

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



**UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA**

**DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI**

**Dottorato di Ricerca Internazionale in Studi Umanistici.  
Teorie, storie e tecniche dell'interpretazione dei testi**

**CICLO XXX**

Tesi di dottorato

**DELLA CROYANCE AL CINEMA.**

**A partire da Gilles Deleuze**

*Settore Scientifico Disciplinare:*

Settore scientifico-disciplinare: L-ART/06

**Coordinatore:** Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

**Dottoranda:** Dott.ssa Patrizia Fantozzi



## INDICE

### Introduzione

*Non esistono concetti semplici: concetto e creazione*

### **I Capitolo. Immanenza e croyance**

- I. Il “canto di guerra” delle arti non discorsive. Perché una filosofia del cinema, perché una filosofia della forza.
- II. Dove sorge la *croyance*. Di un piano d’immanenza lontano dalla trascendenza del giudizio e fondato sulla volontà.
- III. Messianesimo del cinema? Alcune considerazioni a partire da Giorgio Agamben
- IV. *The thought that once we had*. Divenire del cinema nel concetto di *croyance*
- V. Immanenza e potenza: per un visibile da venire. Godard e il video

### **II Capitolo. Croyance vs conoscenza**

- I. La questione del moderno nel cinema o dell’esperienza “pura”.
- II. Verso un’estetica dello *choc*
- III. Figure d’idiota. Quando un pensiero è fuori da sé stesso
- IV. “Le temps d’après les histoires” o il tempo dell’abbandono: alcune considerazioni sull’opera di Béla Tarr

### **III Capitolo. La croyance e il corpo**

- I. Cosa ci resta: credere al corpo
- II. Uscire dal nero.
- III. *Ouverture e profondeur*: motivi dell’immagine aperta al cinema
- IV. Se crisi è creazione. Michelangelo e il Mosé

#### **IV Capitolo. La croyance, l'azione**

- I. *Il popolo che manca è un divenire, esso si inventa*: di una forza genetica, di una forza etica
- II. La lotta di classe è sottoterra: ancora sul cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet
- III. Non un altro ma questo mondo. Perché una filosofia dell'evento è incompatibile con la negatività.
- IV. L'émotion ne dit pas "Je". Il cinema nelle lotte di oggi

#### **V Capitolo. Croyance e verità**

- I. *L'immagine verrà al tempo della Resurrezione*: far credere è far vedere.
- II. Dell'impressione come luogo di emergenza del gesto: sul cinema di found footage
- III. Della traccia e della "commozione" cinematografica
- IV. *Visitazione* di un'idea di popolo come utopia estetica del mondo. I documentari di Vittorio De Seta
- V. Alcune note sul cinema documentario. E Wang Bing

#### **VI Capitolo. La croyance, la vita**

- I. Un film su tutti: *India Matri Bhumi* di Roberto Rossellini
- II. *Quid vitae?*
- III. "... *est-ce que vous en savez quelque chose d'une Resurrection sans fin?*" Quale grazia nel cinema di Bene
- IV. Cinema dell'innocenza.
- V. La ginestra e la volta stellata

#### **Conclusione**

Divenire del concetto di croyance nel cinema



## Introduzione

### ***Non esistono concetti semplici: concetto e creazione***

Non esistono concetti semplici. Ogni concetto ha delle componenti e si definisce a partire da esse. Il concetto è dunque una molteplicità, sebbene – scrive Gilles Deleuze – non sempre una molteplicità si presenti come concettuale. Ma quel che è certo è che non ci sono mai concetti a una sola componente: anche il primo concetto, quello da cui una filosofia “comincia”, ha numerosi componenti; poiché la filosofia non deve necessariamente avere un inizio e, anche quando ne determina uno, deve aggiungervi un punto di vista o una ragione.

Ogni concetto ha dunque necessariamente un contorno irregolare, definito dalla cifra delle sue componenti ed è per questo che, da Platone a Bergson, si ritrova l’idea che il concetto sia sempre una questione di articolazione, di ritaglio, di accostamento: “è un tutto, perché totalizza le sue componenti, ma è un tutto frammentario”, dice ancora Deleuze<sup>1</sup>.

C’è insomma un *divenire* per ogni concetto. E questo divenire riguarda propriamente il suo rapporto con altri concetti<sup>2</sup>: ogni concetto, riattivato o ritagliato, è in grado di operare un nuovo montaggio, assumendo sempre nuovi contorni. Secondo Alain Badiou tutta l’impresa deleuziana non fa che sostenere, di fatto, una ripresa creatrice dei concetti stessi. Ciò che veramente conta è infatti il valore impersonale di questi concetti, i quali nel loro stesso contenuto non avrebbero mai a che fare con un concreto « dato » ma si rifarebbero sempre, appunto, ad altri concetti. La filosofia è creatrice di concetti ma essi sono tutt’altro che delle realtà astratte, esistenti fuori dal tempo. Al contrario ogni concetto ha una storia, e questo vuol dire che ogni concetto s’inscrive in un certo tempo e corrisponde a un problema suscitato in un dato momento.

Ma lontano dall’essere già bell’e fatti i concetti, non stanno « ad aspettarci come fossero corpi celesti », non esiste insomma un cielo per i concetti ma essi devono essere continuamente inventati, fabbricati o piuttosto creati<sup>3</sup>. Non conoscerete niente attraverso i concetti, ci ammoniva Nietzsche, se non li avrete prima « creati », cioè « costruiti con un’intuizione che è loro propria : un campo, un

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996, p. 5

<sup>2</sup> In questo caso i concetti si raccordano, si intersecano, coordinano i loro contorni, compongono i loro rispettivi problemi, appartengono alla stessa filosofia, anche se hanno storie diverse. In realtà, ogni concetto che abbia un numero finito di componenti si biforcherà verso altri concetti, diversamente composti ma costitutivi di altre regioni dello stesso piano, rispondenti a problemi collegabili, compartecipi di una co-creazione. Un concetto non esige soltanto un problema attraverso cui rimaneggiare o sostituire concetti preesistenti, ma anche un incrocio di problemi dove allearsi con altri concetti coesistenti.

<sup>3</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia ?*, p. XI

piano, un suolo, che non si confonde con essi ma che ospita i loro germi e i personaggi che li coltivano<sup>4</sup>. »

Date queste premesse, con il presente studio mi accingo a rilavorare il concetto di *croyance*, a partire dalla sua prima apparizione nel pensiero deleuziano, attraverso una sua sostanziale rimodulazione con altri concetti in forte risonanza. Messa in relazione o composizione stratificata.

Si tratterà allora di verificare la fecondità di un'analisi capace di relazionare il concetto di *croyance* a un certo "stato" (o forse fin d'ora sarebbe meglio parlare di un certo "stato in potenza" o "divenire") del cinema: far luce sulla loro necessità, loro relazione, loro presentazione reciproca, loro *montaggio*. Indagine inquieta, tesa a rilevare attraverso un discorso profondamente radicato nel cinema la forza teorica e la potenza politica del concetto di *croyance*.

Occorreva per questo innanzitutto calare interamente il concetto nella tradizione vitalista nella quale tutto il pensiero deleuziano è iscritto e secondo la quale ogni creazione non riguarderebbe mai dei concetti propriamente detti. Poiché non è forse nella creazione il capovolgimento di ogni ordine stabilito, la resistenza a una qualsivoglia forma di restaurazione? Forte è qui l'eco della formula bergsoniana della creazione continua d'incessante novità.

Ecco allora che del concetto stesso, e del concetto nel suo rapporto privilegiato con l'arte, scopriamo una plasticità, una sinuosità che è della vita stessa, con i suoi tratti « musicali » e « danzanti » che sono proprio dell'intuizione ed è come se un' incoerenza segreta facesse tremare qui ogni definizione.<sup>5</sup>

Ad emergere, in prima istanza, sarà pertanto la questione stessa dell'essenza dell'immagine la quale non può che rimandarci da subito a una genealogia della forza, o delle forze in essa implicate. Poiché sempre le forme sono prese in rapporti di forze (politiche, giuridiche, commerciali, esistenziali ecc.) e dunque l'esame di ogni forma fotografica o audiovisiva è essa stessa un modo per intervenire all'interno di un campo di forze.<sup>6</sup>

Si procederà sempre nella direzione di una pluralità di sensi, a disegnare una costellazione, un complesso di successioni, ma anche di coesistenze, che fanno propriamente dell'interpretazione un'arte. E se è vero, come dice lo stesso Deleuze, che « il pluralismo (detto anche empirismo) non è

---

<sup>4</sup> I concetti sono e restano firmati : la sostanza di Aristotele, il cogito di Descartes, la monade di Leibniz, la condizione di Kant, la potenza di Schelling, la durata di Bergson...essi hanno « il loro modo di non morire<sup>4</sup> », ivi, p. XIII

<sup>5</sup> "Les problèmes de compatibilité ne sont pas seulement intrinsèques à la formule et relatifs à ses composantes, mais extrinsèques et relatifs aux autres définitions de la philosophie qui transitent dans l'oeuvre de Deleuze. Critique intempestive et diagnostic de la civilisation, entreprise de démythification et dénonciation de la bêtise, vision de l'invisible, théorie des multiplicités, théorie de ce que nous faisons et pratique en elle-même, culte de la vie et joie en elle-même, contre-effectuation de l'événement, la philosophie semble méconnaissable à ses propres yeux." A. Cherniavsky, *Concept et méthode. La conception de la philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012

<sup>6</sup> Cfr. D. Zabunyan, *L'insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*, De l'incidence, Paris, 2016

altro che la filosofia stessa», esso è anche il modo di pensare propriamente filosofico, inventato dalla filosofia: «unico garante della libertà dello spirito concreto, unico principio di un ateismo violento<sup>7</sup>. »

Ed è proprio abbracciando un ateismo violento che scegliamo di stare, con il cinema, dalla parte di una croyance fondamentale. Da qui anche la scelta essenziale di procedere in direzione di una *genealogia* del concetto. Genealogia per evidenziare una contrapposizione tanto al carattere assoluto dei valori quanto al loro carattere relativo o pratico. Genealogia dovrà intendersi qui come *elemento differenziale* dei valori da cui deriva il loro stesso valore. Genealogia come origine e nascita, dunque, ma anche differenza o distanza nell'origine. L'elemento differenziale che tanto vedremo interessare il nostro discorso, non sarà mai da intendersi nel senso proprio di una critica del valore o dei valori senza essere anche, innanzitutto, elemento positivo di una creazione. Anche per questo nel concetto di croyance non possiamo che sposare pienamente il pensiero di Nietzsche che mai ha voluto considerare la critica come reazione, ma sempre come azione o un modo attivo di esistere<sup>8</sup>.

*Immanenza, conoscenza, corpo, azione, verità, vita* : si tratta di restituire ad ognuno dei concetti qui presentati la loro potenza. Per questo si eviterà di ridurre questa nostra operazione a una semplice 'interpretazione' del concetto o del film, se è vero che i concetti vanno dunque all'infinito, e essendo creati, non sono mai creati dal nulla.

Tutta la filosofia di Deleuze, a partire dalla quale il nostro progetto si sostanzia è consacrata all'Aperto, all'impercettibile, al sotterraneo. Per questo è necessaria una messa in prospettiva tale che ci permetta di concentrare la nostra analisi di volta in volta su una questione precisa, evitando inoltre di riprodurre una dossografia attraverso il commento del commento.

Nel nostro secolo, ha scritto Marie-José Mondzain, l'immagine è al nocciolo della cura che abbiamo della salvaguardia della nostra libertà e del nostro stesso pensiero e forse, nell'invasione del pianeta da parte dell'imperialismo visivo e audiovisivo solo capace di ridurre ogni nostra riflessione critica così come ogni nostra parola a uno stato di servile ebetismo preparandoci all'abdicazione del pensiero, l'immagine pare davvero non attendere altro che essere ri-pensata alla luce della sua storia così come al nocciolo della sua presente e schiacciante vitalità.

L'immagine è infatti qualcosa che non smette di riferirsi, di ricordarmi della mia alterità. Qualcosa come un «vivante fugitive». L'immagine è insomma questa cosa che procede dall'invisibile ma che non teme di assumersi il rischio della propria visibilità. Lontano dall'essere

---

p. 166

<sup>7</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 7

<sup>8</sup> Ivi, p. 5

un oggetto inerte della contemplazione disinteressata, essa è « corpo vivente, un'entità energetica che ci attrae o ci respinge, ci incanta o ci ferisce ».<sup>9</sup> L'immagine, e quella cinematografica in particolare, non cessa di mettere in relazione chi è solitamente escluso da ogni relazione : ed è proprio *tra* le immagini che si gioca un'essenziale questione di uguaglianza come non smette di ripetere Godard. Allora proprio questa vita che sorge solo tra le immagini ci interessa non poco. Si pensi anche solo alla natura interstiziale di un certo modo di fare cinema che è al centro di tutta la riflessione di Deleuze sul cinema moderno.

L'essenziale concetto di immagine, improntato alla filosofia bergsoniana del primo capitolo di *Materia e memoria* malgrado le critiche che lo stesso filosofo muoverà al cinema, non può impedire infatti una congiunzione essenziale tra l'immagine-movimento e l'immagine cinematografica. Secondo Deleuze è proprio il cinema ad offrirci infatti la “migliore immagine del pensiero” in virtù del suo carattere “macchinico” : la rivoluzione cinematografica sarà consistita allora essenzialmente nell'aver per sempre vincolato il pensiero al movimento automatico dell'immagine, da qui l'interesse a parlare di « automa spirituale », dal momento che la produzione del pensiero nello spettatore non è più d'ordine logico o speculativo ma qualcosa che sorge automaticamente dallo *choc* dell'immagine, dal movimento meccanico dell'immagine che forza il soggetto a pensare: un “noochoc”, appunto.

L'intera filosofia di Deleuze, nella misura in cui è stata in grado di porre al centro la sussistenza del problema e la consistenza del concetto, può essere considerata un'ontologia contemporanea. E in un certo senso il cinema avrà allora realizzato “l'essenza artista dell'immagine”<sup>10</sup>.

Ora un'arte non è mai soltanto un'arte : essa è sempre contemporaneamente la proposta di un mondo. E i suoi procedimenti formali sono spesso i resti di utopie che miravano a qualcosa di più che il semplice piacere degli spettatori : da qui la redistribuzione delle forme dell'esperienza sensibile collettiva.<sup>11</sup>

Ci sembra importante ricordare qui un passaggio fondamentale di una lunga conversazione con alcuni redattori della rivista *Cahiers du cinéma*, a partire da una tavola rotonda con A. Bergala, P. Bonitzer, J. Narboni, C. Tesson e S. Toubiana, apparsa nel n. 380 dei Cahiers (febbraio 1986) poco dopo la pubblicazione del secondo volume di *Cinéma 2, L' image-temps*, Minuit, Paris, 1985<sup>12</sup>: « qualcosa di strano m'ha colpito nel cinema: la sua inattitudine inaspettata a manifestare,

---

<sup>9</sup> Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, Introduzione, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, 2009

<sup>10</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1985), Milano, Ubulibri, 1989.

<sup>11</sup> J. Rancière, *Scarti, Il cinema tra politica e letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2013, p. 66

<sup>12</sup> Ora anche in *Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2006, p. 27

non il comportamento, ma *la vita spirituale* (come pure i comportamenti aberranti). La vita spirituale non è il sogno, né il fantasma, che sono sempre stati un vicolo cieco per il cinema, ma il dominio della decisione fredda, della caparbia assoluta, della scelta dell'esistenza. Come mai il cinema è così adatto a scavare nella vita spirituale? Questo può produrre il peggio, un cattolicesimo, un integralismo religioso tipico del cinema, ma anche il meglio- Dreyer, Sternberg, Bresson, Rossellini, oggi Rohmer. (...) Il cinema, insomma, non mette movimento soltanto nell'immagine, ma lo mette anche nello spirito. La vita spirituale è il movimento dello spirito<sup>13</sup>.

Si passa spontaneamente dalla filosofia al cinema, ma anche dal cinema alla filosofia. *Il cervello è l'unità*. Il cervello è lo schermo. L'arte e la filosofia ritagliano il caos e l'affrontano, ma non è lo stesso piano di taglio, non è lo stesso modo di popolarlo; da una parte costellazione di universi o affetti e percetti, dall'altra complessioni di immanenza o concetti. L'arte non pensa meno della filosofia, ma pensa per affetti e percetti. Questo non impedisce tuttavia che le due entità passino spesso l'una nell'altra, in un divenire che le trascina entrambe, in un'intensità che le codetermina.<sup>14</sup>

Con il concetto di *croyance* crediamo di toccare il fondo più evidentemente "patico" di tutto il pensiero deleuziano, forse il suo più proprio grido filosofico: "Il faut croire en ce monde"; e lo tocchiamo in questa *croyance* che il cinema moderno ci restituisce sempre in lotta con la propria incredulità, la sua propria disillusione; qualcosa capace di manifestarsi come un esercizio trascendentale del solo, semplice fatto di essere uomini: credere all'impossibile, al di là di ogni ragione.

---

<sup>13</sup> G. Deleuze, *ivi*, p. 28

<sup>14</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit. p. 55-56

*Croire/ Théâtre et CINEMA: alternance de croire et de ne pas croire. Cinématographe: continuellement croire.*

Robert Bresson

# Capitolo I

## Croyance, immanence

*C'est peut être là le secret: faire exister, non pas juger.*

G. Deleuze

### **I. Il “canto di guerra” delle arti non discorsive. Perché una filosofia *del* cinema, perché una filosofia della forza**

Gilles Deleuze ha scritto che le condizioni di una vera critica come di una vera creazione sono le stesse. Per questo alcuni discorsi non smettono di tessersi, voltarsi, perdersi a volte, poi tornare e affermare con più decisione; generare così nuove connessioni, proliferazioni inattese. Ci si renderà conto di avere a che fare qui con una materia in continua variazione; tentare di arginare questa variazione significherebbe annullare il movimento, sterilire il pensiero stesso.

Quando si parla allora di *filosofia del cinema* il genitivo è da intendersi come oggettivo o, piuttosto, soggettivo? Poiché ben lontano dall'essere mero oggetto, il concetto è agente. Se si è soliti considerare il cinema come un'arte che inventa delle immagini e dei concatenamenti fra le immagini visive, i due libri sul cinema di Deleuze sostengono in questo senso una tesi radicale: a costituire le immagini non sono né lo sguardo, né l'immagine, né l'arte; la classificazione dei segni qui dispiegata altro non è che una vera e propria teoria degli elementi, una storia naturale della combinazione fra gli enti. Una siffatta filosofia del cinema non può che assumere allora fin da subito un andamento paradossale. L'immagine non è più qualcosa che debba essere costituito, ma qualcosa che *esiste* di per sé; non è una rappresentazione dello spirito, dunque, ma materia-luce in movimento: è infatti la materia a essere occhio, l'immagine a essere luce, la luce a essere coscienza<sup>15</sup>. Da qui, allora, la ripresa essenziale del pensiero di Henri Bergson e l'enunciazione di un *tempo puro* come tempo del cambiamento, della durata, del divenire, della metamorfosi, dell'insistenza.

Da più parti arriva oggi il richiamo a riconsiderare l'immagine come qualcosa capace di meritare più che mai una riconquista filosofica; lo sguardo continua a costituire infatti una potente

---

<sup>15</sup> J. Rancière, *La favola cinematografica*, ETS 2006, p. 156

provocazione per il pensiero filosofico. Un intimo abbraccio vincola da sempre idea e immagine, come ricordano Andrea Pinotti e Antonio Somaini in uno dei più rilevanti studi condotti sulle teorie dell'immagine nel dibattito contemporaneo: « fintantoché siamo vivi e siamo psychè in un soma, il nostro vedere intelligibile passa per il vedere sensibile, il nostro spirito vede attraverso gli occhi del corpo<sup>16</sup> ».

Si dirà pertanto che le immagini *accadono*, o meglio ci accadono; esse hanno luogo, e non si potrà mai più escludere la portata delle forze dinamiche che direttamente vi discendono: forze iconografiche, concettuali, tematiche, stilistiche, narrative, discorsive, produttive, ricettive<sup>17</sup>. L'immagine, ha scritto Jean-Jacques Wunenburger, è sempre inseparabile da valutazioni di carattere metafisico, epistemologico, estetico ed etico<sup>18</sup>.

Ora le immagini, come le forze, non si danno che al plurale e si trovano a oscillare all'interno di uno spettro che va dal sensibile all'intelligibile<sup>19</sup>. Proprio a partire da un certo contesto *immaginale* non si può che convenire sul fatto che: “croire est réifier l'Autre de l'image”<sup>20</sup>. Cosa comporterebbe allora una simile operazione di credenza e di riverbero nell'arte? Cosa vuol dire reificare l'Altro dell'immagine? Poche righe a questo proposito scritte nel marzo 1988 da Serge Daney:

La registrazione (Lumière) possiede immediatamente una dimensione morale. Poiché è impossibile prevedere tutto ciò che rimarrà impresso sulla pellicola, non rimane che adattarsi a ciò che ci sarà “in più”. Divine scoperte, scorie, sintomi oggettivi, verifiche e prove, brutte sorprese, punte di realtà che impediscono all'immaginario di chiudersi, pretesti per discussioni dialettiche di ogni genere...Il regista guarda una volta sola e poi, anche lui in posizione passiva, deve fare i conti con ciò che ha restituito (come visione propria) sia con ciò che non ha registrato volontariamente (come realtà, richiamo dell'Altro).<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> A. Pinotti, A. Somaini, Introduzione, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, 2009, p. 13

<sup>17</sup> S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del Dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 14

<sup>18</sup> J.-L. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999, p. XIII

<sup>19</sup> Dall'*eikon* (icona) nel senso di immagine, rappresentazione all'*eidolon* che ha una sua contiguità con la nozione di irrealtà, nel senso di riflesso e per questo associato a *phantasma* (visione, sogno o fantasia), fino a *imago*, di etimologia incerta ma capace di racchiudere tutti i significati della parola *immagine* e *simulacrum* in opposizione a *res*, la cosa reale. L'immagine dunque si sposta da un registro semantico che oscilla tra l'idea di forma visibile (in latine *imago* e forma, figura, corpo come in tedesco *Bild* e *Gestalt*, in inglese *picture*, *figure*, *frame*) e l'idea di contenuto irreali, fittizio (in greco *eidolon*, in tedesco *Schattenbild*, in inglese *phantom*).

<sup>20</sup> “ Cette idée de double, voir de doublure de soi, de figure indistincte, place le sujet dant la perte de l'intériorité, d'un soi vivant pour une exteriorité de l'instant et du fragment de temps”. S. Bernas, *La croyance dans l'image*, L'Harmattan, p. 9

<sup>21</sup> S. Daney, *Il cinema e oltre. Diari 1988-1991*, Milano, Il Castoro, 1997, p. 20

È anche di questo che il presente studio tenterà di occuparsi, prendendo in esame quella che sembra essere evidenziata come una specifica natura della *croyance* nel momento specifico in cui essa incontra un *dispositivo*, un'arte della transizione, del passaggio, come è il cinema; qualcosa di appena meno effimero di una vita umana. “L'immagine efface d'abord son contenu puis meurt dans son innocence”, ha scritto impareggiabilmente Jean Louis Schefer<sup>22</sup>. Secondo il nostro punto di vista il cinema avrebbe fatto finora ben altra cosa dal rappresentare semplicemente degli uomini in lotta nella brevità della loro esistenza: esso avrebbe piuttosto inventato, misteriosamente, *tra* gli oggetti, le parole, le proporzioni e le luci, il luogo stesso delle *passioni*. Per questo non si tarderà troppo a legare pure il “fatto” stesso del sorgere di una *croyance* a una essenziale questione di passione.

Più che una dimensione dello spazio bisognerà interrogare allora una dimensione del tempo. E una delle prime domande da porsi sarà non a caso: *che cosa è il tempo* perché noi possiamo appassionarci, e perché possiamo averne un'*immagine diretta*? Potrebbe essere sintetizzata in questi termini la questione forse più profonda che Gilles Deleuze lascia grossomodo insoluta, ma anche abbandonata a tutte le sue potenzialità, nei due volumi della sua teoria del cinema.

Sappiamo da questi infatti che il passaggio da un'immagine indiretta a un'immagine diretta si accompagna la sostituzione di una visione *qualitativa* a una meramente quantitativa; poiché solo nella “qualità” il tempo ci è donato come forza. La relazione tra tempo e movimento al cinema, da un certo momento in poi, chiede di essere interamente riconsiderata: si tratta sostanzialmente di ripensare il movimento in funzione del tempo. Poiché quello che l'immagine-tempo ci presenta non è tanto il tempo in se stesso ma *il tempo in quanto forza*. E la forza, si sa, spezza il movimento come successione spaziale. Tutto il primo capitolo de *L'immagine-tempo* tende di fatto a valorizzare questo processo di autonomizzazione dei segni presenti ne *L'immagine-movimento*, rendendo possibile l'accesso a quella che è l'emergenza di un Tempo puro. La vera immagine del tempo è quindi innanzitutto un'immagine della *profondità* la quale solo può darsi una volta che vi si sono subordinate tutte le altre dimensioni. Da qui approcciarsi a quell'evento unico di “mostrazione del tempo” vorrà dire davvero accostarsi ad uno stato, ancor meglio a un divenire, della *croyance* stessa. Non si tratterà più allora di domandarsi cosa dell'esperienza umana della temporalità il cinema ci restituisca, quanto piuttosto d'interrogare la parte specificamente cinematografica di questo tempo cui ci introduce solo una particolare categoria di immagini, scavalcando il dato della sola dimensione narrativa del racconto filmico. Ricordiamo a questo proposito una considerazione di Jean Epstein (sebbene egli appartenga, come vedremo meglio in seguito proprio con Deleuze, a

---

<sup>22</sup> J.L. Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Cahiers du cinéma, 1997, p. 6

un' "età" precedente rispetto a quella da noi presa in considerazione, un'età non ancora "moderna"): "Le cinéma est, par excellence, l'appareil de détection et de représentation du mouvement, c'est à dire de la variance de toutes les relations de l'espace et du temps, de la relativité de toute mesure, de l'instabilité de tous les repères, de la fluidité de l'univers<sup>23</sup>."

Quello che più ci interessa evidenziare nel fecondo movimento della *croyance* che verrebbe a squarciare un certo continuum progressivo e lineare della storia del cinema, è una sorta di abbraccio indissolubile del cinema e della filosofia capace di darsi solo nel divenire come condizione stessa del Nuovo, nell'eterogeno come marca specifica del tempo, nel differenziale del pensiero. Se infatti il tempo ci è dato in un certo cinema moderno essenzialmente come percezione - secondo la tesi sostenuta tra gli altri anche proprio da Schefer - l'immagine è ormai quella dei movimenti aberranti o dei falsi raccordi che risultano proprio dall'espulsione dello spazio a tutto vantaggio del tempo. Ma ecco che questa immagine diretta del tempo *non rappresenta niente* e non rappresenta niente soprattutto per il pensiero; essa, piuttosto, si dirà, è qualcosa che *provoca* il pensiero: detto altrimenti, essa ci costringe a pensare. Ed ecco perché è importante chiarire da subito che quando Deleuze parla di un'*immagine del pensiero* non intende affatto riferirsi alla *proiezione* di una qualche interiorità predeterminata, ma se un qualche tempo in essa è convocato è solo in quanto la sua apparizione si dà come una forza che provoca il pensiero, dissociandolo da ogni supposta rappresentazione veridica.

