Polittico Orsini
-
(1333-1337)

surtout lorsque le sauvetage réussit et que le savant se révèle pour ce qu'il est, un survivant. Le savant survit à la rencontre avec l'insignifiant, et la signification est tours la signification de l'insignifiant, la signification qui a pour objet et pour horizon l'insignifiant.

Cela me fait penser à la patiente dont nous raconte l'un des grands psychiatres du XXe siècle, l'allemand Karl Jaspers, dans une page perdue dans l'immense architecture de sa *Psychopathologie générale*. Un texte essentiellement théorique, un grand manifeste de ce que sera un jour la psychiatrie de la fermeture des asiles, la psychiatrie à visage enfin humain, qui toutefois, et peut-être pas par hasard, reste à mi-chemin, et fait rarement place à la voix des fous et à la vie des malades. Il y a quelque chose, dit un jour cette femme à son mari. « Il y a quelque chose, mais dis-moi qu'est-ce qu'il y a ».

C'est un appel inoubliable dans sa simplicité domestique. Cette femme espère que son mari sait de quoi s'agit-t-il, et qu'il puisse la rassurer. Elle espère qu'il arrive à donner un nom à ce qui semble venir. L'imminence est le caractère majeur de cette scène. C'est même tout ce qu'il y a dans cette scène. Cette imminence est le trait caractéristique de ce début de délire que les psychiatres de l'époque, et Jaspers avec eux, appelaient non pas *Wahn* mais *Wahnstimmung*, non pas délire mais atmosphère délirante. Comme si une figure faite de brouillard devait se dessiner d'un moment à l'autre, mais n'avait pas encore pris aucun contour. Quelque chose se prépare, et la simple annonce de ce quelque chose est si insupportable que même la catastrophe réalisée serait apaisante.

Nommer la catastrophe, l'assumer comme déjà réalisée, la regarder comme une réalité enfin connue, n'est-ce pas ce que le savoir du mari est appelé à faire par les mots angoissés de cette femme dont Jaspers ne nous transmet même pas le pseudonyme auxquels les cas cliniques de la tradition psychiatrique nous ont habitués ? N'est-ce pas ce que le savoir fait toujours, même quand il ne le sait pas, surtout quand il ne le sait pas ?

C'est peut-être pour cette raison que si la première salle de *Ferdinandea* est la salle des prémonitions, et la seconde est la salle des savoirs.

TRACCE

Alex Wilk

Breath, whisper, touch.
Gestures of contact in the ecotone for cinematic becoming-with

«I can cure you. From everything that makes you suffer. Your animal human is sick»[1]. These are the words uttered by Clara, protagonist of *Clara Sola* (Nathalie Álvarez Mesén, 2021), just a moment before she leans into a whisper. With her hand cupped tightly around her mouth and her friend Santiago's ear, creating a sealed canal between the two bodies, the viewer will never know what is exhaled in that moment: a murmur, non-verbal sounds or breath alone.

Clara's urge to heal Santiago can be understood by the viewer at this point, 65 minutes into the film, as arising from her assigned role within the community in rural Costa Rica where she lives. As practising Catholics, locals believe her capable of channelling the Virgin Mary's divine healing grace and regularly flock to her house to attend religious ceremonies, crowding in to pray together, their arms stretched, hovering their hands above her body in an attempt to be touched by the saint. While the film leaves the viewer ambivalent as to the authenticity of her gifts, Clara – a neurodivergent, middle-aged woman with a spine scoliosis, characterised by a clumsy walk and a shy, child-like way of interacting with the world around her – has apparently embodied the suggestion. As exemplified by this scene with Santiago, on more than one occasion Clara manifests a desire to heal another outside of the usual ceremonial context, albeit as we shall see, in her own, particular ways.

The choice of words that she utters here – «your animal human is sick» – is a curious one and somehow encapsulates the thematic that underpins the entire cinematic work. By implying a dysfunctional double nature to a hybrid subject – an "animal human" – her words remind one of the Nietzschean sentiment that a great source of human suffering stems from the traumatic process of alienation from our inherent animality: a self-domestication upon which, according to the German philosopher, membership in political community is entirely conditional. Indeed, not by chance did he once declare that a dog – a tamed

1 Nathalie Álvarez Mesén, *Clara Sola* [film], 2021, [1:05:00].

Title

Breath, whisper, touch. Gestures of contact in the ecotone for cinematic becoming-with

Abstract

In the cinematic work, *Clara Sola*, bodies meet, negotiate and co-constitute one another in ways that challenge the boundaries between nature and culture, animal and human. Drawing on concepts developed by Donna Haraway, this article interprets certain gestures of the protagonist as expressions of a particular ethical relationality within inter-species contact zones that the posthumanist scholar terms "becoming-with".

Keywords

POSTHUMANISM
-
POSTHUMAN ETHICS
-
CONTACT ZONE
-
ECOTONE
-
BECOMING-WITH



Nathalie Álvarez Mesén,
Clara Sola
-
2021



and domesticated animal – would represent his suffering[2]. The gesture of Clara's whisper, an act that conveys the presence of a hidden, unutterable truth, confirmed by the words that precede it, perhaps captures this series of seeping thresholds within the hybrid subject, indexing this fundamental mechanism of the western, Christian tradition: the longstanding attempt to excise or domesticate the animal within the human subject as well as the painful reality of their enduring entanglement.

This struggle with the boundary between animality/humanity, as well as the manifold related binaries – nature/culture, earthly/divine, said/silent, contact/separation – pervades the film, *Clara Sola*. And indeed, Clara's whisper is not the only gesture that traces and challenges those usually highly patrolled borders. It is accompanied by various others that perform similarly: the exhale of her breath onto the body of another; her reaching out to touch another; the resting of her body upon another; the resting of her body on the ground. They are gestures that seem to challenge these binaries by complicating the apparently distinctly defined nature of each side, in particular, the traditional notion of human subjecthood as clearly delimited and entirely separate from animal others.

2 «I have given a name to my pain and call it "a dog"». F. Nietzsche, *The Gay Science*, Vintage Books, New York 1974, p. 249.

For Clara carries her own complex and often conflicting relation to the catholic context she lives within, as well as an ambivalence to her own animality: to what precisely is sick within her double creature. The protagonist seems to desire the social inclusion that comes from those very processes of self-domestication at the root of the sickness that she also wishes to heal in Santiago. In her case, this manifests through attempts to escape the infantilisation she is subjected to through rendering herself more womanly. Nonetheless, Clara's hybrid nature is portrayed in the film as less suppressed than those around her. Her animal regularly emerges and makes frequent bids for freedom through various transgressive acts: abandoning her home to escape into the forest, bodily contact with earth and mud, sexual acts that clash with societal norms.

Furthermore, Clara is portrayed as relating with nonhuman creatures and the organic environment in ways that others cannot or will not. She seems to be able to communicate with a white horse called Yuka, able to convince the creature to comply through gestures that stand in contrast to the usual ones of mastery through training, taming or the violence of a whip. She also apparently possesses a heightened sensorium, narrated in the film by close-up visuals of insects and the amplified sounds of their movements as they crawl on the leaves and grass

Nathalie Álvarez Mesén, *Clara Sola* - *2021*





Nathalie Álvarez Mesén, *Clara Sola* - *2021*

around her. This extends to an ability to sense earthquakes before her fellow humans are aware of them, much like the birds and other creatures around her.

Yet, while this apparently "supernatural" ability to conjoin with or sense the "natural" world seems to contribute to her apparent difference and thus also her perceived ability to connect with the divine, Clara is constantly being pulled in opposite directions, between the celestial and terrestrial, the holy and the mud. Her controlling mother, who organises the religious ceremonies, frequently disciplines Clara for her socially inappropriate behaviours, for her instincts and drives apparently *too* natural or animal-like. Yet this same figure also refuses Clara the opportunity for treatment to correct her spine, asserting that it would change the way God intended her, despite the fact she is also dressed in a straightening corset during the ceremonies. What is "natural" and therefore considered good for its closeness to the divine or unadulterated order of things, is thus revealed in the film's narrative as constructed according to the culture's societal norms and values, as it is so often too in the world outside of this film.

Clara's life is thus marked by these social, physical and conceptual borders that she continuously traces and often traverses. Aside from her unconventional acts, Clara is also depicted as inhabiting the threshold between human and more-than-human zones in spatial and aesthetic terms: leaves, earth and insects often cling to her body – «leave them» she says, when Santiago attempts to remove the insects from her clothes – «they live there», indicating that for Clara, her boundary as an individual is not fully secured but rather open to being shared with others[3].

3 Nathalie Álvarez Mesén, *Clara Sola* [film], 2021, [00:17:24].

In another scene she shares an apple with Yuka the horse, each taking turns to take bites of it, partaking in a companionship that, as Donna Haraway notes in *Where Species Meet*, comes from being «messmates at table together, breaking bread» (*cum panis*)[4].

In stark contrast, her movement within the territory that surrounds her house is strictly secured and delimited by poles with purple ribbons attached that stake out an invisible boundary she is told not to cross (but does so in moments of daring or rebellion). Beyond the poles lie two gradients of the more-than-human word that she is forbidden from entering alone. On one side lies the field where Yuka the horse grazes – an intermediatory zone of tamed nature – while beyond Yuka's field lies the wild thicket of the forest. This dense, dark and insistent backdrop of the film is constructed as the locus of nature in its purest form, a domain from which humans, save Clara, are apparently alienated.

I propose that we can understand Clara's spatial, social and emotional habitat that she moves within, as a liminal zone known as an "ecotone": the intermediary area between ecosystems. In the ecological sense, these border areas, such as the vegetation between forest and grassland, are rich zones where biodiversity peaks, since the characteristics of each of the flanking ecosystems blend together[5]. The "tone" of ecotone comes from the Greek *tonos* meaning "tension" for it is precisely due to a productive struggle of different species living in close proximity that gives rise to new creative forms of adaptation and evolution[6]. With her house situated at the edge of the forest, Clara quite literally lives in a transitional area and the film seems to emphasise this by continuously moving between shots inside her home, to outside in the yard, to Yuka's stable and the perime-

4 D. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2008, p. 208.

5 *Ecotone*, «Encyclopaedia Britannica», available at: <https://www.britannica.com/science/ecotone> (last accessed: 12/04/2025).

6 *Ecotone Explained*, «Ecological Society of America», available at: <https://esa.org/esablog/about/ecotone-explained/> (last accessed: 12/04/2025).

ter of the horse's grazing field, to the depth of the forest itself. The production of these zones with their diverse moods and qualities can be understood as to what Adrian J. Ivakhiv calls the "geomorphic" dimension of the film – that is to say, the film's production of «territoriality, of hereness and thereness, homeness and awayness, public and private spaces»[7]. To this we could add, the production of human, more-than-human worlds that at certain points cease to become distinct domains but rather blur into ecotones where diverse species (and people) co-habit and come into contact. Yet I would like to go a step further to suggest that *Clara Sola* develops not only spatial ecotones but also philosophical ones through Clara's particular nature as a «boundary-crossing individual» and her relational gestures with the more-than-human world and its inhabitants[8].

In their editorial text on the concept *Ecotones as Contact Zones*, Drew Hubbell and John Ryan extend the ecological term to encompass Donna Haraway's notion the "contact zone", itself an extension of Mary Louise Pratt's homonymous concept developed through the analysis of colonial encounters: «where subjects are constituted in and by their relations to each other [...] often within radically asymmetrical relations of power»[9]. Hubbell and Ryan propose the term "ecotone" as a means to rethink longstanding assumptions about nature as «the organic sublime, where humans either belong or are alienated from»[10]. Rather, they state that «the ecotone is a place of sustained conflict, of unequal power dynamics and co-shaping through intimate, uncomfortable touch, and other unsettling registers of the proximate senses»[11]. These continuous meetings and en-

7 J. I. Adrian, *Ecologies of the Moving Image Cinema, Affect, Nature*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario 2013, pp. 7-8.
8 *Ivi*, p. 27.
9 M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992, p. 7.
10 D. Hubbell – J. Ryan, *Scholarly Ecotones in the Information Landscape*, «Landscapes: The Journal of the International Centre for Landscape and Language», vol. 7, issue 1, 2016, p. 2.
11 *Ibidem*.

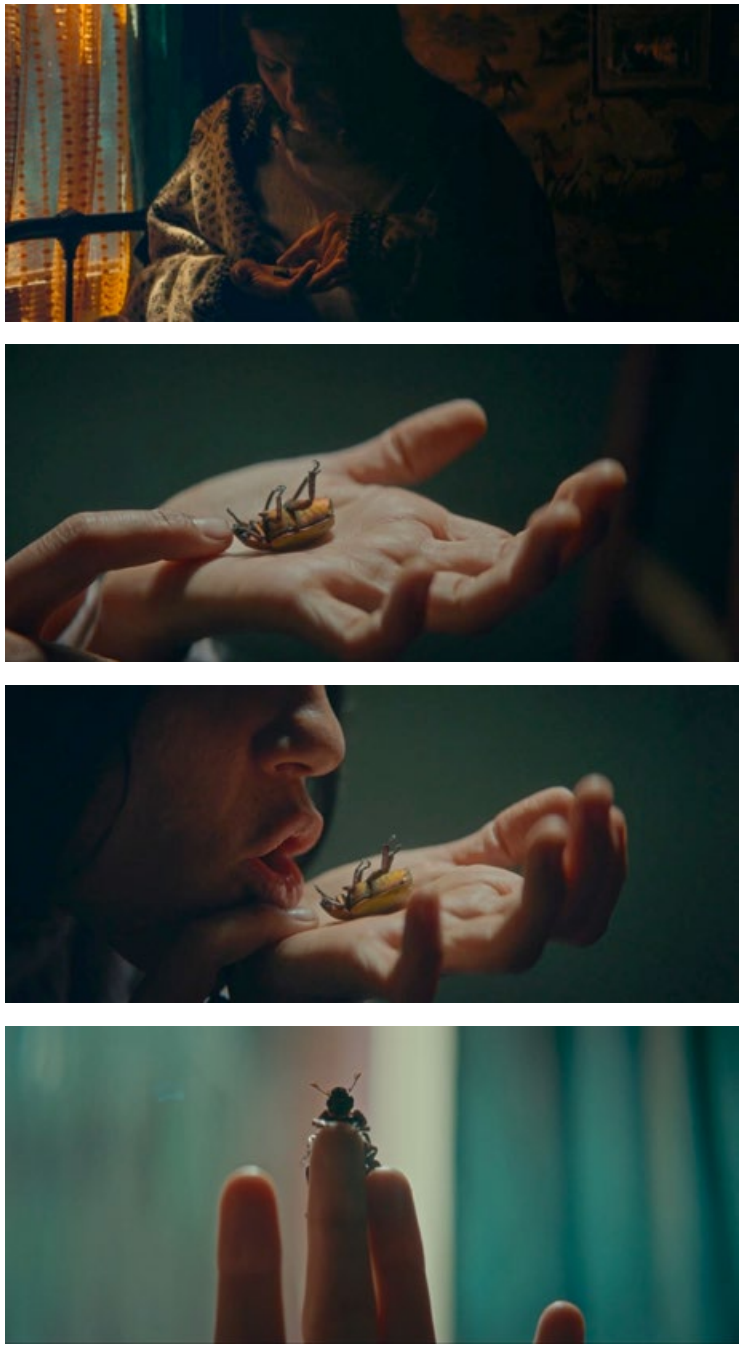
tanglements of beings in ecotones give rise to, in Haraway's words, «assemblages of biological species [that] form outside their comfort zone» and which «change the subject – all subjects – in surprising ways»[12].

A close reading of Clara's gestures and movements might bring us into this philosophical dimension of the film, as she reveals and traces these moments of contact within the ecotone, between herself and other species, herself and other humans, and even, we might go as far as to say, humans and symbolic realm during her mediating of the religious ceremonies, quite literally experienced as "uncomfortable touch" by the protagonist. In doing so, I propose that we might uncover the hints of a particular kind of posthuman ethics unfolding, the kind that Haraway calls a "becoming with" in order to practice a "becoming worldly"[13]. That is to say, an ethics that arises first and foremost from the acknowledgement of the contingencies of life and the vulnerability to ask, «who will "we" become when species meet»[14].

As I began collecting images of these moments of contact between human and nonhuman worlds, I wondered whether it is by chance, or rather propelled by some subtextual force, that a recurring motif of the film seems to echo the iconic gesture present in Michelangelo's *The Creation of Adam* (c. 1508–1512), where the index fingers of two radically diverse beings, a deity and a human, are depicted just moments before contact. In *Clara Sola* this touch, or near touch, of a single index finger also unfolds in scenes where she manifests a desire to utilise her apparent supernatural gift to heal another, be they human or nonhuman. In some cases, Clara's position seems to imitate that of the deity, most obviously in the scene where she is asked

12 Haraway, *When Species Meet*, cit., pp. 217-219.
13 *Ivi*, p. 35. Note that in *When Species Meet* "becoming with" is not hyphenated. Whereas in Haraway's more recent *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016) the term becomes "becoming-with". When not directly citing the term from *When Species Meet,* I have opted to use the more recent hyphenated version.
14 *Ivi*, p. 5.

Nathalie Álvarez Mesén,
Clara Sola
-
2021



to channel the Virgin Mary's grace by touching the head of a man. Yet in moments where similar gestures of touch occur with other species, the flow of affectivity is not unidirectional, but rather seems to encapsulate a visual unfolding of an ethical vulnerability or what Haraway terms "response-ability" where

«touch ramifies and shapes accountability»[15]. Here, diverse bodies co-shape one another through the capacity to respond (as opposed to mere reaction, the traditional ability assumed of nonhuman animals) and be affected by the other in a dynamic revealed as flowing both ways.