Se la filosofia è dal canto suo *veggenza* è perché in grado di produrre un concetto proprio per questa *differenza* celata nel cuore di ogni identità; così il cinema è direttamente chiamato a partecipare all'impresa filosofica in quanto perfettamente in grado di produrre "immagini adeguate alla divergenza in atto che pulsa in ogni presente dato<sup>24</sup>" e il suo indubbio realismo fotografico sarebbe allora fatto di immagini astratte che "non rappresentano niente" (vedremo quali conseguenze porterà una simile affermazione). Si comprende meglio perché allora, a detta di Deleuze, la nozione di *rappresentazione* da sempre avveleni la filosofia :

Ciò che si costituisce nel nuovo non è per l'appunto il nuovo» ma «ciò che è proprio del nuovo, in altri termini la *differenza*, è di sollecitare nel pensiero forze che non sono quelle del riconoscimento, nè oggi nè mai, ma potenze di un ben diverso modello, in una *terra incognita* mai riconosciuta nè riconoscibile<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> *Esprit de cinéma*, ed Jeheber, 1955, p. 18

<sup>24</sup> R. Ronchi, *Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 81

<sup>25</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), Raffaello Cortina, Milano 1997) p. 177

In questo senso allora la *différence*, o il vero cominciamento, avverrebbe solo a partire da quella che è una lotta rigorosa contro l'Immagine «anche a costo delle più grandi distruzioni, delle maggiori demoralizzazioni», come se il pensiero davvero «non potesse cominciare a pensare, e sempre ricominciare, se non liberato dall'Immagine e dai suoi postulati».<sup>26</sup>

Se è vero allora che in un certo processo di mutazione delle immagini che ci troveremo qui ad affrontare muovendo dalla lettura dei due volumi deleziani dedicati al cinema, a confluire direttamente saranno state le conseguenze della guerra, del vacillamento del sogno americano, della nascita di una nuova coscienza delle “minoranze”, dell'influenza dei modi letterari, della crisi di Hollywood, così come pura una certa incidenza “geografica” (l'Italia prima della Francia e della Germania), tutte queste motivazioni non riuscirebbero comunque da sole ad esaurire la complessità di un fenomeno che se è vero che ha luogo *nel* cinema (ed è dunque l'essenza stessa del cinema che bisogna interrogare) è vero anche che questo chiamerebbe in causa delle forze (le quali a loro volta chiamerebbero direttamente in causa il pensiero) capaci di spingerlo in definitiva ben oltre il cinema. Era a tal proposito infatti che si interrogava Deleuze:

Pourquoi l'Italie avant la France et l'Allemagne? C'est peut-être pour une raison essentielle mais extérieure au cinéma à savoir que l'Italie n'était pas compté parmi les vainqueurs de la guerre. Cependant son institution cinématographique, contrairement à l'Allemagne, était restée relativement indépendante du régime fasciste et d'autre part elle pouvait invoquer une résistance et une vie populaire sous-jacentes à l'oppression, bien que dénuées d'illusions<sup>27</sup>.

Ed è questo uno dei nodi cruciali che qui ci interessa rilevare : in che modo politica e cinema si raggiungano e si tocchino in un dialogo senza fine, come evidenziato peraltro dal critico Jean A-Gili nella raccolta di saggi : *Fascisme et résistance dans le cinéma italien*: «Fascisme et anti-fascisme constituent un affrontement toujours actualisé où le meilleur de la création s'exprime dans un combat contre l'apathie et la sclérose des sociétés avancées. La notion de résistance, propre à la lutte contre le nazisme et le fascisme, a pris une valeur générale; les combats anti-fascistes sont devenus l'expression des combats pour la démocratie et pour une société nouvelle où s'épanouiront les valeurs les plus précieuses de l'homme».<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 173

<sup>27</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1985),

<sup>28</sup> J. A. Gili, *Fascisme et résistance*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1970p. 3

Ecco allora perché proveremo ad abbracciare questa sostanziale *inclinazione*, piuttosto che approcciare la questione della *croyance* da una prospettiva strettamente storicistica<sup>29</sup> la quale, se da un lato sarebbe indubbiamente capace di rendere conto di un certo momento storico proprio come di una certa crisi capace di *affettare* il cinema e le sue forme (come preannunciato peraltro da Deleuze già verso la conclusione de *L'immagine-movimento*), dall'altro, potrebbe rivelarsi totalmente inadeguata nell'esaurire nei margini di una rappresentazione la complessità e indubbiamente la straordinarietà di un processo che rimane, invece, soprattutto d'ordine "qualitativo" ed è tutt'altro che lineare.

Si sceglierà di ricalcare qui piuttosto l'immanente vitalismo che ci sembra insito in un tale concetto che molto della sua natura deve proprio a una filosofia del segno: «Tout ce que j'ai écrit était vitaliste, du moins je l'espère, et constituait une théorie du signe», ha detto Deleuze. Se si applica infatti all'arte e al segno una lettura immanente, se si espongono i rapporti di forza effettivi attraverso i quali i segni producono i loro effetti, ecco che la sperimentazione come principio di esplicazione per l'arte è pronta finalmente a rimpiazzare ogni interpretazione e ogni ermeneutica. In questo starebbe la forza di Spinoza (altro imprescindibile referente di tutto il discorso deleuziano) nell'aver rimpiazzato definitivamente la morale, il giudizio che rapporta sempre l'esistenza a dei valori trascendenti con l'Etica, ovvero una tipologia di modi d'esistenza immanenti.

Sotto questo profilo, le opere, i film, qualunque sia il loro supporto, non formeranno più l'oggetto di una morale rapportando il loro corpo materiale a una forma intellegibile, ma di un'*etica*, appunto, di una etologia delle forze affettive. Questo consente a Deleuze di prendere definitivamente le distanze dalle nozioni di *sensò* e *interpretazione* (di cui ancora poteva conservare il vocabolario lavorando su Nietzsche e su Proust). Con Spinoza Deleuze acquista definitivamente una nuova concezione del segno proprio come forza *affettante* e non più come significazione. Il segno non definirà allora mai più un tratto fisico umano ma propriamente un *affetto*: questione di incontro e cattura, tanto nella filosofia quanto nel cinema; composizione di rapporti e variazioni di potenza. Questa nuova etologia del segno consente di fatto una filosofia dell'arte come segnaletica materiale e semiotica. Si tratta pertanto di trasformare radicalmente lo statuto di segno, e nello specifico, passare da un segno interpretato a un affetto, riportare un segno-immagine che sia contemporaneamente *clinico e critico*. Solo allora l'interpretazione potrà lasciare il campo alla

---

<sup>29</sup> Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra momenti diversi della storia. Ma nessuno stato di fatto è, in qualità di causa, già perciò storico. Lo è diventato, postumamente, attraverso circostanze che possono essere distanti migliaia di anni da esso. Lo storico che muove da qui cessa di lasciarsi scorrere tra le dita la successione delle circostanze come un rosario. Egli afferra la costellazione in cui la sua epoca è venuta a incontrarsi con una ben determinata epoca anteriore. Fonda così un concetto di presente come quell'adesso, nel quale sono disseminate e incluse schegge del tempo messianico. W. Benjamin, *Angelus Novus*, p.

sperimentazione: ed è in questo che si può riassumere forse il contributo di Spinoza all'estetica deleuziana.

L'arte trasforma i nostri poteri di affettare e di essere affetti. Solo così Deleuze può sviluppare una nuova filosofia dell'arte: questo gli permette ad esempio in *Logica del senso* di definire la "critica clinica" come antidoto ad ogni sistema di significazione. La clinica è critica dal momento in cui *ci forza a sentire*, a pensare e a ridere dei complessi di forze che compongono la nostra vita<sup>30</sup>. L'arte è allora sempre cattura di forze (1981). Si comprenderà meglio, sotto questa luce, come Deleuze possa trovare in Nietzsche una fonte d'ispirazione profonda, non solo perché è proprio quest'ultimo a sostituire la *croyance* a un certo "modello di sapere" ma soprattutto perché una simile sostituzione non potrebbe aver luogo senza che la *croyance* a sua volta non fosse in grado di restituire una nuova forma di conoscenza, in cui la teoria o "*science des problèmes*" è il contenuto, e ogni problema appartiene all'ordine dell'*evento*.

Se è sicuramente vero allora il fatto che alcune forme del cinema classico fossero andate "naturalmente" esaurendosi, a un altro livello, il cinema non potrà tuttavia mai cessare di essere considerato nel suo insieme come *processo* il quale davvero non attendeva che una sua *maturità* per poter realizzare la sua più alta potenza (è importante ricordare che la modernità cinematografica ha avuto modo di dispiegarsi in Deleuze solo attraverso una certa immagine del pensiero e del movimento). Se dunque una specifica modernità cinematografica ha potuto compiersi è stato solo a partire dall'attraversamento di tutte e tre le differenti forme dell' *immagine-movimento*, dell' *immagine-tempo*, dell' *immagine del pensiero*.

Proprio i tre criteri ritenuti essenziali per la definizione di una nuova immagine del pensiero sono esplicitamente provenienti dall'arte, come scrive Véronique Bergen: « l'art ne se tient qu'à être création intempestive, invention d'une solution brisant la reconduction des réponses données; il se laisse traverser par une *impuissance* qu'il module en une puissance qu'il ne soupçonnait pas; il faut monter en lui l'impersonnalité de la troisième personne qui met à bas la "fiction grammaticale" du moi »<sup>31</sup>.

Tutto il discorso sulla *croyance* allora non potrà che svolgersi parallelamente alla questione di un'impotenza essenziale che proprio il cinema sarebbe capace di rimodulare in potenza.

Ci troveremmo allora forse, in questo senso, in uno stato conflittuale tra la parte più propriamente "storica" e la parte "filosofica" del concetto di *croyance*? Falso problema, direbbe

---

<sup>30</sup> Quando si lanciano, i dadi sono come il mare e i flutti (Nietzsche direbbe la terra e il fuoco). Quando ricadono sono una costellazione, i loro punti formano il numero 'nato stellare'. Il tavolo del colpo dei dadi è dunque duplice, mare del caso e cielo della necessità, mezzanotte-mezzodi.

<sup>31</sup>V. Bergen, "La création chez Deleuze: du sensible à l'empirisme transcendantal", *Gilles Deleuze, la logique du sensible. Esthétique & clinique*, de l'incidence éditeur, 2013, p. 78 (corsivo mio)

Deleuze. Ricordiamo infatti che l'aspetto rivoluzionario di *Materia e memoria*<sup>32</sup>, cui ampiamente attinge tutta la filosofia del cinema deleuziana, sta proprio nel presentare un'altra concezione del movimento rispetto a quella de *L'evoluzione creatrice*: di fronte al meccanismo cinematografico, Bergson è pronto ad assumere l'idea del movimento come qualcosa di indivisibile, continuo, temporale, qualitativo appunto - *c'est un absolu, tout mouvement est un absolu* - non esiste insomma movimento che per qualcosa che duri, cambi, trasformi. Dove allora il meccanismo non sembrerebbe parlare d'altro che di movimenti relativi nello spazio, ecco che la filosofia scopre il *movimento assoluto* come ciò che si origina al cuore stesso delle cose. In questo senso il movimento non fa che cambiare di statuto allo stesso modo della percezione. Ci sono insomma cose che non cessano di cambiare, il mondo stesso non cessa mai di cambiare, così che la nostra percezione naturale non starebbe mai a marcare un punto d'inizio, ma essa stessa avrebbe sempre bisogno d'essere in qualche modo "dedotta" e una certa coscienza non potrebbe sorgere allora che in rapporto all'universo.

Quella che viene immediatamente a porsi qui, come si sarà capito, è dunque una questione di *sostanza*. E torna implacabile la domanda: *che cosa è allora il tempo perché noi possiamo averne un'immagine diretta?* Se il passaggio da un'immagine indiretta a un'immagine diretta secondo Deleuze si accompagna alla sostituzione di una visione qualitativa a una meramente quantitativa, se la relazione tra tempo e movimento chiede pertanto di essere interamente riconsiderata, si tratta essenzialmente di ripensare il movimento in funzione del tempo. Poiché quello che l'immagine-tempo ci presenta non è tanto il tempo in se stesso ma *il tempo in quanto forza*; e la forza spezza il movimento come successione spaziale.

Cosa significherà, allora, da questo momento in poi *percepire*? Bergson apre il primo capitolo di *Materia e memoria* affermando che noi percepiamo delle immagini che "agiscono e reagiscono", che esprimono cioè delle sostanziali modifiche nell'universo in maniera tale che la mia percezione innanzitutto *si schiude al mondo*, che questa ponga come condizione il movimento del mondo. Non a caso per Deleuze questo è davvero un punto decisivo poiché *immagine* da questo momento in avanti vorrà dire espressamente movimento della materia, "écoulement (flusso) matière": ed è da qui che egli può forgiare il suo concetto di "immagine-movimento". Si cercherà invano lo stesso concetto in Bergson, non esiste. Oppure bisognerà precisare di quale movimento si sta parlando:

---

<sup>32</sup> Ricordiamo, nelle parole di Walter Benjamin: "Come un monumento di gran lunga eminente, spicca su questa letteratura l'opera giovanile di Bergson, *Matière et mémoire*: che serba più delle altre, rapporti con l'indagine esatta. Essa è orientata sul modello della biologia. Già il titolo dice che essa considera la struttura della memoria come decisiva per la struttura filosofica dell'esperienza. In realtà l'esperienza è un fatto di tradizione, nella vita collettiva come in quella privata. Essa non consiste tanto di singoli eventi esattamente fissati nel ricordo quanto in dati accumulati, spesso

perché se si parla di meccanismo, come all'inizio di *Materia e memoria*, le immagini stanno a evocare le parti elementari della materia in interazione (atomismo e meccanismo) e l'immaginazione scientifica, meccanicistica, atomistica fissa la materia in alcuni schemi. Ma se si parla di cambiamento puro, movimento puro, allora queste immagini "grossolane" della scienza non troverebbero più il loro posto: un movimento assoluto, dice semplicemente Bergson, "non può immaginarsi", mettersi in immagini<sup>33</sup>. Di cosa sta parlando allora Deleuze descrivendo un piano di immagini-movimento? Certo non di un meccanismo, né delle immagini fisse della scienza, ma di immagini che sono piuttosto l'indice di un *cambiamento* assoluto nell'universo, e che lui chiama appunto "coupe mobile de la durée". Per Deleuze, scrive Pierre Montebello, l'immagine-movimento indica sempre allo stesso tempo un'interazione tra le parti di un sistema e un cambiamento nel Tutto. Egli non cessa un istante di ripetere che il movimento ha due facce: traslazione nello spazio e cambiamento del Tutto. L'immagine-movimento ha dunque sempre due facce, essa è necessariamente spazio, ma anche soprattutto tempo: un blocco di spazio-tempo, dal momento in cui essa esprime dei divenire e i cambiamenti dell'universo. Ogni immagine conserverebbe allora in quanto tale qualcosa che è della mobilità dell'universo, e questo basta a segnare un distacco netto da Bergson secondo il quale l'immagine è invece sempre fissaggio del tempo, senza mai essere in se stessa tempo e cambiamento. Stando a questa analisi, se la nostra percezione naturale fissa il movimento delle cose nello spazio, ecco che l'immagine cinematografica fa esattamente il contrario, ovvero, estrae della *mobilità* dal movimento delle cose nello spazio. Dice infatti Deleuze: proprio dell'immagine cinematografica è estrarre la mobilità che ne è l'essenza. Perché allora, si chiede Montebello, l'autore di *Differenza e ripetizione* conserva questo termine di immagine-movimento, ancora troppo psicologico, statico, per descrivere un movimento assoluto nell'universo contrariamente a Bergson? La prima risposta è evidente: egli ha sicuramente necessità di stabilire un ponte tra l'universo come movimento e il cinema come arte delle immagini. Ma possono essere convocate qui almeno altre tre motivazioni filosofiche. Prima motivazione: l'immagine-movimento è l'immagine che *appare* alla mia coscienza pur essendo movimento nel mondo. Questo concetto consente di superare di fatto la crisi della psicologia che ancora separava interno ed esterno, io e mondo. Scrive infatti Montebello: "Pour Deleuze quand nous percevons des images, nous percevons aussi l'en soi de l'image, le mouvement qui lie les images. L'en soi de l'image est encore de l'image, c'est la matière/mouvement, l'identité absolue de l'image et du mouvement. Un

---

inconsapevoli, che confluiscono nella memoria. Ma Bergson non si propone affatto di specificare storicamente la memoria; e respinge anzi, ogni determinazione storica dell'esperienza. W. Benjamin, *Angelus Novus*, pp. 90-91

<sup>33</sup> Cfr. H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Bari-Rona, 1996

Mouvement absolu emporte l'Univers, une perpétuelle création (durée)<sup>34</sup>. La seconda motivazione è invece molto profonda, Deleuze vi coglie l'occasione di tracciare quello che è *un piano d'immanenza* fatto d'immagini in sé (e questa volta il termine è ripreso da Bergson che pure lo utilizza nel suo primo capitolo di *Materia e memoria* e mai più), indipendenti dal soggetto.

*Immanenza*: ecco una nozione assai difficile da articolare, perché se per spiegare un concetto si ricorre a un altro concetto, al suo contrario o a uno simile, questo non si può fare per l'immanenza, che è un concetto limite, che assorbe in sé tutti gli altri, e li annulla. L'immanenza non è propriamente il contrario della trascendenza; ma è piuttosto quest'ultima che ha bisogno dell'immanenza, come suo contrario, per precisare se stessa, per definirsi come l'ambito di ciò che non è immanente, non è mondano, non è terreno. L'immanenza è dunque lo spazio che *si apre* quando tutti i dualismi sono stati superati. Uno spazio che proprio per questa ragione è *impensabile* e indicibile: "Il piano di immanenza non è un concetto, né pensato né pensabile", scrivono Deleuze e Guattari. Non si può pensare, ché per pensarlo occorrerebbe essere al suo esterno, ossia nella trascendenza; per la stessa ragione non può dirsi, perché il linguaggio incarna l'essenza stessa di ogni dualismo, della cosa e del segno, del significato e del significante, del contenuto e dell'espressione. È difficile quindi pensare l'immanenza. La nozione di immagini in sé allora che senso avrebbe? Non è assurdo supporre l'esistenza di *immagini in sé* come le pensa Bergson. Ma come parlare di immagini in sé, che non appartengono a nessuno e non si rivolgono a nessuno? "Come parlare di un apparire se non c'è neanche un occhio?", si chiede giustamente Deleuze. È senz'altro questo il punto più difficile dell'interpretazione di Bergson.

Che cosa *prende* allora la macchina da *presa* per riprendere quel movimento iniziale cui abbiamo fatto riferimento con Daney? Ebbene, essa "non prende certo il mondo restituendocelo così com'è, come viene detto nella consueta metafora del cinema come arte di differimento della morte: essa prende piuttosto il *movimento*; va a cogliere cioè proprio il divenire *nel* mondo, là dove esso si trova ma dove l'occhio umano non è in grado di vederlo<sup>35</sup>". E per riuscire a farlo, grazie al suo occhio meccanico, ecco che essa mette in movimento le sezioni immobili di questo mondo mostrandone quella che è la loro intima co-appartenenza al caos originario. Questo è davvero essenziale per comprendere il movimento della *croyance* che qui si andrà a delineare. Per questo ci è sembrato importante ricordare che con il Bergson di *Materia e memoria* l'immagine non è mai concepita in Deleuze come una copia o qualcosa che sta per qualcos'altro ma come *un modo* della materia stessa, *un movimento reale*; solo così l'effetto dell'arte potrà iniziare a intendersi in maniera

---

<sup>34</sup>P. Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Librairie Philosophique J. VRIN, 2008, p. 24

<sup>35</sup> Scrive Pietro Bianchi in un recente intervento su Doppiozero<sup>35</sup> che accompagna l'uscita della nuova edizione per Einaudi de *L'immagine-movimento*.

strettamente “positiva”: ben lontano dall’essere considerata una finzione della cultura, un criterio antropologico, l’arte in Deleuze, assume sempre la *consistenza* e l’*innocenza* di un effetto di soggettivazione che fa palpitare gli affetti nella materia. Proprio come Nietzsche che aveva una concezione tragica dell’arte poggiante su due principi, da intendersi come principi dell’avvenire.

Anzitutto dunque l’arte è il contrario di un’operazione « disinteressata » : essa non guarisce, non calma, non sublima, non toglie interesse, non « sospende » il desiderio, l’istinto o la volontà ; essa è invece uno « stimolante della volontà di potenza », « eccita il volere »<sup>36</sup>. E ancora stando al metodo di Nietzsche: un concetto, un sentimento, una fede, preciseremmo noi una *croyance*, non potranno che essere considerati sempre sintomi di una volontà che vuole qualcosa. E cosa vuole chi parla, chi ama o chi crea<sup>37</sup>? Nel 1983, nello stesso momento in cui Deleuze ritorna sul *Nietzsche e la filosofia* del 1962 per curarne la prefazione nell’edizione inglese, il filosofo sottolinea in che modo l’influenza di Nietzsche si eserciti su artisti e scrittori più che sui teorici, come a dire che il suo pensiero non possa diffondersi altrimenti che in modo pratico e violento, pragmatico più che discorsivo dal momento che esso concerne le forze. La forza, spiega Deleuze, non è mai esistita che al plurale, essendo sempre detta come rapporto di forze di cui se ne può valutare sintomatologicamente la potenza. Si può pensare per questo di disporre la filosofia di Deleuze attorno a due assi fondamentali: uno costituito dalla semiotica generale, l’altro da un’etica e un’ontologia della potenza. Questo ci dice inoltre in che modo Deleuze pensi Nietzsche con Spinoza poiché questo *couplage* tra segno e potenza si addice propriamente a una filosofia della forza. Pensare la forza secondo la semiologia e l’etica, il segno e l’affetto definisce propriamente la vocazione dell’arte come *sintomatologia*, cattura di forze e immagine. Ora questo volere, spiega Deleuze, non è un atto come gli altri ma “la dimensione genetica e critica al tempo stesso, di ogni nostra azione, sentimento o pensiero<sup>38</sup>” e in questo si lega intimamente a una *croyance*. Nelle pagine decisive per l’esposizione di questo concetto ne *L’immagine-tempo* Deleuze enuncia:

Il fatto moderno è che noi non crediamo più in questo mondo. Non crediamo neppure agli avvenimenti che ci accadono, l’amore, la morte, come se ci riguardassero solo a metà. Non siamo noi a fare del cinema, è il mondo che ci appare come un brutto film. A proposito di

---

<sup>36</sup>G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia* (1962), Einaudi, Torino 2002, p. 152 “Ma cos’è esattamente per Nietzsche il « tragico » ? Egli contrappone la visione tragica del mondo a due altre visioni : quella dialettica e quella cristiana. (...) Nietzsche insiste in particolare sul carattere fondamentalmente cristiano della dialettica e della filosofia tedesca, nonché sulla costitutiva incapacità, sia del cristianesimo che della dialettica, di pensare il tragico. « Io ho scoperto, per primo, la tragicità », che anche i Greci fraintesero. Collegandolo al negativo, all’opposizione, alla contraddizione, la dialettica propone una certa concezione del tragico, che viene così rappresentato come contraddizione tra sofferenza e vita, tra finito e infinito nella vita stessa (...) movimento ma anche soluzione della contraddizione, p. 17

<sup>37</sup>Ivi, p. 116

<sup>38</sup>G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit. p. 116

*Bande à part* Godard diceva: “Sono persone reali, è il mondo che sta per proprio conto. È il mondo a non essere sincrono, loro sono giusti, sono veri, rappresentano la vita. Vivono una storia semplice, è il mondo attorno a loro che vive una brutta sceneggiatura”. È il legame fra uomo e mondo a essersi rotto; è questo legame quindi a dover tornare oggetto di credenza: l'impossibile che può essere restituito soltanto in una fede. La credenza non si rivolge più a un mondo altro o trasformato. L'uomo è nel mondo come in una situazione ottico sonora pura. La reazione di cui l'uomo è privato può essere sostituito soltanto da una credenza. Solo la credenza nel mondo può legare l'uomo a ciò che vede e sente. Bisogna che il cinema filmi non il mondo, ma la credenza in questo mondo, il nostro unico legame. Ci si è spesso interrogati sulla natura dell'illusione cinematografica. Restituirci credenza nel mondo, questo è il potere del cinema moderno (quando smette di essere brutto). Cristiani o atei nella nostra universale schizofrenia, abbiamo bisogno di ragioni per credere in questo mondo. È un'intera conversione della credenza<sup>39</sup>.

Non è un caso che questo importante passaggio sia scandito dalla ricorrenza di un termine chiave come potrà essere per noi quello di *legame*; un legame che, pur spezzato, dice Deleuze, deve tornare a farsi “oggetto” di una *croyance*. Riprendiamo allora il nostro discorso a partire proprio da questo ragionamento che Deleuze consacra alla *croyance*, il cui oggetto appartiene a un evento del Fuori (“*événement du dehors*”). Deleuze usa a tal proposito un'espressione decisamente significativa: egli scrive che il pensiero solo se rapportato a questo *dehors* si trova *preso, colto* dalla *croyance*. Detto altrimenti, il “credere” deleuziano non dipende affatto, come in Kant, da un certo interesse della ragione, successivo a un qualche “potere” che gli venga probabilmente conferito. Ma esso risponde essenzialmente a un imperativo di un certo tipo. Ed è in questo senso che occorre comprendere l'utilizzo di un altro verbo importante come “dovere”: “C'est cette croyance qui fait de l'impensé la puissance propre de la pensée (...) nous *devons* en faire notre manière de penser”; “c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance<sup>40</sup>”. Questo è essenziale: non si tratta più allora qui di un obbligo morale, fondato apoditticamente; si tratta invece di un imperativo etico (e non categorico) che trova nell'elemento “problematico” la sua propria genesi. È questo il fondamentale movimento tracciato nel suo studio dedicato al filosofo *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, da Dork Zabunyan<sup>41</sup> proprio in merito al tema della *croyance*, e che noi in queste pagine ci limitiamo a ricalcare. È dunque solo nella misura in cui la *croyance* sarebbe capace di rinviare a un certo “elemento problematizzante” che essa potrà finalmente essere resa a un “pensiero rigoroso”. E su

---

<sup>39</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989. p.192

<sup>40</sup> Ivi.

<sup>41</sup> D. Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 189

questo punto il riferimento al capitolo IV di *Différence et répétition* si rivela decisivo<sup>42</sup>, poiché proprio in questa occasione Deleuze sostiene che il problematico non può essere fatto dipendere da “un’istanza apodittica” ma deve necessariamente rifarsi a una “instance-question” capace di esprimere il rapporto dei problemi con gli imperativi da cui procedono. E questi stessi imperativi designano “un champ problématisant seul capables de déterminer (la question) dans une “science” caractéristique”, si legge ancora in *Differenza e ripetizione*. Spingendo la questione all’interno di una argomentazione più ampia saremo portati a esplicitare in che modo allora il problema della *croyance* rimandi all’ordine dell’*evento* e non più a una questione *essenza*, per citare ancora Deleuze. I problemi, si sa, sono sempre dialettici; per questo, scrive Deleuze, “quando la dialettica ‘oblia’ l’intimo rapporto che la lega ai problemi in quanto Idee e quando si contenta di ricalcare i problemi sulle proposizioni, perde la sua vera potenza per cadere sotto il potere del negativo e sostituisce necessariamente all’oggettività Ideale del *problematico* un semplice accostamento delle proposizioni opposte, contrarie o contraddittorie.<sup>43</sup>” Inoltre i problemi sono sempre in stretto rapporto con i segni, i quali “fanno problema” letteralmente. Scrive Deleuze in *Differenza e ripetizione*: “Ciò che può essere solo sentito (il *sentiendum* o l’essere del sensibile) ha come carattere quello di turbare l’anima, di renderla “perplessa”, cioè di costringerla a porre un problema, come se l’oggetto dell’incontro, il segno, fosse portatore di problemi-come se costituisse il problema.<sup>44</sup>” Ora proprio l’arte è qualcosa di *reale*, l’abbiamo detto, ed opera degli effetti reali sul piano delle forze e non sul piano delle forme; ne deriva uno slittamento essenziale della frattura tra reale e immaginario. Deleuze insiste molto sull’aspetto reale dell’immaginario, tanto che le immagini dovranno essere prese da questo momento in poi, pure nel nostro discorso, in maniera letterale e non significante; si tratta, in altre parole, di restituire al pensiero quello che esso è in grado di produrre per estrazione e non per astrazione.