These two-way currents of affect and response can be traced in the very first scenes of the film. The opening shot shows Clara stretching her arm out to touch Yuka, at first alternating between the horse's and the human's perspectives, the scene then moves to a side view where we see that Clara is blocked from moving forward by an invisible border, which we later understand to be traced by the purple ribbons that delimit Clara's movement within the territory. Yuka stands just out of reach, seemingly exercising her free will and power over the human, stubbornly refusing to move despite Clara's verbal requests for her to come closer. Eventually, Clara gives up but, before walking away, she utters, «Come or I'll leave you alone», a childish threat that nonetheless signals their interdependence[16]. As she moves out of sight, Yuka, despite her previous immobility, moves off to follow her, suggesting that the fear of abandonment is shared by both human and horse. Yet, unlike Clara, who has been told to remain in her strictly delimited, human zone, Yuka as a domesticated animal – trained enough to be accepted within human spaces while never quite abandoning her ability to return to "nature" – is another border-crossing creature of the film. In this instance the fact is subtextually communicated through her freedom to traverse the border that marks the frontier between her grazing zone and the path towards Clara's house[17].

15 *Ivi*, p. 36.

16 Nathalie Álvarez Mesén, *Clara Sola* [film], 2021, [00:01:20].

17 This feature of Yuka also appears in a later scene where she is able to cross a similar threshold, at least partially, by protruding her head through Clara's kitchen window. Here Yuka becomes witness to yet another disciplinary act to secure the border between animal/human within Clara's subjecthood: the protagonist is being told to soak her fingers in freshly chopped chili – in itself a domesticated plant – by her mother, as a means to punish and prevent her



Nathalie Álvarez Mesén, *Clara Sola* - *2021*

After moving through the thicket together, still obeying the permitted route demarcated by the ribbons now attached to trees, they enter Clara's yard where they are greeted by a man who we understand rents Yuka for tourist trips. He ties ropes around the horse's head but attempts to pull Yuka to follow him do not work. «Clara, help me, I have tourists who are waiting for me by the waterfall», is his urgent imperative[18]. Clara places her hand and then rests her head on the body of Yuka, lying there for a moment letting the horse's back support her weight. Then, as she lifts her head with one hand remaining on the creature's back, without needing to utter anything, Yuka seems to understand and once again moves off.

This fleeting scene lasts just a few moments, yet it is nonetheless steeped in the complexity of Yuka and Clara's interspecies relation: a friendship and a shared affinity while simultaneously and unescapably a relation of use. For, like most horses in human care, Yuka has been bred, trained, held captive and is made to work for an income, here to benefit Clara's family. Ethical accountability is thus clearly a matter at stake in their interactions and, as in all contact zones, there is an asymmetrical flow of power. Yet, perhaps precisely due to Clara's very own ambivalent position within the human world – simultaneously infantilised, controlled and also put to work, in her case as a spiritual medium to support her family – her interactions with

habit of touching herself during the romantic scenes of a telenovela. "Chili finger, be careful", Clara utters to Yuka as she hovers her hand above the horse's muzzle, almost daring to share this pain of self-domestication with her, a pain that Yuka, surely, already knows. Nathalie Álvarez Mesén, *Clara Sola* [film], 2021, 00:01:20.

18 *Clara Sola* [00:02:15].



Nathalie Álvarez Mesén, *Clara Sola* - *2021*

Yuka reveal a different dynamic to what we are used to seeing portrayed between humans and horses.

Rather than the «unidirectional relations of use, ruled by practices of calculation and self-sure hierarchies, as Haraway describes the violent history of human exploitation of animal others, here Yuka's compliance as a fundamentally unfree worker is instead negotiated through Clara's nonverbal gesture[19]. In allowing herself to be supported in this vulnerable position, resting her head on the horse's body, the protagonist seems to be practising what Haraway conceives as an ethical response to inevitable relations of use: the active experience of "shared suffering" through participating in the same conditions of work and, in doing so, engaging with the act of «*respecere* – looking back, holding in regard, understanding that meeting the look of the other is a condition of having a face oneself»[20]. Even if this is not a face-to-face moment, this gesture of contact nonetheless clearly recognises in the same way, the presence of another that holds consequence to both parties. Far from a simple imperative to move, Clara's nonverbal utterance could rather be heard as: «I need you to support me, to bear the weight of my body and the weight of my requests of you. I and my family depend on you and so we are accountable to you». It is a gesture that seems to contain within it the shared pain of their entangled histories that keeps Clara simultaneously "at risk and in solidarity" in an interspecies instrumental relationship that she cannot disavow[21]. As Yuka moves off, seemingly once again of her own accord, one could imagine that it is precisely as a consequence

19 Haraway, *When Species Meet*, cit., p. 71.
20 *Ivi*, p. 88.
21 *Ivi*, p. 70.

of the communication of accountability, signalled by Clara's touch, that Yuka accepts her part within their entangled companionship, as a being that both responds and is responded to, within what Haraway calls, the «dance of "becoming with"»[22].

Within the ecotones of the cinematic work *Clara Sola* – upon the thresholds between those highly patrolled boundaries between inside and outside, nature and culture, animal and human – bodies meet, negotiate and co-constitute one another in intricate knots of relation. In this text, I have proposed that we can interpret some of the protagonist's gestures as visual expressions of this complexity. Furthermore, if we observe closely, we might find a posthuman ethics rooted in the reciprocal affect and mutual transformation that Haraway terms "response-ability". The film's border-crossing protagonist not only reveals the disciplinary forces that serve to perpetuate the traditional definition of the human subject as distinctly separate from the natural world, but simultaneously challenges these forces through her will to be permeable, vulnerable and accountable to human and nonhuman others. Clara inhabits the contact zone of the ecotone fully and accepts the contingency of her selfhood that it implies, to embrace a becoming-with, in Clara's words, "animal human".

22 *Ivi*, p. 25.

Irene Calabrò

Il respiro dell'immagine. *Lions Love (…and Lies)* di Agnès Varda

Un film imprendibile

1967: Agnès Varda è da poco arrivata in America per seguire il marito, Jacques Demy, nella promozione di *Les Demoiselles de Rochefort* (1967). In America, Demy lavora anche a *Model Shop* (1969), lungometraggio prodotto dalla Columbia Pictures[1]. Accanto al marito, Varda s'innamora di Los Angeles; con la sua macchina da presa *documenta* le figure che incontra, e che incarnano le rivoluzioni che attraversano il paese: un pittore – *Oncle Yanco* (1967) –, le *Black Panthers* (1968). Appare, poi, un film che sta a metà strada tra la finzione più manieristica e il più vivo documentario, e che sembra segnare il primo periodo americano di Varda[2]: *Lions Love (…and Lies)* (1969), «il progetto americano forse più sfuggente ma anche più esplicitamente cinefilo e innamorato»[3].

Lions love (…and Lies) è ambientato in una grande villa hollywoodiana nel giugno 1968, dove abitano tre hippies che vivono in libertà una relazione poliamorosa[4]. Viva, la musa di Andy Warhol, ama ed è amata da Jim Rado e Jerry Ragni, attori e autori del musical *Hair.* I tre protagonisti sono i nuovi miti di una Hollywood di cui Varda, però, cattura la situazione catastrofica[5]. Viva, Jim e Jerry sembrano non curarsi del declino hollywoodiano, di cui apprendono la notizia attraverso la televisione o il telefono – l'assassinio di Bob Kennedy, il ferimento di Andy Warhol –; della decadenza cinematografica, teatrale e letteraria americana. Come accade nei film della Nouvelle

1 Cfr. L. Malavasi, *America*, in L. Malavasi, A. Masecchia (a cura di), *Pianeta Varda*, Edizioni ETS, Pisa 2022, pp. 17-18; C. Rickey, *A Complicated Passion: The Life and Work of Agnès Varda,* W. W. Norton & Company, New York 2024.

2 Sui due soggiorni americani di Varda avvenuti rispettivamente alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Ottanta, si veda almeno: Malavasi, *America*, cit., pp. 16-21.

3 Malavasi, *America*, cit., p. 19.

4 Cfr. K. Conway, *Agnès Varda*, University of Illinois Press, Urbana-Champaign 2015, p. 133.

5 Cfr. C. Clouzot, *Hippies et Black Panthers: L'Américanisation d'Agnès*, «Cinéma 70», n. 143, février 1970, pp. 58-63. Citato anche in S. Cortellazzo - M. Marangi, *Agnès Varda*, Edizioni EDT, Torino 1990, pp. 122-123.

Title

The breath of the image. Lions Love (...and Lies) by Agnès Varda

Abstract

The contribution aims to investigate the concept of gesture, distinguishing it from action, by analysing some key sequences of Agnès Varda's *Lions Love (…and Lies)* (1969). If the sequence in which Varda and director Shirley Clarke are the protagonists is emblematic of the notion of action, the last sequence of the film in which one of the protagonists, Viva, "decides" only to breathe, opens a definition of gesture, which allows access to a "pure image".

Keywords

Hollywood - gesture - action - breath - non-human

Vague[6], tra le mura di quella "Villa Fake", dove tutto è pura finzione, «tutto è plastica» – come dichiarano agli spettatori e alle spettatrici i tre personaggi, eterni adolescenti che non riescono a divenire adulti[7] –, la realtà riverbera i suoi rumori più assordati. Che la finzione sia inseparabile dalla realtà; che i movimenti manieristici dei tre personaggi e i sogni di una vita e di un amore che non possono realizzarsi concretamente siano mescolati e confusi al clima di morte e di rivoluzione che pervade Hollywood, ogni immagine, ogni movimento di *Lions Love (…and Lies)* lo esprime. Soprattutto quando nella villa piomba la regista Shirley Clarke, intercessore di Varda, «che progetta di fare un film in cui usare le star come fossero persone reali»[8]. D'altronde, l'obiettivo di *Lions Love (…and Lies)* è indagare la possibilità (o meno) di fare un film a Hollywood, dove è necessario mescolare la realtà e la finzione, spingendosi più verso un "cinema-menzogna" che verso un cinema-verità[9].

Shirley Clarke lavora in un'industria cinematografica dominata da uomini che si occupano solo delle questioni economiche legate alla produzione[10]; per questo motivo, Varda vuole che Clarke metta in scena il suo suicidio, perché impossibilitata a fare cinema liberamente. Il *gesto estremo*, però, viene rifiutato da Clarke[11]: nella realtà, lei non commetterebbe mai un'azione del genere. A causa del rifiuto, Varda è costretta a entrare in scena,

6 Cfr. Malavasi, *America*, cit., p. 19.

7 Cfr. A. Varda, G. De Caunes, *Agnès Varda à propos de son film "Lions Love"*: https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00014071/agnes-varda-a-propos-de-son-film-lion-s-love-22; A. Cornand, *Lions Love*, in T. Jefferson Kline (a cura di), *Agnès Varda: interviews*, University Press of Mississippi, Mississippi 2014, p. 50.

8 *Ibidem*.

9 A. Varda, *Varda par Agnès*, Éditions Cahiers du cinéma et Ciné-Tamaris, Paris 1994, p. 248. Sul "cinema-menzogna", mi permetto di rinviare a I. Calabrò, *Tra due, lo scarto.* Documenteur *di Agnès Varda*, «PHILM. Rivista di Filosofia e Cinema», 1, 2022, pp. 197-204.

10 Z. Li, *Women Directors on the Edge of Hollywood: Agnès Varda/Shirley Clarke in and beyond* Lions Love *(1969)*, in C. Kennedy-Karpat, F. Çiçekoğlu, *The Sustainable Legacy of Agnès Varda. Feminist Practice and Pedagogy*, Bloomsbury, London-New York-Dublin 2022, p. 65.

11 Cfr. C. Clarens, *Varda et "Lions Love"*, tr. fr. De D. Villain, «Cahiers du cinéma», n. 214, jullet-août 1969, p. 13.







Agnès Varda,
Lions Love (…and Lies)
-
(1969)

per mostrare, *realmente*, l'esigenza della sua finzione: Clarke deve solo *far finta* di voler morire, senza interrogarsi sul suo gesto; deve solo eseguire le direttive della regista; deve solo accettare di morire, incarnando le morti già in corso di Hollywood, del cinema, dell'arte e della politica.

In questa sequenza cruciale, in cui irrompe nella scena, Varda non tradisce il suo lavoro con gli attori e i personaggi: nonostante cerchi di evitare «una messa in scena troppo meccanica»[12], i gesti e i movimenti dei personaggi e degli attori devono seguire la logica filmica che Varda intende realizzare – la sua *cinécriture*. Tuttavia, Shirley Clarke incarna propriamente un tentativo di sottrarsi all'azione decisa da Varda, in cui non riesce a *identificarsi*. In questa scena, allora, ritornano le questioni su cui Viva, Jim e Jerry si interrogano all'inizio del film: cosa significa essere attori? In che maniera agisce l'arte sulla realtà? E soprattutto: qual è lo statuto di un'azione che tenta di sganciarsi da qualsiasi logica filmica? Quest'ultima domanda potrebbe rivelare una posta in gioco di *Lions Love (…and Lies)*, cioè, del film più "imprendibile" del primo soggiorno americano di Varda, laddove si consuma probabilmente la trasformazione dell'azione scenica e la ridefinizione del gesto al cinema.

Sospensione

Shirley Clarke tenta di interrompere l'azione pensata da Varda, ma rientra nel personaggio immediatamente dopo l'irruzione sulla scena della regista di *Lions Love (…and Lies)*. Clarke, allora, non potendosi identificare nei suoi "reali gesti", si identifica in quelli del personaggio concepito da Varda; il suo corpo è costretto nella logica filmica: rientra nel ruolo.

Ragionando sullo statuto del corpo nel cinema moderno, Deleuze nota come il corpo stesso messo in scena si ritrovi a uscire da ogni ruolo, da ogni "soggetto", per liberare un impensato della vita che non è comunicabile, ma solo esprimibile tramite un *gestus* (concetto mutuato da Brecht):

> In genere chiamiamo gestus il legame o il nodo degli atteggiamenti fra loro, il loro coordinamento gli uni con gli altri, ma in quanto non dipende da una storia preli-

12 Cortellazzo - Marangi, *Agnès Varda*, cit., p. 93.

> minare, da un intreccio preesistente o da un'immagine-azione. Al contrario, il gestus è lo sviluppo degli atteggiamenti stessi e, a questo titolo, opera una teatralizzazione diretta dei corpi, spesso molto discreta, poiché avviene indipendentemente da ogni ruolo[13].

Il gesto, dunque, è il concetto che nel cinema indica la sospensione dell'azione scenica a favore dell'apertura di uno spazio propriamente incatturabile: per questo motivo, è impossibile «fissare o esaurire il gesto in un'azione identificabile e, come tale, imputabile a un soggetto e, insieme […] l'impossibilità di definire il soggetto»[14].

Il rifiuto di Shirley Clarke di inscenare un suicidio è un'azione e non un gesto: non solo perché rientra nell'azione della logica filmica vardiana, ma soprattutto perché ricollega il rifiuto dell'azione stessa alla sua identità reale – Clarke afferma, quando interrompe la finzione: «non posso farlo Agnès, mi dispiace, non sono un'attrice. […] Di certo non mi ucciderei mai per non essere in grado di fare un buon film».

Nell'ultima cruciale sequenza di *Lions Love (…and Lies)*, è Viva a sospendere qualsiasi azione scenica, "compiendo" propriamente un gesto. Il film si conclude con tre sequenze molto intime: di ciascuna è protagonista uno dei tre personaggi, che, guardando in camera, sembra quasi confessarsi rispetto a sé stesso o a sé stessa e rispetto al mondo in cui vive.

Nella prima, Jerry, sorseggiando un bicchiere di latte, brinda all'America, alla sua violenza, alle sue guerre, ai suoi morti in autostrada, alla sua povertà, ma anche a sé stesso, a noi spettatori e spettatrici, alla famiglia e agli aerei. Nella seconda "confessione", Jim si dichiara un attore, ma si spoglia della parrucca che, fino a quel momento, ha indossato: difatti, seppure nel film sia entrato in una parte, non ha mai smesso di essere sé stesso.

---

13 G. Deleuze, *L'immagine tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Einaudi, Torino 2017, pp. 223-224.

14 G. Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 138.



Agnès Varda,
Lions Love (…and Lies)
-
(1969)

Dell'ultima, fondamentale sequenza, che chiude il film, è protagonista Viva: eterea, vestita – in *Lions Love (…and Lies)* è spesso nuda – guarda in camera e si rivela:

> Sto facendo questo film perché:
> A. Pensavo che mi avrebbero dato un copione da leggere con delle battute da memorizzare e pensavo che sarebbe stato facile. Ho sempre voluto fare un film romantico, tragico... una storia d'amore tipo soap opera, con battute imparate a memoria come: «Oh, tesoro, non sapevo che avessi il cancro! Cosa facciamo adesso? Chi pagherà il conto dell'albergo?». Invece, ancora una volta, ho dovuto inventare le mie battute.
> B. Sono così stanca di essere nuda-sbattuta-stuprata nei film, che ho pensato che sarebbe stato bello indossare dei vestiti per cambiare. Non che io abbia qualcosa contro la nudità. Se avessi un corpo come quello di Raquel Welch non mi vestirei mai. Ma in realtà, sono anche…
> C. Sono così stufa di fare monologhi che vorrei solo respirare per un minuto.

Dopo la sua battuta, per un minuto, Viva, abbracciandosi, guarda in camera e semplicemente, quasi inavvertitamente, respira.

Il suo rifiuto è assoluto: prende spazio nell'immagine; sospende qualsiasi azione scenica; interrompe il flusso delle parole, dei



Agnès Varda,
Lions Love (…and Lies)
-
(1969)

suoni e dei movimenti che pervadono il film vardiano, e *decide di respirare*. Viva non dirà più una sola parola sino alla fine; non un movimento: sentiremo, in *voice over*, solo uno scambio di battute in cui Varda chiede il minutaggio della scena, fino a quando non decide di tagliarla e di concludere il film, con una luce abbagliante che brucia l'immagine, lasciandoci con il sorriso quasi fantasmatico di Viva.