L’imaginaire n’est pas irréel, mental et subjectif mais propose une indiscernabilité relative du reel et de l’irréel, indiscernabilité que la notion de capture permet d’expliquer. Toutes les

---

<sup>42</sup> Kant non trascurava occasione per rammentare che le Idee sono essenzialmente “problematiche”, mentre i problemi sono le Idee stesse, mostrando senz’ombra di dubbio che le Idee ci precipitano in falsi problemi, anche se non è questo il loro carattere più significativo. Se la ragione secondo Kant pone falsi problemi in particolare e quindi reca in sé l’illusione, cioè dipende dal fatto che la ragione è innanzitutto facoltà di porre problemi in generale. Una tale facoltà presa nel suo stato di natura, non ha ancora il mezzo per distinguere quanto ci sia di vero o di falso, di fondato o no in un problema che essa pone. Senonché l’operazione critica mira appunto a darle questo mezzo: “La Critica non deve occuparsi degli oggetti della ragione, ma della ragione stessa o dai problemi che da essa promanano” (...): le Idee, conformemente alla loro natura critica, rettamente intesa, hanno un uso perfettamente legittimo, detto “regolativo” secondo il quale costituiscono veri problemi o pongono problemi ben fondati. Ciò spiega perché regolativo significhi problematico. G. D., *Differenza e ripetizione*, op. cit. p. 219

<sup>43</sup> Ivi, p.213

<sup>44</sup> Ivi, p.183

images sont littérales et doivent être prises littéralement, de sorte que la pensée n'est pas séparable des images, mais qu'elle n'est pas signifiée par elles comme un contenu abstrait qu'elle représenteraient. Il y a là un chant de guerre pour les arts non discursifs (...).<sup>45</sup>

È quindi la sperimentazione a permetterci di entrare in quella che specificamente viene definita *funzione clinica* dell'arte. Tutta la produzione artistica sembra di fatto impegnare una certa critica in senso nietzscheano maturata proprio attraverso l'estratto etologico di un complesso di forze. Solo in questo senso è possibile parlare di uno sviluppo della critica in una fisica degli affetti. Prendiamo ancora con Deleuze il caso emblematico di Proust: non a caso il grande scrittore evita il piano trascendentale del giudizio, "accontentandosi" di esporre il piano immanente degli affetti. Proprio questa differenza tra piano immanente dei rapporti di forza e piano trascendente del giudizio è decisiva per stabilire la virtù critica della clinica. La clinica si rivelerebbe infatti come una "affectologie" (Sauvagnargues), studio dei poteri di affettare e di essere affetti. Assieme a Zabunyan, un altro studioso che ha potuto rilevare la sorgente nietzscheana che nutre tutta la riflessione deleuziana sostanziando il concetto di *croyance* è François Zourabichvili per il quale esso si annoda concettualmente proprio a quello di "événement". Proprio quest'ultimo nel suo saggio dedicato alla filosofia deleuziana afferma che il pensiero e l'evento in Deleuze si attestano nell'emergenza di una *croyance* inedita: poiché se il sapere, checché se ne dica, resta la disposizione fondamentale di un pensiero che si rivolge all'essere, solo la *croyance* risponde dell'evento, proprio per quello che esso tiene avviluppato in un'*esteriorità irriducibile*, e proseguendo sostiene che essa "se rapporte au retour inlassable dans l'esprit, d'une relation inédite et problématique (...) dont l'affirmation difficile assure l'ouverture par effraction d'un nouveau champ d'expérience"<sup>46</sup>.

In questo senso allora si comprende in che modo Deleuze abbia inteso esaudire il desiderio di Nietzsche: "articuler des noms qui ne soient pas des avatars de celui d'un Dieu mal tué. C'est pourquoi les fonctions de croire ne disparaissent pas mais changent de sens"<sup>47</sup>. Beninteso allora quest'eredità nietzscheana chiede di essere rivalutata alla luce dell'argomentazione generale di *Differenza e ripetizione* su questa teoria o "scienza". Ed è in questa prospettiva che conviene leggere, assieme, il capitolo consacrato alla teoria del problema in *Differenza e ripetizione* e i passaggi di *Cinéma 2* dove abbiamo visto Deleuze esporre il problema della *croyance*. Effettuando questo lavoro di ricerca e comparazione tra i due testi, ci si renderà conto che il motivo della *croyance* funziona in realtà su un doppio registro nell'*Immagine-tempo*. Da un lato, in effetti, questo

---

<sup>45</sup> A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, *Deleuze et l'art*, p. 36

<sup>46</sup> F. Zourabichvili, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004

<sup>47</sup> Ivi

designa il “delicato problema” rispetto all’intollerabile di cui testimonia l’accordo discordante tra la facoltà di vedere e la facoltà di pensare: “ce que de toute façon je vois” (altrimenti detta la formula dell’intollerabile, per colui che sappia essere “veggente”), dall’altro è proprio la rottura del legame dell’uomo e del mondo quella che mette il pensiero fuori da sé stesso, fuori dal sapere e fuori dall’azione quindi. Ecco allora che l’automa spirituale non verrebbe più a designare, come nella filosofia classica, la possibilità logica o astratta di dedurre formalmente i pensieri gli uni dagli altri, ma il circuito nel quale essi entrano con l’immagine-movimento, “la potenza comune di ciò che costringe a pensare e di ciò che pensa sotto choc: un noochoc”. Come ricorda Deleuze, Heidegger dirà: “L’uomo è in grado di pensare nella misura in cui ne ha la possibilità. Solo che questa possibilità non ci garantisce ancora che ne siamo capaci”. Comunicandoci lo choc, il cinema pretende allora di darci proprio 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<sup>48</sup>”.

Una successione di aspetti degna di nota che ripresenta in maniera esemplare le diverse problematiche che si è tentato di esporre almeno fino a questo momento. Soltanto collegando gli uni agli altri tutti questi aspetti è possibile scorgere l’impresa indiscutibilmente positiva che il motivo della *croyance* rappresenta in sostanza (e di cui noi sappiamo i segni dell’immagine-tempo - *chronosignes, noosignes, lectosignes*- costituiscono in ultimo istanza l’espressione). D’altro canto, da un punto di vista che concerne più generalmente la filosofia deleuziana, è apparso che questo motivo prenda la forma di un “imperativo” capace di rimandare a un elemento problematico come “à une *raison suffisante* d’un nouveau genre” (è l’evento come problema che fonda ormai il pensiero, non più l’essenza) e in questo senso la “deduzione problematica” enunciata ne *L’image-temps* “mette l’impensato nel pensiero”, rispondendo a quell’essenziale esigenza genetica che percorre l’insieme dei testi deleuziani. Questa esigenza, lo sappiamo, è formulata già a partire da *Differenza e ripetizione* : si tratta di credere al legame tra uomo e mondo, nella misura in cui proprio la rottura di questo legame costituisce il *nostro* problema, non perché si tratti di una catastrofe o di un disastro, ma solo perché attraverso un investimento realmente *positivo* di questo problema essa può ridonarci questo legame; la *croyance* in questione fugge pertanto il modello del sapere (di cui ancora poteva testimoniare lo schema senso-motorio) e il suo oggetto viene a costituire piuttosto un impensabile, un impossibile per il pensiero in maniera tale che questo problema della perdita del mondo fondi il luogo di sperimentazione della sua più alta potenza. Il problema della perdita del mondo al quale “noi non crediamo più” e che costituisce la più alta rottura della nostra capacità

---

<sup>48</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, cit. p. 176

senso-motoria appare già verso la conclusione de *L'Image-mouvement*, prima di essere specificamente affrontato ne *L'Image-temps*; esso è ancora menzionato in un passaggio fondamentale di *Qu'est-ce que la philosophie?*: “Il se peut que croire en ce monde, en cette vie, soit devenu notre tâche la plus difficile (...) (nous avons tant de raisons de ne pas croire au monde des hommes, nous avons perdu le monde, pire qu'une fiancée, un fils ou un dieu...). Oui, le problème a changé<sup>49</sup>.”

## II. Dove sorge la *croyance*. Di un piano d'immanenza lontano dalla trascendenza del giudizio

Vi è quindi una bella differenza tra un piano immanente caratterizzato da rapporti di forze e un piano trascendente costituito dal giudizio: virtù clinica - in senso foucauldiano - della critica, come abbiamo visto. E in un certo senso questo è anche uno studio sul potere di affettare e di essere affetti. Non troveremo mai il senso di una cosa se non sappiamo quale sia la forza che se ne appropria, che la governa, che se ne impadronisce o che in essa si esprime, Deleuze lo dice chiaramente. Un fenomeno non è né un apparire né un manifestarsi, ma è un *segno*, un sintomo il cui senso è dato da una forza attuale. In questo senso l'intera filosofia è sintomatologia e semeiotica. Ecco allora che al dualismo metafisico di apparenza ed essenza, così come alla relazione scientifica di causa ed effetto, Nietzsche sostituisce la correlazione tra fenomeno e senso: “ogni forza è appropriazione, dominio, governo di una quantità di realtà. Anche la percezione, nei suoi vari aspetti, è espressione di forze che si appropriano della natura. (...) In generale, la storia di una cosa è la successione delle forze che lottano per impadronirsene<sup>50</sup>. Abbiamo già detto come per Nietzsche il concetto di forza implicherebbe sempre che una forza entri in rapporto con un'altra. È solo sotto questo aspetto *relazionale*, infatti, che la forza si chiama *volontà*: volontà di potenza è allora l'elemento differenziale della forza. Ne risulta una nuova concezione della filosofia della volontà dove quest'ultima non agisce misteriosamente su muscoli o nervi, e ancor meno su una materia in generale, ma necessariamente, su un'altra volontà<sup>51</sup>. Anche per questo è assolutamente indispensabile non confondere il *nostro* bisogno di credere con quello delle religioni costituite. Come ha già potuto mettere in luce Zabunyan il concetto di *croyance* non potrebbe che sorgere se

---

<sup>49</sup>G. Deleuze, *Che cos'è la filosofia*, Torino, Einaudi, p. 72-73

<sup>50</sup>G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, op. cit. p. 6

<sup>51</sup>Ivi, p. 11

non a partire da quella “puissance suscitante” (Alain Badiou) che il cinema è, ma in che modo (in parte l’abbiamo già detto):

(...) il est nécessaire d’appréhender le motif de la croyance comme une tâche essentiellement positive (et critique) qui est présente au cinématographe; tâche positive dont témoigne l’emploi du mot “pouvoir”, et dont la signification véritable est “puissance”- filmer la croyance au monde “tel est le pouvoir du cinéma moderne”. Cette lecture semble d’ailleurs être confirmée par la dernière phrase du chapitre 7, où Deleuze résume le troisième aspect des “nouveaux rapports (du cinéma moderne) avec la pensée”, lequel consiste en un “effacement de l’unité de l’homme et du monde, au profit d’une rupture qui ne nous laisse plus qu’une croyance en ce monde-ci”. Les mots sont clairs: il s’agit de tirer “profit”- formellement, esthétiquement- d’un problème nouveau, non d’essayer de se rattacher à un autre qui le précède et qui de toute façon s’est “effacé”. C’est en ce sens qu’il convient de saisir la rupture du lien de l’homme et du monde – et la croyance en ce lien qui *seule* nous reste aujourd’hui (la rupture “*ne nous laisse plus que...*”) - dans sa positivité problématique, “étique”. Positivité que le chapitre 8 actualisera dans la variété de ses références filmiques (“Cinéma, corps et cerveau, pensée”) et que Deleuze annonce dès “La pensée et le cinéma”, puisqu’il soutient que croire, “c’est simplement *croire au corps*. C’est rendre le discours au corps<sup>52</sup>, et, pour cela, atteindre le corps avant les discours<sup>53</sup>.”

Un tale sviluppo della riflessione ci sembra meriti di essere scandagliato attentamente; e per due ragioni essenzialmente. Da un lato, il motivo della *croyance* qui posto per la prima volta in una dimensione problematica assumerebbe un’importanza decisiva proprio in relazione al prodursi di una certa “materia segnaletica” che abbiamo visto essere costitutiva de *l’image-temps*; il problema, in effetti, è ciò che “fa intervenire un elemento dal Fuori” comportando una dislocazione del monologo interiore: monologo che caratterizza dal canto suo il regime di segni dell’immagine-movimento. Ben lungi dal rendere al pensiero il sapere, o la certezza interiore che gli manca, la deduzione problematica è quella che immette direttamente nel pensiero l’impensato, in quanto lo destituisce di ogni interiorità per scavarvi un *fuori*, un rovescio irriducibile, che ne divora la sostanza. Per questo si trova a scrivere Deleuze: “Il pensiero si trova trascinato dall’esteriorità di una *croyance*, fuori da ogni interiorità di un sapere”; e aggiunge: “era questo il modo di Pasolini

---

<sup>53</sup> D. Zabunyan, *Voir..* p. 196

d'essere cattolico? Era, di contro, il suo modo d'essere ateo radicale? Non si è strappata dunque la credenza a ogni fede per renderla a un pensiero rigoroso, come con Nietzsche?<sup>54</sup>

D'altro canto, un approfondimento di questo motivo serve a scoraggiare ogni interpretazione troppo frettolosa che porti a considerare Deleuze, attorno alla metà degli anni Ottanta (ovvero proprio negli anni in cui il concetto di *croyance* sembra assumere un'importanza più che mai decisiva), un autore improvvisamente divenuto religioso. E permetterebbe di evitare ancora un altro scoglio, affine al precedente, che consisterebbe nel vedere in questo invito a credere (“nous avons de besoin de croire...”) il segno di un *disincanto* (désenchantement) che sarebbe penetrato ne *L'image-temps* con un eventuale abbandono del politico. Ma se si analizza anche il 9 capitolo del secondo volume dedicato al cinema (così come le sue “conclusioni”), nello studio dei diversi tipi di disgiunzione tra *vedere e parlare* presentata dal cinema moderno, sarà fin troppo facile persuadersi del contrario. Il politico non scompare affatto dall'opera deleuziana ma assume semplicemente un'altra forma, di cui la nuova immagine del pensiero nell'immagine-tempo è implicita testimonianza. Un passaggio de “La pensée et le cinéma” ci sembra condensare perfettamente la questione secondo la quale la *croyance* si nutre della situazione psichica del veggente (voyant). Da qui siamo costretti a evocare il “grand tournant” che questa sostituzione istituisce nella storia delle discipline filosofiche.

Ma che ne sarà allora del cinema, della sua propria storia? La settima arte ha conosciuto anche lei una simile svolta, il sorgere di una “croyance en ce monde, tel qu'il est”? La risposta di Deleuze sembra essere in un primo tempo contrastata. Egli scrive in effetti che certo, fin dall'inizio, il cinema ha avuto un rapporto speciale con la *croyance*:

Esiste una cattolicità del cinema (...). Non vi è forse nel cattolicesimo una grande messinscena, e perfino nel cinema, un culto che si sostituisce alle cattedrali, come diceva Elie Faure? Per questo il cinema sembra interamente compreso nella formula di Nietzsche, “in che cosa siamo ancora devoti”. O piuttosto, fin dall'inizio, il cristianesimo e la rivoluzione, fede cristiana e fede rivoluzionaria, furono i due poli che attirarono l'arte delle masse. L'immagine cinematografica infatti, a differenza del teatro, ci mostra il legame tra l'uomo e il mondo. Si sviluppava quindi sia nel senso di una trasformazione del mondo da parte dell'uomo, sia nella scoperta di un mondo interiore e superiore che l'uomo stesso era (...). Tuttavia l'essenziale è cambiato, e vi è altrettanta differenza tra il cattolicesimo di Rossellini o di Bresson e quello di Ford, quanta fra il rivoluzionarismo di Rocha o di Güney e quello di Ejzenštejn<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup>G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 196

<sup>55</sup> Ivi, p. 191

Dunque un certo legame inteso come “oggetto” di una croyance è presente nel cinema fin dalle origini. Eppure questa *croyance* all’epoca non veniva a costituire affatto agli occhi dei suoi primi rappresentanti un “problema” come Deleuze non smette mai di ripetere. O più esattamente si dovrà constatare che, all’origine, in questa idea di croyance *non* fosse contemplata una sostituzione con un nuovo “modello di sapere”: in poche parole, non era ancora intervenuta una conversione immanentista o empirista<sup>56</sup>. L’enunciato di questo problema in quanto tale risale dunque solo ai testi dedicati dallo stesso Deleuze al cinema, proprio per questo ci conviene attenerci al loro esame non solamente per quanto riguarda il concetto di croyance così come appare nel capitolo 7 de *L’Image-temps*, ma anche relativamente alla *soluzione positiva* che questo accoglie nei capitoli successivi che potrà essere per noi un valido punto di partenza per un approdo alla scena contemporanea. Se noi ci attenessimo infatti al solo contenuto della prima metà del capitolo “La pensée et le cinéma”, sarebbe enormemente difficile comprendere in che senso la filosofia fugga il disincanto che può essere intravisto in seno a un’epoca definita non più “buona”. Per riprendere ancora una volta un’espressione dell’*image-mouvement*, tutto il progetto estetico deve esser capace di costituire un’impresa positiva a patto però di restare “attentamente critico”. Evocare insomma nel concetto di croyance un doppio movimento- inseparabilmente critico e positivo- acquista tutta la sua importanza nella misura in cui permette di marcare una netta distinzione tra il discorso deleuziano e quello delle “retoriche contemporanee dell’apocalisse” già denunciate – fra gli altri- da Jacques Rancière, un prodotto delle quali sarebbe proprio la perdita del mondo.

In Deleuze accade tutt’altro. La perdita del mondo non costituisce affatto l’occasione di una denuncia che la retorica in questione possa far confluire in una sorta di rivincita sotto la categoria dell’avvenire, in modo tale che essa diventi oggetto di preoccupazione. E non partecipa affatto neppure a una qualche “storia di redenzione” per cui il cinema dovrebbe restituire delle immagini-mondo a sé stesse dal momento che questa restituzione (supposto che questo termine possa essere sinonimo di *redenzione*) non potrebbe che applicarsi all’immagine-percezione e non certo all’insieme delle immagini della tassonomia deluziana. Il funzionalismo dell’autore di *Cinéma 1* e *Cinéma 2* impedisce insomma decisamente di aderire all’una o all’altra di queste due ipotesi, entrambe associate a due teleologie del tempo in netta opposizione tra loro: una che precipita nella morte dell’immagine, l’altra che testimonia di una “salute a venire” attraverso le immagini. Si capisce meglio pertanto perché è importante invece riprendere lo studio delle facoltà là dove

---

<sup>56</sup>QPhil. (conversion immanente de la foi)- Paola Marrati la manière dont le “croire” intervient comme “issue” à la situation “intolérable” dont témoigne la disjonction entre voir et penser) e tauregar du plan d’ensemble de *L’image-temps*

l'avevamo lasciato e considerare come "il pensiero, al cinema (...) messo davanti alla propria impossibilità" è capace di ricavarne la più alta potenza o nascita<sup>57</sup>,

Ma come si manifesta allora il delicato compito evocato precedentemente, ovvero la soluzione "positiva" al problema della rottura del legame dell'uomo e del mondo?<sup>58</sup> "C'est là, dans le même temps, que tout peut se compliquer, et l'une des hypothèses à peine condamnée ressurgir d'une manière ou d'une autre". Deleuze farebbe appello alla nozione di *croyance* come a qualcosa che lascerebbe pensare che nel suo discorso sia introdotta una teologia, o comunque una dimensione teleologica. Ma quale sarebbe allora l'oggetto di questa *croyance*? Ebbene esso risiede proprio in ciò che condiziona la rottura dello schema senso-motorio "objet en lui-même rompu, car il s'agit bien de "croire non pas à une autre monde, mais au *lien de l'homme et du monde*."

In uno dei suoi corsi dedicati proprio alla tematica della *croyance*, Deleuze notava come vi fossero –fin giusto alla soglia del nostro periodo contemporaneo– due modi essenzialmente opposti di considerare questo fenomeno del credere: "*ou bien* il s'agissait de croire en un autre monde, *ou bien* de croire en la possibilité de transformer ce monde-ci" e pertanto oggi il pensiero è costretto a confrontarsi a un problema tutto nuovo, o quantomeno tale che in certi termini non è mai stato posto così frontalmente: si tratta di credere in questo mondo qui, di restituire al mondo una credenza. Per essere realmente compresa *la nuova immagine del pensiero* evocata in più punti da Deleuze chiede di essere valutata proprio in funzione di questo problema ovvero, seguendo quella relazione che legherebbe ogni immagine a un certo fondo problematizzante capace di determinare gli atti, come le realizzazioni. Di cosa si tratta allora? Ricordiamoci ancora una volta della nozione di "fuori" che qui impegnava una certa concezione del "tutto" al cinema. Le pagine dell'*Imagine-tempo* in cui Deleuze esamina la "croyance" conferiscono di fatto una nuova *componente* a questa nozione. Cos'è questo "fuori" invocato ne l'immagine-tempo se non appunto questo "impossibile", questo "impensato nel pensiero" capace di rinviare esso stesso alla rottura del legame dell'uomo e del mondo (rottura dello schema senso-motorio–*lien qui doit constituer l'objet de la "croyance" comme telle?*). Deleuze è estremamente chiaro su questo punto: "c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance: il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi". È proprio in virtù di questa impossibilità, allora, che il legame dell'uomo e del mondo *fa problema*, poiché con il problematico deve necessariamente intervenire un evento del fuori, tenendo conto che questo fuori del problema non si riduce mai più a una qualche exteriorità del mondo fisico così come a un'interiorità psicologica di un io pensante. "C'est parce que le problème se définit par un point du dehors auquel la pensée se confronte comme malgré elle qu'il la destitue de toute intériorité pour y

---

<sup>57</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*

creuser (...) un envers irréductible” qui la met précisément hors d’elle-même : c’est que la pensée “se trouve emportée par l’extériorité d’une “croyance”, hors de toute intériorité d’un savoir”.

“L’absentement du monde et la situation d’incroyance de la pensée sont les signes du nihilisme contemporain”, scrive Montebello: Nietzsche non parlava d’altro quando diagnosticava una valorizzazione di tutti i valori come risultato della negazione del mondo, della terra, della natura (se niente ha più senso qui, bisogna necessariamente guardare altrove). Ma il suo “rimedio” era già qui: “Fedeltà alla terra” (Zarathustra). Egli ci spingeva allora a credere alla terra e non a un al di là in nome del quale la terra sarebbe stata annientata”<sup>59</sup>. Nessun rifugio nel cielo delle idee, nessuna fuga verso alcun altrove è stata anche la lezione di Godard e Rossellini: credere in questo mondo qui, anche imperfetto, anche popolato da dementi. Come la filosofia, come le altre arti, il cinema ha dovuto e deve ancora fare resistenza tracciando una via. Ricordiamo proprio alcune parole di Rossellini stesso a proposito di una “svolta” da lui affrontata nella storia umana- e che ci riconduce alla nostra “conversione” con l’avvento del Cristianesimo: “In un’epoca in cui la natura era considerata come qualcosa di intoccabile- gli dei pagani impersonificavano la natura- il Giudaismo ha divulgato l’idea che la natura è un dono che Dio ha offerto all’uomo, e se l’uomo sa sfruttare questa natura può differenziarsi dagli animali. Ho dunque fatto *Atti degli Apostoli* (...) Siamo sempre costretti ad adottare delle formule per capirci. Tentiamo di farlo con la psicologia ma non è attraverso la psicologia che ci si capisce; ci si capirebbe meglio penetrando in noi stessi ed esplorando il mistero e lo slancio che da sempre ci ha assillato<sup>60</sup>”. E poi ancora: “Non cerco di risolvere i problemi del mondo. Sono un uomo “del” mondo e voglio essere presente. (...) Per conto mio, cerco solo di vivere nel mondo attuale e credo che riusciremo a risolvere la maggior parte dei problemi che incombono su di noi oggi a condizione di avere la pazienza di mettere in moto tutte le risorse della nostra intelligenza<sup>61</sup>. Ancora una volta, il problematico come capacità di far nascere nella sensibilità quella seconda potenza “che coglie ciò che può essere soltanto sentito<sup>62</sup>”.

Se si cerca il punto in cui Deleuze crede di poter annodare i due fili del suo discorso, il trascendentale e l’ontologico, si invocherà beninteso la categoria di immanenza. Ma se ci si domanda in che momento egli istituisca questa categoria bisogna rispondere: quando l’affermazione dell’univocità e dell’essere dispiegata in tutte le sue possibili conseguenze conduca al concetto di affetto e si converta in un *pensiero dell’esperienza*.

---

<sup>58</sup> D. Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 184-185

<sup>59</sup> P. Montebello, p. 87

<sup>60</sup> R. Rossellini, “Ritratto con amici” a cura di Claud-Jean Philippe, ora ne *Il mio metodo*, p. 19, 20

<sup>61</sup> Ivi, p. 23

<sup>62</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 214

Voici le schéma de la démonstration: *si* l'univocité de l'être implique que les êtres ne se distinguent que par leur degré de puissance, et *si* ce degré de puissance, avant de se comparer à d'autres, est d'abord justiciable d'une épreuve intrinsèque où il ne mesure qu'à lui-même (...), *alors* un être ne se laisse définir que dans la déclinaison singulière des affects (plutôt que par genre et différence spécifique), et cette ontologie évanouissante, qui ne connaît que des devenirs, de couplage transversaux ou des détournements mutuels, coïncide avec la description d'un champ d'expérience affranchi de la tutelle d'un sujet (car "ce que peut un corps", nul ne le sait d'avance). S'y effectue tout aussi bien le passage d'un régime du sens propre et de la métaphore réglée à un régime de la "littéralité" anarchique, où tout communique en droit avec tout.<sup>63</sup>

Immanenza: questo non è allora il momento in cui l'esperienza ordinaria risalirebbe alle sue proprie condizioni per farne un'esperienza in qualche modo trascendentale, "que la condition ultime n'est pas l'ego mais l'Être ou l'Événement (style phénoménologico-heideggérien), mais où cette remontée transcendentale s'avère elle-même dépendante de la prise de consistance d'une expérience "réelle"- en d'autres termes, de l'altération des conditions sous lesquelles quelque chose est reconnu possible (style deleuzien)"<sup>64</sup>. E questo evento, Zourabichvili l'ha scritto molto bene si attesta nella produzione di categorie singolari e attraverso l'emergenza di una "croyance inédite".

Non si può certo obiettare, scrive Deleuze, che la creazione si addica piuttosto al sensibile e alle arti, poiché l'arte propriamente *fa esistere* delle entità spirituali e i concetti filosofici sono a loro volta dei *sensibilia*. Con l'univocità e il trascendentale, abbiamo visto, il concetto di *immanenza* costituisce senz'altro la triade concettuale essenziale di tutta la filosofia deleuziana. Questi tre concetti, infatti, non si oppongono tra loro ma si coordinano e si alimentano vicendevolmente, aiutandoci a comporre l'orizzonte da cui sorge la croyance. La specificità di questa comunicazione di piani risiede proprio nel punto esatto in cui il trascendentale non è più considerato un mezzo attraverso il quale riflettere metafisicamente sui concetti: è questo il momento in cui il trascendentale, insomma, non trascende più il sensibile. Eterogenei ma contigui, questi tre piani si troverebbero a formare quindi un unico insieme come univocità ma anche come immanenza alla quale tutto si rapporta. Bisogna sempre evitare, nell'opera di Deleuze, di scorgere delle antinomie; piuttosto scoprirne *le surgissement* dell'evento e, specificamente, di un evento di pensiero: "Cet

---

<sup>63</sup> F. Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, p. 10

<sup>64</sup> Ivi, pp. 11 12

evenement c'est alors ontologie, et il n'y a de réelle philosophie qu'onthologique. L'ontologie est un entrelacement<sup>65</sup>.”

La specificità della concezione di un campo trascendentale in Deleuze risiede nell'aspetto fondamentale per cui il trascendentale non sarebbe mai più stato considerato il mezzo attraverso cui riflettere metafisicamente sui concetti che fondano il mondo. Ma proprio dall'assenza di una coscienza, dall'annullamento di ogni supremazia, sorge invece un nuovo rapporto con il trascendentale e il dato che è propriamente quello dell'immanenza. Ancora, a sorgere è un *altro* rapporto tra il trascendentale e ciò che è dato (*le donné*) che è proprio quello dell'immanenza. L'immanenza resta immanente alla cosa, essa non costituisce altro che la modalità, espressione sensibile che le permette di esistere nelle sue forme. Se quindi noi sottraiamo alla coscienza la potenza che essa serba in seno al trascendentale, ecco che gli elementi che la costituiscono diventano liberi. Questo vuol dire che la loro *attualizzazione* non sarà più regolata dai codici di una rappresentazione della coscienza, e che questa attualizzazione dovrà svolgersi piuttosto secondo altri processi. Deleuze lo dice chiaramente: *quando il soggetto e l'oggetto cadono fuori dal piano d'immanenza*, questo comporta una distinzione tra piano d'immanenza, o campo trascendentale privato di coscienza, e attualizzazione di questo stesso elemento nel sensibile. Scrive nel suo testo dedicato a Deleuze Stéfán Leclercq: “Il ne s'agit plus d'une *immanence* à mais d'une immanence pure: l'immanence ne renvoie plus à autre chose qu'elle-même. L'immanence n'est plus transcendée par une conscience qui lui serait supérieure, mais au contraire permet à la conscience une existence transcendenale et aussi réelle<sup>66</sup>”. Ed è solo alla luce di Spinoza che possiamo scoprire in che modo questa immanenza possa attualizzarsi in una realtà: l'attualizzazione delle essenze non avverrebbe insomma che per contatto, o *rapporto*, delle loro parti estensive con altre parti. Ma solo un certo *choc* ne consentirebbe lo sviluppo, ovvero l'avvenimento della potenza dell'essenza. Se è vero infatti che un'essenza è sempre potenza e che le parti estensive sono in tutta evidenza l'oggetto e il soggetto sul piano d'immanenza, nel momento in cui essi andrebbero a *cadere fuori* di esso (fuori dai cardini, ricordiamolo), ecco che le parti estensive dell'immanenza - o dell'essenza - verrebbero direttamente a confrontarsi con quelli che sono gli elementi del reale. Essi verrebbero ad instaurare cioè dei rapporti che permettono all'immanenza un'esistenza. Qui davvero ci accorgiamo che l'immanenza non appartiene a qualcosa che a sua volta ne permetterebbe l'esistenza ma, al contrario, che è la stessa esistenza dell'immanenza ad autorizzare la concretizzazione degli elementi. È proprio in questo che l'essere di Spinoza è eterno. L'essenza è dunque una parte

---

<sup>65</sup> S. Leclercq, *Gilles Deleuze, Immanence, univocité et transcendental* Paris, Les Éditions Sils Maria, 2003, p. 10

<sup>66</sup> Ivi, 14

*intensiva* della sostanza e non, come gli attributi, una parte estensiva<sup>67</sup>. Eppure, allo stesso tempo, l'essenza dell'essere è sempre potenza; un'essenza è innanzitutto una potenza quella di affettare. Ecco allora dove risiede tutta la forza di Spinoza, e dove pure cade il nostro interesse che ci porta a scoprire qualcosa in più nella natura di questa *croyance*: aver rimpiazzato la morale, il giudizio che sempre rapporta l'esistenza a dei valori trascendenti, con l'Etica ovvero una tipologia di modi d'esistenza immanenti. Ecco perché la *sintomatologia*, etica e non morale, è indifferente ai giudizi sociali. Quando si dice infatti che la letteratura creatrice è fortemente etica? La risposta è nel momento in cui si situa sul piano dei rapporti delle forze. E questo discorso vale anche per il cinema fortemente innovatore. È nell'articolo "Per farla finita con il giudizio" in *Critica e Clinica* che Deleuze insiste non a caso, di nuovo, proprio sul ruolo di Spinoza, riallacciandosi ancora una volta a Nietzsche, oltre che a Lawrence, Kafka e ancora Artaud. *Farla finita con il giudizio* non vuol dire optare per l'indifferenza, ma "opter pour les combats de la vie contre le jugements transcendantes" come scrive Anne Sauvagnargues: si può misurare da qui fino a che punto la critica clinica possa riformare i modi abituali della critica. La letteratura e l'arte pongono sempre un problema di salute e non di morale, e non si regredisce mai a un prospettivismo soggettivo dal momento in cui si pone il problema in termini di forze, il che vuol dire per definizione trasformare completamente il problema della soggettività. Non a caso Deleuze saluta Spinoza come il pensatore dell'immanenza.

Ricapitolando ancora una volta: l'essenza è incarnazione dell'Uno il quale, in ognuna delle sue espressioni - attributi della sostanza - si mostra differentemente. Così l'Uno non può concepirsi se non in un'infinità di espressioni differenziali. Ma tutto ciò non può che svolgersi esclusivamente *fuori* da una coscienza capace di comprendere e conoscere la complessità di questi rapporti. Torneremo meglio su questo aspetto, per il momento basterà anticipare qui che si tratta nel nostro caso di "conoscenze inadeguate<sup>68</sup>", laddove invece una "conoscenza adeguata" sarebbe stata costituita dall'apprensione e dalla coscienza di questi rapporti. Ogni corpo, ogni sostanza intrattiene allora un'infinità di rapporti con tutti gli elementi e inevitabilmente questi hanno modo di esplicitarsi solo in termini di composizione e decomposizione. Dunque la coscienza può avere la potenza di essere affetta dal reale nei rapporti che lo definiscono ma solo a condizione che essa possa presto abbandonare quel primo genere di conoscenza<sup>69</sup>. Ed esamineremo nel dettaglio questo passaggio che si affermerà nel nostro discorso solo attraverso un certo cinema moderno. Nel momento in cui si parla infatti di una coscienza dappertutto diffusa, la coscienza stessa diviene di fatto immanente alla

---

<sup>67</sup> Ed è in questo senso che la morte non comporta affatto uno spengimento dell'essenza: quello che evidentemente viene meno in questo caso è la sostanza e gli attributi di questa essenza, ma mai l'essenza stessa. Questo vuol dire, ancora, che l'essenza è l'immanenza della sostanza.

<sup>68</sup> "Connaissances inadéquates" Cfr. S. Leclercq, *Gilles Deleuze, Immanence, univocité et transcendental*, p. 17

<sup>69</sup>

sostanza e dunque pura immanenza. Questa immanenza della coscienza infinita altro non è che l'eternità, ovvero la persistenza di un rapporto al di là delle parti che l'hanno fatta nascere come nel finale di *Pierrot le fou* (1965) dove idealmente pure l'occhio della macchina da presa di Godard si arresta sui versi di Arthur Rimbaud: "Elle est retrouvée. Quoi ? - L'Eternité. C'est la mer allée. Avec le soleil".

Esiste allora una doppia eternità, quella dei rapporti che rimangono in qualche modo *au-delà* del loro stesso termine e quella dell'essenza che, anche senza sostanza e senza attributi (e dunque dopo la morte) resta in vigore, passivamente. Ora, questa coscienza dappertutto diffusa non è altro che il pensiero assoluto. E un pensiero, stando a Spinoza, è un'idea che si riflette, l'idea di un'idea<sup>70</sup>; come abbiamo detto, un'idea inadeguata si forma nello choc delle parti estensive. Nel loro movimento queste parti realizzano, appunto, una durata. Le durate rispondono alle essenze. Il tempo viene a costituirsi nell'insieme di queste durate. Ed è chiaro allora come neppure Spinoza abbia voluto riferirsi a una trascendenza: dato che il pensiero è nella coscienza, allo stesso modo le essenze non possono che esprimersi attraverso i modi delle sostanze.

La pensée, par Spinoza, détient une vitesse infinie. La conscience appartenant, par le troisième genre à la pensée, détient alors, à son tour, cette vitesse infinie: cela veut dire que la conscience quitte son statut de finitude, elle cesse d'être la conscience subjectivée d'un être fini, pour atteindre la vitesse infinie de la pensée, pour rejoindre un des attributs de Dieu. Par la pensée, nous pouvons voir une désobjectivation de la conscience quittant le monde des représentations (premier genre de connaissance) et celui des rapports entre les choses (deuxième genre de connaissance) pour atteindre Dieu dans ses attributs, à travers ses essences (troisième genre de connaissance). Cette conscience désobjectivée est véritablement une *conscience immédiate absolue*, appartenant à l'immanence de la pensée<sup>71</sup>.

Ne risulta ancora una volta che la pura immanenza altro non è che il pensiero *peuplant* il piano d'immanenza dei concetti<sup>72</sup>, e quindi il concetto di croyance. Ma non è che l'immanenza formi un piano, piuttosto si dirà che essa è accolta da un piano che le consente di divenire pura. Solo il pensiero possiede infatti la facoltà di non rispondere che a lui stesso, creando una pura immanenza. Tutto questo discorso assume una rilevanza del tutto peculiare in ambito cinematografico dove proprio l'immagine moderna del pensiero risulterebbe strettamente legata, non a caso, proprio alla nuova necessità di affermare l'*immanenza*. Su questo ancora Zourabichvili:

---

<sup>70</sup> Cfr. Etica

<sup>71</sup> S. Leclercq S., *Gilles Deleuze, Immanence, univocité et transcendantal*, p. 26

<sup>72</sup> Cfr. G. Deleuze, *Che cos'è la filosofia?*

Il se peut que nous éprouvions une grande lassitude, une fatigue qui pourra suffire à définir notre modernité: mais la sensibilité à l'*intolérable*, cet affect qui nous paradoxalement sans affect, désaffectés, désarmés face aux situations élémentaires, impuissants face à l'universelle montée de *clichés*, constitue une émergence positive au sens le moins moral du mot, l'émergence de quelque chose qui n'existait pas auparavant, et qui induit une nouvelle image de la pensée. Certainement la pensée contemporaine témoigne d'une ropture, qui demande à être évaluée. Mais justement nous devons demander: "Qu'est-ce qui s'est passé?" c'est à dire aussi bien: que *devient* la philosophie?<sup>73</sup>

Ricordiamo a questo punto che per uno dei padri della teoria del cinema moderno, André Bazin, la sola realtà cinematografica possibile era evidentemente quella del mondo dei fenomeni. « I segni che Dio fa ai suoi non sempre sono soprannaturali » : in questa frase sta un po' tutta la concezione del cinema di Bazin che ci sembra interessante ricordare proprio a questo punto del nostro discorso. Ma questo significa forse che è sufficiente la realtà di tutti i giorni per manifestare una certa presenza del Trascendente ? Innanzitutto, occorre dire che per Bazin la spiritualità del cinema non è affatto nella negazione del mondo ; e il cinema, proprio come la fotografia hanno il potere di insegnarci ad amare il mondo e a guardarlo con occhi completamente nuovi : in definitiva a riappropriarcene una volta per tutte. Se un miracolo deve avvenire è insomma « solo » nello spettatore- nelle coscienze e non sullo schermo. « Le virtualità estetiche della fotografia risiedono nella rivelazione del reale », scrive Bazin, « un riflesso sul marciapiede bagnato, il gesto di un bambino, non dipende da me distinguerli nel tessuto del mondo esterno ; solo l'impassibilità dell'obiettivo, spogliando l'oggetto dalle abitudini e dai pregiudizi, da tutte le scorie spirituali di cui l'avvolgeva la mia percezione, poteva renderlo vergine alla mia attenzione e pertanto al mio amore »<sup>74</sup>. È essenziale ricordare che l'immagine per Bazin conta innanzitutto non per ciò che essa *aggiunge* alla realtà ma per ciò che essa ne *rivela*. Il Dio di Bazin è infatti presente soprattutto in veste di Creatore, ma che genere di « creatore » ?<sup>75</sup> Bazin ha sempre mirato a un cinema realistico, e, in quanto realistico, per ciò stesso religioso. Che cosa vuol dire questo ? In effetti per Bazin, Dio non è mai il mondo, ma non è neppure completamente *separato* da esso: ad ogni istante infatti il creato ci ricorda la sua opera e la sua azione. Proprio per questo allora l'immanenza potrà essere trascesa osservando *in modo nuovo* la realtà fisica e l'universo fenomenico che ci circondano. Proprio in quanto reali ; meglio, *solo* in quanto reali, questo è fondamentale. Tuttavia il realismo

---

<sup>73</sup> F. Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze* P. 26

<sup>74</sup> A. Bazin, "Ontologia dell'immagine cinematografica" (1945), in *Che cosa è il cinema?* p. 9

cinematografico insegna non solo a guardare con occhio vergine le cose. Non elaborando i propri materiali esso ha anche il grande merito di non fornire nessuna risposta alle domande dello spettatore<sup>76</sup>. Quel cinema che ancora, rossellinamente, ha il potere di mostrare più che di dimostrare ci dice insomma che è necessario eliminare gli ostacoli che si oppongono a una visione senza pregiudizi sul mondo. Proprio in quanto « realistica » cioè vincolata al « senso di realtà » della fotografia, il cinema appare a Bazin anche intrinsecamente, spontaneamente religioso. Prima di lui già Epstein aveva attribuito alla tecnica cinematografica un analogo potere di rivelazione, seppur in maniera non altrettanto « problematizzante »: riproducendo il movimento questa consente di liberarci dal razionalismo cartesiano e accedere così a un nuovo spazio-tempo che egli definirà « anima del visibile », « perpetuo mistero dell'universo ». Epstein è stato senz'altro uno dei primi autori ad aver intuito come proprio del cinema un mezzo di conoscenza capace di svelare una verità altrimenti inaccessibile. Ma è senz'altro con Bazin- anche per le ragioni che abbiamo precedentemente affrontato - che la questione del realismo viene saldamente agganciata a un fenomeno complesso come quello di una *croyance*, come ci ricorda bene Serge Daney :

Le régime de croyance auquel obéit le réalisme bazinien est celui de l'illusion référentielle que Christian Metz définit comme la croyance que « les différentes images ont été prélevées sur un vast bloc de réalité doué de quelque existence antérieure<sup>77</sup>. » Bazin donne à cette antériorité un sens ontologique. Toute la particularité de l'ontologie bazinienne est d'associer la phénoménologie au personalisme : si le réalisme cinématographique représente la possibilité extraordinaire de donner accès à un monde d'avant le langage, d'avant le péché dont l'homme serait exclu, ce monde qui préexiste à toute intervention humaine est avant tout pour Bazin d'ordre spirituel puisque ce qu'il appelle l'autre mystérieux du réel ou l'ambiguïté du réel appartiennent au domaine de l'invisible et se situent toujours dans un hors-champ dans lequel l'image puise tout son mystère et trouve toute sa fascination<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> G. Pedullà, Prefazione a *Il trascendentale nel cinema*, p. XVIII

<sup>76</sup> «Per questo i due grandi bersagli polemicici di Bazin sono Eisenstein con la sua teoria del « montaggio delle attrazioni » e il cinema « classico » americano. Tanto l'uno quanto l'altro intenderebbero calare un giudizio dall'alto, ladove invece Renoir, il neorealismo italiano e i nuovi autori di Hollywood (Welles e Wyler in testa) servendosi del piano sequenza e della profondità di campo hanno il merito di elaborare immagini molto più complesse, in cui l'occhio può vagare liberamente, scegliendo in tutta autonomia su quali dettagli soffermarsi. Come ha scritto una volta Serge Daney, nel cinema post-classico la superficie piatta e respingente dello schermo ha qualcosa dello specchio. (...) Questa solitudine dello spettatore, che non viene più accompagnato per la mano dal regista e deve « arrangiarsi da solo », lo responsabilizza e lo pone dinnanzi alle proprie scelte morali. Ha imparato a vedere ora dovrà imparare a formulare il proprio giudizio. La crisi conoscitiva deve condurlo a una crisi esistenziale. » G. Pedullà, Prefazione, *Il trascendente nel cinema*, p. XIX

<sup>77</sup> C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 233

<sup>78</sup> S. Daney ou la morale, pp. 13-14

Vi è insomma del sacro che è “rigorosamente immanenza”, come scrive Georges Bataille: “Nelle forme più semplici e in quelle più evolute si trova sempre qualcosa di sacro, il sacro è essenzialmente comunicazione: contagio. C’è sacro quando, in un dato momento, si scatena qualcosa che non potrà essere fermato, qualcosa che dovrebbe essere assolutamente fermato, che distruggerà e rischierà di turbare l’ordine stabilito”<sup>79</sup>. Bataille parla dell’esistenza di una trascendenza del profano che è propria agli oggetti, e agli oggetti usuali in special modo<sup>80</sup>. Vedremo nel cinema a quali conseguenze questo processo ci condurrà.

### III. Messianesimo del cinema?

Una delle più belle considerazioni sul potere del cinema, potere capace di esercitarsi proprio in virtù di una *croyance* sembra venirci da Giorgio Agamben a proposito del cinema di Guy Debord e di un certo legame instaurato da questo con la storia. Ma, ancora una volta, bisogna chiedersi di quale storia si tratta? Dato che in questione qui è la funzione specifica dell’immagine. L’uomo, scrive il filosofo italiano, è il solo essere “che si interessa delle immagini in quanto tali”. Gli animali, ad esempio, si interessano molto alle immagini ma solo nella misura in cui ne sono ingannati. Se tuttavia l’animale si rende conto che si tratta di un’immagine, infatti, ecco che egli se ne disinteresserà totalmente. L’uomo, è dunque al contrario, “un animale che si interessa alle immagini una volta che le ha riconosciute in quanto tali” : è per questo che s’interessa alla pittura e va al cinema, perché comincia a interessarsi veramente alle immagini solo una volta che ha riconosciuto che non sono reali. Come ha mostrato Gilles Deleuze, prosegue Agamben, “l’immagine cinematografica non è più qualcosa di immobile, non è più un archetipo, cioè qualcosa che sta fuori o prima della storia: è essa stessa una sezione mobile, un’immagine-movimento, come tale carica di una tensione dinamica. È questa carica dinamica che si vede nelle foto di Marey e di Muybridge, le quali sono all’origine del cinema, in esse ogni fotogramma sembra carico di un potenziale di movimento. Ed è una carica di questo genere che Benjamin scorgeva in quella che chiamava “immagine dialettica”, che era per lui l’elemento stesso dell’esperienza storica<sup>81</sup>.” Proprio per questo, allora, l’esperienza storica si fa attraverso l’immagine, e le immagini sono esse stesse cariche di storia. Ma, ancora, *di quale* storia si tratta? Occorre precisare che non si tratta di una

---

<sup>79</sup> G. Bataille, *Sulla religione*, p. 11

<sup>80</sup> Ivi, p. 12

<sup>81</sup> G. Agamben, “Il cinema di Guy Debord” in *Guy debord (contro) il cinema*, (a cura di) E. Ghezzi e R. Turigliatto, Il Castoro-La Biennale di Venezia, Milano, 2001, p. 104

storia cronologica, ma di una storia messianica. La storia messianica si definisce innanzitutto attraverso due caratteristiche:

È una storia della salvezza, c'è qualcosa da salvare. Ed è una storia ultima, una storia escatologica, dove qualcosa deve essere compiuto e giudicato. Per questo essa deve accadere *qui e, insieme, in un altro tempo*; deve sottrarsi insomma alla cronologia senza trasferirsi in un altrove. È la ragione per la quale la storia messianica è essenzialmente incalcolabile. (...) Ma nello stesso tempo ogni istante della storia è quello del suo avvento, il Messia, per così dire, è sempre già arrivato, è sempre già presente (o, come diceva Kafka, arriverà solo il giorno dopo il suo arrivo). Ogni momento, ogni ora, ogni immagine è carica di storia, perché essa è la piccola porta attraverso la quale il Messia- la salvezza- può entrare<sup>82</sup>.

Quando allora Serge Daney, a proposito delle *Histoire(s) du cinéma* di Godard, si soffermava sulla questione essenziale del montaggio affermando che se il cinema *cercava un qualcosa*, ebbene, questa cosa era proprio il montaggio, “è di questo che l'uomo del XX secolo aveva terribilmente bisogno”, a cosa voleva alludere? Non voleva forse anch'egli riferirsi proprio a certe condizioni di possibilità proprie del montaggio? In filosofia, da Kant in poi, le condizioni di possibilità di qualcosa si chiamano “trascendentali”. Quali sono allora i trascendentali del montaggio? Due e due soltanto: la *ripetizione* e l'*arresto*, scrive Agamben. “Non c'è più bisogno di girare, non si farà altro che ripetere e arrestare. Si tratta di un evento epocale nella storia del cinema. La tecnica compositiva non è cambiata, è sempre il montaggio, ma ora il montaggio passa in primo piano, viene esibito in quanto tale. È per questo che si può considerare che il cinema entri oggi in una zona d'indifferenza dove tutti i generi tendono a coincidere, il documentario e la narrazione, il telegiornale e la storia romanzata, la realtà e la finzione, il già fatto e il da fare. Si fa del cinema partendo dalle immagini del cinema<sup>83</sup>. Ma soffermiamoci proprio sulle condizioni di possibilità del cinema cui abbiamo fatto riferimento, la ripetizione e l'arresto. Cos'è una ripetizione? Ci sono nella Modernità quattro grandi pensatori della ripetizione: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze, prosegue nella sua trattazione ancora Agamben, tutti e quattro ci hanno mostrato che la ripetizione non è il ritorno dell'identico, lo stesso che fa ritorno come tale. Ma la forza e la grazia della ripetizione, la novità che essa ci dona, è il ridiventare possibile di ciò che è stato. La ripetizione dunque non fa che restituire la possibilità di ciò che è stato, rendendolo *nuovamente* possibile. Ripetere una cosa non significa altro: renderla di nuovo possibile. Di qui la prossimità tra ripetizione e memoria. Che se la

---

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid.

memoria non può restituirvi il passato semplicemente come è stato, come un fatto inerte (questo sarebbe propriamente infernale) essa restituisce tuttavia al passato la sua possibilità. È questo il senso dell'esperienza teologica che Benjamin vedeva nella memoria, quando diceva che il ricordo fa dell'incompiuto un compiuto, e del compiuto un incompiuto. La memoria è per così dire l'organo di moralizzazione del reale, che può trasformare il reale in possibile e il possibile in reale. Basta riflettere un secondo, per rendersi conto che questa è anche la definizione del cinema<sup>84</sup>.

Si può definire il *deja-vu* come il fatto di percepire qualcosa di presente come se fosse già avvenuto. Il cinema ha luogo in questa zona di indifferenza. Si capisce perché allora lavorare con le immagini può avere una tale importanza storica e messianica: perché è un modo di proiettare la potenza e la possibilità verso ciò che è per definizione impossibile, verso il passato. Il cinema fa, cioè, il contrario di quello che fanno i media. I media ci danno sempre il fatto, ciò che è stato (o pretende di esserlo), ma senza la sua possibilità, senza la sua potenza; ci danno quindi un fatto in rapporto al quale siamo assolutamente impotenti. I media amano il cittadino indignato, ma impotente. Proprio questo è lo scopo del telegiornale: la cattiva, impotente memoria, quella che produce l'uomo del risentimento.<sup>85</sup>

E se ciò che varrebbe di diritto nella ripetizione, come spiega Deleuze, è 'n' volte come potenza di una sola volta<sup>86</sup>, è proprio a tale *evoluzione del gesto* come causa agente che occorre fissare lo sguardo: pratica rivoluzionaria espressa in modo peculiare da certo cinema contemporaneo attraverso un particolare uso del montaggio che chiede di essere *trattenuta e registrata* come possibilità indefinitamente rilanciata in un incessante mutare "di segno." Sarebbero infatti queste relazioni più o meno celate, tra un'*attualità* del dato fenomenico e la sua *virtualità* di una messa in scena da compiersi, a tenere in vita l'organismo del film (vivo di una sua *vita* propria) influenzandone costantemente lo sviluppo. Ed è proprio a questa natura escatologica dell'immagine che la nostra *croyance* sembra fare appello, mostrando di saper rilevare, insieme a quello che dell'immagine è un inconfondibile indice storico, come una data incancellabile, quello che è anche lo straordinario potere del gesto (cinematografico) capace di rimandare *a un altro tempo*, più attuale e forse anche più urgente di qualsiasi tempo cronologico<sup>87</sup>. Sono allora proprio quelle condizioni trascendentali che il cinema sarebbe in grado di attivare attraverso il montaggio, nelle sue due

---

<sup>84</sup> Ivi, p. 105

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, cit. p. 8- 10

<sup>87</sup> G. Agamben, *Il giorno del Giudizio*, Nottetempo, Roma, 2004, p. 10

dinamiche fondamentali di *arresto e ripetizione*<sup>88</sup>, a dover essere esibite ora in quanto tali per poter accedere a quello che è a tutti gli effetti un *altro* ordine temporale. Solo in questo modo, infatti, si renderebbe possibile sottrarre alla ripetizione quel qualcosa di veramente *nuovo*, quella  *differenza* che stando a Deleuze, costituirebbe la funzione stessa dell'immaginazione nei suoi stati multipli e frazionati, essendo la ripetizione stessa nella sua essenza, immaginaria, e facendo esistere pertanto ciò che contrae solo “come elementi o casi di ripetizione”<sup>89</sup>. E se c'è una considerazione, ancora da *Differenza e ripetizione*, che a mio avviso merita pienamente di essere ricordata e annotata a questo punto del nostro discorso a proposito delle straordinarie possibilità di innescare una “memoria trascendentale” a ragione delle importanti risonanze che un simile movimento di pensiero sembra liberare proprio nella direzione di un'esperienza di memorabilità che non può che “suonare” intimamente cinematografica (anche se proprio il cinema sembrerebbe qui, ad uno sguardo di superficie, non poter essere più lontano dal discorso di Deleuze), è la seguente:

Ma la memoria trascendentale coglie ciò che già la prima volta, sin dalla prima volta, può essere solo ricordato: non un passato contingente, ma l'essere del passato come tale del passato di ogni tempo. *Obliata*, la cosa *appare* così nella sua verità alla memoria senza rivolgersi all'oblio della memoria. Il *memorandum* è anche l'immemorabile, l'immemorabile. L'oblio non è più un'impotenza contingente che ci separa da un ricordo essenziale come l'ennesima potenza della memoria rispetto al suo limite o a quanto può essere solo ricordato. È così anche per la sensibilità : all'insensibile contingente, troppo piccolo e troppo lontano per i nostri sensi nell'esercizio empirico, si contrappone un insensibile essenziale, che si confonde con ciò che può essere solo sentito dal punto di vista dell'esercizio trascendente. Ecco dunque che la sensibilità, costretta dall'incontro a sentire il *sentendum*, costringe a sua volta la memoria a ricordarsi del *memorandum*, di ciò che può essere solo ricordato. E infine come terzo carattere, la memoria trascendentale costringe a sua volta il pensiero ad affermare ciò che può essere soltanto pensato, il *cogitandum*, l'Essenza (...). Dal *sentendum* al *cogitandum* si è dispiegata la violenza che costringe a pensare. Ogni facoltà è uscita dai suoi cardini<sup>90</sup>.