La decisione di Viva di respirare è dell'ordine del gesto, nella misura in cui il respiro va innanzitutto al di là della possibilità di deciderlo: la respirazione, infatti, è propriamente una «animazione del vivere»[15], che si spinge oltre la possibilità di riferirsi al soggetto stesso che respira – è impersonale. Il corpo di Viva, respirando, libera una *vita animata* che quasi perde le sue fattezze umane: è, piuttosto, una forma di vita animale[16], al limite anche vegetale[17], che dunque indica un'eccedenza dell'umano. Disattivando la dinamica dell'azione, Viva diviene una pura immagine che forse destituisce persino la potenza affabulatrice che caratterizza la *cinécriture* vardiana[18]: sospendendo il linguaggio, Viva, nell'epoca del declino del cinema, dell'arte e della poli-

15 M. Macé, *Respire*, Éditions Verdier, Lagrasse 2023, p. 57.
16 Ivi, p. 58.
17 La sequenza in questione potrebbe essere utile a pensare l'ecologia delle immagini che caratterizza soprattutto gli ultimi lavori vardiani. Cfr. A. Masecchia, *Varda: Les plages d'Agnès*, Carocci, Roma 2024, p. 119.
18 Cfr. Varda, *Varda par Agnès*, cit., p. 7.

tica, sembra restituirci, cioè «restituire alle vite umane ciò che esse di più prezioso hanno perduto rispetto ai secoli precedenti: il proprio gesto, ossia il libero uso del proprio corpo»[19]. Il silenzioso, immobile gesto di Viva, infatti, sospende qualsiasi logica – politica, cinematografica, artistica – che sta a fondamento della contemporaneità catastrofica in cui non è più possibile esprimere un gesto *libero*.

Sospendendo la sua parte nel film di Varda, ma anche la sua stessa "personalità reale", la decisione di Viva di respirare sfugge persino alla volontà stessa di interrompere l'azione o, forse, meglio, sembra introdurre nell'ultima sequenza del film vardiano «l'illogico, la contraddizione, il caso»[20]: come se portasse gli spettatori e le spettatrici a non riuscire a venire mai a capo del carattere gestuale stesso della respirazione, rendendo insopportabili, infiniti i secondi in cui Viva respira guardandoci. In questo venire meno di ogni logica, il volto di Viva, aprendosi in un sorriso, scompare fantasmaticamente in un bagliore cocente: quasi a voler bucare il nostro sguardo, il suo gesto – il respiro – non apre ad alcuna conseguenza; si direbbe che propriamente non *concluda* nemmeno il film di Varda, nella misura in cui apre a uno spazio e a un tempo che sembrano non appartenere a questo mondo[21]. Il gesto di Viva, allora, apre a una pura immagine; a uno spazio e a un tempo indefinibili, dove rischia di sprigionarsi una vita che eccede l'umano; dove persino la *cinécriture* di Varda sembra perdere i suoi pur contraddittori cardini, per aprire a un impensato del pensiero, dove le parole

19 G.L. Solla, *Walter Benjamin. Pensare per immagini, inventare gesti*, Feltrinelli, Milano 2023, p. 30.

20 G.L. Solla, *Buster Keaton: l'invenzione del gesto*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, p. 39.

21 «"Kafka", scrive Benjamin, "apre dietro ogni gesto – come El Greco – il cielo" (6, 137). Cosa implica questa formidabile affermazione? Cosa comporta che dietro ogni gesto non si apra l'azione, né la spiegazione, ma "il cielo"? Il cielo è, forse per tutti, la prima esperienza della vastità di uno spazio che non si limita a essere terrestre, ma sconfina verso altri ordini cosmici. È là dove non possiamo arrivare con i piedi, ma solo con lo sguardo. Non possiamo occuparne lo spazio, ma esso si fa per noi immagine». Id., *Walter Benjamin*, cit., p. 139.

non sono ancora arrivate o non possono più arrivare; dove i movimenti sono sospesi, perché il loro tempo deve ripartire da una luce accecante: forse da quella che Cézanne una volta ha definito come l'alba di un nuovo mondo, di un mondo prima dell'uomo[22].

22 Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016, p. 103.

Vincenzo Cerulli

En plein air filmmaking. Some notes on sea waves, wind and early cinema

Since the dawn of cinema, directors engaged in outdoor filmmaking have had to deal with atmospheric elements far beyond the sphere of their intentional control: one of the earliest examples is the short film directed by Louis Lumière *Boat Leaving the Port* (1895). The work measures approximately 45 seconds of film and consists of a single fixed shot: in this micro-panorama of everyday life, a small rowing boat with three men on board is on its way out of the harbour. Two of them row with their backs to the horizon while the third one sits at the stern with his back to us and occasionally, as the boat pulls away from the harbour, turns in our direction. The flat horizon of the sea is interrupted on the right by the end of a jetty: two women and two little girls stand on it, watching the scene from inside and greeting the sailors as they leave. This is the film: or rather, this is the film on first viewing. If we return to focus on it, in fact, we realise that we have not included all the actors on the screen: someone, something, has escaped us. Strangely, I might add, since the actor/agent absent on our first viewing occupies most of the frame with its ever-moving mass: the sea.



Louis Lumière,
Boat leaving the port
-
(1895)

Title

En plein air filmmaking. Some notes on sea waves, wind and early cinema

Abstract

This article analyzes Louis Lumière's early film "*Boat leaving the port*" through two lenses: Adorno's reflections on the concepts of natural beauty and artistic beauty, and Ingold's idea of "correspondence". Drawing on early film experiments, it explores the film set as a space where key aesthetic dynamics emerge.

Keywords

Lumière
-
Thedor W. Adorno
-
Tim Ingold
-
early cinema
-
non-human agents

At the end of the film, the boat is at the centre of the frame: it has not left the harbour at all, as the title suggests. It has not disappeared behind the jetty, as the initial direction of its movement would lead us to imagine. The waves have risen and the previously planned course can no longer be pursued: one of the last waves, in fact, almost capsized the boat. The rowers must surrender to the sudden intervention of an unforeseen agent and when the film ends, the boat has changed course from the one originally pursued. The film thus ends with *a suspended image*: the boat has been pushed back by the waves of the sea towards the harbour, it has not reached its destination but is no longer at the starting point either. The film, in a way, ends as *unfinished*, suspended. In that suspension, we can recognise the profilmic revelation of an extra-filmic tension that is a primary characteristic of every process of artistic creation: the tension between the deliberate (planned) intention of the artist and the unintentional, unforeseen and uncontrollable element, without which every artistic endeavour would risk foundering[1]. In this specific case, *the uncontrollable element* we are dealing with is represented, in a rather plastic way, by a non-human agent: the sea waves.

The aim of this article is to offer a rereading of the film under consideration by following two distinct and related paths. The first path will move within the theoretical framework outlined by Theodor W. Adorno in the *Aesthetic Theory* with his reflections on the natural beauty/artistic beauty pair; while the second will concern Tim Ingold's reflection on the concept of «correspondence»[2]. For Adorno works of art succeed where nature "fails": «What nature strives for in vain, artworks fulfill: They open their eyes»[3]. But what does it mean that nature "fails" to open its eyes? And is this true? Perhaps to answer those questions it

1 Cfr. S. Velotti, *Dialettica del controllo. Limiti della sorveglianza e pratiche artistiche*, Castelvecchi, Roma 2017 and Id., *The Conundrum of Control. Making Sense through Artistic Practices*, Brill, Leiden 2024.

2 Cfr. T. Ingold, *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*, Routledge, Oxon 2013.

3 T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, eng. trans. by R. Hullot-Kentor, Continuum, London – New York 2002, p. 66.



Louis Lumière,
Boat leaving the port
-
(1895)

may be useful to look at nature and artworks at their processes of intersection; what better occasion than this filmic microcosm so exposed to the different streams of the natural and the artificial, the intentional and the unintentional, wanting and happening? It is Adorno himself who emphasises the importance of this intersection between the two moments, natural beauty and artistic beauty, in a specific chapter of the *Aesthetic Theory*.

> Just how bound up natural beauty is with art beauty is confirmed by the experience of the former. For it, nature is exclusively appearance, never the stuff of labor and the reproduction of life, let alone the substratum of science. Like the experience of art, the aesthetic experience of nature is that of images. Nature, as appearing beauty, is not perceived as an object of action. The sloughing off of the aims of self-preservation—which is emphatic in art—is carried out to the same degree in aesthetic experience of nature. To this extent the difference between the two forms of beauty is hardly evident[4].

4 Ivi, p. 65.

What Adorno defines as the "experience of images", a primary characteristic of the aesthetic experience of nature, in Lumière's film is amplified thanks to the framing of the camera in which the sea waves appear: fleetingness, perhaps the primary characteristic of the motion of the waves, is saved/lifted through the recording of the camera[5]. But what does it mean that nature is never the "stuff of labor"? Lumière's film can help us shed new light on this expression which, at first glance, may sound enigmatic. In the scene at the harbour, we witness in fact a double forced interruption of labor: on the profilmic level the "labor" of the three men is interrupted by the sea waves that reject the boat towards the port, and on the extra-filmic level the director's labor is struck by the echo of that same interruption.

Adorno emphasises that nature is not perceived "as an object of action" and this seems to elicit a precise resonance with the approach that he also develops regarding artistic practices: a privileged place for the observation of that insoluble interplay between will and spontaneity, activity and passivity, doing and undergoing. The waves, inserted here in the aesthetic frame of the film, plastically play a double role: natural beauty on the one hand, «suspended history, a moment of becoming at a standstill»[6] and artistic beauty on the other, necessary uncontrollability, serendipitous appearance. «Art attempts to imitate an expression that would not be interpolated [by] human intention. The latter is exclusively art's vehicle. The more perfect the artwork, the more it forsakes intentions»[7]. Through the interaction between human and non-human agents, staged in an exemplary manner by artistic practices, we can observe this tension aimed at the sublimation of the intention into something non-intentional. Thus, the sea waves appear as an unremoved involuntariness, an alterity accepted in *the open project* that constitutes the artistic work of the director.

5 Hegel would perhaps speak of *Aufhebung* here.
6 T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 71.
7 Ivi, p. 78.

Having introduced these initial references to the theoretical elements that characterise the Adornian approach to this type of phenomena, we can now deal more directly with the enigma raised by the image of the moving waves. What gesture do they represent? Can we speak of a kind of *gesture of the landscape*? The blind necessity to which nature remains chained would lead us to think not; yet, we judge that same necessity always differently according to the melody it produces.

> The song of birds is found beautiful by everyone; no feeling person in whom something of the European tradition survives fails to be moved by the sound of a robin after a rain shower. Yet something frightening lurks in the song of birds precisely because it is not a song but obeys the spell in which it is enmeshed[8].

A spell similar to the one that imprisons birds in their song chains the waves to their own motion: and it is precisely through the encounter with this radical otherness that, sometimes, in artistic practices, the creative subject can see his or her actions transfigured into artistic work, in what Alessandro Bertinetto calls «a sort of oxymoronic passive activity»[9]. With Adorno, we have already approached this double-movement that seems to characterise artistic practices, an act of volition that aims at its own self-overcoming, an action that achieves its purpose only through its self-negation. Louis Lumière's film can provide us with a particular case study in which this "self-negation" of creative action is put into practice through the intervention of a non-human agent.

In this sense, the sea waves manifest the double role of *affirmative negation* that imprints its own internal kinetics on the work: in them we can observe a kind of counter-movement that holds up the very structure of the work[10]. The way Adorno describes

8 Ivi, p. 66.

9 A. Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, Il Mulino, Bologna 2021, p. 45.

10 With the notion of "affirmative negation" I am attempting to make

the work of art as a "force field" can be helpful in this context: «Through its inner tension, the work is defined as a force field even in the arrested moment of its objectivation. The work is at once the quintessence of relations of tension and the attempt to dissolve them»[11]. From this point of view, the work can be seen as the dynamic coexistence of its own centrifugal and centripetal forces emanating from the material itself. The anthropologist Tim Ingold described something similar, reusing the notion of "force field", in the autoethnographic account of making wicker baskets with his students.

> From the start, I think, many students were surprised by the recalcitrant nature of the material. In a finished basket, the willow seems to sit so naturally there as if it had always been meant to fall into that shape and was merely fulfilling the role for which it was predestined. But the willow did not want to be bent into shape. Sometimes it put up a fight, springing back and striking the weaver in the face. [...] Then we realised that it was actually this resistance, the friction set up by branches bent forcibly against each other, that held the whole construction together. The form was not imposed on the material from without, but was rather generated in this force field, comprised by the relations between the weaver and the willow[12].

explicit, in a more direct and appropriate way for the context here, a precise characteristic of the Adornian concept of "determinate negation" (*bestimmte Negation*). A negation that does not nullify the form of knowledge to which it is opposed but, rather, identifies in it what can and must be preserved and, consequently, produces from it a new form of knowledge. The waves do not nullify the director's project and the work of the rowers but, instead, *reroute it*: saving its core. Cfr. S. Petrucciani, *Theodor W. Adorno's philosophy, Society, and Aesthetics*, Palgrave Macmillan, Cham 2021, pp. 19-21.

11 T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 292.

12 Ingold, *Making*, cit., pp. 22-23.

The *resistance of the material* experienced during the creative process anticipates, in a certain sense, the "robustness" of the work in the finished product. That which, *in fieri*, endangered their realisation testifies, ex post, to their success: just as Hercules, to protect himself, girds himself with the skin of the defeated lion at Nemea, in a similar way Lumière's film can resist the passage of time thanks to the (un)tamed alterity. From this perspective, the production process of Louis Lumière's film comes very close to the theoretical approach developed by Adorno and Horkheimer in the *Dialectic of Enlightenment* to describe the relationship between myth and progress through the process of domination of nature. Tim Ingold's reflection on artistic practices and their relationship with nature can add an interesting perspective to the debate heir to that tradition. The strict aut-aut between the terror of nature and its domination (Naturbeherrschung) risks reproducing, even in the *Dialectic of Enlightenment*, that same tragic mythology that Horkheimer and Adorno intend to analyse[13]; Ingold, on the other hand, through the concept of "correspondence" can propose an alternative way out of the absolutist claim of that crossroads. Ingold elaborates the concept of "correspondence" to describe the interaction between maker and material during the creative process: «In a nutshell, my thesis is that making is a correspondence between maker and material, and that is the case as much in anthropology and archaeology as it is in art and architecture»[14]. A more detailed analysis of the implications of this approach within the context of the film under consideration will follow; for the time being, the focus will stay on Ingold's engagement with wicker baskets. From that account we can borrow the image of the "force field" – a notion also employed by Adorno – to describe the scene unfolding before us in Lumière's film.

13 «Human beings have always had to choose between their subjugation to nature and its subjugation to the self». In M. Horkheimer - T.W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, eng. trans. by J. Cumming, Stanford University Press, Stanford 2002, cit., p. 25.
14 T. Ingold, *Making*, cit., p. XI.

If we frame the film in question as a force field, we can point to three main movements/forces within it: the boat trying to leave the harbour, the waves pushing it back in a different direction, and the women with the little girls waving goodbye to those departing. These "forces" are linked to each other in a network of mutual connectivity and as such must be examined, in their reciprocal and inextricable interconnection; and not, instead, in their separate singularities[15]. The forces present here can therefore only be grasped in their complexity if they are viewed in a common frame and we are also guided by the formal structure of the film itself in favouring this type of reading. The fixed framing on the long shot does not offer us any zoom on a particular detail and, in this way, does not justify any kind of excluding gaze focused on the fragment: we are not invited to carry out a vivisection of the visual texture. This type of structure is not a choice of the Lumière brothers; rather, it is the direct manifestation of the filmmaking grammar in which the medium of film found itself in the first moments of its birth. The camera merely recorded without interruption what was placed in front of it until the end of the film: spatio-temporal continuity with the filmed phenomenon was one of the characteristic features of that early cinema[16].

Early cinema, according to Massimo Carboni, was strongly exposed to random and unforeseen elements (such as the sea waves) and this *exposure to the uncontrollable* was almost its defining feature due to the "constituent phase" that cinema was going through. «Situations and facts that are selected and laid out according to ordering principles and signifying intentions that are still very weak and precarious, following codes and rules that substantially did not pre-exist their empirical application. We

15 In this regard, the reflection Giovanni Matteucci offers of the aesthetic as a privileged "field" for the study of the "experience-with" (esperienza-con) seems particularly relevant. Cfr. G. Matteucci, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019, pp. 37-71.
16 Cfr. M. Carboni, *La mosca di Dreyer*, Jaca Book, Milano 2007, p. 20.

are in a constituent phase»[17]. This initial phase of *normative precariousness* is therefore particularly interesting for us because it guaranteed greater possibilities of interaction between the profilmic and the off-screen, the expected and the unforeseen, and, to use Ingold's coordinates, between the maker and the material. In this sense, this initial phase of filmmaking constitutes an aesthetic laboratory for experimenting with practices of *artistic porosity*. «In the concreteness of the aesthetic field, the boundaries between subjectivity and objectivity are porous»[18]. This manifests itself with even greater force in all those productions that unfolded outdoors, *en plein air*, due to the impossibility of ignoring, in those contexts, atmospheric agents: an unexpected gust of wind, a passing cloud, a wave bigger than the others[19]. The interest in these unforeseen "details" was by no means foreign to the Lumière contemporaries and, in this regard, Carboni reports the reaction of an exceptional spectator: George Méliès.

> In *Le Goûter de bébés*, one sees two fussy parents - the mother is Madame Lumière herself - intent on feeding their little girl: who is a little recalcitrant, a little eats, a little grimaces. Méliès does not care, it is not the mannered and somewhat perverse family picture that attracts him. Rather, his eye is enraptured and, as the French say, *medusé*, by the leaves of the trees waving in the wind in the background of the image of the scene being filmed. He is enraptured, attracted, by what *should not* attract, by an unintentional detail, by an entirely contingent detail, by a supremely involuntary effect. Neither planned nor organised by the director, but neither cancelled nor rejected[20].

17 *Ibidem*.

18 G. Matteucci, *Estetica e natura umana*, cit., p. 38.

19 On the "fluctuating" nature of natural beauty Adorno expresses himself more directly in Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 71.

20 M. Carboni, *La mosca di Dreyer*, cit., p. 22. Carboni probably refers to the film *Repas de bébé*.



Louis Lumière,
Le Repas de bébé
-
(1895)

We must first point out two major differences between this film and *Boat leaving the port*. The first lies in the position within the frame that the non-human agent occupies: the windblown leaves are in the background while the sea waves are at the centre of the image. The second difference, partly deriving from the first, lies in the fact that the leaves in the background do not influence the action of the actors in the foreground at all, while the waves, as already pointed out, not only interact with the actors but also significantly change the initial project of the film itself.

Of course, after having stressed the normative fragility of this "constitutive phase" of the early cinema, one could also question the very idea of a definite project pre-existing the shooting, but such a reading would completely ignore the *living traces* left on the film: the title, the elliptical motion of the boat and the women ready to bid farewell to the departing. The *mise en scene*, even if partially disregarded by the final result, testifies to a precise intention; and, indeed, it is precisely in that incongruity between *mise en scene* and final result, between wanting and happening (between theatre and cinema?), that we can detect that surplus of the filmic image that is an inexhaustible source

of wonder and questioning, the cause of what Adorno would probably call the work's "enigmatic nature"[21].

Let us now focus on one specific element of that "incongruity" and turn our gaze to the women and girls on the pier, at the margins of the image and, so far, at the margins of our discussion. What are we to think of a greeting that is not followed by a departure? The gesture of greeting someone who is not leaving invites reflection on the gesture itself, which, separated from the events that are expected to follow it and exposed to the "risk of its own failure"[22], manifests by metonymy the uncertain process of artistic practices. The gesture of greeting, in fact, finds no direct connection in the departing due to the unexpected intervention of the waves and, like the motion of the boat in the film's finale, remains suspended[23]. This suspension of the gesture allows for a deeper analysis of it: the fact that it is untied from the consequential greeting-departure chain projects it into that dimension of temporal suspension that recalls, in some respects, the "new layers" of reality revealed by what Walter Benjamin calls the "optical unconscious"[24]. The gesture, frozen in this dimension of suspension, manifests an internal tension within the image itself: a tension that, even more so when put in relation to the other micro-suspensions and micro-tensions of the frame, can make us think of the filmic image as an example of that dialectical image theorised by Benjamin. For this specific case, its reception into Adorno's *Aesthetic Theory* is particularly pertinent.

> In art something momentary transcends; objectivation makes the artwork into an instant. Pertinent here is Benjamin's formulation of a dialectic at a standstill,

21 Cfr. T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., pp. 118-136.

22 A. Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, cit., p. 66.

23 The crucial role of this "suspended temporality" is also at the core of Giorgio Agamben's analysis of the gesture. Cfr. G. Agamben, *Per un'ontologia e una politica del gesto*, «Giardino di studi filosofici», Quodlibet, 2018.

24 See W. Benjamin, *On Photography*, eng. trans. by E. Leslie, Reaktion Books, London 2015, pp. 67-68.

> which he developed in the context of his conception of a dialectical image. If, as images, artworks are the persistence of the transient, they are concentrated in appearance as something momentary. To experience art means to become conscious of its immanent process as an instant at a standstill[25].

Once again, the Adornian theme of art as a constant attempt to immortalise the transitory, the ephemeral, the precarious returns. In the interrupted gesture, suspended in its becoming, this dynamic between transience and continuity finds a privileged place of manifestation: the dialectical nature of this type of image allows us to preserve, in all its dynamism, the movement of the creative process within the "finished" product. The film, in a certain sense, thus retains *the traces* of its own constitutive process. Bertinetto, searching for the manifestations of improvisational action in artistic work, refers precisely to this notion of "trace" to describe the relationship between finished product and creative process. «[...] viewers will be surprised by the unpredictability of the work and will pay attention to the traces of the artistic production in the product itself: a thicker and abrupt brushstroke, a surprise-effect or a not-finished character of the snapshot, a fluctuating subjective viewpoint of the moving image»[26]. Bertinetto is not concerned here with the intricate (and perhaps inextricable) relationship between the intentional and non-intentional typical of artistic practices, but rather with the relationship between the viewers of the work and the elements of improvisation typical of artistic work[27]. The character of the *unfinished*, which we have already highlighted in describing the interrupted motion of the boat and the suspended gesture of the women on the jetty, here with Bertinetto takes on the value of a *trace*. Trace of what then? Trace of an interruption, trace of a non-dominated otherness, trace of that artistic work that

25 Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 84.
26 Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, cit., p. 66.
27 For Bertinetto any artistic practice contains elements of improvisation.

goes beyond the dry dualism between intentional action and random contingency. In our case, we do not see the concrete acts of improvisation (which might follow the intervention of the waves) in their most extensive unfolding because the film runs out before: in this sense, therefore, Lumière's work, rather than a manifestation of a certain type of artistic improvisation, can be seen as an exemplary manifestation of its preconditions, the unripe promise of an art yet to come[28]. The notion of trace can however help us to identify in the image those unforeseen outbreaks that, in their reciprocal and contingent co-constitution, generate that "force field" through which the work becomes manifest.

At this point, attention can be turned back to the interaction between the various "forces" visible on the screen, with a focus on Ingold's approach to the processes of interaction between the maker and the material. But what kind of material are we dealing with when we talk about waves and wind? We have referred to an indeterminate interaction between human and non-human agents, but how does this interaction play out within the image? To emphasise the importance of wind and air in our interactions with the world, Ingold describes the activity of flying a kite.

> The kite's flying is surely the combined effect of the flyer, the kite and the air. The dance of agency, it turns out, is a threesome in which each partner acts upon, and is in turn acted upon by, the other two. Take away any one partner, and the performance will fail. [...] The air, then, was the missing link that activated the kite, allowing an action potential that was already immanent within it - in its very construction - to be expressed in motion[29].

28 By this I do not intend to deny that in Lumière's film there are already elements of improvisation as Bertinetto understands it: that is, intrinsically linked to artistic practices in their uncertain and contingent nature. By speaking of "preconditions" I intend to emphasise the foundational and emergent nature of the early cinema: linked to aesthetic-narrative "choices" imposed by the technological grammar in which it was immersed.
29 Ingold, *Making*, cit., p. 99.



George S. Fleming and Edwin S. Porter, *What Happened on Twenty-third Street, New York City* - *(1901)*

The aesthetic-narrative possibilities of such interactions between human and non-human agents were experimented with, even deliberately, from the earliest years of development of the film medium. As early as 1901, in George S. Fleming and Edwin S. Porter's *What Happened on Twenty-Third Street, New York City*, the air was used as an active agent of the profilmic. The short film, consisting of a single still shot like Lumière's work, shows the long shot of a New York street at the beginning of the 20th century: there are people walking, people riding trams, people driving carriages, everyone is busy with their own errands.

For most of the film, we do not know what or whom to focus on until, towards the end, we see a young couple gradually approaching us from the background. The two walk side by side towards the lens and, as they pass through one of the many grids of New York's underground tunnels, we see the woman's dress suddenly lifted by the jet of air sweeping over her from below. After having tamed the "unexpected", the two continue their walk with happy smiles on their faces.

The filmmakers have prepared the scene masterfully, the empty void we are faced with in the first 60 seconds of the film is only an apparent void. After all, as Ingold reminds us when



George S. Fleming and Edwin S. Porter, *What Happened on Twenty-third Street, New York City* - *(1901)*

describing the activity of flying the kite: «Because the air is invisible, we had temporarily forgotten about it»[30]. But how can we attribute agency to air, an entity that, by its nature, «is the very antithesis of embodied agency»[31]?

To move in this direction, we must leave behind us not only the sharp division between subject and object to which much of the Western philosophical tradition has accustomed us but also the very notions of subject and object as independent entities that are always already given[32]. The fluttering dress of the protagonist allows us to perceive the passage of this invisible agent and, at the same time, the air rising from below enlivens the presence of the woman in the foreground by interacting with her dress. The dress, in other words, is the active and indispensable medium through which the "correspondence" between woman and air can be established: «It is not that you need air to interact with a kite; rather, you need a kite to correspond

30 *Ibidem*.

31 *Ivi*, p. 100.

32 In this regard, Nicola Perullo's recent study is a privileged interlocutor for anyone wishing to approach the field of aesthetics by overcoming these kinds of dualisms. Cfr. N. Perullo, *Aesthetics without objects and subjects*, Bloomsbury, London 2025.

with the air»[33]. From this point of view we could also frame the woman's fluttering dress as the material concentration of that «osmotic threshold of activity and passivity»[34] that for Matteucci characterises the entire aesthetic field.

But what kind of correspondence are we dealing with in Lumière's film? The boat, with the men on board, enables the mediation between the filmmaker and the waves of the sea: a mediation necessary, according to Ingold, for the success of any kind of correspondence between us and the world. It is precisely the constitutively fragile nature of the rowing boat, *without an engine*[35], that makes possible the success of that triadic relationship described by Ingold.

> The practised woodsman brings down the axe so that its blade enters the grain and follows a path already incorporated into the timber through its previous history of growth, when it was part of a living tree. As it finds its way through the wood, splitting it as it goes, the axe is guided – as Deleuze and Guattari say – by "the variable undulations and torsions of the fibres". This is not an imposition of form on matter but a bringing out of forms, more topological than geometrical, that are latent in the variations of the material itself, in its energetic lines of tension and compression[36].

The uncertain motion of the boat, searching for its own path through the sea waves, is at times reminiscent of the movement of the axe searching for the path already traced within the log. A motorboat would obviously not have to worry about the con-

33 T. Ingold, *Making*, cit., p. 101.

34 G. Matteucci, *Estetica e natura umana*, cit., p. 108.

35 I focused on the possibilities of broadening our perceptual horizon offered by a certain type of technological development in a study on the uncontrollability of the film editing process. See V. Cerulli, *Montage As a Space for Resonance: Between Dialectical Praxis and Theoretical Tensions*, in «PHILM. Rivista di filosofia e cinema», n. 3, 2024, pp. 31-49.

36 Ingold, *Making*, cit., p. 45.

tingent outbreaks of its surroundings and would simply proceed straight on its way, just as a chainsaw would easily cut through any log without paying much attention to the possible "paths" already present within the wood. But where would that unhindered course then lead us? Would we still be so fascinated by the Lumière film, 130 years after its release, if we had seen a boat leaving the harbour and disappearing behind the jetty in front of us? Isn't it precisely that *false start* that shackles our gaze to the screen even today? It is precisely thanks to that forced interruption, that suspended ending, that the signifying fertility of the image can go well beyond the end of the film: calling on the imagination of the viewer to participate[37].

At this point, Adorno's initial reflection on the "blindness" of nature as opposed to the ability of artworks to "open their eyes" manifests itself as the initial moment of a wider process from which a less Manichean picture can emerge[38].

> If the language of nature is mute, art seeks to make this muteness eloquent; art thus exposes itself to failure through the insurmountable contradiction between the idea of making the mute eloquent, which demands a desperate effort, and the idea of what this effort would amount to, the idea of what cannot in any way be willed[39].

Perhaps this is the gesture of the landscape we initially alluded to, an eloquent involuntariness, a nature finally capable of opening its eyes: no longer blind because no longer invisible to us, no longer mute because we finally started listening.

---

37 It is in this direction that Matteucci argues, contra Jon Elster, regarding the "aesthetic achievement" (riuscita estetica) of the incompleteness of Stendhal's novel *Lucien Leuwen*. Cfr. Matteucci, *Estetica e natura umana*, cit., pp. 73-81.

38 Another possible way to reason about natural phenomena in a non-mechanistic manner would be to start from Kant's "reflective judgement". Unfortunately, there is no room to elaborate further on such a path here, but I would nevertheless like to thank the anonymous reviewer for the accurate suggestion.

39 Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 78.

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.

Francesco Mancuso

Immagini incompiute. Sull'integrazione figurale in Pasolini

Figura, gesto, incompiutezza

Nel cinema di Pier Paolo Pasolini, il gesto precede e sovverte la logica dell'azione. Non si tratta di raccontare una vicenda attraverso concatenazioni causali, ma di esporre frammenti di tempo, di corpi, di spazi che eccedono la loro funzione narrativa immediata. In una tensione tra sospensione e narrazione, il cinema diventa per Pasolini il luogo privilegiato in cui la sua rielaborazione del concetto di figura trova una traduzione nella lingua del cinema. Il gesto filmico non è il segno di una storia da compiere, bensì traccia e durata dell'incompiuto.

Partendo dal concetto auerbachiano di figura, Pasolini compie uno spostamento decisivo: dall'idea di adempimento alla tensione di un'integrazione figurale sempre incompiuta. Questa trasformazione non resta confinata all'ambito della teoria letteraria, ma si traduce, nel suo cinema, in una pratica visiva che privilegia la sospensione rispetto alla narrazione. Il montaggio, in particolare, non ricompone una storia, ma prolunga i gesti e i volti in un tempo che non conosce risoluzione. Attraverso il riferimento ad *Accattone*, primo film in cui questa tensione emerge in tutta la sua radicalità, si cercherà di mostrare come Pasolini concepisca il cinema come un campo di sopravvivenza gestuale: luogo in cui la vita appare non come successione di azioni, ma come esposizione di una permanenza fragile, già segnata dalla propria perdita.

Un *misreading* pasoliniano

Il concetto di figura rappresenta uno dei nuclei più fertili per comprendere la transizione pasoliniana dalla letteratura al cinema. Ripreso da Erich Auerbach, il termine designa un rapporto tra eventi storici reali, in cui il primo prefigura il secondo senza dissolversi in esso. A differenza dell'allegoria, la figura mantiene la piena realtà storica di entrambi i poli che connette. È proprio questa storicità integrale ad attrarre Pasolini, spingendolo però a un'interpretazione che ne altera profondamente il significato,

Title

Unfinished images. On figural integration in Pasolini

Abstract

This article examines how Pier Paolo Pasolini reworks Erich Auerbach's concept of *Figur* into a notion of "figural integration", marked by permanent tension and incompletion. Through an analysis of *Accattone* (1961), it highlights how Pasolini's cinema transforms narrative and montage into spaces of survival, where gestures and images resist closure. His films expose a fractured present, opening it to a dynamic and ever-unfinished temporality.

Keywords

Pier Paolo Pasolini - figural integration - gesture - film montage - incompleteness

fino a risemantizzare l'intero statuto dell'opera d'arte e della rappresentazione.

In un saggio del 1938, Auerbach definisce la figura come «qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica»[1]. La figura non si limita a rappresentare astrattamente un concetto o una virtù, ma instaura un rapporto di prefigurazione tra due eventi storici concreti, legati da una concordanza reale che rinvia a un «adempimento»[2] [*Erfüllung*] futuro. Alla base di questa concezione vi è una trasformazione profonda della temporalità: il legame tra gli eventi non è orizzontale, cronologico o causale, bensì verticale, orientato escatologicamente. L'evento prefigurato non annulla il primo, ma lo compie secondo un disegno provvidenziale, mantenendo la realtà storica di entrambi. È in questa logica che Auerbach legge la struttura narrativa della *Commedia* dantesca, individuandovi una tensione figurale che, pur nella sua radice religiosa, apre alla possibilità di rappresentare la realtà terrena in tutta la sua concretezza.

È a partire da un nodo teorico individuato in *Mimesis* che Pasolini trasforma l'idea di «interpretazione figurale»[3] in quella di «integrazione figurale»[4]: non più compimento, ma esigenza di coesione rimessa all'apertura del presente. «Ogni opera», scrive Pasolini, «nell'atto di essere scritta o letta, si integra in una sua totalità immanente ad essa»[5]. L'integrazione, però, non si realizza mai pienamente; piuttosto, resta una tensione latente, un processo che chiama in causa l'autore, il destinatario e, infine, l'immagine stessa, che si offre come luogo di una coapparte-

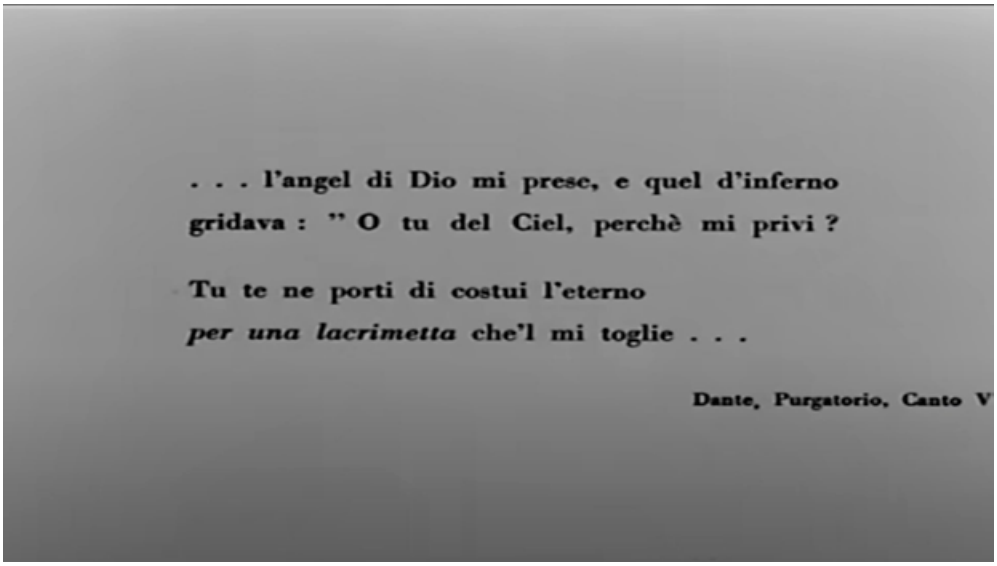
1 E. Auerbach, *Figura*, in *Nuovi studi su Dante*, tr. it. di M. L. De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano 1963, p. 209.

2 E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1956, p. 83.

3 *Ibidem*.

4 La formula occorre più volte in Pasolini, per esempio in: P. P. Pasolini, *La confusione degli stili*, in *Passione e ideolog*ia, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Mondadori, Milano 1999, p. 1084; Id., nota a *Una polemica in versi*, in *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, I, Mondadori, Milano 2003, p. 865.

5 «Vie Nuove», n. 33, 23 agosto 60, poi in P. P. Pasolini, *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 35.



Pier Paolo Pasolini, *Accattone* - *(1961)*

nenza contingente. Laddove Auerbach proponeva una struttura verticale di senso, destinata a un adempimento escatologico, Pasolini disloca la figura nell'orizzonte di un'integrazione sempre in potenza e mai conclusa, inscrivendola in una logica dell'incompiutezza. È a partire da questo slittamento che si comprende la funzione centrale del montaggio cinematografico come luogo di una figurazione continuamente sospesa.