Non è un caso, inoltre, che proprio qualche riga dopo Deleuze faccia ancora riferimento a un “divenire qualitativo” a costituire il segno o il punto di partenza di ciò che costringe a pensare. Quest'*altra cosa* è tutta involupata nel segno; solo in questo tipo di reminiscenza che molto ha a

---

<sup>88</sup> G. Agamben, “Il cinema di Guy Debord”, in *Guy Debord (contro) il cinema*, p. 104

<sup>89</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, cit. p.102

<sup>90</sup> Ivi, p. 183- 184

che fare con il meccanismo del cinema, sarebbe introdotto il pensiero come tale, il pensiero come opacità scosso dal di fuori.

Dunque, riassumendo ancora una volta: la crisi che *affetta* il cinema è sicuramente inerente il cinema stesso e si tratta pertanto di una vera e propria "crisi del cinema" ma è anche qualcosa che sembra chiamare in causa proprio questo *qualche cosa d'altro* che decisamente esula dalla forma della rappresentazione. Com'è possibile infatti che qualcosa derivi dalla storia? - scrive ancora Deleuze con Guattari nel loro testo del *Che cos'è la filosofia?*: "Senza la storia il divenire rimarrebbe indeterminato, incondizionato, ma il divenire non è storico<sup>91</sup>". L'evento stesso, infatti, ha bisogno del divenire quale elemento non-storico; e l'elemento non-storico, come sostenuto da Nietzsche, assomiglia piuttosto "a un'atmosfera avvolgente, la sola dove la vita può generarsi, per sparire di nuovo con la distruzione di quest'atmosfera<sup>92</sup>", "è come un momento di grazia", e ancora, "dove si trovano le azioni che l'uomo sarebbe capace di fare, senza essere prima entrato in quello strato vaporoso di ciò che non è storico?"<sup>93</sup> L'evento è ciò che mette in crisi ogni idea di storia. Ciò che *accade*, e in quanto accade e rompe con il passato, non appartiene affatto allo storia e non vi sarà mai esplicito. La storia sarà solamente la reapresentazione omogeneizzante di una successione di eventi irriducibili che si sottomettono ancora a un giudizio trascendente. A nostro parere invece una certa *comprensione* della storia sembra non poter derivare da altro che dal riconoscimento del suo andamento irregolare e discontinuo, dalla capacità sempre rilanciata di suscitare dei punti di faglia o di frattura, di aprire insomma dei crepacci lungo una superficie, quella delle immagini della Storia, che si vorrebbe liscia ma che in realtà non fa che tremare, terremotare in se stessa, in quella sua fondamentale messa in presenza "di una tensione tra movimenti e tempi diversi, dove viene ad operarsi un'attualizzazione storica, come resa sincrona, o meglio anacronica, di passato e presente<sup>94</sup>." Nelle parole dello stesso Benjamin: "non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma *immagine* è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione<sup>95</sup>".

È da qui che, riportando la questione a un piano prettamente cinematografico, si può far risalire la profonda spaccatura che separa il pensiero di Èjzenštejn da quello di Artaud : c'è infatti qualcosa di completamente diverso in quest'ultimo, come una constatazione di impotenza, appunto, che non verte ancora sul cinema ma che definisce al contrario il vero e proprio oggetto-soggetto del

---

<sup>91</sup> G. Deleuze, *Che cos'è la filosofia?*, cit. p. 89

<sup>92</sup> Ibid

<sup>93</sup> Ibid

<sup>94</sup> R. De Gaetano, "Il potere redentivo del cinema", in *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza, p. 172

<sup>95</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997, p. 116, corsivo mio.

cinema. Il cinema non anticipa la potenza del pensiero, ma il suo « non-potere », e il pensiero non ha mai conosciuto altro problema, scrive Deleuze. Molto più importante del sogno è allora questa difficoltà a essere, questa impotenza nel cuore del pensiero. Per questo Artaud fa l'oscura gloria e profondità del cinema. Non si tratta infatti di una semplice inibizione centrale, di questo crollo e pietrificazione interiori, di questo « furto dei pensieri » di cui il pensiero sarebbe continuamente vittima e agente. Artaud smetterà di credere nel cinema quando penserà che il cinema sfiori a lato le cose e possa creare soltanto l'astratto, il figurativo o il sogno. Ma crede nel cinema finché ritiene sia essenzialmente adatto a *rivelare* questa impotenza a pensare nel cuore del pensiero<sup>96</sup>. Si tratta proprio di « congiungere il cinema con la realtà intima del cervello », ma questa realtà intima non è il Tutto, al contrario è una fessura, un'incrinatura. Finché *crede* nel cinema, Artaud gli attribuisce non il potere di far pensare il tutto, ma al contrario una « forza dissociatrice » che introdurrebbe una « figura del nulla », un « buco delle apparenze ». E ancora, finché crede nel cinema, egli vi attribuisce non il potere di ritornare alle immagini e di concatenarle secondo le esigenze di un monologo interiore e il ritmo delle metafore, ma di « sconcatenarle » secondo voci multiple, dialoghi interni, una voce sempre dentro un'altra voce<sup>97</sup>. Si direbbe che Artaud abbia interamente capovolto l'agomentazione di Ejzenštejn : se è vero infatti che il pensiero dipende sempre da uno choc che lo fa nascere (il nervo, il midollo), non può più pensare che una sola cosa, *il fatto che noi ancora non pensiamo*, l'impotenza a pensare il tutto come a pensare se stesso, pensiero sempre pietrificato, dislocato, crollato. Un essere del pensiero sempre a venire è allora quanto, in forma universale, scoprirà Heidegger, ma anche quanto Artaud vive come il problema più individuale, più proprio. Da Heidegger a Artaud ; nessuno come Maurice Blanchot sa restituire ad Artaud la questione fondamentale di ciò che fa pensare, di ciò che forza a pensare : ciò che forza a pensare è « il non-potere del pensiero », la figura del nulla, l'inesistenza di un tutto possibile da pensare<sup>98</sup>. Si rammentino ancora una volta le profonde considerazioni di Heidegger (riportate anche in *Differenza e ripetizione*) quando egli dimostra che finché il pensiero si ferma al presupposto della sua buona natura e della sua buona volontà, nella forma di un senso comune, di una ratio, di una cogitatio natura universalis, esso non pensa affatto ma resta prigioniero dell'opinione, irrigidito in null'altro che in una possibilità astratta... « L'uomo è in grado di pensare nella misura in cui ne ha la possibilità. Solo che questa possibilità non ci garantisce ancora che noi ne siamo capaci »<sup>99</sup>. Si comprenderà meglio allora come il nostro problema non possa che rimandare a una fondamentale

---

<sup>96</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 186

<sup>97</sup> Ivi, p. 187

<sup>98</sup> Ivi, p. 188

<sup>99</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p.188

questione di immaginazione, un φανταστέον che sia già un limite, l'impossibile da immaginare che impone la nascita di facoltà nuove : una sorta di empirismo trascendentale sembra essere allora l'unico mezzo utile per non ricalcare il trascendentale sulle figure dell'empirico. Si tratta di liberare stati liberi e selvaggi che sono, appunto, della differenza in sé. Non si tratta dell'opposizione qualitativa nel sensibile, ma di un elemento che è in sé differenza e crea la qualità del sensibile nonché l'esercizio trascendente nella sensibilità : questo elemento è l'intensità come pura differenza in sé. E proprio quando la sensibilità trasmette la sua costrizione all'immaginazione, quando l'immaginazione scrive Deleuze « si leva a sua volta all'esercizio trascendente, è il fantasma, la disparità nel fantasma a costituire il φανταστέον, ciò che può essere soltanto immaginato, l'inimmaginabile empirico<sup>100</sup> » .

La memoria cinematografica è dunque tutt'altro che assimilabile alla reminiscenza, è ciò che impone invece il dissimile nella forma pura del tempo. Un Io incrinato da questa forma del tempo è quello che dice « io credo » ; qualcosa che non si ferma alla forma del senso comune, che non resta prigioniero dell'opinione o irrigidito in una possibilità astratta. Non gli dei sono incontrati (essi non sono che forme del riconoscimento) ma i demoni, le potenze del salto e dell'intervallo, dell'intensivo e dell'istante ; essi solo sono capaci di colmare la differenza nel differente. È allora proprio nel mezzo di questa frattura che crediamo un certo cinema possa installarsi ed opporsi al vuoto come una saldatura viva. “Noi abbiamo bisogno di ragioni per credere in questo mondo così com'è”, ci dice Deleuze, e dunque alle possibilità d'azione e di vita che questo stesso mondo veicola (“Croire en ce monde-ci, c'est croire à la possibilité de la vie dans ce monde. C'est croire à la vie ici<sup>101</sup>”). Non ci stancheremo mai di ripetere che Deleuze pensa l'arte esclusivamente come composizione di rapporti di forza materiali, e questa stessa composizione come *ecceità o vitesse*<sup>102</sup>. Come per la filosofia di Nietzsche, essa concerne innanzitutto le forze. Ogni rapporto di forze alimenta una semiotica e quest'ultima una carta segnaletica di potenze. *Sintomo* è, non a caso, uno dei termini più frequentemente usati da Deleuze nel momento in cui scriveva dell'autore di Zarathustra. Ora questo sintomo di rapporti di forze non rinvia in alcun modo a un significante, ma solo a uno stato di potenza o più esattamente, a un rapporto di forze (semiologia) che corrisponde a un certo affetto (ontologia e etica). Proprio come il segno, l'immagine cinematografica, lei pure, si

---

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Cinema/pensiero

<sup>102</sup> Scrive Sauvagnargues: “l'ensemble des éléments matériels qui appartiennent à un corps sous tels rapports de mouvement et de repos de vitesses et de lenteurs, sont dits longitude; l'ensemble des affects intensifs dont ce corps est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance, latitude.” Deleuze et l'art. p. 60 E aggiunge: “Or, cette détermination de vitesse et d'affects définit l'image, qui reprend, avec ses compositions de vitesses et de lenteurs et ses variations intensives de puissance, la division en longitude et latitude de l'heccéité, c'est-à-dire la complémentarité entre typologie des signes et éthique”. P.. 61

fonda su un rapporto di forze, ed è tanto composta da velocità quanto capace di affetti. Questo consente a Deleuze di sviluppare una semiotica come tipologia di immagini e di segni. Per questo il concetto di forza dovrà intendersi necessariamente al plurale poiché ogni forza si trova in un rapporto essenziale con un'altra forza, in maniera tale che non si dà forza senza rapporto di forze. Questo rapporto tra segno e immagine, forze e forme, traccia nell'opera di Deleuze una diagonale che connette Nietzsche a Foucault passando per Spinoza.

Tutte queste considerazioni ci sono necessarie dal momento che si tratterà qui di osservare un certo statuto dell'arte, avvicinarci al suo funzionamento empirico<sup>103</sup> prendendo in analisi un certo *corpus* di film, e delle sequenze in particolare, allo scopo di tracciare una cartografia dinamica dell'apparizione di alcuni problemi e alcuni concetti direttamente convocati nella *croyance*. Questo dovrebbe consentirci di evitare lo scoglio di elaborazioni troppo astratte permettendoci di trattenerne le tensioni di un pensiero in divenire. È in definitiva, un *nuovo uso dell'arte* (come sottolineato dalla Savagnargues): c'è sicuramente infatti un modo di pensare l'arte che deborda dalla cornice degli studi esplicitamente estetici. In questo contesto ci interessa rilevare la dinamica di un sistema che non si arresta mai sul cliché statico ma cerca di rendere sensibili quelli che sono i divenire di un pensiero. Occorre risalire a quelle che sono le armoniche dell'immagine<sup>104</sup>; tornare a percepire per percepire<sup>105</sup>: produrre così degli affetti che siano i divenire non umani dell'uomo e, a loro volta, far sì che i percetti siano i paesaggi non umani della natura. Arrivare ad afferrare il reale nella sua pura presenza in assenza dell'uomo, fondersi allora con lui, *divenire universo*<sup>106</sup> proprio come in Nietzsche il potere di essere affetto non significava passività, ma *affettività*, sensibilità, sensazione. In tal senso, spiega Deleuze, “prima ancora di aver elaborato il concetto di volontà di potenza e di avergli attribuito tutto il suo significato, Nietzsche parlava già di un *sentimento di potenza*, prendendo in considerazione la potenza come problema di sentimento e di sensibilità ancor prima di esaminarla alla luce della volontà<sup>107</sup>”. Ecco allora anche perché Nietzsche non si stanca di affermare che la volontà di potenza è “la forma affettiva primitiva” da cui derivano tutti gli altri sentimenti, o meglio ancora che “la volontà di potenza non è un essere, non un divenire, ma un *pathos*<sup>108</sup>” il potere di essere affetto di una forza si realizza cioè non senza che la forza corrispondente si immetta in un processo o in un divenire sensibile.

---

<sup>103</sup> “(...) l'empirisme transcendantal est au contraire le seul moyen de ne pas décalquer le transcendantal sur le figure de l'empirique”

<sup>104</sup> Cfr. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 180

<sup>105</sup> Cfr. *Che cos'è la filosofia?*

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, p. 93

La sensibilità non è altro che un divenire delle forze: vi è un ciclo della forza nel corso del quale essa “diviene” (ad esempio la forza attiva diviene reattiva); ma possono esservi anche molteplici divenire di forze, in lotta gli uni contro gli altri (...). Attivo e reattivo sono le qualità della forza che derivano dalla volontà di potenza la quale ha a sua volta delle qualità, dei ‘sensibilia’, che rappresentano i divenire delle forze. In primo luogo la volontà di potenza si manifesta come sensibilità delle forze; in secondo luogo come divenire sensibile delle forze: il *pathos* è l’elemento di base di un divenire<sup>109</sup>.

È stato lo stesso Jacques Rancière ad esprimersi proprio in merito al processo di automatismo cinematografico, indicato come il solo capace di porre un termine ad ogni contraddizione tra arte e tecnica, come a quel meccanismo capace di riprodurre le cose non così “come vengono ad offrirsi allo sguardo”, ma a registrarle piuttosto “nel modo in cui l’occhio umano non le vede, ossia come esse avvengono sottoforma d’onde e vibrazioni, prima che possano essere qualificate come oggetti, persone o eventi identificabili in virtù delle loro proprietà descrittive e narrative”. In questo senso l’arte di filmare il movimento non sarebbe altro che un lavoro costante sul continuo e il discontinuo, sull’alternanza di durate e sincopi: “La caméra” ha scritto Marie-José Mondzain “est ouvrière des écarts, des ruptures et de toutes formes de déliaison qui mettent le spectateur en demeure de construire lui-même ce qui se poursuit dans les montages les plus complexes et les moins linéaires.”<sup>110</sup> Allo stesso modo Epstein diceva: “Telle est aussi la clairvoyance du cinématographe” che rappresenta il mondo nella sua mobilità continua. Fedele all’etimologia del suo nome, per il quale nostro occhio non troverebbe riposo, ma sarebbe portato a scoprire sempre movimenti *altri*.

#### **IV. *The thoughts that once we had: divenire nel cinema del concetto di croyance.***

Ma esiste un secondo movimento che va dal concetto all’affetto,  
o che ritorna dal pensiero all’immagine.  
Si tratta di restituire al processo intellettuale  
la sua “pienezza emozionale” o la sua “passione.”

G. Deleuze

“When did Griffith discover the affection-image? Who inspired this discovery? Mary Pickford? Lilian Gish? The history books don’t tell me!” Sfilano volti, volti lunari rasenti un muro,

---

<sup>108</sup> F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889* p. 90

<sup>109</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, p. 95

<sup>110</sup> M-J. Mondzain, *Images (à suivre), De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Bayard, 2011, p. 12

luminosissimi prima di svanire, evaporare in fondu, in quelli che sono i primi istanti di scorrimento del film *The thoughts that once we had* di Thom Andersen (2015); e Volti come *composti* di elementi. Se è infatti del concetto rendere le componenti *al suo interno* inseparabili; distinte, eterogenee e tuttavia inscindibili: questo è pure lo statuto delle componenti, “ciò che propriamente definisce la consistenza del concetto, la sua endo-consistenza<sup>111</sup>”. Ogni componente verrebbe a costituire allora una zona di vicinanza o una soglia di indiscernibilità con un'altra: per esempio nel concetto di “altri” il mondo possibile non potrebbe esistere al di fuori del volto che lo esprime (sebbene se ne distingua come la cosa espressa si distingue dall'espressione), e il volto è dal canto suo la prossimità delle parole di cui esso è già il portavoce<sup>112</sup>. Tutte questi primi piani sorgenti da pellicole incandescenti e mute, altro non sono che delle *ecceità*<sup>113</sup>, non più soggetti. Sono appunto volti che non si compongono che per soli gradi di potenza cui corrispondono un potere di affettare e di essere affetti: affetti attivi o passivi, comunque delle intensità. Il discorso per immagini sostenuto dal filmmaker e saggista americano è sicuramente fondato sul riconoscere nell'immagine un dispositivo tale da scatenare degli intrecci affettivi intesi come nuove pratiche di sguardo. Solo in questo senso, infatti, abitare l'immagine potrà iniziare indicare un *altro* modo di abitare il mondo e il pensiero.

Come giungere allora ad abitare delle simili immagini? Raggiungere insomma quella postura capace di illustrare il momento in cui ci si immerge in una certa materia al solo fine di renderla vivente? Se l'immagine è innanzitutto “le double, mal éclairé, de nos pratiques affectives, sociales, intellectuelles (...) elle est aussi une “ruine future” que l'on nomme indûment l'image. Cette idée de double, voire de doublure de soi, de figure indistincte, place le sujet dans la perte de l'intériorité, d'un soi vivant pour une extériorité de l'instant e du fragment de temps<sup>114</sup>. In un certo non si smette mai di guardare le immagini affettivamente, e di guardarne l'*altro* che c'è dentro; come nel caso di Godard per il quale “essere nell'immagine” significa in primo luogo proprio *abitare* il processo stesso di creazione: “Ce que je voulais, c'est passer à l'intérieur de l'image, puisque la plupart des films sont faits à l'extérieure de l'image. L'image en soi, c'est quoi? Un reflet sur une vitre, est-ce que ça a une épaisseur? Ce que je voulais, c'était voir l'envers de l'image, la voir par derrière et non

---

<sup>111</sup>

<sup>112</sup> Cfr. *Che cos'è la filosofia?* P. 9-10 Le componenti restano distinte, ma qualcosa passa dall'una all'altra, qualcosa di indecidibile tra le due: c'è un campo *ab* che appartiene sia ad *a* sia a *b* dove *a* e *b* “diventano” indistinguibili. Queste zone, zone di soglia o di divenire, questa inseparabilità, definiscono la consistenza interna del concetto. Il quale peraltro possiede ugualmente un'eso-consistenza rispetto ad altri concetti, di modo che la loro creazione rispettiva implica la costruzione di un ponte sullo stesso piano. Le zone e i ponti sono le giunture del concetto<sup>112</sup>

<sup>113</sup> “Ecce homo ordina ciò che prima chiamavamo l'ecceità dell'uomo: la sua presenza, per se stessa, in questo o in quel “qui”, indipendentemente da tutti i suoi attributi e dalla sua stessa essenza. L'ecceità è l'essere spogliato di tutto ciò che non è il suo esser-qui- o il suo esser-ci. “ J.-L. Nancy, *L'essere abbandonato*, p. 21

<sup>114</sup> S. Bernas, *La croyance dans l'image*, L'Harmattan, 2006, pp. 8-9

devant. Au lieu d'être derrière le véritable écran, on était derrière l'image et devant l'écran. Ou plutôt à l'intérieur de l'image.<sup>115</sup>

E proprio in questo straordinario film di found footage Godard si trova accanto a Griffith, catturati insieme in una dinamica tutt'altro che esplicativa finalizzata piuttosto a dare un volto, una carne alle idee di Deleuze e fra queste – su tutte – la tematica della *croyance* sembra assumere un'importanza nevralgica, non ancora sufficientemente esplorata. A partire dalla prima didascalia scopriamo che *The Thoughts That Once We Had*, è “una personale storia del cinema, parzialmente ispirata da Gilles Deleuze”. Tuttavia se si cercherà nel film un'illustrazione del testo deleuziano in immagini si rischierà di rimanere molto delusi. Andersen non è certo un ingenuo e sceglie il cinema per il cinema. Sceglie insomma di innescare una tensione feconda proprio tra teoria e storia attraverso degli assai sofisticati gesti di montaggio, usando quindi l'immagine come potente vettore: “Così, il commento sul “voltarsi e svoltarsi del volto”, riferito a Dreyer, è inserito dopo immagini di Pedro Costa. Il privilegio concesso all'immagine-affezione, su cui Andersen apre e chiude il suo discorso, suggerisce un interesse per le soglie critiche dell'immagine-movimento, quelle che sconfinano in un al di qua (l'immagine-affezione appunto) o al di là (l'immagine-relazione) dell'azione vera e propria. Il carattere di sospensione dell'immagine-affezione, individuata nell'intervallo tra percezione e azione come qualità-potenza pura, priva di relazioni, insinua una potenziale rottura nella catena di azioni e reazioni del cinema classico”, ha scritto Tommaso Isabella<sup>116</sup>.

Molto qui sembra giocare sulla potenza della ri-proiezione, quindi della ripetizione, come *Altra* rivelazione. Quando ad esempio si è ancora una volta davanti a delle immagini come le strade piene di cadaveri nella Leningrado assediata del 1942, e ancora, le strade deserte di Parigi percorse dal corteo hitleriano; e Corea e Vietnam, e poi Hiroshima, è chiaro che ciò che avviene si compie ben aldilà di una semplice comunicazione. L'arte d'altronde si sa, si guarda bene dal comunicare. L'arte fa dell'altro; l'arte spalanca. L'arte, e il cinema in special modo è questa impura Visitazione, per riprendere un'idea molto potente di Badiou. Proprio la carica virtuale di un montaggio che non potrebbe essere definito altrimenti che “affettivo” viene a cortocircuitare con la disarmante attualità delle immagini documentarie. Ecco allora che il cinema nel film di Andersen risuona come “A vestige of the thoughts that once I had”, secondo il verso della poesia della pre-raffaellita Christina Rossetti (1830-1899) .

---

<sup>115</sup> J.-L. Godard, *Scénario de Passion*, Film, France-Suisse, 1982

<sup>116</sup> T. Isabella, “Il cinema, il pensiero e le sue tracce”, *Filmidee* 16 , 1 febbraio, 2016 <http://www.filmidee.it/archive/44/article/867/article.aspx>

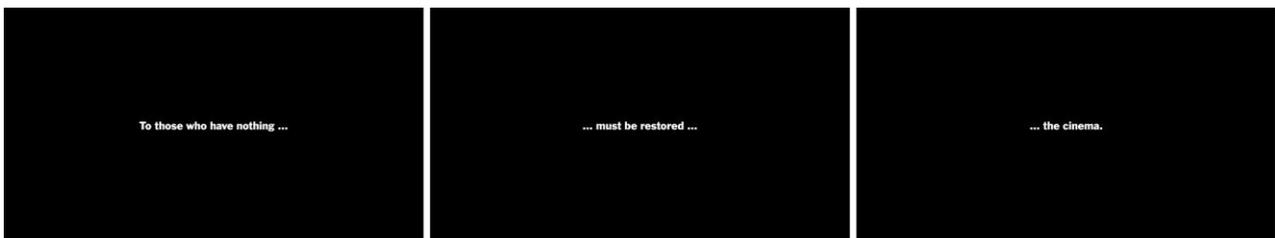
Si tratta quindi, ancora una volta, di un film dedicato al cinema – non certo alla sua morte. *The Thoughts That Once We Had* è un film spaventosamente affermativo; è lo è in quanto concatenamento, cioè *agecement*, un *assemblage*, un montaggio. Cinema come medium modernista per antonomasia, dicevano Stanley Cavell e Annett Michelson, perché critica feroce della rappresentazione, ma forse ancor di più proprio in quanto montaggio. Il film di Thom Andersen è “questo montaggio del pensiero che fa pensiero, un pensiero per immagini (la definizione deleuzeana del cinema) che non è legame né chiusura, compimento, catena significante, ma ansia di riscatto e rapporto con il fuori, con un fuori irriducibile, come irriducibile è la storia così disseminata e sperimentale del cinema”<sup>117</sup>. Forse davvero il miglior omaggio a Deleuze, morto vent'anni fa.

Lo schermo nero che proprio la *croyance* veicola non è allora solo indice di un'assenza, ma propriamente un vuoto scavato nella saturazione di un mondo divenuto cinema, uno spazio liberato, quindi una purissima possibilità di immagine. Così dallo spazio sonoro del disco si passa a immagini di natura elementare, paesaggi privi di ogni presenza umana: il cielo e il mare che riempiono l'inquadratura, pura materia a-significante, mondo al di qua dell'uomo, inabitabile, capace tuttavia di prefigurare quella terra promessa che tanto interessa il nostro discorso e che il cinema offre a coloro che non hanno nulla<sup>118</sup>. Eccola allora dispiegata quella *nouvelle vague* che è dell'affezione moderna- “A new wave for the affection- ... the invention of a people to which a necessarily political art must contribute”. Nei suoi sogni implicati, il cinema propaga il suo movimento di mondo. “The sky and the sea are more beautiful than any landscape” (Il cielo di *Puissance de la parole*, il mare di *Film Socialisme*) “..it is the suspension of the world, rather than mouvement, that gives the visible to the thought”: ecco la nascita nascosta del pensiero (The hidden

---

<sup>117</sup>Un concatenamento di associazioni, connessioni, tagli, che a sua volta libera, decontestualizza e fa dialogare oppure entrare dialetticamente in urto le immagini del Novecento, il secolo della guerra e del cinema: Hiroshima e Korea, il Vietnam e la Rivoluzione d'Ottobre, proletari e capitalisti e tutte le immagini-cinema descritte nella tassonomia di Deleuze: immagine-affezione, immagine-percezione, immagine-azione – con i rispettivi rimandi a Peirce e Bergson. I volti griffithiani di Lillian Gish e Mary Pickford come lastre in cui si riflette l'emozione, il volto di Marlene nei film di Sternberg che si fa supporto e arena di una drammatica alternativa etica, fino allo svoltarsi dei volti della modernità (Godard, Cassavetes), un volto nella tenebra (Costa). e poi le musiche (“Skip” James, Rolling Stones, Miles Davis, Hank Ballard, Charles Ives...) così co-essenziali per Andersen anche in *Get Out of the Car*, che è diventato filmmaker ascoltando i nastri di un film di Howard Hawks con Bogart... Film e moving-images, quelle della tv (con un Norman Mailer imperlato di sudore che con passione racconta e decostruisce lo Skyline verticale di Manhattan), dei reportages, dei documentari, le interviste ai musicisti neri che hanno scalato le classifiche e messo un po' di *twist* nel mondo dei bianchi (“Come-on Baby!”). Andersen innesta del *produire* (il suo montaggio) nel *prodotto* (i film già prodotti). L'ha fatto anche in *Reconversão* (2011), un assemblaggio cinematografico di alcuni progetti dell'architetto portoghese Eduardo Souto de Moura (case, edifici già fatti e prodotti), a sua volta, sempre attento a combinare vecchio e nuovo, passato e presente, elementi della tradizione e caratteri della contemporaneità, caratteristica che fa della sua architettura una giustapposizione di elementi eterogenei – un montaggio potremmo dire – che non poteva che fare eco con la prassi filmica di Andersen. Toni D'Angela, “The Thoughts That Once We Had (Thom Andersen). Un pensiero per immagini”, <http://www.lafuriaumana.it/?id=434>

birth of thought). È questa l'essenza del cinema "...as thought as its higher purpose, nothing but thought and its functioning". La percezione della catastrofe, il mondo che guarda la sua stessa lacerazione, che fa della sua stessa violenza uno spettacolo, questo pure è mostrato nel film. E poi le fughe, le veloci corse in auto, le camminate-*ba(l)lades* che liberano, sogni implicati, movimenti di mondo, danze senza peso, quelle di Jeanne Moureau (nel film di Malle musicato da Miles) e quella magnifica del tunnel di *Millenium Mambo* (2001). Le passioni, gli stermini, i volti, gli sguardi, le azioni, le relazioni mentali, i divi e i piccoli attori "mostruosi" (Timothy Carey). Griffith, Aldrich, Pedro Costa, Kubrick, De Toth, Hsiao-Hsien, Brando, Cassavetes, Welles, Demy, Gena Rowlands, Kaurismaki, Lang, Langdon, Marx Brothers, Chaplin, Errol Morris, Ida Lupino. Le immagini si legano tra loro intimamente mediante segrete corrispondenze con quel qualcosa d'altro che proprio i segni involuppano. Al di là di ogni possibile narrazione, queste immagini sono già *presenza*, quell'*analogon* di cui parlava Jean Mitry, "che tuttavia non si limita ad essere semplicemente una presenza, *ici*, giustificata da ciò che la precede o che attende di essere sanzionata da ciò che sta per venire, ma che è di per sé pulsazione, cioè non è identica a sé ma differenza, mostra e significa, *ailleurs*<sup>119</sup>. Questa loro presenza d'immagini non si dà insomma già che come fuga, ma è in questa fuga la loro potenza; una fuga impressa nello sguardo che ne fa un'immagine: il nostro sguardo di spettatori di cinema.