Questa tensione si carica, nel cinema pasoliniano, di un'intensità affettiva che trascende la sola dimensione stilistica. Come è stato argomentato[6], la nozione di integrazione figurale attraversa l'intera opera di Pasolini anche nella forma di una "lacrima" filmica: segno fragile, mai del tutto visibile, che collega l'evento rappresentato a una perdita più vasta, impossibile da redimere. Dalla "lacrimetta" dantesca che fa da esergo ad *Accattone* alla piccola lacrima di Cristo nel *Vangelo secondo Matteo*, il gesto della sopravvivenza assume la forma di un'affezione esposta, che integra passato e presente senza mai chiudere il loro scarto.

In questa "integrazione eretica", la figura non orienta più verso un compimento futuro, ma si fissa nell'atto stesso della sopravvivenza: gesto che, lungi dal prefigurare una salvezza, prolunga indefinitamente la frattura tra il visibile e l'invisibile, tra il presente e ciò che continuamente si sottrae alla visione[7].

6 Cfr. H. Joubert-Laurencin, *Figura lacrima*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey (a cura di), *The Scandal of Self-contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, Turia + Kant, Vienna 2012, pp. 237-254.

7 Il presente, strutturalmente differito, dello sguardo cinematografico è stato tematizzato in un precedente numero di «PHILM. Rivista di filosofia e cinema». A essere in questione nel cinema sarebbe un tempo che «ci costringe a

Il passaggio dalla nozione di figura alla pratica cinematografica trova un terreno naturale nell'idea pasoliniana di "contaminazione degli stili". Se Auerbach aveva tematizzato la *Stilmischung* come cifra del realismo moderno, Pasolini traduce questa mescolanza nella contaminazione di linguaggi non più soltanto verbali – pittura, musica, letteratura e cinema si sovrappongono, contaminandosi. Nei suoi primi film, la figura si disloca nell'immagine attraverso richiami visivi e sonori; ciò che emerge già dai paesaggi popolari di *Accattone*, dove Bach accompagna una corporeità umile e sacralizzata. Ma, a differenza della figura auerbachiana, qui non si realizza alcun compimento narrativo. I frammenti visivi e sonori alludono a una totalità perduta, evocano una sopravvivenza che non si integra mai pienamente. In questo senso, il primo cinema pasoliniano può essere letto come un movimento figurale che non tende alla sintesi, ma all'esposizione di una pluralità irriducibile.

Scrittura messa in scena

Nel passaggio dalla letteratura al cinema, Pasolini individua nella sceneggiatura un luogo privilegiato di sperimentazione. La sceneggiatura non è per lui un testo letterario compiuto, né una mera traccia tecnica, ma un'opera autonoma, fondata su una tensione strutturale: quella tra il grafema, il segno scritto, e il «cinèma», la visione ancora da realizzare[8]. In questo senso, ogni sceneggiatura pasoliniana allude a un film «da farsi»[9], richiedendo al lettore una partecipazione immaginativa attiva. Lo «sceno-testo»[10] diventa così il primo laboratorio della "integrazione figurale".

una forma di esitazione, a un'incertezza temporale lunga quanto un respiro trattenuto ai bordi di un'attesa», G. Solla, *Editoriale. La vita segreta delle immagini*, «PHILM. Rivista di filosofia e cinema», n. 2, 2023, p. 9.

8 P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id., *Empirismo eretico*, in Saggi sulla letteratura e sull'arte, cit., p. 1497.

9 *Ivi*, p. 1490.

10 *Ivi*, p. 1495.

La sceneggiatura si configura come una costellazione di appelli al lettore-spettatore, frammenti orientati a una possibile configurazione cinematografica. Pasolini insiste su questo punto: il destinatario di una sceneggiatura non può limitarsi a decifrare il testo, ma deve immaginare, tradurre, coordinare i cinèmi in immagini, partecipando attivamente alla costruzione dell'opera. «L'autore di una sceneggiatura», sostiene, «fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza "visiva" che esso non ha, ma a cui allude»[11]. La tecnica della sceneggiatura si fonda dunque su questa esigenza di collaborazione, su una struttura di allusione continua a un film non ancora realizzato; chiede al lettore di «pensare per immagini»[12], di prefigurare un mondo visivo che non coincide mai pienamente con la pagina scritta. Il grafema non significa per sé, ma solo nella misura in cui sollecita il lettore a integrare la scrittura in una visione potenziale, mantenendo aperta, fra parola e immagine, una tensione costitutiva.

Il gesto immaginativo di integrare i cinèmi non rimanda ad alcuna realizzazione; rimanendo piuttosto in tensione, sospeso tra il grafema e il film da farsi. Anche laddove la sceneggiatura viene effettivamente trasposta in immagini, come accade in *Accattone*, il filmato non esaurisce mai il campo aperto dall'appello originario. L'integrazione figurale è dunque, in Pasolini, una tensione inoperosa: una forza che spinge verso la forma, ma che al tempo stesso resiste alla chiusura formale[13]. È in questa apertura, in questa tensione senza compimento, che la sceneggiatura si offre come primo gesto di una poetica della sopravvivenza, che il cinema rende visibile nel montaggio degli spazi e delle figure.

11 *Ivi*, p. 1492.
12 *Ivi*, p. 1497.
13 Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Accattone: rovina vivente

Accattone rappresenta per Pasolini la soglia in cui la ricerca figurale incontra il cinema come linguaggio della sopravvivenza[14]. In questo film inaugurale, il montaggio si fa gesto: non costruzione di un racconto compiuto, ma esposizione di frammenti vitali sospesi sull'orlo della sparizione. Non si tratta semplicemente di narrare una vicenda popolare, ma di far emergere i resti di una vita già esposta alla morte, dove la fine non si presenta come un evento conclusivo, ma come una presenza immanente.

Fin dalle prime sequenze di *Accattone*, lo spazio della borgata romana si presenta come un ambiente disarticolato, frammentato, privo di coerenza topografica. Gli sfondi mutano bruscamente dietro i corpi; i passaggi da un luogo all'altro sembrano ignorare ogni logica naturale di contiguità spaziale. Più che un ambiente realistico, la borgata si offre come una scena di rovina: un set abbandonato, disseminato di macerie, di case crollate, di suoli ingombri di detriti. In questa scelta di discontinuità, il paesaggio stesso diventa gesto: non sfondo neutro, ma superficie lacerata che partecipa alla condizione di precarietà esistenziale dei personaggi. Il disfacimento visivo non accompagna il dramma di Accattone; lo costituisce. La rappresentazione dello spazio non mira al naturalismo né alla coerenza mimetica: ogni ambiente appare come un frammento isolato, privo di raccordo, che espone la disgregazione più che registrare fedelmente il profilmico. Così la borgata si sottrae al tempo lineare del racconto, mostrandosi come un presente scisso, già impregnato di memoria e di morte. È in questo spazio spezzato che il gesto di Accattone si inscrive, destinato a rimanere sospeso tra l'essere e il non essere, tra la vita e la sua dissipazione.

14 Per l'elaborazione della categoria di «cinema di sopravvivenza: un cinema dell'energia vitale messa a diretto contatto con la scomparsa delle cose e delle creature», cfr. G. Didi-Huberman, *Sentire il grisou*, Orthotes, Napoli 2021, p. 139.



Pier Paolo Pasolini,
Accattone
-
(1961)



Il sogno finale del protagonista segna il punto più alto della tensione figurale che attraversa il film. Non si tratta di un sogno premonitore. Accattone non sogna la propria morte futura, ma si sogna già-morto. Il sogno, costruito attraverso una sequenza di inquadrature disarticolate e allucinate, dissolve ogni continuità narrativa: i paesaggi cambiano senza logica topografica; i personaggi appaiono come fantasmi provenienti da un altrove indecifrabile. La soggettiva di Accattone, moltiplicata e spezzata, non restituisce un percorso lineare, ma una serie di sguardi disorientati e rivolti su spazi derealizzati. Il braccio che cambia abito – dal maglione al vestito da funerale – marca visivamente un passaggio irreversibile: Accattone è già nella morte, e il montaggio ne fa emergere la condizione senza possibilità di ritorno.

In questa sequenza, Pasolini realizza una sospensione radicale del tempo narrativo: il sogno non anticipa un evento, ma lo espone come già avvenuto. Come nella sua teoria del montaggio, il presente visivo del sogno viene montato retrospettivamente come passato; ogni frammento testimonia di un gesto che ha già oltrepassato la soglia dell'essere.

Ad abitare questa soglia è Accattone quale figura: soglia non tra vita e morte, ma tra una vita già trapassata e un gesto che sopravvive come immagine. Il suo corpo, i suoi sguardi, i suoi movimenti sono irradiati da una luce che non promette futuro, ma prolunga indefinitamente il momento della fine. In questa sospensione, si rivela quella dimensione che, come è stato mostrato, appartiene a ogni invocazione destinata a non raggiungere il suo destinatario; il sogno, come la parola non ascoltata, non è il compimento di un percorso, ma la persistenza di un indirizzarsi senza garanzia, l'eco di un appello che resta aperto[15]. L'ultimo sorriso di Accattone, mentre muore in motocicletta, non è che l'ultimo gesto di una sopravvivenza che si sarà manifestata sin dall'inizio come impossibilità di vivere pienamente, come tentativo di dire senza la certezza di ricevere ascolto.

In *Accattone*, ogni inquadratura, ogni stacco, contribuisce a disarticolare il tempo lineare, moltiplicando i presenti senza risolverli in una sintesi pacificata. In questo senso, il montaggio permette a Pasolini di sottrarsi tanto alla logica progressiva del racconto, quanto a una chiusura ideologica che egli continuava a scorgere nel (neo-)realismo letterario e cinematografico. Come si legge in *Osservazioni sul piano-sequenza*, il montaggio trasforma il presente in passato; è l'atto che consente di strappare alla dispersione dei vissuti individuali una configurazione possibile, pur senza cancellarne l'ambiguità. Il montaggio opera, come la morte sulla vita, una selezione retrospettiva che conferisce senso a gesti non più modificabili[16]. Ma in *Accattone* questa operazio-

15 Cfr. W. Hamacher, *Bogengebete*, in N. Haas, R. Nägele, H-J., Rheinberger (a cura di), *Aufmerksamkeit*, Isele, Eggingen 1998, pp. 11-43.
16 Cfr. P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 1555-1561.

ne non si conclude in una sintesi definitiva; ogni gesto rimane sospeso tra il visibile e il perduto. I movimenti frammentari, gli spazi disgiunti, i volti irradiati da una luce senza redenzione compongono un campo di sopravvivenza in cui la morte non è evento terminale, bensì condizione immanente. Come i vari piani-sequenza sulla morte di Kennedy analizzati da Pasolini, anche le immagini di *Accattone* non cercano una verità unitaria, ma mettono in scena l'immedicabile incompiutezza di una vita. In questo modo, *Accattone* non solo racconta la vita di un sottoproletario, ma la trasfigura in un gesto cinematografico che prolunga il tempo della fine, rendendolo visibile nella discontinuità sensibile che struttura ogni immagine.

Virtualità negativa

In Pasolini, il gesto cinematografico resta sospeso, esposto come frammento che sopravvive alla propria possibilità di compimento. Come il presente della vita, che solo la morte può montare in un disegno significativo, anche i gesti filmici in *Accattone* abitano una soglia: quali tracce di un vivere già oltrepassato, scintille di un senso che non si lascia del tutto catturare. La sceneggiatura come opera "da farsi", il montaggio come diaframma che trasforma il presente in una rovina visibile, la sopravvivenza dei corpi e degli spazi in uno stato di sospensione – tutto concorre a delineare una poetica di una sopravvivenza irrealizzabile. Il cinema non redime il reale, non ricompone la dispersione dei suoi segni. Ne prolunga piuttosto l'ambiguità, ne custodisce la precarietà, ne espone la vocazione a una promessa che, proprio in quanto tale, resta sempre a venire.

In questa sopravvivenza, che si espone senza promettere salvezza, si può riconoscere quella dimensione che appartiene alle cose che "ci-non-sono": realtà che non si lasciano ridurre ai fatti compiuti del mondo, ma orientano con la loro presenza-assenza il pensiero e l'azione. Così il gesto cinematografico pasoliniano non si limita a rappresentare ciò che è, ma testimonia di ciò che resta indeterminato, ancora a venire. Il suo cinema non



Pier Paolo Pasolini,
Appunti per un'Orestiade africana
-
(1970)

annuncia un regno futuro, ma custodisce, nel qui e ora dell'immagine, l'urgenza fragile di ciò che «non è di questo mondo»[17] e tuttavia in esso incide – ciò che Pasolini chiamava il «non esistente significativo»[18].

Questo "non esistente" trova un corrispettivo formale nella centralità che Pasolini, negli ultimi anni, attribuisce alla pratica degli "appunti": forme aperte, frammenti esposti all'incompiutezza, come nel progetto di *Appunti per un'Orestiade africana* o nel postumo *Petrolio*.

Ma già in *Accattone* il montaggio rivela una poetica dell'appunto, in quanto ogni gesto, ogni spazio filmato sopravvive come traccia di un'azione non conclusa, come appello che prolunga il possibile senza chiuderlo. In questo senso, il cinema di Pasolini si dispone fin dall'inizio in quella dimensione che è stata descritta come «virtualità negativa»[19]: un'esposizione che non

17 G. Agamben, "Sulle cose che ci-non-sono", *Una voce*, 3 giugno 2024, https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-sulle-cose-che-ci-non-sono (consultato 28/04/2025).
18 P. P. Pasolini, *Teoria delle giunte*, in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 1627.
19 Cfr. C. Caradonna, *Narrative Catastrophe and its Aftermath: On the Potentiation of Notation as a Form of Negative Virtuality in Pier Paolo Pasolini's Work*, «EU-topías», vol. 27, 2024, pp. 133-147.

mira alla realizzazione di un'opera compiuta, ma che custodisce, nell'incompiuto stesso, la possibilità di un altro sguardo.

Anche nella traccia gestuale[20] che resta, quando nessun destinatario sembra più raccoglierla, si riconosce quella struttura di invocazione non esaudita che accompagna ogni presa di parola, ogni tentativo di dire o mostrare – nella misura in cui un gesto parla dall'interno di una distanza irriducibile, e proprio in questo scarto, in questa apertura senza garanzia, si mantiene vivo.

20 "Traccia" è qui usato in senso non tecnico, ma si può osservare che la sua accezione – come sopravvivenza di un gesto, esposizione di un'assenza – trova risonanze in Derrida, dove la traccia designa la non piena presenza costitutiva di ogni significazione. Cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, tr. it. di L. Balzarotti et al., Jaca Book, Milano 1969, pp. 17-140.

Maya Rebecca Fidelia Gargiulo

Aftersun, o l'insituabilità della memoria

After-sun, *after-image*: il riversarsi sul presente della patina memoriale

«L'amnesia della macchia» (*The amnesia of the stain*)[1] è la suggestione lapidaria attraverso cui Rosalind E. Krauss introduce il primo lemma del suo *Sotto la tazza blu (Under Blue Cup)*, catalogazione delle strutture mnesico-linguistiche dell'arte del Novecento in cui viene intessuta, a riverberare l'intersecarsi di ogni indagine estetica con il divenire esistenziale di ciascuno, una partitura personale e simultaneamente storicizzante che dà voce alla coesistenza di memoria e oblio[2] e di permanenza e transitorietà inscritta nell'epistemologia del *medium*.

Nell'immagine della macchia o alone, traccia diafana che sospinge i resti di un gesto passato verso il presente, sembra cristallizzarsi un nucleo dell'esperienza i cui confini si fanno via via più labili e porosi, fino a sommergere in un unico flusso il momento dell'esistenza e della rievocazione a posteriori di quest'ultima. La sovrapposizione anacronistica dell'anteriorità dell'È *stato*[3] o *interfuit*[4], testimonianza di una presenza un tempo viva, con il riaffiorare del ricordo connota in tal senso, quale residuo di una scomparsa preannunciata, l'ombra dell'*after-image*[5] che fa di *Aftersun*, pellicola semi-autobiografica di Charlotte Wells, una meditazione sulla latenza spettrale dell'assente che sopravvive nella periferia della retrospezione[6]. A partire dal titolo, che con un richiamo al corrispettivo in lingua inglese del termine "doposole" suscita un'associazione sinestetica tra la tattilità della patina protettiva creata dalla crema solare e il fissarsi ottico di luminescenze sulla retina, il film si dichiara difatti come veicolo

1 Cfr. R.E. Krauss, *Sotto la tazza blu*, tr. it. E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2021, p. 2.
2 Cfr. *ivi*, p. 17.
3 Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003, p. 78.
4 Cfr. *ibidem*.
5 Cfr. Id., *Writing Degree Zero*, trans. A. Lavers, Hill and Wang, New York 1968, p. 16.
6 Cfr. Krauss, *Under Blue Cup*, cit., p. 128.

Title

Aftersun, or the insituability of memory

Abstract

In *Aftersun*, the impermanence and unplaceability of the movements performed by Calum, the main male character of the film – who is formally and diegetically suspended on a threshold conjoining mnemonic survival, material disappearance and transit towards a different realm of existence – hint at the possibility of a conceptual and aesthetic categorisation of the man as a figure of an interstitial collocation: figure of liminality, crossing and metamorphosis.

Keywords

MEMORY
-
CORPOREITY
-
SPECTRALITY
-
LIMINALITY
-
TRACE



Charlotte Wells, *Aftersun* - *(2022).*

per l'imprimersi di percezioni che, al pari del dispositivo fotocinematografico stesso, si muovono al confine tra l'evanescenza del simulacro e l'attestarsi indicale del dato materiale.

Per Sophie, il cui sguardo adolescente e successivamente adulto registra alcune fuggevoli impressioni della giovane figura paterna – la cui dipartita prematura viene suggerita, ma mai enunciata –, l'aura che investe le reminiscenze di Calum è anch'essa una patina, e nella dolorosità della sua qualità nostalgica ribadisce, come lo *spectrum*[7] che aleggia ne *La camera chiara* (*La Chambre claire*) di Roland Barthes, la coesistenza del «ritorno del morto»[8] e della sua assenza costitutiva. Mediante una rimemorazione finalizzata a ricostruire, negoziare e significare la propria perdita, la protagonista interpretata da Frankie Corio ripercorre in tal senso i frammenti di una vacanza estiva trascorsa con il padre, nel tentativo di ricongiungersi, come accade nel riguardare fotografie e filmati custoditi negli archivi di famiglia, con una dimensione spazio-temporale abitata da una presenza differita, irraggiungibile[9].