## V. Immanenza e potenza: la croyance per un visibile da venire. Godard e il video

Se proviamo a chiederci dove va il cinema oggi - e bisogna che ce lo chiediamo- ebbene, questo sembrerebbe andare nella direzione di un visibile "da venire" e propriamente di un divenire-vita

<sup>118</sup> Tommaso Isabella "Il cinema, il pensiero e le sue tracce", *Filmidee* 16 , 1 febbraio, 2016 <http://www.filmidee.it/archive/44/article/867/article.aspx>

<sup>119</sup> Toni D'Angela, "The Thoughts That Once We Had (Thom Andersen). Un pensiero per immagini", <http://www.lafuriaumana.it/?id=434>

dell'arte. Si tratta di un momento cruciale: Rocco Ronchi ha voluto evidenziare proprio questo momento, arrivando ad affermare in che modo oggi del '68 si possa ripetere esattamente quello che lo stesso Deleuze, nel 1985, aveva detto del cinema del dopoguerra riguardo il sorgere di una *croyance*, e cioè, “esso ha creduto in questo mondo, ha creduto negli avvenimenti che ci accadono, ha creduto nell'amore, nella morte, nella vita<sup>120</sup>”. Come il cinema, che è stato non a caso anche l'arte specifica del '68, il Maggio avrebbe infatti affermato *non il mondo ma la croyance in questo mondo*, come il nostro unico legame. Proprio per questo filosoficamente il '68 è stato radicalmente empirista. E se è vero che la politica, stando a quanto ha potuto affermare Rancière, è sempre l'affermazione di una potenza, ovvero, di un'istanza supplementare rispetto all'ordine delle cose, alle distribuzioni poliziesche, allora potremmo dire che l'arte tutta - e il cinema in una forma del tutto peculiare - verrebbe a rappresentare di fatto questa riconfigurazione ancora possibile del sensibile nella captazione di forze e intensità pure. Occorre pertanto riscoprire un certo interesse per quelli che sono degli “atti estetici” come configurazioni dell'esperienza, capaci di *far esistere* dei nuovi modi di sentire e di indurre delle forme nuove di soggettività politica. Nella moltiplicazione di discorsi capaci di denunciare una certa crisi dell'arte nella morte dell'immagine e che ci porta ad individuare nel campo degli studi estetici una vera e propria battaglia, la voce di Rancière rappresenta forse, per molti aspetti, un *unicum* in questo nel richiamo alla necessità di una *croyance*, e ci aiuta a definire le articolazioni di un certo regime estetico delle arti con *i possibili* che proprio queste sono in grado di suscitare.

“Le immagini non sono nulla se non le se prosegue in discorso” amava ripetere Serge Daney, convinto che un'immagine potesse essere definita *vivente* solo in virtù dell'impatto ideologicamente utile o pericoloso di interpellare un pubblico, in una sorta di a-venire del cinema come memoria. Ecco un ineguagliabile esempio di cinefilia e pratica sociale.

Bisogna allora fare un passo indietro e ricercare la genesi delle immagini. Sospese di fatto tutte quelle connessioni che erano propriamente della narrazione e del senso per lasciarci null'altro che un'immagine *pura*, quella che avremo al cinema sarà forse un'immagine *di niente e per nessuno* ma un'immagine assoluta.

Portatrici di una potenza ontologica, tali immagini non sono segni di qualcosa, ma sono esattamente “quel qualcosa” che accade, e avremo modo di tornare spesso su questo aspetto. Questo si verifica quando il cinema smette di *dire* delle storie per *fare mondo*. Si può dire che a colare *fra le immagini* sia (virtualmente) lo spazio di tutti questi passaggi che *fanno mondo*. Cosa vuol dire questo? Si tratta essenzialmente di definire un luogo fisico, mentale, molteplice, ma allo stesso

---

<sup>120</sup>R. Ronchi, Deleuze, 13-14

tempo “molto visibile e segretamente immerso nelle opere”, come ha potuto scrivere Raymond Bellour; e capace in quanto tale di rimodellare il nostro *corpo interiore* per prescrivergli nuove posizioni. Questo opererebbe fra le immagini nel senso generale e sempre singolare del termine. Difficile da fissare, sarebbe forse identificabile come la variazione, la dispersione stessa. Ma è così che ormai le immagini ci giungono, e si tratta in fondo dello spazio in cui bisogna decidere quali siano le immagini vere. Si tratta insomma di una *realtà del mondo* che, per quanto virtuale e astratta possa essere, “è una realtà d’immagine come mondo possibile”.<sup>121</sup> Per questo la fisica del sensibile- la scienza *naturale* delle immagini- non può coincidere con la psicologia, che invece precede e fonda; ma non può nemmeno ridursi alla scienza delle cose, alla fisica propriamente detta. Il sensibile non coincide infatti perfettamente con la cosa nella sua nuda esistenza, per la stessa ragione per cui il mondo non è di per sé cosa evidente. Tra *realtà* e *fenomeno* c’è sempre una *differenza* che non può essere soppressa. Ed è solamente osservando *come* le immagini si generano che si arriverà a definire la loro natura. Ora, per afferrare la genesi delle immagini non bisogna aspettare che la loro forma si sia già costruita. Bisogna invece capire dove questa nascita avrà luogo e quindi appostarsi, spiare il loro parto fuori dalle cose, e comprendere attraverso cosa, a partire da cosa esse riescono a nascere in questo mondo.

Non sono forse proprio le immagini “de l’entre-monde” come ha scritto Marie-José Mondzain, quelle capaci di lasciar entrare nel mondo una politica sensibile, vibrante di scarti, di fremiti percettibili in assenza. Poiché solo nello scarto, nell’assenza, è possibile pensare un altro mondo: da qui separare tutto quello che fa massa, blocco, continuità: l’image – e l’immagine cinematografica in special modo- è esattamente questo evento sismico “qui fait trembler le corps et craquer la terre sans être pourtant grandchose”<sup>122</sup>.

In questo senso, nessuno come Jean-Luc Godard ci ha permesso di comprendere “che se nel cinema (e con il cinema) qualcosa stava finendo era perché – facendo corpo come niente prima di allora con il *fra le immagini*- portava il cinema (come altro definirlo?) via con sé, verso ciò che c’è di più nuovo. Portando con sé, al contempo tutte le immagini e non solo loro”<sup>123</sup>. Questo per indicare quel doppio movimento senza cui la realtà del far le immagini sarebbe difficile da concepire. Godard è forse, in questo, l’autore che più ha avvicinato l’immagine (il cinema e il video, e l’uno attraverso l’altro, ma anche la fotografia) alla letteratura e al linguaggio. Alla letteratura per le loro rispettive posizioni di enunciazione, per la natura stessa del gesto creatore, l’indeterminazione delle opere, la loro capacità riflessiva. Al linguaggio nel senso che le parole

---

<sup>121</sup> R. Bellour, *Fra le immagini, Fotografia, cinema, video*, Milano, Mondadori, 2007, p. 7

<sup>122</sup> M.-J. Mondzain, *Images à suivre*, p. 10

<sup>123</sup> R. Bellour, *Fra le immagini*, p. 8

fanno ormai in lui sempre più *corpo* con l'immagine (invece di mescolarsi semplicemente, come al tempo del cinema muto: è questa ad esempio la forza esemplare di *Puissance de la parole* (1988) e delle sue *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) sulle quali torneremo più analiticamente. Esempio in questo senso è proprio il caso del video, come ha potuto scrivere ancora Bellour, preso in considerazione come arte in sé, come “un luogo di passaggio e un sistema di trasformazione delle immagini le une nelle altre; quelle che lo precedono, pittura, fotografia e cinema; quelle che lui stesso produce; infine, quelle che introduce, le “nuove immagini” di cui è parte fondante ma anche già una sorta di preistoria<sup>124</sup>.

Proprio un costante appello al Fuori- e nell'essenziale messa in circolo di una *croyance*- ci sembra, di fatto, essersi venuto a determinare come una costante nella ricerca di molti importanti cineasti contemporanei, nell'intrusione di un fuori capace di scavare l'*intervallo*, di forzare e smembrare l'interno. L'operazione della *croyance* ci obbligherebbe a ripensare ancora una volta questo rapporto essenziale con il fuori come un rapporto assoluto o anche come un non-rapporto (Blanchot) se è vero che proprio il fuori non starebbe mai a determinare un limite fisso, quanto piuttosto “una materia mobile animata da movimenti peristaltici, da pieghe e corrugamenti che costituiscono propriamente un dentro<sup>125</sup>”: non qualcosa di diverso dal fuori dunque, ma proprio il dentro *del* fuori. L'operazione della *croyance* ricondurrebbe così la settima arte a una essenziale questione di vibrazioni neuro-fisiologiche: l'immagine non ha che da produrre uno choc come un'onda nervosa che faccia nascere il pensiero. “E se il pensiero proviene dal fuori e sempre concerne il fuori allora quest'ultimo non potrà che sorgere dal dentro come ciò che il pensiero non pensa e non può pensare<sup>126</sup>”, in questo senso allora si dirà che l'impensato non potrà che venire a determinarsi nel cuore stesso del pensiero come impossibilità di pensare che raddoppia e scava il fuori.

Si fa strada, a questo punto nel nostro discorso, intrecciata alla questione dell'immagine come oggetto di funzionamento del pensiero, quella dell'automatismo propriamente cinematografico (e delle sue conseguenze) che è per noi un aspetto di fondamentale importanza esattamente come l'altra questione coinvolgente lo statuto stesso di *modernità* del cinema di cui proprio Godard<sup>127</sup>,

---

<sup>124</sup>Ivi, p. 10

<sup>125</sup>G. Deleuze, *Foucault*, Cronopio, Napoli, 2009, p. 128

<sup>126</sup>Ibid.

<sup>127</sup>“Godard esordisce con alcune straordinarie ballate da *A bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*) a *Pierrot le fou* (*Il bandito delle 11*) e tende ad estrarne tutto un mondo di opsegni e sonsegni che formano già la nuova immagine (...). Queste immagini, commoventi o terribili, diventano sempre più autonome a partire da *Made in U.S. A.* (*Una storia americana*) (...). Questo oggettivismo descrittivo è quindi critico e anche didattico, perché anima una serie di film, da *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Due o tre cose che so di lei*), a *Sauve qui peut* (*la vie*) (*Si salvi chi può la vita*), dove la riflessione non poggia solo sul contenuto dell'immagine ma sulla sua forma, le sue possibilità e funzioni, le sue

ancora a detta di Deleuze, sarebbe uno dei maggiori rappresentanti. É infatti proprio l'automatismo materiale delle immagini a far sorgere da fuori un pensiero che esso impone come l'impensabile per il nostro automatismo intellettuale. Prima importante conseguenza da registrare allora: un nuovo statuto del Tutto nel cinema moderno. Ed è bene rimarcare qui che quando si dice: "il tutto, è il fuori" si dice ben altra cosa da "il tutto era l'aperto"<sup>128</sup> del cinema classico. Ciò che ora conta davvero è l'*interstizio* tra immagini: "una spaziatura che fa sì che ogni immagine si strappi al vuoto e vi ricada"<sup>129</sup>. E la forza di Godard, ha scritto ancora Deleuze nel suo secondo volume dedicato al cinema, sta non solo nell'aver utilizzato questa forma di costruzione (costruttivismo), ma di averne fatto un metodo sul quale il cinema possa interrogarsi nel momento stesso in cui lo utilizza. Nessuno mi sembra abbia mai posto la questione in maniera più brillante e incisiva:

Data un'immagine, si tratta di scegliere un'altra immagine che introdurrà *tra* le due un interstizio. Non è un'operazione di associazione ma di differenziazione, come dicono i matematici, o di "disparazione", come dicono in fisici: dato un potenziale bisogna sceglierne un altro, non uno qualunque, ma in modo tale che tra i due si stabilisca una differenza di potenziale, un potenziale che sia produttore di un terzo o di qualcosa di nuovo (...). In altri termini, è l'interstizio che viene prima rispetto all'associazione, ossia è la differenza irriducibile che permette di scagionare le somiglianze. La fessura è diventata prima e, a questo titolo, si allarga. Non si tratta pi di seguire una catena d'immagini, anche sopra a dei vuoti, ma di uscire dalla catena dell'associazione. Il film smette d'essere "immagini alla catena...un concatenamento ininterrotto d'immagini schiave le une alle altre" e di cui noi siamo schiavi (*Ici et ailleurs*). É il metodo del TRA, "tra due immagini", che scongiura ogni cinema dell'Uno. É il metodo dell'E "questo e poi quello" che scongiura tutto il cinema dell'Essere = è. Tra due azioni, tra due affezioni, tra due percezioni, tra due immagini visive, tra due immagini sonore, tra sonoro e visivo: far vedere l'indiscernibile, cioè la frontiera (*Six fois deux*). Il tutto subisce una mutazione, perché ha smesso d'essere l'Uno-Essere, per divenire l' "e" costitutivo delle cose, il tra-due costitutivo delle immagini. Il tutto si confonde con ciò che Blanchot chiamava "la dispersione del Fuori" o "la vertigine della spaziatura"; questo vuoto che non è più una parte motrice dell'immagine e che l'immagine oltrepasserebbe per continuare, ma che è la

---

falsificazioni e creatività, sui rapporti al suo interno fra sonoro e ottico." G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, cit. p. 20

<sup>128</sup> "L'aperto si confondeva con la rappresentazione indiretta del tempo: ovunque c'era movimento, c'era, aperto in qualche parte, nel tempo, un tutto che mutava. Per questo l'immagine cinematografica aveva essenzialmente un fuori campo che rinvitava da un lato a un mondo esterno atualizzabile in altre immagini, dall'altro a un tutto mutevole che si esprimeva nell'insieme delle immagini associate (...). Il tutto quindi non cessava di costituirsi, nel cinema, interiorizzando le immagini e esteriorizzandosi nelle immagini, secondo una duplice attrazione. Era il processo di una totalizzazione sempre aperta, che definiva il montaggio o la potenza del pensiero". G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit. p. 200

messa in questione radicale dell'immagine (proprio come esiste un silenzio che non è più la parte motrice o la respirazione del discorso, ma la sua messa in questione radicale). Il falso raccordo, allora, nel diventare legge, assume un senso nuovo<sup>130</sup>.

La fessura è diventata prima e, a questo titolo, si allarga - ma questo non deve in nessun modo dare a pensare che il discontinuo possa giungere a prevalere sul continuo, al contrario, proprio le interruzioni e le rotture, in un certo modo di far cinema come di far filosofia, sembrano essere andate sempre a costituire quella che potrebbe essere identificata piuttosto come una "potenza del continuo". Potenza del continuo che è nel ri-piegamento (*doublure*), nella ri-flessione, nel rovesciamento e dunque nel legame (quel legame essenziale di cui si parla nelle immagini dedicate al tema della *croyance*): è questo che ci interessa rilevare qui nella misura in cui ci sembra che proprio un certo pensiero del fuori sia giunto ad incarnarsi nell'opera cinematografica di diversi autori contemporanei come un autentico *pensiero della resistenza*. Stiamo parlando infatti di un pensiero per il quale lo strappo non potrà mai più dirsi un accidente del tessuto, quanto piuttosto "la nuova regola in base alla quale il tessuto esterno si torce, si invagina, o si raddoppia<sup>131</sup>". Non a caso torna a delinearci qui il profilo di una forma di pensiero capace di tenersi fuori da qualsiasi soggettività<sup>132</sup>, ma torneremo meglio su questo punto assai delicato. Per il momento basterà affermare che non si farebbe torto a Benjamin<sup>133</sup> a voler chiamare proprio questi strappi, queste interruzioni, con il loro nome di "rivoluzioni". Quest'*altra faccia (Kehrseite)* che le immagini, le parole, le cose svelerebbero come il rovescio di un mantello sollevato da un colpo di vento, coinciderebbe infatti con l'attimo stesso del risveglio (*Erwachen*) come una presa di coscienza nuova, l'adesione a una *croyance* nuova: ed è qui che lo storico e il cineasta si troverebbero a maneggiare uno stesso materiale esplosivo: i documenti con cui poter far deflagrare il corso della storia, aprire degli *altri* varchi di tempo<sup>134</sup>. Spiega Deleuze: "L' interruzione può allora estendersi e manifestarsi in sé, come lo schermo nero, lo schermo bianco e i loro derivati, le loro combinazioni (...). Da una parte l'immagine cinematografica diventa una presentazione diretta del tempo,

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 200

<sup>130</sup> Ivi, p. 201

<sup>131</sup> G. Deleuze, *Foucault*, cit. p. 130

<sup>132</sup> Con il pensiero del difuori si scopre, in definitiva, quella che è a mondanità di ogni dimensione tradizionalmente considerata come "interiore"; si scopre in altre parole la sua esteriorità come la sua appartenenza al mondo, la sua indipendenza dal soggetto che la veicola.

<sup>133</sup> Il testo di riferimento di questo accostamento specifico è una breve prosa intitolata *Schönes Entsetzen* (1929) scritta da Benjamin parallelamente alla stesura dei brani di *Strada a senso unico* e tradotta in italiano con il titolo *Seducente orrore*, in *Opere complete, vol.III: Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino, 2010, p. 278

<sup>134</sup> "Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine." W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000, p. 41

secondo rapporti non-commensurabili e interruzioni irrazionali. Dall'altra questa immagine-tempo mette il pensiero in rapporto con l'impensato, l'inevocabile, l'inesplicabile, l'indecidibile, l'incommensurabile<sup>135</sup>". Si scoprirà allora dell'immagine un proprio *interno* come uno scarto capace di dare alle immagini la possibilità di immagazzinare altre immagini (è questo il caso, ad esempio, di certe immagini sonore presenti a più riprese in Godard, il cui *rovescio* può attrarre o catturare altre immagini o addirittura una *serie* di altre immagini): *internità* di certe immagini portate a divenire Soggetto dei propri rapporti con le altre immagini. E questo è esattamente quello che tutte le immagini delle *Histoire(s) du cinéma* non smettono di fare, ovvero, agire e reagire le une sulle altre, produrre e consumare, abbattendo qualunque tipo di differenza tra immagini, cose e movimento. Centrale in Godard sarà sempre il rapporto tra le forze innescate: "Una forza subisce l'affezione di altre o produce affezioni su altre, ma sempre dal fuori. Potere di produrre o subire affezioni, che viene esercitato in diversi modi a seconda delle forze in rapporto", scrive ancora Gilles Deleuze nel suo saggio dedicato all'amico filosofo Michel Foucault (altro grande pensatore del Fuori): "Così il fuori è sempre apertura di un futuro, con il quale nulla ha termine perché nulla è cominciato, tutto è metamorfosi<sup>136</sup>". Allo stesso modo vedremo in che modo le immagini che qui verranno evocate non smetteranno mai di agire e reagire le une sulle altre, di produrre e consumare, tanto che ci risulterà impossibile rilevare una qualche differenza tra le *immagini*, le *cose* e il *movimento*. Alla base di un principio dialettico ci sarebbe sempre, infatti, come una volontà di *collisione* moltiplicata di parole e immagini, effetto amplificato nel caso specifico – ma non unico nella filmografia del cineasta - delle *Histoire(s)* dalla soppressione della profondità di campo apportata dall'uso della tecnica video, da cui risulterebbe propriamente un nuovo volume di iscrizione dell'immagine: un *corpo-immagine*. Stando a Pierre Dubois: "Dans cet usage de la vidéo qui passe par le mélange d'images, il ne peut évidemment y avoir, dans le même sens, de 'profondeur de champ', puisqu' il n' y a plus une seule image (un seul espace, un seul point de vue, etc.) mais plusieurs, encadrés, l'un sur l'autre, l'un sous l'autre, l'un dans l'autre<sup>137</sup>." Le immagini sembrerebbero allora quasi destinate ad urtare tra loro affinché dal loro "scontro" possano sorgere delle parole; e così le parole, a loro volta, sembrano urtare tra loro al solo scopo di poter veder sorgere delle *altre* immagini. Delle immagini *ancora*. Delle immagini *à suivre*. In definitiva, allora, tanto le immagini quanto le parole saranno infinitamente destinate ad urtare tra loro affinché il pensiero possa aver luogo visivamente. Del resto il *cogito* in Godard si riversa nel *video* già a partire

<sup>135</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit. p. 237

<sup>136</sup> G. Deleuze, *Foucault*, p. 120

<sup>137</sup> P. Dubois, "Video et écriture électronique. La question esthétique" cit. in "La couleur dite ne dit pas", P. Convert, in Aa.Vv., *Guide pour Histoire(s) du cinéma*, Art Press, Paris, 1998, p. 46

dagli anni settanta, e lo fa proprio innescando una complessa dinamica di *pieni* (elementi formali che non esitano a raggiungere di fatto anche la saturazione) e di *vuoti* (spazi *negativi*, irrisolti, situati ai bordi ma anche all'interno dell'inquadratura stessa, in attesa di essere re-investiti sempre in nuovi *potenziali* montaggi). Ecco allora che la volontà del cineasta di esasperare le immagini spingendole sempre verso una specie di *limite* (limite *dell'* inquadratura o *nell'* inquadratura stessa, limite dell'*e*), margine d' indefinito sempre reiterato nel regno dei soli raccordi impossibili non potrà mai più essere vista come "limitativa" nel senso di un' impossibile *com-prensione* di quelle immagini, quanto al contrario massimamente *ri-creativa* perché costantemente in-formata di un *riflesso* che non si spegnerà mai fino a quando ci sarà dell'*altro* da vedere. Si scopre a questo punto l'altra componente essenziale individuata da Deleuze nel cinema di Godard, quella della *riflessività* come potenza derivante dalla *messa in serie* di immagini tra loro apparentemente inavvicinabili. Questo spetta infatti al cinema, riflettere sé stesso e riflettere gli altri generi.

Alla fine della primavera del 1967 l'ORTF aveva proposto a Godard di realizzare un film tratto dall' *Émile o dell'educazione* di Jean-Jacques Rousseau: a 37 anni il cineasta franco-svizzero è davvero all'apogeo del successo artistico e mediatico, ha appena realizzato *Deux ou trois choses que je sais d'elle* e *La Chinoise* (entrambi del 1967), e prima della fine dell'anno girerà *Week-end* (1967) e gli episodi di *Loin du Vietnam* e di *Amore e rabbia* (1967). Da Rousseau a Nietzsche, *Le gai savoir* (1968) viene girato in 35mm negli studi di Joinville tra il dicembre 1967 e il gennaio 1968, dunque molto prima del maggio. Riportiamo alcune considerazioni di Roberto Turigliatto a proposito di questo film: "Sembra di essere nella continuazione di *La Chinoise*, dove alla lavagna si è sostituito lo schermo nero, e si capisce che si tratta per Godard anche della propria educazione o "rieducazione", della rivoluzione in se stessi e nella propria coscienza. Ma forse solo apparentemente. In forma di piccolo trattato di formazione o operetta di apprendistato rivoluzionario si mette in scena ancora una volta il dialogo amoroso. E il suo fervore giovanile prelude molto più della *Chinoise* (film sul fallimento delle illusioni) a quel Maggio imminente che nessuno si aspetta. Il cinema di Godard è questa conversazione ininterrotta tra sé e sé (travestita ora in teatro da camera brechtiano di una tribù di giovani aspiranti maoisti, ora nella discussione critica di militanti sul Maggio appena concluso), in cui non si fa altro che prendere e riprendere, ogni volta ricominciando da capo, senza fine e dall'inizio (o re-inizio), in un processo infinito ed aperto che cela un'ascendenza più romantica che illuminista<sup>138</sup>." Una serie di sette incontri notturni durante i quali i due protagonisti, Émile Rousseau e Patricia Lumumba (interpretati da Jean-Pierre Léaud e Juliet Berto) definiscono e cercano di portare a compimento un programma triennale di riflessione

---

<sup>138</sup> R. Turigliatto, "Dans le noir du temps", *Le gai savoir*, Ripley's film Srl, 2012

sulle immagini e i suoni che prevede innanzitutto di raccoglierci, quindi, di scomporli, infine di “fabbricare due o tre modelli di suoni e di immagini”. *Le gai savoir* (dove - si badi bene - il verbo “savoir”, sapere, tiene già in grembo “voir”, vedere) non è un film, ha scritto Dario Marchiori: “è uno schermo volante che contiene ben più di se stesso” e arriva a noi “come una pista lasciata meravigliosamente incompiuta, una proiezione che ci trasporta nel futuro come l’annuncio misterioso di una qualche effimera cometa<sup>139</sup>”: la gaia visione di Godard si compone insomma nel buio di uno spazio filmico totalmente implosivo e allo stesso tempo vertiginosamente aperto sul mondo; mondo continuamente evocato dai due protagonisti, richiamato attraverso il noto gesto demiurgico della mano tesa verso il fuoricampo a richiamare come una cascata di immagini e suoni (appare qui, nell’alternanza rapidissima, la pratica del *flicker* propria del cinema sperimentale e abbondantemente utilizzata da Godard tra l’altro proprio nelle sue *Histoire(s)*). I gesti (anche molto poetici, se vogliamo) che i protagonisti compiono sul set sono davvero come altrettanti movimenti su un campo di battaglia, mentre l’atto di parola sarà passato altrove. “Nel cinema moderno” scrive Deleuze nelle ultime pagine de *L’immagine-tempo*, “l’immagine visiva acquisisce una nuova estetica: diventa leggibile per proprio conto, assumendo una potenza che non esisteva abitualmente nel muto, mentre l’atto di parola è passato altrove, assumendo una potenza che non esisteva nel primo stadio del parlato. L’atto di parola aereo crea l’evento, ma sempre disposto di traverso su strati visivi tettonici: due traiettorie che si attraversano. Crea l’evento ma in uno spazio vuoto di evento”. A definire il cinema moderno è insomma un “andirivieni tra parola e immagine” (...) Nel caso più semplice, questa nuova distribuzione tra visivo e parlato si realizza nella stessa immagine, che è quindi *audiovisiva*. Le occorre una pedagogia, poiché nel visivo dobbiamo sia leggere sia udire l’atto di parola in un modo nuovo. Per questo Serge Daney invoca una “pedagogia godardiana”, una “pedagogia straubiana<sup>140</sup>”. Non è un caso allora che Deleuze proprio ne *L’immagine-tempo* si sia riagganciato proprio a Foucault (e attraverso l’ultimo Rossellini) giusto a questo proposito, cioè, di una certa concezione “archeologica” dell’immagine dove una lotta starebbe propriamente a segnare l’itinerario di un mondo che nasce da un momento storico per entrare in un altro; “il difficile parto di un nuovo mondo, con la doppia pinza delle parole e delle cose, atto di parola e spazio stratificato<sup>141</sup>”. Ogni volta l’interruzione irrazionale implicherebbe il nuovo stadio del parlato, la nuova figura del sonoro. Certo è che rispetto a una “lingua” che allora si

---

<sup>139</sup> D. Marchiori, “Lo splendente crepuscolo della modernità: *Le gai savoir*”, *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, Il Castoro, Milano, 2011, p. 78

<sup>140</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, cit. p. 273

<sup>141</sup> Una concezione “archeologica” che proprio “Godard erediterà e porrà a fondamento della propria pedagogia, del proprio didattismo: le lezioni di cose e le lezioni di parole in *Six fois deux*, fino alla celebre sequenza di *Si salvi chi può*

voleva dominante, lo scarto, la differenza, l'asincronicità, e se vogliamo, l'*eccezione* di un film del genere (così come altri esempi di quel periodo) sono tanto più evidenti oggi in uno scenario che invece vede perlopiù trionfare una certa "regola".