7 Riprendendo le osservazioni di R. Barthes sulla consonanza etimologica e strutturale tra immagine e spettro, appare significativo come Calum, oggetto della visione e dunque «spettacolo» (*spectacŭlum*) che si offre allo sguardo e alla rielaborazione psichico-memoriale, tenda a coincidere con lo spettro (*spectrum*) di sé stesso, apparizione prodotta non solo da fenomeni ottici, ma dal perdurare nel vivente delle tracce di un presente-passato. Tra lo *specĕre* e lo *spectare*, ciò che gli occhi registrano è una testimonianza simultaneamente fugace e imperitura, fisica e virtuale. Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 11.

8 Cfr. *ibidem*.

9 Cfr. K. Niemeyer, *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present, and Future*, Palgrave Macmillan, London 2014, p. 5.

Tali frammenti visivo-memoriali, fissati su videocamere e fotocamere che fungono da estensione strumentale della mente di Sophie – «Registrerò nella mia piccola cinepresa mentale» («*I'll just record it in my little mind camera*»), dirà lei – e in seguito proiettati sullo schermo di un televisore, sono remoti eppure dotati di un potere presentificante, disarticolati eppure inscritti nel divenire: perdurano scompaginando il presente, introducendo in esso echi e sovrimpressioni dislocate.

Nella doppia esposizione psichico-immaginativa che mette contemporaneamente a fuoco il familiare e l'altrove[10], le immagini che Sophie ripercorre a distanza di anni implicano una pratica di disseppellimento, ricontestualizzazione e riorganizzazione del referente fantasmatico della visione. In un'autentica archeologia della memoria[11], l'atto di riportare alla luce il rimosso instaura un regime ipertemporale e sovraspaziale dell'esperienza, nel quale diviene possibile rileggere – e riscrivere – il passato alla luce del presente e parimenti il presente alla luce del passato[12]. Associata all'apporto protesico della rielaborazione immaginifica, la mappatura del ricordo può quindi espandersi e trovare nuove coordinate, fondendo strutture associative proprie dell'agire psichico e mediale. La costruzione simbolica di una dimensione salvifica entro cui trasferire il simulacro dell'entità paterna, virtualmente custodita negli scatti e nelle riprese che attestano la non linearità della sussistenza della memoria, riconsegna in tale ottica Calum a un *continuum* in cui egli è fossilizzato ma mutevole; avvinghiato a una sorte invariabile ma ricollocabile in configurazioni potenzialmente illimitate della sua esistenza intra-mediale. È così che, a discapito del campo cieco della visione in cui porrà fine alla sua vita, egli permarrà fino al termine della pellicola sull'uscio di una corsia materialmente insituabile: un varco attraverso il quale transiterà per darsi a vedere alla figlia, sino a divenire punto indistinto che, in lontananza, saturerà la cornice della sua assenza.

10 Cfr. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. 14.
11 Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 297.
12 Cfr. *ivi*, p. 300.



Charlotte Wells, *Aftersun* - *(2022).*

Coincidendo con la prossimità ma anche con l'alterazione del dato di cui sono responsabili il cinema e la fotografia, la memoria della protagonista agisce dunque nel segno di un duplice movimento di avvicinamento e distanziamento dall'oggetto interpellato, generando montaggi rizomatici[13] che fondono il *già stato* e il *non è più* con il possibile, il vivificato, e che danno vita a una surrealtà in cui è concesso riscattare il passato lasciando che esso si ricomponga, si trasformi[14] e si riversi sul presente in altra forma.

Eterotopie del sé: liminalità e presentificazione del gesto

L'ipertemporalità eterotopica[15] dell'immagine, tramite per la riattualizzazione della «morte in persona»[16] che permea, quale *media diaphana* e spettrale, la filigrana del referente della visione, sembra sprigionare in *Aftersun* una «memoria in sofferenza»[17] in grado di intercettare, tramite l'imprimersi di gesti e pose corporee, residui vitali la cui urgenza espressiva nascosta può ancora essere rivelata. L'insistenza del lungometraggio su schermi e interfacce della visione, a sottolineare la rilevanza narrativa ma

13 Cfr. *ivi*, p. 394.
14 Cfr. *ivi*, p. 294.
15 Si veda M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006.
16 R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 43.
17 G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 285.

anche autoriflessiva dell'atto di catturare un momento – e un movimento – nel tempo per rinnovarne l'animazione, rimanda in tal senso all'affastellarsi di rimembranze della figura paterna a partire dalle quali ha luogo il dispiegarsi di un movimento a un tempo generativo e restaurativo.

Nel movimento del corpo di Calum, piegato dal tempo e sezionato dall'immagine foto-cinematografica, quest'ultima mima infatti la propria somiglianza con il vivente custodendone in potenza[18] la capacità di tornare a liberarsi in energia e tradurre nella dimensione motoria[19] la spinta ontologica della corporeità stessa, votata a un'espressione del senso che avviene al di fuori[20] di sé. È così che i fotogrammi e gli scatti in cui l'uomo compare si fanno materia e *medium* di un segno che paradigmaticamente introietta e riconsegna all'esterno la memoria dell'*esser-ci* di Calum, «escritto»[21] come *revenant* che fa

18 Cfr. *ivi*, p. 301.
19 Cfr. *ivi*, p. 313.
20 Cfr. J.-L. Nancy, *Corpus*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007, p. 19.
21 *Ibidem*.



Charlotte Wells, *Aftersun* - *(2022).*

ritorno dal «nessun-luogo-nessun-tempo»[22] dell'aldilà. *Leitfossil* che inscrive la materia vivente del tempo[23] in una fisionomia riconoscibile, l'*immagine-ricordo*[24] dell'uomo sopravvive allora come proiezione psichica in grado di farsi corpo mediante la cristallizzazione dei gesti di costui[25]: il fossile, traccia spezzata e in seguito ricomposta dell'esistente, diviene icona, sineddoche; sintesi delle pose da cui riaffiorano, una volta immanentizzati, i frammenti identitari[26] del padre di Sophie.

Rimandando, in virtù della sospensione tra materialità e immaterialità, al sedimentarsi di esperienze e sensazioni costitutive del soggetto, il ritratto di Calum elaborato da Sophie permette di scorgere, tra l'aderenza al referente e l'altro da sé in cui questi si trasforma divenendo oggetto[27] della visione, il *punctum* o fuori campo[28] in cui viene resa nota una componente nascosta dell'esistenza dell'uomo. Come teorizzato da Jean-Luc Nancy in merito alla pratica ritrattistica, l'enunciazione visiva della soggettività accoglie difatti un'intercapedine all'interno della quale l'*esposto-soggetto*[29] viene pro-dotto, vale a dire condotto oltre il suo «essere dentro di sé»[30], instaurando un rapporto dialettico tra interiorità ed esteriorità. Dinnanzi alla riluttanza del personaggio a lasciarsi cogliere dallo sguardo cine-fotografico della figlia, è dunque solo nell'inconsapevolezza di essere osservato che egli accetterà il proprio «essere-in-un-medio»[31], po-

22 J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2002, p. 85.
23 Cfr. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 223.
24 Cfr. *ivi*, p. 224.
25 Cfr. *ivi*, p. 297.
26 Il riferimento è all'emergere della vita come temporalità concentrata nella singolarità dell'immagine. Si veda G. Simmel, *Studi su Rembrandt*, a cura di L. Perucchi, Abscondita, Milano 2006, p. 42.
27 Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 15.
28 Cfr. *ivi*, p. 60.
29 Cfr. J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, tr. it. di R. Kirchmayr, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 15.
30 *Ivi*, p. 14.
31 Cfr. G. Agamben, *Mezzi senza fine: note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 56.

nendosi come traccia corporea e segnico-grafica in grado di palesare una dimensione psichico-emozionale profonda. Come del resto scrive Georges Didi-Huberman ne *L'immagine insepolta* (*L'image survivante*), «L'immagine richiama il sensibile, ma il sensibile implica il corpo, il corpo si agita con gesti, i gesti veicolano emozioni, le emozioni sono inseparabili dall'inconscio […]»[32]: la componente pantomimica della sussistenza ék-statica consente di intravedere le ombre[33] che incombono, sublimando il non detto, su Calum, che pur sottraendosi alla parola riesce ad «articolare l'inarticolato»[34] attraverso la pura gestualità.

Riassumendo il concatenarsi di pose, cenni e movimenti assunti dal personaggio, l'immagine si leva allora apticamente da un tessuto gestuale che prolunga le strutture preposte all'autoproiezione e allo straniamento dell'uomo nei confronti del circostante, concentrandone in un'unica configurazione estetica lo statuto instabile, proteiforme, *in-between*. La scena diventa la cornice al contempo materiale e immateriale che ospita il contatto incerto e intermittente[35] tra il corpo di Calum e il transeunte, dimensione nella quale ha luogo il suo processo, viandante e oscillante, di ricerca e rilocazione del sé. Veicolando la discontinuità della collocazione esistenziale del personaggio, la rappresentazione giunge allora a iper-condensarne mediante scelte registiche, performative e di montaggio l'estroflessione nello spazio e la sospensione nel tempo, traducendo in figure interdipendenti la sua permanenza in uno stato di soglia.

Fermarsi sulla soglia. La poetica metamorfica del ritorno

Il gesto cinematografico, spettro che con la sua mobilità tangibile e a un tempo impalpabile incrina la stabilità del dispo-

32 Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 66.
33 Cfr. P. Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, Yale University Press, New Haven 1984, p. 77.
34 J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, tr. it. di M. Vergani, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 54.
35 Cfr. Nancy, *Corpus*, cit., p. 56.

sitivo stesso – «*ghost in the machine*»[36], secondo Laura Mulvey –, si configura come la più evidente delle modalità diegetiche ma anche linguistiche e autoriflessive attraverso cui *Aftersun* trasforma l'esperienza in traccia, e la traccia in simbolo del rinnovarsi perpetuo, seppur diversificato, dell'esperienza stessa. In quanto reiterazione dell'instaurarsi del tempo e dello spazio del vissuto nella forma foto-cinematografica, le posture e i movimenti che immanentizzano il padre della protagonista paiono difatti sussistere nell'intervallo in cui dal qui e ora si intravede un altrove differenziato, una «singolarità plurale»[37] che l'uomo incarna mostrando e rifuggendo sé stesso. Sottoposta al rinvio costante del proprio «destinamento» (*Geschick*)[38] esistenziale, la parvenza di Calum sembra invero presentarsi, secondo la terminologia delle rappresentazioni simboliche husserliane[39], come una «manifestazione segnica impropria» esprimente la discontinuità e l'indeterminatezza di ciò che è continuamente mutevole, anziché un "contenuto" fenomenologico[40] stabile e univoco.

Interpretato da Paul Mescal, il quale traduce gestualmente l'incapacità del personaggio di trarre certezza dal proprio situarsi fisico, identitario e relazionale, quello di Calum è in tal senso un corpo smarrito, in agonia, che oltrepassa la sfera fenomenica per codificare graficamente una condizione di precarietà: una figura espressiva della liminalità, dell'attraversamento e della metamorfosi, sospesa in uno spazio opaco e provvisorio. Del resto, l'isolamento e la disidentificazione[41] da sé che contraddistinguono l'uomo sono evidenti fin dalla sequenza

36 Cfr. L. Mulvey, *Cinematic gesture: The ghost in the machine*, «Journal for Cultural Research», Vol. 19, Issue 1, 2015, pp. 6-14.

37 Cfr. J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, tr. it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2001.

38 G. Vattimo, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 20.

39 Cfr. E. Husserl, *Filosofia dell'aritmetica*, tr. it. di G. Leghissa, Bompiani, Milano 2001.

40 Cfr. J. Benoist, *L'héritage autrichien dans la pensée du jeune Husserl: représentations propres et impropres*, «Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche», n. 44, 1997, pp. 23-52.

41 Cfr. R. De Gaetano, *Il visibile cinematografico*, Bulzoni, Roma 2002, p. 147.



Charlotte Wells, *Aftersun* - *(2022).*



d'apertura del lungometraggio, nella quale il disconoscimento del volto, immagine-schermo tradizionalmente associata alla proiezione del sentire, coincide con un gesto di rifiuto mediante il quale Calum rifugge l'attenzione della videocamera. Saranno così le sue membra, controparte «voltificata» (*visagéifiée*)[42] di una mimica facciale solo in apparenza rassicurante, a incarnarne l'alienazione dall'esistenza, in una contrazione atta a ridurre lo spazio corporeo ma anche in un'espansione verso l'esterno, come a lasciarsi percorrere fino a consumarsi e divenire tutt'uno con il circostante.

Le braccia contorte, ferite, occultate o tese verso il cielo; la schiena inarcata a porsi come punto di contatto tra due mondi, nello slancio di un incontro con l'abisso acquatico o celeste: tutto in Calum comunica il sostare al confine dell'ignoto, riversando in esso un dolore che pare svuotare il corpo del suo peso.

Nel tessuto di forme patemiche di cui si compone il lungometraggio, saturato dalla sovrapposizione di pose e movimenti che

42 Cfr. G. Deleuze, *L'Immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it. J. P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016.

ispessiscono visivamente e ontologicamente un personaggio trasparente a sé stesso, è in particolare una sequenza a distaccarsi per la pregnanza narrativa e concettuale da essa sprigionata: la sequenza della danza, estraniata dalla cornice spazio-temporale della narrazione e interpolata a più riprese nel montaggio come *leitmotiv* o scorcio sulla traiettoria esperienziale di Calum.

Nelle scene coreografate, ambientate durante una festa immaginificamente tramutata in *rave*, l'uomo appare sospeso in una parentesi eternamente rianimabile dalla memoria dalla protagonista adulta, che vi riconosce «quell'altro» – il *fantasme* lacaniano[43] indicante l'inconscio altrimenti celato – «attraverso cui lo stesso [paterno] può essere mostrato»[44]. L'immagine corporeo-spettrale di Calum, il cui repertorio gestuale incontra la ritrovata potenzialità espressiva del volto-specchio, permette infatti di accedere al «coglimento […] di più di una verità: un'esistenza»[45]; uno stato psichico ed emozionale finalmente liberato. Dapprima spensierate e giocose, le pose assunte dall'uomo, calate in un non-sito indefinito che segna il passaggio dal reale all'immaginario, divengono così progressivamente più convulse, angosciose e scomposte, a significare lo schiudersi dei confini percettivi verso la dissoluzione di ogni forma identificabile del sé. In tale ottica, la collocazione interstiziale della messa in scena, «congiunzione virtuale fra […] potenze non attualizzate»[46], viene elaborata da Sophie come il solo contesto in grado non solo di contenere il senso di estraneità e disgregazione vissuto dal padre, ma di prefigurarne la dipartita.

In campo medio e mezzo primo piano, a rimarcare la partecipazione dell'ambiente all'emanazione della soggettività, la figura dell'uomo affiora allora dai suoi gesti come entità metamorfica la cui danza, per natura sottoposta all'impermanen-

43 Si veda J. Lacan, *Il seminario XIV. La logica del fantasma (1966 – 1967)*, Einaudi, Torino 2024.

44 J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003, p. 176.

45 J.-L. Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli, Roma 2004, pp. 28-29.

46 R. De Gaetano, *Il visibile cinematografico*, Bulzoni, Roma 2002, p. 147.

za e alla trasformabilità del movimento, comunica l'avanzare verso un oblio dal quale rinascere in altra forma. È l'intensità dell'esplosione gestuale che ospita la morte in vita, il preludio del totalmente altro da sé a cui l'uomo va incontro, tale da far sì che nell'intervallo che separa il qui dall'altrove Calum possa congedarsi da sé stesso e dalla figlia dando simultaneamente corpo al tempo che conserva, in virtù di una sedimentazione incarnata, il potere di tornare a muoversi[47] ed espandere la propria energia. Nel vuoto che sopraggiunge a infestare la scena, l'io incarnato del padre di Sophie diviene così consapevole della propria esistenza passando per l'evento della sua transitorietà e mutevolezza: consacrandosi come immagine ritornante[48] attraverso gesti e movimenti passeggeri, la figura a un tempo aptica e fantasmatica dell'uomo tornerà anche dopo la vita a protendersi e riversarsi come patina sulle cose, sopravvivendo in quanto impressione di una memoria insituabile ma eternamente ripercorribile.

47 Cfr. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 323.
48 Cfr. *ivi*, p. 312.

Elio Grazioli

Il gesto, al limite

Una delle testimonianze più impressionanti della storia dell'arte del secolo scorso è sicuramente il famoso racconto detto "delle Actualité" di Alberto Giacometti, con cui l'artista ha spiegato in più di una occasione come era giunto alla seconda fase della propria opera, quella più nota in cui era tornato a scolpire, dipingere e disegnare figure dal vero.

Come spesso avviene, di esso viene solitamente citata solo la prima parte, più accettabile, per così dire, tralasciando la seconda, che è invece quella che più riguarda il nostro argomento. Ricostruisce Giacometti all'intervistatore Pierre Schneider:

> Prima c'era una realtà conosciuta o banale, diciamo: stabile? Tutto questo è completamente finito nel 1945. Ad esempio, mi sono reso conto che tra il fatto di andare al cinema e quello di uscirne non c'era interruzione; andavo al cinema, vedevo quel che succedeva sullo schermo, uscivo, niente mi stupiva, nella strada o in un bar...
>
> *Dunque nessuno scarto tra l'immagine sullo schermo...*
>
> ... e la realtà della strada: la mia visione del mondo era una visione fotografica, come ritengo sia più o meno per tutti, non crede? Non vediamo mai le cose, le vediamo sempre attraverso uno schermo... […] E allora, di colpo, c'è stata una scissione. Lo ricordo benissimo, accadde alle Actualités, a Montparnasse, innanzi tutto non sapevo più bene cosa vedessi sullo schermo; invece di essere delle figure diventavano delle macchie bianche e nere, ossia perdevano qualsiasi significato, e invece di guardare lo schermo guardavo i vicini che diventavano per me uno spettacolo completamente sconosciuto. L'ignoto era la realtà intorno a me e non più ciò che accadeva sullo schermo! Uscendo, sul boulevard, ho avuto l'impressione di esser davanti a qualcosa di mai visto, un cambiamento completo della realtà... Sì, di mai visto: l'ignoto totale, meraviglioso. Il boulevard Montparnasse assumeva una bellezza da mille e una notte, fantastico, totalmente sconosciuto... e al tempo stesso

Title

The gesture, at the limit

Abstract

This essay analyzes the gesture at its limit through art. Inspired by Giacometti, Duchamp, Viola, and Codeghini, it explores performance and its relation to reality, silence, and imperceptibility. How do we look beyond these limits?