En un sens, voyez-vous, la peur est quand même la fille de Dieu. Rachetée la nuit du vendredi saint, elle n'est pas belle à voir non, tantôt raillée, tantôt maudite, renoncée par tous. Et cependant ne vous y tromper pas, elle est au chevet de chaque agonie. Elle intercède pour l'homme car il y a la règle et il y a l'exception. Il y a la culture qui est de la règle. Il y a l'exception qui est de l'art. Tous disent la règle : cigarette, ordinateur, t-shirt, télévision, tourisme guerre. Personne en dit l'exception. Cela ne se dit pas, cela s'écrit : Flaubert, Dostoïevski ; cela se compose : Gershwin, Mozart ; cela se peint : Cezanne Vermeer ; cela s'enregistre : Antonioni, Vigo ou cela se vit et c'est alors l'art de vivre : Srebrenica, Mostar, Sarajevo. Il est de la règle de vouloir la mort de l'exception. Il sera donc de la règle de l'Europe de la culture d'organiser la mort de l'art de vivre qui fleurit encore à nos pieds. Quand il faudra fermer le livre, ce sera sans regretter rien : j'ai vu tant de gens si mal vivre, et tant de gens, mourir si bien<sup>142</sup>.

*Je vous salue Sarajevo* (1993). Uomo e testimone del suo tempo, Godard può dirsi davvero il cineasta della presenza e del presente. Il cineasta dell'*eccezione*. Vero *compositore* di cinema per la sua capacità unica di giustapporre suono, luce, testo e musica; sua sensibilità straordinaria di restituirci, nell'evidenza tattile della materia (delle materie), quella che è forse l'esistenza stessa del mondo. Il cinema non è un'arte che filma la vita. Dice Godard che il cinema è quello che c'è *tra* l'arte e la vita. Ed è quello che fa sì che la vita sia più o meno dell'arte o che talvolta la vita e l'arte siano alla pari (...) il cinema dà e riceve dalla vita ed è quel che cerco di rendere sensibile nei miei film: che non si possa più separare l'uno o l'altra<sup>143</sup>. "É un modo di ricevere" ci dice Godard, "di lasciar venire le cose così come la macchina da presa riceve la luce. Tutto in un film è citazione, non solo le frasi. Quando filmate un albero, una macchina, li citate nell'immagine. (...) Non sono io ad aver inventato l'acqua del lago. L'azzurro del cielo. Si può soltanto mettere le cose una in rapporto all'altra, orientarle in una certa direzione<sup>144</sup>." Una direzione che in Godard, dopo la sperimentazione video della seconda metà degli anni settanta, sembra procedere sempre più nella

---

(*la vita*), in cui la lezione di cose verte sulle posture che il cliente impone alla puttana e la lezione di parole sui fonemi che le fa proferire, le due cose ben separate." G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 274

<sup>142</sup> Il video si apre con una citazione di Bernanos « *La peur, voyez-vous, est elle-aussi la fille de Dieu, rachetée le Vendredi Saint* » e si chiude su questi magnifici versi di Aragon : « *J'ai vu tant de gens si mal vivre / Et tant de gens mourir si bien.* »

<sup>143</sup> J.-L. Godard, intervista in *Le Dossier du mois*, "Cinéma 65", n. 94, marzo 1965

<sup>144</sup> J.-L. Godard, intervista a "Le Figaro", 30 agosto 1993

direzione di quel “senza-misura della mescolanza<sup>145</sup>” per dirla con Jacques Rancière: “Quando il filo della storia, ovvero la comune misura che regolava la distanza tra l’arte degli uni e quella degli altri, si trova sfilacciato, non sono più le forme che entrano in analogia, sono le *materialità* che si mescolano direttamente. E il mescolamento delle materialità è ideale prima di essere reale.”<sup>146</sup> Questo accade quando le immagini sembrano non voler rinviare a null’altro che a una loro propria *mostranza*, per dirla invece nelle parole di Jean-Luc Nancy, come un “fuori del comune della presenza<sup>147</sup>”, pura metamorfosi dinamica o energetica dunque: si pensi in questo senso al cielo azzurro con cui si aprono *Sauve qui peut (la vie)* (1980) e *Passion* (1982), la mostranza che è nella materia azzurra del cielo e null’altro; così come nel mare aperto dei finali di *Le Mépris* (1963) e *Pierrot le fou* (1965). Tutto questo implicherebbe, in un certo senso, come un tornare ogni volta a una sorta di grado Zero, o prima del suono, prima della parola, prima del nome (*pré-nom*). Dire sempre di meno, allora, per dire di più e arriviamo già all’ultimo Godard (“*Ah dieux, Oh langage*” - *Adieu au Langage*, 2014). *Adieu au langage* è probabilmente il lavoro più libero mai realizzato dal cineasta: libertà e gioia di fare a pezzi, di distruggere, di destabilizzare l’immagine; c’è ancora qui, forte, la ricerca di un’immagine pura che è poi l’immagine delle immagini, l’apertura dell’unità in quanto tale. “Essa”, ha scritto ancora Nancy: “ripiega violentemente l’esteriorità smembrata, ma la sua piega, la sua frangia stretta è tanto la fessura che l’unità incisa nella compattezza dell’estensione”. L’immagine pura è precisamente, nell’essere, “il terremoto che apre la falla della presenza<sup>148</sup>”. E se è vero che ogni atto di distruzione è anche sempre un atto di amore, allora l’ultimo film di Godard è davvero innanzitutto “l’atto inventivo di un uomo innamorato<sup>149</sup>”.

Scrivono Rancière: “La storia del cinema è quella di una capacità di fare storia. Il suo tempo, dice Godard, è quello è quello in cui le frasi-immagini hanno il potere, congedando *le storie*, di scrivere *la storia*, agganciando direttamente il loro “fuori”. Questa capacità di concatenamento non è quella dell’omogeneo-non quella di servirsi di una storia di terrore per parlarci del nazismo e dello sterminio. È quella dell’eterogeneo, dello choc immediato tra tre solitudini: la solitudine

<sup>145</sup> “Che cosa vuol dire esattamente “senza comune misura”? In rapporto a quale idea di misura e a quale idea di comunione? E’ possibile che ci siano diversi tipi di incommensurabilità? Probabilmente ciascuna di queste incommensurabilità è essa stessa la realizzazione di una certa forma di comunione.” J. Rancière, *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza, 2007, p. 67.

<sup>146</sup> Ivi, corsivo mio.

<sup>147</sup> J.-L. Nancy, *Tre saggi sull’immagine*, Cronopio, Napoli, 2007, p. 20

<sup>148</sup> Ivi, p. 23

<sup>149</sup> “Ogni film di Godard è un atto di amore: per una donna, per un paesaggio, una città, per una citazione testuale, per un animale. Amore per il cinema, ovviamente. Così, anche questo film, simile a una rovina, alla fine dimostra di essere null’altro che l’autoritratto di chi l’ha realizzato. Il film di un uomo che a più di ottant’anni ci dice ancora che al cinema tutto è possibile, dato che non ci sono regole. Dicendo addio al linguaggio, o meglio, considerandolo come un *acceciamento*, un disturbo oftalmico. E lo fa lasciandoci in una sorta di cecità. Nelle tenebre. Magari come quelle che circondavano Diderot, intento a scrivere a Sophie Volland”. R. Censi, ISSN 2039-800X Trimestrale online di cultura cinematografica, anno V | UZAK 19 | estate 2015

dell'inquadratura, quella della foto e quella delle parole che parlano di tutt'altra cosa in tutt'altro contesto. È dunque lo choc degli eterogenei che produce la comune misura<sup>150</sup>. Il fraseggio continuo è di fatto precisamente “l'oscura piega che trattiene l'infinito”, la linea morbida che può andare da ogni eterogeneo, “la potenza dello slegato, di ciò che non è mai cominciato, che non è mai stato slegato e può trasportare tutto nel suo ritmo senza età<sup>151</sup>”. La giustezza dell'immagine *non si vede*, è, appunto, il sussurrare originario. Allora connettere senza fine, come fa Godard, un'inquadratura di un film con il titolo e il dialogo di un altro, una frase di romanzo, un dettaglio di un quadro, una fotografia di attualità o un messaggio pubblicitario significa sempre fare due cose nello stesso tempo: organizzare uno choc e costruire un *continuum*: “e lo spazio degli choc e quello del *continuum* possono avere addirittura lo stesso nome, quello di Storia”<sup>152</sup>. Parlare non è vedere e vedere non è parlare c'è una disgiunzione tra i due. Ma il fatto che vedere e parlare non siano la stessa cosa non è importante. Importante è invece ciò cui rinvia il parlare e ciò cui rinvia il vedere.

Nel lavorare sulla parola “cinema”, ha scritto Deleuze “ci era sembrato che alcuni registi moderni facessero un uso molto particolare della parola, un uso disgiuntivo, proponendo un rapporto di disgiunzione tra la parola e l'immagine visiva. Questo ci sembra essere rappresentato soprattutto da tre grandi autori contemporanei come gli Straub, Marguerite Duras e Syberberg. Che cos'è questa disgiunzione tra vedere-parlare? Come dice Marguerite Duras: è come se ci fossero due film, il film vocale e il film visivo. Si dà quindi un'assenza di isomorfismo. Le voci evocano un evento che non sarà visibile, mentre l'immagine visiva presenta luoghi senza evento, luoghi vuoti o muti (...) Ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice. Ciò che si dice non si fa vedere. C'è il vedere e c'è il dire, ma in un rapporto disgiuntivo, un non-rapporto<sup>153</sup>. E proprio questo non-rapporto è forse più assoluto di qualsiasi altro rapporto. Questo non-rapporto fonda la nostra croyance. Esso *ci dice* che esiste insomma una dimensione del linguaggio che è capace di eccedere tutte le direzioni linguistiche. Tanto in Foucault quanto in Godard<sup>154</sup> se “c'è linguaggio” c'è, allora, pure una dimensione irriducibile a tutte le direzioni: va da sé insomma che non si può “fare cominciare” il linguaggio.

---

<sup>150</sup> J. Rancière, *Il destino delle immagini*, cit. p. 92

<sup>151</sup> Ivi, p. 96

<sup>152</sup> Ivi, p. 98

<sup>153</sup> G. Deleuze, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, p. 36

<sup>154</sup> “D'un côté, Jean-Luc Godard apparaît comme l'exact contemporain de Michel Foucault quand celui-ci, dans un article fameux intitulé “Qu'est-ce qu'un auteur?” repartait d'une phrase de Beckett - donnée, comme chez Godard d'ailleurs, sans référence: “Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle” – pour mettre en question la fonction traditionnelle, “individualisée” ou “intériorisés” de l'auteur. Comme semble le faire Godard dans son usage extensif de la citation, Foucault mettait en avant-Marx et Freud à l'appui- ce qu'il nommait les “instauration discursives” par-delà toute idée de l'auteur comme “source unique” ou “fondement originaire” des oeuvres littéraires ou artistiques. (...) D'un autre côté, donc, cette critique de l'auteur trouve sa limite dans une réautorisation de soi”. G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG, L'oeil de l'histoire*, 5, Les Éditions de Minuit, p. 29

Vedendo questo silenzio l'Uomo volle anche lui aprire la bocca per un grido muto di orrore. Ma vedendo ancora questo silenzio, quasi prima di averlo visto, non lo vede già più. È perché un'ultima volta la notte raccoglie le forze per vincere la luce. Ma è alle spalle che la luce colpirà la notte. E dapprima dolcissimo, come se non volesse spaventarlo, il mormorio che l'Uomo ha già percepito tanto tempo fa, oh, tanto tempo fa, assai prima che l'Uomo esistesse, il mormorio ricomincia<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> Voce di Commento in *Soigne ta droite*, JLG (1987)

## Capitolo II

### Croyance vs. conoscenza

#### I. La questione del moderno nel cinema (o dell'esperienza "pura")

Occorre saper distinguere due generi di cose, quelle che lasciano il pensiero tranquillo e quelle che forzano a pensare scrive Deleuze in *Differenza e ripetizione*, rimarcando ancora una volta il fatto che vera critica non può darsi, così come ogni vera costruzione, senza una sorta di genesi capace di suscitare un atto di pensiero nel pensiero stesso.<sup>156</sup>,

Il problema filosofico della conoscenza sembra porre in essere essenzialmente due questioni: quello della mia presenza, come ha scritto Stanley Cavell: "che il problema filosofico, in realtà, sia io. E lo sono", dato che "è in me che il circuito della comunicazione si arresta; io sono la roccia contro cui va a cozzare la barca<sup>157</sup>", e quello di un certo "esercizio alla trascendenza" che non può scaturire se non a partire dalla *sensibilità* come ciò che non può essere percepito, *sentito* (e che pure è insensibile allo stempo tempo) dato come limite: dal *sentiendum* al *cogitandum*, ricordiamolo ancora una volta, si sviluppa allora la violenza propria di ciò che forza a pensare: "Chaque faculté est sortie de ses gonds. Mais qu'est-ce que le gonds, sauf la forme du sens commun qui faisait tourner et converger toutes les facultés?<sup>158</sup>".

Il cinema ha saputo registrare questo passaggio, questo shock, probabilmente come nessuna altra arte facendo pulsare il cuore battente della quotidianità nella coappartenenza originaria dell'uomo e del mondo. Costringendo di fatto il pensiero a nascere, per effrazione, nel fortuito del mondo. Il cinema, insomma, sembra aver *com-preso* per la prima volta tutta una "liturgia" sociale che è molto importante per il nostro discorso perché ci aiuta a comprendere meglio la natura di quel *legame* così intenso cui fa riferimento Deleuze nel passaggio sopracitato *dell'Immagine-tempo* dedicato alla croyance. Il cinema insomma ha saputo offrire per la prima volta *una carne* a queste corrispondenze.

---

<sup>156</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, op cit. p. 182

<sup>157</sup> S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario*, p. 123

<sup>158</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 184

Se decidiamo di abitare il piano in cui scegliamo di dar credito a ciò che “fora gli occhi”, bisogna anche dar prova allora di una *conversione di sguardo* poiché sicuramente ci troviamo di fronte all’esaurirsi di un ciclo in cui una certa solidarietà meccanica sembra lasciare tutto il campo a una solidarietà organica.

Scegliere di cavalcare un movimento di *croyance* comporta quasi sempre infatti la perdita di un *sapere* e, di conseguenza, una sorta di smarrimento in quella che è la *vita comune*. L’esperienza “credente” è propriamente registrata come quella che si perde nell’immenso e incerto poema di una realtà anonima che va e viene<sup>159</sup>, come ha scritto Michel De Certeau quando nel suo studio dedicato alla letteratura mistica del XVI e XVII secolo, tutta proliferante attorno a una certa idea di perdita<sup>160</sup> - sapeva bene che con lo smarrimento della fiducia nelle “spiegazioni” *in primis* da celebrarsi sulla scorta di quell’essenziale divorzio tra *amore* e *conoscenza* - , sarebbe immediatamente sorto il *limite* di una ‘cresta’ letteraria (quasi una soglia a marcare il passaggio da un’età ‘medievale’ ad un’altra ‘moderna’) assieme ad una nuova “patologia” dei corpi e delle società (e ad altri elementi destinati a confluire e scorrere attraverso varie discipline come la psicologia, la psichiatria, la filosofia, il romanzo ecc..) che potrebbe essere anche definita come una progressiva perdita di *trasparenza* del corpo<sup>161</sup> rispetto al senso, a tutto vantaggio di una sua *opacizzazione*<sup>162</sup>.

Alla stessa opacizzazione sembra far riferimento anche Georges Bataille, in due suoi testi diversi: *L’esperienza interiore* (1943) e *Sulla religione. Tre conferenze e altri scritti*.<sup>163</sup> Ci sembra interessante che vengano ad emergere proprio in queste opere i tratti essenziali di una trascendenza che non sarebbe più allora una immanenza mancata in opposizione a ogni sapere, supposto che ogni immanenza sia innanzitutto *relazione* con l’altro in quanto tale e non con l’altro mera parte del mondo : « Ed è forse anche questa la via del ritorno della saggezza del cielo sulla terra<sup>164</sup> » ha detto Emmanuel Lévinas. Si fa sempre più strada allora l’idea della *presenza* di una connessione più forte

---

<sup>159</sup> M. De Certeau, “Comme une goutte d’eau dans la mer”, in *Le christianisme éclaté*, p. 91

<sup>160</sup> M. De Certeau, *Fabula mistica*, “Questa letteratura offre strade a chi domanda un’indicazione per perdersi” e cerca come non tornare”.p. 50

<sup>161</sup> “Qualcuno fuori del mio conoscere/ s’è reso signore del mio cuore” J. J. Surin, *Cantiques spirituels*, ed cit. cant. X, strofe I, p. 50

<sup>162</sup> 42

<sup>163</sup> A proposito delle “visioni”, delle “parole” e delle altre “consolazioni” comuni nell’estasi, San Giovanni della Croce si faceva piuttosto testimone di un’esperienza essenziale soltanto nella conoscenza di un Dio senza forma e senza modo. Allo stesso modo Bataille esprime la sua convinzione che la conoscenza di Dio, foss’anche senza forma e modo (la sua visione “intellettuale” e non sensibile), sia un arresto del movimento che ci porta alla conoscenza più oscura dell’ignoto: di una presenza insomma che non si distingue più in nulla da un’assenza.<sup>163</sup> “In tal senso”, egli scrive: “l’esperienza dei mistici probabilmente concorda con me, perché mostra che partendo dal sacro è necessario far posto a uno scatenamento senza limiti, è necessario infrangere ogni sorta di limite, non considerare più come possibili né i limiti della ragione né quelli della morale. Ma allora, di nuovo, non è forse evidente che Dio è morto? (...) che egli cessa di essere, come comunemente lo consideriamo, il garante della vita, nella misura in cui ci vincoliamo alla sua tradizione, per farci coprire un abisso dove sprofondiamo a volontà, in cui per l’appunto il mistico ha bisogno di sprofondare (...)”<sup>163</sup>

<sup>164</sup> Lévinas, *Trascendenza e intelligibilità*, Genova, Marietti, 2008, p. 27

di una semplice relazione<sup>165</sup>. Un qualcosa di più profondo della certezza stessa<sup>166</sup>. Qualcosa che è impossibile *sapere*. Impossibile negare allora l'esistenza di qualcosa che evidentemente bolle nell'immagine, ma che pure è imprendibile. Eppure, lo sentiamo, vi è come un' insistenza. Ancora, qualcosa come un'*occasione* che si inter-pone. Se è vero che 'tra', come abbiamo già detto con Bellour, è innanzitutto un'immagine<sup>167</sup>: "immagine di qualcosa che si interpone, insieme al desiderio corrispondente di intrufolarci, è *sintomatica* del tipo di creature che noi siamo<sup>168</sup>", scrive ancora Cavell.

A metà strada tra il concreto e l'astratto, il reale e il pensato, il sensibile e l'intelligibile l'immagine, ha scritto Wunenburger, consente di "riprodurre e organizzare il mondo (...) ma anche di modificarlo"; tra il dato puro dell'immediatezza sensibile e il suo concetto, espressivamente non meno denso, l'immagine (e ancora una volta quella cinematografica, a nostro avviso in maniera del tutto peculiare) verrebbe a costituire quella rappresentazione "intermedia" capace di collaborare tanto alla conoscenza del reale quanto alla sua dissoluzione nell'irreale<sup>169</sup>.

Quella che s'impone è dunque proprio una certa correlazione tra un comportamento e *qualcosa d'altro*. Un qualcos'altro che non potrà essere più esperito come "dato". Si parlerà piuttosto di uno stato *mentale*, uno stato dell'anima, una fede<sup>170</sup>? Forse, allora, proprio una *croyance*? Nei limiti della conoscenza si tratta di dimostrare quindi la *possibilità*, ovvero, di mostrare che la conoscenza è limitata non nel senso che ci sono *cose* al di fuori della sua portata, ma nel senso che esistono facoltà umane, responsabilità e desideri che *rivelano* il mondo e che non si esauriscono nella facoltà di conoscere: "(...) che io possiedo, e se sono un essere razionale non posso fare a meno di possedere, una relazione con la realtà che non è quella della conoscenza"<sup>171</sup>.

Contro coloro che definivano il neorealismo italiano a partire dal suo contesto sociale, André Bazin, invocava non a caso la necessità di criteri formali estetici. Si trattava a suo avviso, di una

---

<sup>165</sup> S. Cavell, *La Riscoperta dell'Ordinario: la filosofia, lo scetticismo, il tragico*, Carocci, Roma, 2001, p. 134

<sup>166</sup> "Cartesio non arrivò a conoscere che egli stava pensando (...). Ciò che egli scoprì fu un segmento di grammatica, e cioè che egli non poteva provare altrettanto a dubitare del fatto di dubitare. Ma allora perchè non si potrebbe pensare che questa sia una roccia ancora più solida su cui costruire la conoscenza della mia esistenza? Ma allora la roccia non è la conoscenza di me stesso, e neanche qualcosa che sta accadendo dentro di me (per esempio qualche cosa che pensa); altro non è, per così dire, se non l'esistenza di me stesso. Quindi, invece di "cogito ergo sum" egli avrebbe potuto semplicemente dire "sum" e proseguire da questo punto. Qualche volta in Cartesio è proprio questo che accade.)Ivi, p. 145

<sup>167</sup> Ivi, p. 318

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi 1999, p. XI

<sup>170</sup> "Ciò che concerne l'anima è considerato interno. Ma perché? "Interno" significa, in parte, qualcosa di inaccessibile, di nascosto (come una stanza). Ma significa anche *compeneetrante*, come un'atmosfera o i moti del cuore. Ciò che ho in mente è implicato in espressioni come "bellezza interiore", "intima convinzione", "forza interiore", "calma interiore". Questo suggerisce che quanto più profondamente una certa caratteristica compeneetra un'anima tanto più è evidente."Cfr. S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario*, p. 141-142

<sup>171</sup> S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario*, p. 87

“nuova forma della realtà” considerata dispersiva, ellittica, errante o oscillante, operante per blocchi, con legami volutamente deboli e avvenimenti fluttuanti. Il reale per la prima volta non era più rappresentato o riprodotto, ma “mirato”. Invece di rappresentare un reale già decifrato, il neorealismo mirava piuttosto a un reale da decifrare, sempre ambiguo; per questo il piano-sequenza tendeva a sostituire il montaggio delle rappresentazioni<sup>172</sup>.

Una certa disposizione all'*incontro* cui non manca di far riferimento Deleuze fin dalle prime battute del suo secondo testo dedicato al cinema, deve iniziare ad essere intesa allora davvero come un momento di *grazia* nell'accezione paolina: non c'era una bella inquadratura che non fosse anche un momento di grazia che non passasse cioè “per un'accettazione assoluta dell'incontro<sup>173</sup>” scrive Rancière. E se è vero che ciò che è primo nel pensiero è l'effrazione, la violenza, non si può contare sul pensiero per installarvi la necessità relativa di ciò che esso pensa, ma viceversa occorre puntare sulla contingenza di un incontro con ciò che costringe a pensare, “per levare e innalzare la necessità assoluta di un atto di pensare, di una *passione di pensare*.”<sup>174</sup>

A partire da una sua raggiunta modernità ecco allora che il cinema ci chiede di non credere più a un'associazione di immagini ma ad interruzioni che acquistano un valore assoluto e si subordinano ogni associazione, l'abbiamo già detto. È solo così che il nostro spirito può prendere a saltare da *un fatto* all'altro come si salta di pietra in pietra per attraversare un fiume, secondo la bella immagine ancora di Bazin. L'immagine *moderna* è infatti propriamente quella che strappa l'uomo dal suo mondo. Privato dell'azione, l'uomo non cercherà nella *croyance* una reazione, no, essa rimarrà sempre al di là di questa rottura: là dove solo potrà essere ricreato un *nuovo* legame.

Torna allora assolutamente centrale la questione già ben evidenziata dallo stesso Zabunyan della “soluzione positiva” che ci viene offerta da Deleuze nello stesso momento in cui ci presenta la rottura del nostro legame con il mondo (e qui ci si riaggancia a un passaggio fondamentale che è in *Che cosa è la filosofia?*). Per questo bisogna fare uno sforzo ancora e strappare definitivamente la *croyance* alla fede, come dice Deleuze, al fine di riconsegnarla a “un pensiero rigoroso.” Se è vero infatti che la *croyance* è innanzitutto qualcosa che viene a stabilire un nostro legame con il mondo e con gli altri che né la conoscenza né la sensazione sarebbero in grado d'instaurare, le forze che giungerebbero a determinarla in quanto tale, in quanto vero e proprio “atto di fede”, più che appartenerci, ci attraverserebbero, arrivando a produrre una sorta di *alterazione* nel nostro stato di coscienza (“L'uomo è nel mondo come in una situazione ottico sonora pura” ) e insieme una *crescita* esponenziale di quella che è la nostra potenza d'azione o anche di non-azione. “La

---

<sup>172</sup> G. Deleuze, *L'Immagine-tempo*, p. 11

<sup>173</sup> Cfr. J. Rancière, *La favola cinematografica*

<sup>174</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit. p. 182

grandezza – ma anche la miseria - della potenza umana” ha scritto Giorgio Agamben: “è che essa è, anche e innanzitutto, potenza di non passare all’atto, potenza per la tenebra”. E ancora: “L’uomo è il signore della privazione, perché più di ogni altro vivente egli è nel suo essere, assegnato alla potenza. Ma ciò significa che egli è consegnato e abbandonato ad essa, nel senso che ogni suo poter agire è costitutivamente un poter non-agire, ogni suo conoscere un poter non-conoscere<sup>175</sup>”. In questo senso l’essenziale contrazione di *empirismo* e *trascendentale* si propone come “un montage ingénieux” (Savagnargues), ma anche soprattutto come *rapporto impossibile*, letteralmente oscuro: “Si l’on prend transcendantal au sens kantien, ce terme détermine les conditions de l’expérience, et ne saurait être confondu avec les relations empiriques qu’il rend possible<sup>176</sup>”.