Keywords

Gesture
-
limit
-
performance
-
infrathin
-
silence

il silenzio, una specie di incredibile silenzio. E questo ha avuto uno sviluppo. Ogni giorno mi svegliavo nella mia camera, c'era la sedia con un asciugamano sopra, e questo mi impressionava, mi provocava quasi un brivido alla schiena, perché tutto aveva l'aria di un'immobilità assoluta. Una sorta di inerzia, di perdita di peso: l'asciugamano sulla sedia non aveva peso, non aveva alcun rapporto con la sedia, la sedia sul pavimento non vi pesava sopra, era inerte, nello stesso modo, e questo trasmetteva una sorta di impressione di silenzio... Era un inizio. Così è avvenuta una trasformazione nella visione di tutto... come se il movimento non fosse più che una successione di punti di immobilità. Una persona che parlava non esprimeva più un movimento, erano delle immobilità che si succedevano, completamente staccate l'una all'altra; momenti immobili che avrebbero potuto durare, dopo tutto, delle eternità, interrotti e seguiti da un'altra immobilità. Ricordo una volta che chiesi qualcosa al bar, il cameriere aprì la bocca e disse non so cosa: quel movimento della bocca mi parve una successione di momenti immobili, discontinui, assolutamente discontinui. L'uomo diventava una specie di ignoto totale, meccanico; implicava l'idea della meccanica. La coscienza che ognuno, in quasi tutto ciò che diceva, fosse come un meccanismo, come se dicesse solo cose imparate e quasi in una sorta di incoscienza. Sì, dei meccanismi incoscienti, come la gente per strada, che va e viene... un po' come le formiche, ognuno ha l'aria di andare per conto suo, tutto solo, in una direzione che gli altri ignorano. Si incrociano, si sorpassano... senza vedersi, senza guardarsi. O girano attorno a una donna. Una donna immobile e quattro uomini che camminano in un rapporto più o meno stretto con la donna. Mi resi conto che avrei potuto fare solo una donna immobile e un uomo che cammina. E da allora la donna la faccio immobile e l'uomo lo faccio in cammino.

> *E infatti sembra che non possa mai raggiungere la propria meta. E lei, la sente accessibile la sua meta?*
>
> Assolutamente no. Cerco di fare quel che trent'anni fa mi sembrava impossibile. E lo considero altrettanto impossibile di allora e perfino del tutto impossibile, non può esserci che scacco. L'unica cosa che mi appassiona è cercare comunque di avvicinarmi a queste visioni che mi sembrano impossibili da rappresentare. […] Questo fin dal giorno in cui ho cominciato a vedere... perché prima vedevo attraverso lo schermo, ossia attraverso l'arte del passato, e poi, a poco alla volta, ho visto un po' senza questo schermo e il noto è diventato l'ignoto, l'ignoto assoluto. Ebbene, questa è stata la mia scoperta e al tempo stesso l'impossibilità di renderla[1].

È un crescendo: prima al cinema, poi fuori per strada, poi al bar, prima la visione a macchie, poi l'indistinguibilità, poi l'ignoto, prima lo spazio, poi la discontinuità, poi l'impossibilità. E non si pensi che si tratti di un'anomalia o di una invenzione a fini di suggestione, bisogna provare. È una sorta di "principio di indeterminazione fenomenologico": non si possono seguire contemporaneamente due principi, non si può misurare-vedere nello stesso istante lo spazio e il tempo, la velocità-continuità e la posizione-discontinuità. Vorrei dire che Giacometti "vede" letteralmente come un Muybridge! Come Zenone! Tutto separato, diviso, la discontinuità che spezza internamente la continuità, l'infinito interno[2].

Pare un'assurdità, una forzatura inaccettabile, ma in realtà c'è un altro, precedente, aneddoto che ha sempre messo in imbarazzo gli storici che non guardano. Si tratta della rivendicazione da parte di Marcel Duchamp di non avere niente a che vedere con il futurismo, direi con Giacomo Balla in particolare,

1 A. Giacometti, *Conversazione con Pierre Schneider*, trad. it. in *Scritti*, Abscondita, Milano 2001, pp. 301-304.

2 Così descrive Henri Michaux l'esperienza della droga: vedi H. Michaux, *L'infinito turbolento* (1957), trad. it. in *Brecce*, Adelphi, Milano 1984.

tra il *Nudo che scende le scale* (1912) e *Ragazza che corre sul balcone* (dello stesso anno) per esempio.

> Il mio scopo era la rappresentazione statica del movimento – una composizione statica di indicazioni statiche delle varie posizioni assunte da una forma in movimento – senza cercar di creare con la pittura effetti cinematici[3].

Duchamp, per restare alla cronofotografia, a cui del resto si rifaceva esplicitamente, ha messo per così dire Eadweard Muybridge contro Étienne-Jules Marey, ossia rovesciando a sua volta la continuità, frammentandola. Jean-François Lyotard la definisce «scronografare la durata» e parla di «dissoluzione degli insiemi visivi», di «metodo di dissimilazione»[4].

La discontinuità dei fotogrammi della pellicola cinematografica ricordano che il cinema, se da un lato nasce dalla messa in movimento della fotografia, dall'altro per molti versi, per una qualche nostalgia, un qualche *nostos*, tende, sembra avere un impulso interno a voler tornare alla scansione, alla discontinuità, se non addirittura alla immobilità della fotografia.

Duchamp, da parte sua, parlava piuttosto di "passaggio": il movimento cioè non visto come spostamento da un luogo a un altro, da un momento a un altro, ma come ciò che appare nel mondo tridimensionale di quanto si svolge in un'altra dimensione, una quarta, dunque del passaggio da una dimensione a un'altra. Lyotard rimanda ai "tagli" nelle dimensioni spaziali di Jules-Henri Poincaré: la terza dimensione taglio della quarta; poi ai tagli logici, ai "dissoi logoi" dei sofisti – da Protagora fino a Nietzsche –, che chiama "logica discronica": «Non si ha successione né simultaneità, ma autocronie che non hanno tra loro

3 M. Duchamp, *Discorso* (1946), trad. it. in *Scritti*, Abscondita, Milano 2005, p. 148.
4 J.-F. Lyotard, *Macchinazioni* (1974), tr. it. in *I TRANSformatori Duchamp*, Hestia, Cernusco Lombardone 1992, pp. 51-53.

altra relazione se non casuale, diciamo di discronia»[5]. Per John Cage farà riferimento alla granularità quantistica[6].

Il movimento, il gesto, il divenire non sono così intesi nell'ordine della continuità, ma in quello del taglio che indica un'altra dimensione, a sua volta non dell'ordine dell'opposizione ma di altro genere che Duchamp definisce con la nozione di "inframince", infrasottile: «Portiglioni del metrò – Le persone che passano all'ultimo momento / infra sottile», scrive nelle *Note*. E ancora: «Nel tempo uno stesso oggetto non è lo stesso a 1 secondo di intervallo», «La possibilità implica il divenire – il passaggio dall'uno all'altro ha luogo nell'infra sottile»[7].

Infrasottile, lo ricordo, è la nozione duchampiana che va dall'ultrasottile al limite della percezione, comprendente materiali quali il vetro, la polvere, il fumo, l'ombra, a caratteri quali il marezzato, a stati quali la differenza minima, e a concetti quali il possibile, al limite del definibile, anzi alla soglia del pensabile. Ma non solo. L'esempio più famoso che ne ha dato l'artista, presentato in forma di collage a lettere ritagliate dai giornali, quasi una lettera anonima, dice: «Quando l'odore del tabacco sente di quello della bocca che lo esala, i due odori si sposano per infrasottile». Quindi non solo l'impercettibilità e il limite ma anche lo "sposarsi" che determina uno stato ulteriore, un odore ulteriore, una dimensione altra, che Duchamp chiamava "quarta". D'altro canto, per Giacometti il cambio di visione che indica significa, come si è detto, parlare di "ignoto", di "impossibilità" – di "verità" e di "vita" invece che di arte e di realtà, ossia di rappresentazione.

Bisognerebbe trarre le conseguenze filosofiche e politiche di questo, ma mi limito a rilevare quelle esistenziali, di modo di vita. Per esempio, sarebbe necessario comprendere che tipo di azione, di gesto, pensando al dibattito intorno ad Agamben, questo dia. Certo non la pretesa di un gesto "assoluto", né quel-

5 *Ivi*, p. 52.

6 J.-F. Lyotard, *L'inuhmain*, Galilée, Paris 1988.

7 M. Duchamp, *Note sull'infrasottile*, trad. it. in E. Grazioli e R. Panattoni (a cura di), *Sovrapposizioni*, Moretti e Vitali, Bergamo 2016.

la di un gesto efficace. Quello che qui conta per me evidenziare è il carattere liminare di queste esperienze estetiche, di pensiero ed esistenziali. Sono modi di portare le cose ai limiti per guardare al di là, o al di qua, per guardare e pensare e fare infrasottilmente.

D'altro canto, è anche l'indicazione di Agamben quando chiude il suo testo sul gesto con:

> Così l'inoperosità non è un'altra azione accanto e oltre tutte le azioni, né un'altra opera al di là di tutte le opere: essa è lo spazio – provvisorio e, insieme, intemporale, localizzato e, insieme, extraterritoriale – che si può aprire quando i dispositivi che legano le azioni umane nella connessione dei fini e dei mezzi, dell'imputazione e della colpa, del merito e del demerito, sono resi inoperosi[8].

Tornando all'arte, per illustrare tale dimensione infrasottile sul versante del gesto, mi riferisco ad altri due esempi più recenti per me paradigmatici.

Si tenga presente, naturalmente, che nel frattempo certa arte ha forzato i limiti del suo rapporto con la realtà diventando performativa, dove il gesto diventa "reale", tra virgolette perché pur sempre nella cornice dell'arte. I due cardini della performatività sono la sua fisicità (Body Art) e la sua incidenza nella realtà (Happening). I due casi che propongo sono diametralmente divergenti per modalità e intenti – e del resto quanto distanti sono Duchamp e Giacometti? – ma come due facce della stessa medaglia.

Il primo è una serie di "Quintetti" (2000), con varianti dai titoli *Il quintetto del silenzio*, o *degli attoniti*, o *del ricordo*, opera di Bill Viola. Si tratta di video in cui un gruppo di personaggi raffigurati a mezzo busto davanti a noi hanno espressioni molto contratte, drammatiche; sembrano immobili ma osservando ci si accorge che uno che non stai guardando si muove, appena si

8 G. Agamben, *Karman*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 97.

sposta lo sguardo su di lui, si immobilizza e pare che un altro si muova e così di seguito. Un fenomeno percettivo davvero strano, una sorta di illusione percettiva straniante. I termini sono i nostri: immobilità e movimento, frammentazione e continuità. Il gesto vi è scomposto, non si vede realmente. Vorrei dire che è come un Muybridge montato in video, ma dove, invece della continuità cinematografica, resta la fissità, salvo uno spostamento casuale in momenti propriamente indeterminati.

Il risultato è strabiliante, e giustamente messo all'insegna del silenzio, della memoria e dello stupore o sbalordimento, perché è della dimensione dell'inafferrabile eppure reale, dell'indefinibile eppure espressivo fino alla drammaticità. Come in altri video di Viola, questi personaggi guardano verso di noi e le loro sono le reazioni a ciò che vedono al di qua dello schermo, dove siamo noi. Il partito preso per la discontinuità crea il rovesciamento della situazione immagine/osservatore e questo è il senso degli stessi silenzio, memoria, sbalordimento.

L'ultimo caso è a sua volta una di numerose performance del genere che Gianluca Codeghini ha messo in atto negli anni. Anch'essa al limite più che della percezione in sé, piuttosto della distinzione tra opera e realtà, e anche altro. La performance è intitolata *Ak there's still time for a bit* (2017), che si traduce con "*C'è ancora tempo per un po'*", ma anche per un pezzo, un brano, e ancora: un morso, come si sospetta dallo svolgimento. È un "concerto ad personam", che consiste in «un sussurro scoppiettante nell'orecchio del visitatore», effettuato attraverso caramelline effervescenti che scoppiettano in bocca. La performance si svolge a insaputa dei visitatori durante l'inaugurazione: l'artista si avvicina ed esegue. Un'altra, un poco più antipatica, è intitolata *Keep watch* (*Vigila, fai attenzione*, 2012), vede una persona, sempre alle inaugurazioni quando ci sono più visitatori e un poco di confusione che rende indistinguibili comportamenti insoliti, che dà delle spinte all'improvviso.

Codeghini li definisce "giochi epistemici" e si rifà appunto alla teoria dei giochi, togliendo però a ogni azione qualsiasi finalità, inventando regole che rendono il gioco impossibile o senza fine, in particolare che resti sempre il dubbio di non poter



Gianluca Codeghini,
AK there's still time for a bit
Scatto fotografico del concerto ad personam presso AssabOne, Milano
-
(2017)

distinguere ciò a cui si assiste o partecipa da un'azione, un gesto diremo a questo punto, compiuto intenzionalmente. Siamo al limite dell'indecidibilità, portata sull'intenzionalità del gesto, più che sulla sua percezione.

Decostruzione a parte, perché evidentemente scoprire di non avere un fine e una fine ha per effetto quello di interrogare e interrogarsi sulle regole del "gioco", il dubbio come differenza infrasottile produce il passaggio da realtà ad arte, da rumore a suono, da spinta ad azione, perché comunque nella loro minima manovra queste di Codeghini restano delle "performance", performance di un altro genere di azione, dei "concerti", concerti, qui in particolare, di un altro genere di suono.

Codeghini li ha articolati in una varietà di modi: cori di voci sussurrate a bocca chiusa, rumori espressi aprendo la bocca senza emettere, battiti di ciglia e altro ancora. La sostanza di

questi suoni ha una consistenza che va dal rumore – nei diversi sensi che ha questo termine, da quello letterale a quello di disturbo, perturbazione, di non caratterizzazione sonora precisa – al sussurro, al brusio, a loro volta al limite del definibile.

Introduco di proposito il termine "brusio" per rimandare a Roland Barthes, al suo *Brusio della lingua*, per concludere con una osservazione di Paolo Fabbri che vi si rifà formulando quella che chiama una «utopia del senso come brusio per identificare il filo con cui Barthes batte il labirinto senza angoscia della significazione». Contro il «rumore autoritario», dice Fabbri, contro una «dogmatica del senso pieno» o «del senso nullo», il brusio è uno «stormire plurale, una eterofonia di voci», un «linguaggio che include il modo con cui opera» e al tempo stesso una «densità senza rassodamenti», un «linguaggio del valore e dell'intensità» e insieme una «sagacia morale» e un «impegno sommesso», una «mathesis singolaris», di cui appunto parlava Barthes[9]. Mi sembra una sintesi perfetta e al tempo stesso il rilancio degli argomenti qui chiamati in causa.

9 P. Fabbri, *Era, Ora, Barthes*, già in P. Fabbri e I. Pezzini (a cura di), *Mitologie di Roland Barthes*, Pratiche Roma 1986; ora in M. Consolini e G. Marrone (a cura di), *Roland Barthes*, Marcos y Marcos, Milano 2010, pp. 216-222.

Silvia Garieri

Frammenti di immobilità: il linguaggio del disagio in *The Office* (US)

Comunicare in azione

> Vi sono frammenti di film nei quali lo spettatore assiste alla visione di corpi di personaggi *colti in azione*: in questi istanti, più o meno prolungati, egli si trova, in una reazione parallela, *colpito dall'emozione*[1].

La connessione emotiva ed empatica che si costruisce tra gli spettatori e i personaggi della narrazione durante la visione di un film rappresenta uno degli aspetti fondamentali dell'esperienza cinematografica. Pensare a un film, infatti, può richiamare alla mente un sorriso, uno sguardo, un gesto di un personaggio rimasto impresso nel ricordo dello spettatore, a tal punto da influenzare la sua percezione dell'opera. Basti pensare, ad esempio, a quanto sia emotivamente carico di paura l'urlo della protagonista Marion Crane nel film *Psyco* (1960) di Alfred Hitchcock, o a quanto siano pieni di tensione i primi piani tra Clint Eastwood e le sue vittime nella "Trilogia del dollaro". Dei semplici gesti, arricchiti da importanti accompagnamenti sonori e particolari movimenti di macchina, comunicano allo spettatore un ventaglio di emozioni specifiche, senza aver bisogno di esplicitare le proprie sensazioni. Risulta necessario, dunque, chiedersi secondo quali modalità si costruisce questo legame tra corpi filmici, riflettendo sul valore espressivo dell'azione.

Nel corso del tempo, la teoria cinematografica ha elaborato un percorso teorico ricco di stratificazioni trasversali, nel tentativo di definire le caratteristiche di questa connessione[2], utilizzando differenti approcci[3]. In molti casi, la presenza dell'attore,

1 G. Anaclerio, *In media corpora: la sintonizzazione dell'azione e dell'emozione, tra rispecchiamento e vitalità, nel cinema dei fratelli Dardenne*, in G. De Vincenti, E. Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2012, p. 203.

2 Prima del cinema, la storiografia teatrale ha lavorato su questa riflessione. Si veda J. Nacache, *L'attore cinematografico*, Negretto Editore, Mantova 2012.

3 Per approfondire, L. Malavasi, *Racconti di corpi: cinema, film, spettatori*, Kaplan, Torino 2009.

Title

Fragments of immobility: the language of discomfort in *The Office* (US)

Abstract

This essay explores how actors' movements and stasis express internal discomfort, shaping viewers' emotions. Stasis, a fragment of action, signals awkwardness and discontent, communicating without externalization. Using *The Office*, the study shows how this technique builds a strong connection between actors and audience, emphasizing the power of stillness in conveying emotion.

Keywords

STASIS
-
DISCOMFORT
-
FREEZING
-
MOCKUMENTARY
-
The Office (US)

compresa di azioni e gestualità, è stata analizzata in rapporto alla ricezione spettatoriale, al fine di dimostrare la centralità del movimento nella percezione emotiva di un film. Gli elementi ricorrenti di queste riflessioni sono legati a due aspetti chiave: la gestualità e l'emozione. È ciò che accade, ad esempio, in *The Photoplay*, in cui Hugo Münsterberg, per introdurre il concetto di attenzione, indaga l'emozione del pubblico soffermandosi sulle azioni dell'attore, le quali «gain meaning and unity for us through the feelings and emotions which control them»[4]. Per l'autore, infatti, sono le espressioni corporali ad attirare l'attenzione del pubblico, perché «the persons in the photoplay are to us first of all subjects of emotional experiences»[5]. In maniera simile, ma più specificatamente corporale, lo studioso Rudolf Arnheim, autore della teoria delle Gestalt, dimostra come l'espressività di un attore favorisca la comprensione emotiva del pubblico, attraverso semplici movimenti che, con l'aiuto del contesto narrativo, traducono lo stato mentale del personaggio[6].

In altri casi, invece, l'importanza dell'azione e della percezione emotiva vengono associate alle abilità comunicative del dispositivo, in un unico costrutto teorico. Raymond Bellour, per esempio, attraverso l'analisi del film *La signora Oyū* (1951) di Kenji Mizoguchi, dimostra che il cinema ha la capacità di coinvolgere lo spettatore per mezzo delle "pieghe" del testo filmico, vale a dire degli intervalli di testo, stilistici e narrativi, in cui si celano le emozioni[7]. Introducendo il concetto di emozione intensiva, l'autore riflette sul rapporto tra i personaggi e l'espressività del mezzo, sottolineando il loro coinvolgimento, continuo e reciproco, nei confronti della condivisione empa-

4 «Acquisiscono per noi significato e unità attraverso i sentimenti e le emozioni che le governano», H. Münsterberg, *The Photoplay: a psychological study*, D. Appleton & Company, New York-London 1916, p. 112.

5 «Prima di tutto i personaggi del film rappresentano per noi dei soggetti di esperienze emotive», *ibidem*.

6 R. Arnheim, *Film as art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1957, pp. 134-143.

7 R. Bellour, *Dispiegare le emozioni*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006, pp. 111-147.

tica[8]. Interpretando Bellour, si potrebbe dire che perfino una smorfia del viso, letta attraverso la macchina da presa, racchiuda un frammento di emozione. Diversamente, la teoria della simulazione incarnata di Vittorio Gallese e Michele Guerra riflette a livello neuronale sul rapporto tra spettatore, movimento e dispositivo. La scoperta dei neuroni specchio, infatti, dimostra come i meccanismi della mente umana ci permettano di comprendere e simulare, a livello cerebrale, le azioni altrui, come se fossimo noi a compierle[9]. Osservare un personaggio mentre prende un oggetto «causa nel cervello dell'osservatore l'attivazione dello stesso meccanismo neurale» in cui «l'azione, però, non viene riprodotta, ma solo simulata»[10]. Ugualmente accade per le emozioni: alla vista del pianto di un attore, il pubblico si commuoverà introiettando quella sensazione per mezzo della lettura neuronale ed esperienziale realizzata dal nostro cervello[11]. In questo senso, anche la macchina da presa partecipa al coinvolgimento empatico del pubblico, attraverso movimenti percettivi che accrescono la sua partecipazione affettiva. All'espressività dell'attore e alla percezione del pubblico, si aggiunge così un terzo elemento fondamentale: l'estetica comunicativa del dispositivo.

Gabriele Anaclerio prosegue questa riflessione teorica in un saggio dedicato ai fratelli Dardenne, focalizzandosi sul senso dell'azione. L'autore, infatti, associa la centralità della narrazione alle attività del personaggio, definito «un corpo in azione», vale a dire «un corpo di cui lo spettatore è suscettibile di *rispecchiare* le azioni a livello cerebrale»[12]. L'azione, in questo senso, funge da tramite relazionale tra attore e spettatore, e, per mezzo delle abilità del dispositivo di inscenarsi corpo in movimento, riproduce l'emozione stessa[13]. Lo spettatore viene quindi «*colpito*

8 G. Anaclerio, *In media corpora*, cit., pp. 204-205.
9 V. Gallese, M. Guerra, *Corpo a corpo. Simulazione incarnata e naturalizzazione dell'esperienza filmica*, «Psicobiettivo», vol. XXXIV, 1-2014, pp. 156-159.
10 *Ibidem*.
11 *Ibidem*.
12 G. Anaclerio, *In media corpora*, cit., p. 203.
13 *Ibidem*.

dall'emozione»[14] nell'essenza dell'azione. Per Anaclerio, dunque, la capacità vettoriale dell'azione-emozione[15] rappresenta il punto di incontro del legame tra figure, in cui la corporeità funge da "mezzo empatico". Il ruolo dello spettatore immaginato dall'autore è reattivo: l'osservatore reagisce e di conseguenza abita lo spazio cinematografico.

Comunicare in azione, però, non rappresenta l'unica modalità con cui l'attore esprime l'emotività di un personaggio. Difatti, pensando ai film d'autore che hanno fatto la storia del cinema degli anni Sessanta e Settanta, non si potrebbe dire che sia l'azione a condividere il disagio esistenziale del periodo, quanto piuttosto il contrario. In *Je, tu, il, elle* (1974) di Chantal Akerman, ad esempio, la stagnazione di Julie travolge emotivamente il pubblico, rendendolo partecipe del senso di alienazione condiviso dal film. In questo e in molti altri casi, è l'assenza d'azione a veicolare il malessere della protagonista. Si apre, dunque, un altro interrogativo, apparentemente anteposto al precedente. Se non attraverso il suo dinamismo, secondo quali modalità un personaggio comunica le proprie emozioni?

Esprimere l'imbarazzo nella stasi: l'esempio di *The Office (US)*

The Office (US)[16] è una sitcom statunitense dei primi anni Duemila, adattamento dell'omonimo sceneggiato britannico di Ricky Gervais e Stephen Merchant. La serie narra la quotidianità di un gruppo di colleghi della società cartiera di Scranton, la Dunder Mifflin, composta principalmente da Michael Scott, direttore regionale, Jim Halpert, Dwight Schrute, addetti alle vendite, e Pam Beesly, segretaria d'ufficio. Michael è un manager esuberante, sicuro di sé, convinto di essere il capo migliore

14 *Ibidem*.
15 *Ivi*, p. 206.
16 In questa sede si rifletterà esclusivamente sull'adattamento americano della sitcom, d'ora in poi indicata semplicemente come *The Office*.

al mondo, ma realmente incompetente e inopportuno. Il suo atteggiamento inappropriato, fatto di battute sessiste e razziste, imitazioni e prese in giro, genera un costante malcontento tra i colleghi – ad esclusione di Dwight – che compromette la costruzione di un tradizionale ambiente lavorativo. Il senso di disagio ed imbarazzo è, in effetti, ciò che definisce l'atmosfera della narrazione seriale. Interpretando la prospettiva del teorico Geoff King, si tratterebbe di un «sustained discomfort»[17], un malessere duraturo che accompagna e qualifica le esperienze dei personaggi durante l'intero arco narrativo, a tal punto da influenzare lo sviluppo degli eventi. È quanto avviene, ad esempio, nel quarto episodio della prima stagione, quando Michael organizza con anticipo una festa di compleanno per la collega Meredith. Nonostante l'iniziale riuscita dell'evento, il manager altererà il clima di festa dando vita a dei momenti spiacevoli che rovineranno l'atmosfera: una torta di compleanno per la festeggiata allergica ai latticini, interazioni con Meredith volte a prenderla in giro e, infine, un messaggio di auguri che concretizza la possibilità di licenziamento del personale. La contrapposizione tra l'ironia di Michael e il disappunto dei colleghi viene abilmente sviluppata durante la narrazione, concludendosi in un completo ribaltamento della situazione: da divertente e piacevole a inopportuna e offensiva.

In *The Office*, la dialettica relazionale tra i lavoratori costituisce spesso un ottimo pretesto per evidenziare l'ilarità degli avvenimenti narrativi. Rispetto allo stile tradizionale della sitcom, infatti, questa serie non configura unicamente la sua comicità sull'umorismo delle situazioni, piuttosto sfrutta anche la reazione emotiva dei personaggi per ironizzare sull'assurdità delle vicende. Così come spiega Leah Shafer, infatti, «much of the show's humor came from observing people responding when they know they're on camera»[18]. In questo modo, la reazione

17 G. King, *The Cinema of Discomfort: Disquieting, Awkward and Uncomfortable Experiences in Contemporary Art and Indie Film*, Bloomsbury Academic, New York 2022, p. 1.

18 «Gran parte dell'ironia dello show proviene dall'osservazione di persone

diventa il fulcro della comicità nell'«eccesso iperbolico seguito da disagio e malessere»[19]. Quando Michael si rende protagonista degli eventi ridicolizzando un momento significativo, la messa in scena pone l'attenzione sullo sconcerto dei colleghi, inorriditi dal proprio capo. L'imitazione di Adolf Hitler, il finto licenziamento di Pam, le umiliazioni di Phyllis: ogni *gag* costruisce l'ironia per mezzo della risposta, fisica ed emotiva, dei lavoratori. In questo modo, quindi, il baricentro della comicità appare dislocato, dalla battuta alla sua ricezione.

Per comprendere come questo decentramento sia funzionale al coinvolgimento spettatoriale, è necessario soffermarsi su due tra le molteplici scelte autoriali che strutturano la comicità di *The Office*, in particolar modo durante la prima stagione, vale a dire la stasi e il *mockumentary*. La stasi rappresenta la prima modalità di connessione diretta con lo spettatore. Ogni qualvolta Michael crea una situazione imbarazzante, gli altri personaggi condividono una sensazione di malessere per mezzo della sola presenza. Il disagio, infatti, è esplicitato nel loro corpo inerme, rallentato da una stasi che riduce, ma non limita, i movimenti. La dinamicità è sostituita da micromovimenti che sospendono parzialmente la presenza dei personaggi, sottolineando un senso di inadeguatezza difficile da affrontare. Volto assente, sorriso forzato, sguardo intimidito: ogni dettaglio corporeo esternalizza il senso di imbarazzo, contribuendo all'espressione emotiva dello stato mentale dei lavoratori. Nella stasi, quindi, i personaggi trovano una valida reazione ad un momento sgradevole, liberandosi dall'incombenza della replica verbale. Essi vivono un effetto *freezing*[20] che congela temporaneamente il loro

che reagiscono quando sanno di essere riprese», L. Shafer, *The Office: Broadcast Television in the Digital Era*, in A. Barlow, L. Westengard (a cura di), *The 25 Sitcoms That Changed Television: Turning Points in American Culture*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2017, p. 288.

19 L. Barra, *La sitcom. Genere, evoluzione, prospettive*, Carocci Editore, Roma 2020, pp. 82-83.

20 Il concetto di *freezing* è un termine preso in prestito dalla psicologia, da intendere in questo caso in senso metaforico.

dinamismo per far spazio ad una manifestazione profonda della propria emotività.

La seconda modalità di coinvolgimento spettatoriale riguarda, invece, lo stile del racconto da parte del dispositivo. La narrazione di *The Office* avviene per mezzo delle riprese di una troupe televisiva, raramente visibile, che documenta i rapporti interpersonali tra colleghi. Questo stratagemma giustifica l'utilizzo del *mockumentary*, lo stile del finto documentario che impiega «le estetiche documentarie a fini "ludici"», per evidenziare la sua natura fittizia[21]. Difatti, la messa in scena della serie sottolinea la sua presenza attraverso l'utilizzo di elementi linguistici ricorrenti, quali la camera a mano, lo zoom, l'assenza di un accompagnamento sonoro e la rottura della quarta parete, assicurando la costruzione di un rapporto di falsa intimità tra camera e personaggi. In questo modo, lo stile narrativo garantisce agli spettatori un'importante consapevolezza sulle dinamiche interne tra dipendenti, favorendone il coinvolgimento. La visione di episodi paradossali non sarà quindi motivo di distacco, ma anzi permetterà al pubblico di riconoscere la finzione nell'assurdo. Come spiega Alessandro Alfieri, infatti, «la consapevolezza garantisce una difesa psichico-morale a chi gode dell'immagine (…), insistendo sul fatto che ciò a cui si assiste "sembra" reale, ma non lo è. In quel "sembra" si può continuare a godere, catarticamente, del reale eccessivo a cui assistiamo»[22]. La costruzione di questa consapevolezza facilita, per di più, l'adesione empatica tra pubblico e dispositivo, permettendo così al *mockumentary* di divenire il mezzo tramite il quale condividere il disagio espresso dalla stasi. Il linguaggio del finto documentario, infatti, accentua il valore emotivo del *freezing*, concentrando l'interesse sulla reazione emotiva del personaggio, in particolar modo attraverso l'uso dello zoom che circoscrive la visione

21 C. Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 24.

22 A. Alfieri, *Per un'estetica del mockumentary. Tra dichiarata finzionalità e passione per il reale*, in G. Di Giacomo (a cura di), *Tra arte e vita. Percorsi fra testi, immagini, suoni*, Mimesis, Milano 2015, pp. 17-24.

sui volti impietriti dei lavoratori, escludendo il più delle volte lo stesso Michael. In questo modo, lo spettatore non può che empatizzare – nel senso smithiano del termine[23] – con l'imbarazzo dei lavoratori, immaginando di trovarsi nella loro stessa situazione.

Il quinto episodio della prima stagione, intitolato "Giochi di potere", rappresenta un ottimo modello di analisi per comprendere le modalità di costruzione del legame tra personaggi e spettatori. Nell'organizzare una partita di basket tra impiegati e magazzinieri, Michael interagisce con i vari dipendenti del suo ufficio per convincerli a partecipare alla sfida. Quando inizia la selezione degli impiegati, Phyllis si propone, spiegando di aver esperienza nel basket. Michael, però, accecato dalle sue convinzioni stereotipate, non considera la risposta della donna, liquidandola con un semplice «Sì, chi altro?». A questo punto l'obiettivo, già in precedenza zoomato sul volto di Phyllis, si sofferma per un istante sulla sua reazione, evidenziando il disagio dell'impiegata nella sua stasi temporanea. I suoi movimenti si frammentano: il sorriso iniziale della donna sparisce improvvisamente, venendo sostituito da uno sguardo perso nel vuoto, intriso di delusione. L'effetto *freezing* che Phyllis vive racchiude in sé un ventaglio di emozioni negative che, attraverso la stasi e lo zoom, vengono condivise con lo spettatore. Poco dopo, in una breve riunione con i giocatori, accade lo stesso: Michael, rivolgendosi ai magazzinieri, ironizza dicendo «Se ci battete, sarete licenziati». Così come accadeva con Phyllis, camera e attore si allineano al solo scopo espressivo, sottolineando l'imbarazzo nell'essenza della stasi. La ripresa, indugiando per qualche istante sui volti dei giocatori, evidenzia l'uscita inopportuna del capo volta a sottolineare il "gioco di potere" che li tiene in pugno. E ancora, mentre Michael, durante un *time-out*, accusa il suo gruppo di giocare «come delle femminucce», la camera inquadra le donne rimaste in panchina, in piena stasi. Le

23 Per approfondire, M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1995.

tre impiegate, infatti, non essendo state accolte in squadra solo perché donne, esprimono in questo modo tutto il loro disagio.

Durante la visione di *The Office*, quindi, la risposta emotiva dello spettatore si costruisce inevitabilmente su una complessa ambivalenza, la cui strutturazione appare difficile da comprendere perché divisa tra una sensazione di malessere e una velata ilarità. Sfruttando, però, le riflessioni di Geoff King sul cinema del *discomfort* e sul rapporto tra comicità ed imbarazzo analizzato da Tarja Laine[24], è possibile osservare la sua ricezione nell'ottica di una «defensively distancing response»[25] che coniughi, ancora una volta, la stasi allo spettatore. Il disagio manifestato dalle *gag* di Michael e dal *freezing* dei personaggi, in effetti, dà consapevolezza a chi guarda di un malessere generale irrisolto che caratterizza le vicende drammaturgiche[26]. Consapevole del distacco dalla rappresentazione, allo spettatore non resta che accennare una risata, suscitata dall'atteggiamento fuori luogo del protagonista[27]. La «risposta di distanziamento difensivo» funziona, in questo caso, sia come strumento di difesa dall'impossibilità di intervento nella narrazione, ma soprattutto come coinvolgimento emotivo, in piena libertà ricettiva[28]. Ed è proprio grazie all'espressività della stasi che *The Office* esalta questo binomio affettivo, permettendo allo spettatore di mantenere una distanza che appaga la sua emotività.

Dal modello teorico della comunicazione in azione strutturato in partenza, si è arrivati, dunque, alla dimostrazione dell'importanza espressiva della stasi come riproduzione di uno stato d'animo. Così come accadeva per l'azione, infatti, la stasi colpisce gli spettatori nella sua completa espressione, divenendo un fondamentale tramite relazionale tra corpi filmici. In un certo senso, il suo percorso risulta ancora più funzionale rispetto

24 Si veda T. Laine, *Jim Carrey: The King of Embarrassment*, «CineAction», 2001.
25 «Una risposta di distanziamento difensivo», G. King, *The Cinema of Discomfort*, cit., p. 38.
26 *Ivi*, pp. 38-39.
27 *Ibidem*.
28 *Ibidem*.

all'azione, perché, oltre ad una sua propria emotività, la stasi concepisce una risposta partecipe dello spettatore che vede nel contrasto la sua massima espressione. L'essenza comunicativa dei due corpi risiede, dunque, nella loro presenza attiva e partecipe, nella loro variegata espressione, tattile e carnale, sia essa in azione o in stasi. È l'espressività del corpo a connettere due presenze permeate dall'emozione.