Il cinema capace di affermare la *croissance* non può che venire a delinarsi allora in prima istanza proprio come un cinema di incontri, in special modo un cinema di incontri di sguardi. Sguardi alle persone e sguardi alle cose, fino ad arrivare a certi sguardi *delle* cose. È questo infatti il cinema dell’erranza e del vagabondaggio; il cinema che letteralmente *si perde*. Ancora, il cinema del *pasearse* (in ladino del passeggiar-sé) così come del *se visitare*, ovvero, del *costituir sé visitante*: nel verbo riflessivo attivo ci viene presentata un’azione in cui agente e paziente entrano in una soglia di assoluta in distinzione: la passeggiata come passeggiar-sé. Pensiamo in questo senso anche solo allo “scuro” trotterellare di Edmund in *Germania anno zero* (1948), il bambino che viene mostrato da Rossellini sempre nell’atto di camminare, senza una meta precisa: sperduto, solo e deriso, “come un viaggiatore dell’oltretomba, il quale non trova altra soluzione all’invivibilità del presente che il proprio uscire di scena”. I suoi passi stilizzati in mosse ludiche; un pezzo di ferro trovato tra le macerie diventa una pistola da puntare alla tempia, una barra metallica è usata come uno scivolo e, infine, il volo suicida nel vuoto preceduto dal gesto infantile di coprirsi gli occhi. Questo accade mentre tutt’ intorno, le macerie sembrano prendere improvvisamente vita, animandosi “nel gioco di prossimità della morte.” La macchina da presa di Rossellini, qui come in tutta la trilogia della guerra, si nutre di sbalzi, di scatti inspiegati, di tensioni interrotte. Da questo deriva la percezione del film come un corpo frammentato, come un “edificio in rovina”, secondo la suggestiva espressione di Noa Steimatsky<sup>177</sup>. Un’altra *infanzia verrà registrata nel 1962* da Andrei Tarkovskij con analoghe, oscure movenze e paurosi trotterellare, incastonata tra un brevissimo, vorticoso, prologo bagnato di luce e un risveglio nero sul pagliericcio di una baracca con inquadrature sghembe e taglienti: quella di Ivan, appunto. Si è scritto anche a proposito di queste

---

<sup>175</sup> G. Agamben, “La potenza del pensiero”, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza, 2012, p. 289

<sup>176</sup> A. Savagnargues, p. 9

<sup>177</sup> S. Parigi, *Neorealismo..op. cit.* p. 129

immagini di una loro costitutiva impossibilità di ricondurre ad un'unica realtà che possa esaurirle; che i loro significati sono in realtà infiniti. Ma ecco che la realtà romana del 1944 con *Roma città aperta* è anche sempre la *nostra* realtà, la realtà della condizione umana, la quale ci dice di una forza essenziale, della capacità di resistenza e di sopravvivenza degli uomini tutti, in qualunque età della storia<sup>178</sup>.

Michel Foucault ha scritto, ne *Le parole e le cose* che se quella moderna è “l'età della Storia” è proprio perché storico, agli occhi dell'individuo moderno, si rivela il modo d'essere fondamentale delle empiricità, ciò a partire da cui queste vengono affermate, poste, ordinate e ripartite nello spazio del sapere per eventuali conoscenze, e per scienze possibili<sup>179</sup>”. Ma come nel pensiero classico l'attività che produceva l'ordine era irrepresentabile, così in quello moderno è la storia a diventare enigmatica e a ricondurre tutte le forme del sapere davanti al punto limite di un *impensato* che assedia la modernità e si ritrova in tutta la metafisica del XIX secolo.

Proprio in opposizione a un certo cinema “classico” fondato sulla concatenazione logica, narrativa, di immagini-movimento, il cinema moderno verrebbe ad affermarsi piuttosto secondo quei motivi che sono dell'immagine-cristallo per cui ogni immagine si separerebbe dalle altre per aprirsi sulla propria infinità; a contare davvero sarà pertanto quello che André Bazin ha voluto definire come un certo “movimento creativo”, da cui la genesi particolarissima delle situazioni dove la necessità del racconto si fa “più biologica che drammatica”, e capace in quanto tale di germogliare e crescere “con la verosimiglianza e la libertà della vita<sup>180</sup>”. Proprio la rottura del rapporto senso-motorio viene messa in relazione da Deleuze alla rottura storica operata dalla Seconda Guerra mondiale. Si tratta quindi di registrare qui un “passaggio” fondamentale, come da un tipo di immagine a un altro, dipendente - a detta di Jacques Rancière - da un episodio teorico preciso definibile all'interno di una storia naturale delle immagini al contempo ontologica e cosmologica<sup>181</sup>.

Possiamo quindi riconoscere nell'opposizione sostanziale dei termini *croyance/conoscenza* una via d'accesso privilegiata alla possibilità di pensare il rapporto fra una cesura interna all'arte delle immagini e le cesure che riguardano più propriamente il corpo della Storia. Le immagini non

---

<sup>178</sup> Ecco che se dovessi dare anch'io una formula, ne userei una semplicissima e tale da poter contenere tutto un mondo: direi che il cinema di Rossellini è un atto di fede e di amore e che la sua opera è tutta pervasa dalla sacralità della vita. (...) E non è speranza astratta questa di Rossellini, in un nuovo uomo starei per dire rousseauiano, ma ferma e convinta fiducia<sup>178</sup>”.

<sup>179</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, p. 237

<sup>180</sup> A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, p. 292

<sup>181</sup> Riguardo alla distinzione tra aclassico e moderno nel cinema, occorre precisare che per Rancière si tratterebbe più di una distinzione a livello trascendentale: le stesse immagini possono cioè essere guardate dal punto di vista di una filosofia della natura, che le considera eventi della materia, oppure da quello di una filosofia dello spirito che le guarda come forme del pensiero, senzai potizzare un vero e proprio momento di rottura che rimandi alla crisi della modernità.

sono mai appartenute di più al mondo come nel cinema moderno che per la prima volta chiede ai suoi personaggi come ai suoi spettatori di investire del loro sguardo ambienti e oggetti, “che vedano e sentano le cose e le persone, affinché, irrompendo in una vita quotidiana preesistente, l’azione o la passione nascano<sup>182</sup>”. Questo vuol dire in altri termini che quanto più la situazione mancherà di prolungarsi in azione (cessando così di essere senso-motoria come nel realismo classico), tanto più essa potrà essere investita dai soli sensi (immagine ottico-sonora pura). È del resto proprio lo zampillio della vita, del tempo che viene trattenuto, impresso, nel cristallo. Ciò che costituisce l’immagine-cristallo è di fatto l’operazione fondamentale del tempo: dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato, differenti per natura l’uno dall’altro o, ed è lo stesso deve sdoppiare il presente in due direzioni eterogenee, di cui una si slancia verso l’avvenire e l’altra ricade nel passato. Il tempo deve insomma scindersi mentre si pone o si svolge: si scinde in due getti simmetrici uno dei quali fa passare tutto il presente e l’altro conserva tutto il passato. Il tempo consiste in questa scissione, è essa che si vede nel cristallo. “L’immagine-cristallo non era il tempo ma si vede il tempo nel cristallo”, scrive Deleuze. E nel cristallo quello che si vede è l’eterna fondazione del tempo, il tempo non cronologico, Kronos e non Chronos. È dunque la potente vita non-organica che rinserra il mondo. Da qui il visionario, il veggente, come pure l’idiota<sup>183</sup> (e avremo modo di soffermarci attentamente proprio su quest’ultima figura) è colui che riesce a vedere nel cristallo e ciò che vede è lo zampillio del tempo come sdoppiamento, come scissione<sup>184</sup>

“C’è nel mondo qualcosa che costringe a pensare<sup>185</sup>”, scriveva Deleuze già in *Differenza e ripetizione*, e questo qualcosa è sempre l’oggetto di un incontro fondamentale e mai di un riconoscimento<sup>186</sup>. Il filosofo giunge allora con il cinema a complicare un certo motivo dell’incontro<sup>187</sup> al quale, ora, al lirismo che gli è sempre immediatamente associato, viene a mescolarsi una rigorosa teoria d’ispirazione post-kantiana. Il motivo della croyance può sorgere infatti solo a partire da un’incrinatura fondamentale del piano del tempo che va *dall’intensivo al pensiero* e che chiede imperativamente questo: “mettere l’impensato nel pensiero”. Una formula

---

<sup>182</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*

<sup>183</sup> « La vie humaine n’est peut-être qu’une histoire de bruit et de fureur racontée par un idiot. Mais cette vérité-là ne vaut rien au cinéma. Celui-ci ne vit que de creuser l’écart entre bruit et bruit, fureur et fureur, idiotie et idiotie ». J. Rancière, *Béla Tarr*, p. 55

<sup>184</sup> G. Deleuze, p.

<sup>185</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 182

<sup>186</sup> “In effetti un modello c’è, è quello del riconoscimento, che si definisce attraverso l’esercizio concorde di tutte le facoltà su un oggetto supposto lo stesso: è lo stesso oggetto che può essere visto, toccato, ricordato, immaginato, concepito... O, come dice Descartes del pezzo di cera, “è lo stesso che vedo, che tocco, che immagino, e infine è lo stesso che ho sempre creduto che fosse fin dall’inizio”. Ivi, p. 174

<sup>187</sup> “L’oggetto dell’incontro, invece, fa realmente nascere la sensibilità nel senso (...) non una qualità ,a un segno, non un essere sensibile, ma l’essere *del* sensibile, non il dato, ma ciò per cui il dato è dato.” Ivi, p. 182

quest'ultima rilanciata prepotentemente nell'Immagine-tempo ma già fermamente presente proprio nel testo del '68 con un riferimento esplicito proprio alla dottrina delle facoltà e a un'espressione di Maurice Blanchot: "Les impératifs forment (...) les *cogitanda* de la pensée pure (...) à la fois ce qui ne peut pas être pensé, mais ce qui doit l'être du point de l'exercice transcendant (...) (Ils) signifient donc ma plu grande impuissance, mais aussi ce point dont Maurice Blanchot ne cesse de parler, ce point aléatoire originel, aveugle, acéphale, aphasique, qui designe l'impossibilité de penser qu'est la pensée"<sup>188</sup>. Un imperativo allora, quello di *dover credere*, che ci viene rivolto nelle pagine del secondo volume dedicato al cinema da noi prese in considerazione, che è tanto più potente quanto più è *nostro* (come ancora ha evidenziato una volta Zabunyan) ovvero quanto più siamo capaci noi stessi di appropriarcene ma tutt'altro che in vista di una catastrofe o un disastro. La croyance in questione sfugge infatti al "modello del sapere" (di cui era ancora testimonianza lo schema senso-motorio) e il suo oggetto viene propriamente a costituire un *impensabile*, un "impossibile" per il pensiero, in maniera tale che il pensiero stesso debba credere a questo problema della perdita del mondo come al luogo di sperimentazione della sua massima potenza,"<sup>189</sup> l'abbiamo detto. Nietzsche per primo aveva riconosciuto l'elemento *pratico* della differenza come oggetto di affermazione e di godimento, tanto che si può parlare propriamente di un empirismo nietzscheano<sup>190</sup>; il godimento della differenza, ecco un nuovo elemento, aggressivo e aereo, che l'empirismo sostituisce alle grevi nozioni della dialettica e in particolare, come dialettici, al lavoro del negativo<sup>191</sup>. È questo dunque il *sì* di Nietzsche che si contrappone al *no* dialettico. Ha scritto a questo proposito François Zourabichvili nel suo saggio "La pensée et son dehors (critique de l'image dogmatique)" raccolto nel volume *La philosophie de Deleuze*:

"Croyance" n'a plus ici le sens traditionnel d'une attitude dont la validité relative se mesure à l'aune d'une vérité présente ou à venir, détenue ici-bas par un autre, le savant, ou au-delà, dans quelque entendement infini. Seul se conserve le sens de conviction non raisonnée, mais dont la valeur négative s'inverse, dès lors que la *nécessité* à laquelle aspire le philosophe se révèle impensable dans des limites de la "raison" (c'est-à-dire d'une pensée maîtresse d'elle-même). "Croyance" se rapport au retour inlassable, dans l'esprit, d'une relation inédite et problématique, d'une conjonction de termes aussi imprévisible qu'injustifiable, dont l'affirmation difficile assume l'ouverture par effraction d'un nouveau champ d'expérience,

<sup>188</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 257

<sup>189</sup> D. Zabunyan, *Voir...*, 193

<sup>190</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, p. 14

<sup>191</sup> La dialettica e l'empirismo sono sufficientemente caratterizzati dal fatto di essere l'una un lavoro e l'altro il godimento; del resto chi può dire che vi sia più pensiero nel lavoro che nel godimento ?<sup>191</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, p. 15

capable d'apprivoiser une part des occurrences chaotiques de la vie et de transmuier leurs coups en signes (exemples célèbres: l'inconscient *e(s)t* une usine, et non plus un théâtre; le cerveau, de l'herbe plutôt qu'un arbre - énoncés, nous dit Deleuze, à entendre littéralement et non comme de simples métaphores, car aucun partage du sens, permettant d'assigner l'usage propre et l'usage figure, ne precede ce sol mouvant de relations transitoires). Penser, en ce sens, c'est "contracter une habitude", en redonnant à cette notion toute sa valeur d'innovation ou de creation<sup>192</sup>.

Ogni sensazione e ogni atto di pensiero dimostreranno attraverso lo spazio di un'immagine opacizzata, non la verità del soggetto, non più, né la sua natura, ma, appunto l'*esistenza* di uno spazio in cui soggetto e oggetto improvvisamente si confondono. Qualcosa di potente e vicino a me *si rivela* pur non avendo una sua propria, costitutiva, materialità. Ecco allora in che modo quella "conversione" che, almeno per quanto riguarda il discorso sul cinema, sembra iniziare forse ad essere già nell'interstizio dei due volumi *Cinéma 1* e *Cinéma 2*; si dirà che essa consiste essenzialmente nel sostituire a un certo modello di sapere, una vera e propria fede. Posso affermare di non avere bisogno di spiegazioni e che mi fermi scrupolosamente a osservare la mia fede. « Ma allora devo fare bene attenzione a scegliere l'occasione », scrive Cavell « e devo fidare nella mia capacità di fedeltà, che è tutto ciò che ora mi fornirà il diritto della mia convinzione. Si tratta di un'*affermazione* per cui io non posso rendere sensata la mia esperienza in altro modo, e non sento il bisogno che essa sia corroborata dall'esterno- le parole non mi sono mancate, ma io le ho felicemente lasciate alle mie spalle<sup>193</sup>. Deleuze ha inoltre scritto che abbiamo potuto assistere già a qualcosa di simile in Pascal o Kierkegaard: la fede diventava un vero concetto solo quando si metteva a credere in questo mondo, "collegandosi invece di proiettarsi." Che forse allora il pensiero cristiano produca concetti solo in virtù del suo ateismo? Per i filosofi si sa l'ateismo non è mai stato un problema, né lo è la morte di Dio; i problemi cominciano dopo, dice Deleuze, quando si è raggiunto l'ateismo del concetto." Ci si meraviglia allora che tanti filosofi prendano ancora tragicamente la morte di Dio, eppure, "non già l'ateismo, bensì la serenità del filosofo e l'esperienza della filosofia sono un dramma". E se è vero che le figure tendono ai concetti, è vero anche il contrario: i concetti filosofici riproducono figure ogni volta che l'immanenza è attribuita a qualcosa: oggettività di contemplazione, soggetto di riflessione, intersoggettività di comunicazione, ossia le tre "figure" della filosofia. Bisogna anche constatare che le religioni non raggiungono il concetto

---

<sup>192</sup> F. Zourabichvili, "Introduction inédite (2004): l'ontologique et le transcendental", Deleuze. Une philosophie de l'événement, p. 11

<sup>193</sup>S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario*, p. 97

senza rinnegarsi, così come le filosofie non raggiungono la figura senza tradirsi. Tra le figure e i concetti c'è una differenza di natura, ma anche tutte le differenze di grado possibili.

Un esplicito riferimento alla “fede”- ma di quale fede si tratta lo vedremo- è sicuramente quello di Rossellini quando afferma a proposito della sua opera: “Il mio vuole essere un messaggio di fede, di speranza, di amore. Queste sono virtù strettamente legate fra di loro, per cui non si può prescindere dall’una senza eliminare le altre e viceversa. Il mio vuole essere un appello all’umanità, perché creda nei suoi valori, e di qui proceda verso Dio<sup>194</sup>.” In tutti i miei film, spiega, c’è un’ansia di fede, di speranza, di amore e sempre il problema dello spirituale, della caducità dei valori umani. *Viaggio in Italia* (1954) ne è forse la più fulgida conferma. A questo proposito ricorda il Maestro: “La protagonista di questo film è condotta a visitare un cimitero: a contemplare la morte. Per noi italiani infatti la morte è solo una fase di passaggio verso la vera Vita, quella che giustifica con pienezza di motivi le sofferenze, le ingiustizie patite, i sacrifici del periodo preparatorio (...) Napoli è stata scelta come sede del film perché è la città delle cose vecchissime, proiettate nel vero futuro, con la comprensione innata, quasi inconscia dei valori eterni e della verità”<sup>195</sup>. Nel 1948 proprio Rossellini aveva girato il film *Amore* suddiviso in due episodi: il primo, *Una voce umana* dal testo di Jean Cocteau è ambientato in una stanza da letto, il secondo, *Il miracolo*, si apriva invece in uno squarcio visivo vertiginoso tra le asperità della Costiera Amalfitana, precisamente tra Maiori, Atrani e Furore. Li si ricorderà entrambi per la brillante interpretazione di una Magnani che se nel primo episodio è “solo” una voce di donna, nel secondo finisce con l’assumere pienamente l’*habitus* di una donna che invece le voci le sente. Ed ecco che un miracolo, un giorno come un altro, la raggiunge, qualcosa le accade in un tutto suo Paradiso: “La Matta ha ricevuto la Grazia”; e l’ha ricevuta tra le capre, sull’erba. È proprio qui che la raggiunge il “suo” San Giuseppe che accanto a lei si sdraia, ma attenzione: “I Santi si possono vedere con questi occhi?” Il rapporto sessuale che i due consumano quasi subito dopo è allora *letteralmente* incommensurabile. Nel godimento, infatti, Nannarella spinge in definitiva il suo rapporto *al di là di ogni rapporto*, di ogni fine e di ogni attesa della fine. Quel che accoppia, e dunque quel che “è” letteralmente, “quel che trapassa (transit) l’essente, che lo attraversa e lo trasporta, lo rapisce e vi si rapisce<sup>196</sup>”: ecco che la volontà del Signore esalta la donna e insieme la *eccede* in un solo movimento (viene in mente qui anche un altro prodigioso concepimento quello della madonna/ragazza godadiana in *Je vous salue, Marie* (1985) - non è né uno, né due, né niente che si lasci contare “dio mio, non sono degna, sono troppo una povera cosa”, dice lei. Nannina solo vestita di stracci continuamente risale e

---

<sup>194</sup> R. Rossellini, *Il mio metodo*, p. 104

<sup>195</sup> Ivi, p. 105

<sup>196</sup> J. L. Nancy, “Il c’è del rapporto sessuale”, Milano SE, 2002, p. 15

riscende questo mondo, riscende e risale. Tutto accade in questo spazio, anonimo e neutro, che solo registra la pura fatalità dell'esistere. Anche lei come la Bergman di soli due anni dopo (*Stromboli terra di Dio*, 1950) a scivolare sulle pendici del vulcano, a invocare un qualche aiuto dal Cielo. Quel che si chiama "passione" si dispiega tutto in una *patetica* che certo non si può ridurre a una patologia. Ma nel *Miracolo* è tutto davvero nel quotidiano della presenza, un reale umile, senza pretese. San Giuseppe negli occhi di Nannina è questo splendore accecante che è della presenza stessa, la brillantezza del reale che quasi costringe a coprirsi gli occhi. Questo stesso reale è immediatamente evocato dalla donna subito dopo il parto nella "carne della mia carne", e "sangue del mio sangue": "la mia creatura" infine. E allora Rossellini sembra volerci dire non si ama in fondo che il questo<sup>197</sup>. Il puro che c'è del reale ci basta. Poiché in questo l'*estasi* è sì, la presenza del reale, ma non certo un *sapere* di esso. Conoscere o ri-conoscere una mancanza, e accedere a un sapere *passionale*. Ha scritto a questo proposito assai lucidamente Rancière:

Non si creda nondimeno che il regista cospiri con la sua idiota in una sorta di fideismo beato, per il quale la scomparsa della causa permetterebbe di leggere tutto quel che si vuole nell'immagine e di dar credito a ogni credenza. Che la causa si sia volatilizzata là in alto, verso l'altra chiesa, quella che domina dall'alto il villaggio degli esegeti e dei pettegoli ammassato intorno alla chiesa parrocchiale, non implica un abbandono a un puro fideismo ma un'altra idea dell'interpretazione, un'idea più esigente, ossia il coraggio di colui o di colei al quale è stato assegnato un figlio o un senso da far venire alla luce<sup>198</sup>.

"Il film *Stromboli* veniva dopo *Roma città aperta* e soprattutto era più vicino a *Germania anno zero*. Questo è stato il film della distruzione. Gli uomini cominciavano a rivedere il sole, la luce, cominciavano a guardare con occhi nuovi la vita. Dopo aver guardato la vita, ho tentato di far guardare alla protagonista Colui che dà la vita. Dio<sup>199</sup>". "A me interessa scoprire le cose quali sono<sup>200</sup> da qui l'interesse esclusivo per le storie degli uomini<sup>201</sup>. Solo semplici uomini e semplici donne dell'isola di Stromboli.

---

<sup>197</sup> R. Ronchi, *Bataille, Levinas, Blanchot*, p. 10

<sup>198</sup> J. Rancière, *La favola cinematografica*, p. 188

<sup>199</sup> R. Rossellini, *Il mio metodo*, p. 105

<sup>200</sup> Ivi, , p. 36

<sup>201</sup> "Un uomo di scienza con cui lavoro abitualmente mi ha detto un giorno: ciò che vi è di formidabile nella scienza è che più si fanno delle scoperte più ci si rende conto dell'immensità della nostra ignoranza. Ebbene, io stesso, qualche tempo dopo, ho ripensato a questo e gli ho parlato di ciò che chiamavo il "mistero". Ma lui mi ha ripreso dicendo: non parli di mistero, lo chiami il "lontano". Ecco andiamo verso il "lontano"".

Una delle più tenaci lezioni di quest'ultima guerra è stata quella di un egoismo aggressivo. Adottato inizialmente come difesa è diventato poi una seconda natura dell'individuo che gli dà, è vero, una sicurezza spietata, ma che lo lascia in una solitudine nuova, senza speranza. Da tempo maturavo l'idea di rendere, dopo i drammi della guerra, questa tragedia del dopoguerra: la tragedia di questa aggressiva e disumana solitudine senza più miti, che trasferendo il mondo intero dentro la creatura le dà l'orgogliosa certezza di poter vivere ignorando l'amore, l'umiltà, la comprensione e che, ridotta ai suoi termini estremi, tornava ad essere con accento nuovo, ma con un significato antichissimo, la lotta fra Creatore e creatura (...) Personaggio-protagonista la donna, cinica ed egoista, che ha contro di sé quel duplice silenzioso coro: gli uomini con la loro gretta incompienza, la natura ostile e avversa. Ignorato, invisibile ma onnipresente, il suo antagonista: Dio. È contro di lui che nel suo atteggiamento contraddittorio la protagonista lotta ribellandosi al coro; ad ogni istante combattuta tra i suoi sentimenti di orgogliosa rivolta e di negazione e quelli di sottomissione obbediente che le detta la ignota voce interiore nascosta nella sua anima. Dio, il suo antagonista, non si rivelerà che all'ultimo, quando avrà trionfato sul coro e sulla protagonista, conducendola al vertice della sua cocente disperazione, per piegarla ad invocare la luce della Grazia che la liberi dalla sua disumana solitudine<sup>202</sup>.

“Dio, se esisti, dammi un po' di pace”, implora tra i singhiozzi Karin (Ingrid Bergman) non potendo che stringere tra i pugni un poco di terra. Sopra di lei un cielo scuro ma pieno di stelle. Le pendici del vulcano a replicare su un cielo che piano piano si schiarisce, le sinuosità del suo corpo di donna disteso. “Dio, che mistero! Com'è bello!” Lo sguardo della macchina da presa sembra riscoprire solo con lei, con i suoi nuovi occhi quest'altra bellezza. “Io ti salverò, creatura mia”, dice accarezzandosi il grembo, per esclamare decisa sul finale “Dio! Aiutami! Dammi la forza, la comprensione, il coraggio! Dio misericordioso”.

“D'une logique de l'être et du savoir, la philosophie bascule vers une logique de la relation et de la croyance. Que le “naïf” Hume resurgisse *après* Heidegger, non sous la forme d'un retour-à mais sous l'injonction *déterritorialisante* du questionnement le plus contemporain, est certainement l'une des surprises auxquelles nous voue cette sobriété sans la quelle, pour Deleuze, il n'y a pas de philosophie en devenir<sup>203</sup>” ha scritto Zourabichvili. È in questo stesso tempo che il pensiero giunge ad affermare un rapporto assoluto con l'esteriorità, a respingere il postulato del riconoscimento e affermare così un Fuori *dans ce monde-ci*. Eterogenità, differenza: quando la filosofia rinuncia a fondare, il Fuori abiura la sua trascendenza e diventa immanente<sup>204</sup>.” In un regime di croyance,

---

<sup>202</sup> Rossellini, “Perché ho diretto Stromboli”, in “Film”, n. 31-32, 16 agosto 1950, ora anche ne *Il mio metodo*, p. 74-75

<sup>203</sup> F. Zourabichvili, Deleuze. Une philosophie de l'événement (avec une introduction inédite) P. 9

<sup>204</sup> Ivi, 23

spiega infatti Deleuze nel suo saggio su Hume *Empirismo e soggettività*, il soggetto *va oltre* il dato; alla lettera, esso oltrepassa ciò che la mente non gli dà: “io credo a ciò che non ho visto né toccato<sup>205</sup>”. Ma se il soggetto può oltrepassare il dato, è *innanzitutto* perché esso è, nella mente, l’effetto di principi che oltrepassano la mente, che la modificano dunque. La soggettività è di fatto sempre determinata in Hume come un effetto, un’*impressione di relazione (sentita)*<sup>206</sup>, con tutto il carico di “spessore” che questo termine può immediatamente evocare – e dunque si tratta sempre di una percezione della mente, non di una conclusione dell’intelletto) la quale solo può darsi nel soggetto in quanto esso innanzitutto *contempla* non in quanto agisce. Questo risponderebbe d’altro canto proprio al carattere essenziale dell’empirismo: è proprio perché la natura umana nei suoi principi oltrepassa la mente che niente nella mente oltrepassa la natura umana: non vi è niente di trascendente, dunque. “Trascendente”, ha scritto a chiare lettere Deleuze in *Differenza e ripetizione*, “non significa per nulla che la facoltà si rivolga a oggetti fuori del mondo”, ma viceversa che *colga nel mondo* ciò che la riguarda esclusivamente e la faccia- per l’appunto- nascere al mondo<sup>207</sup>”. Si tratterebbe per questo, a tutti gli effetti, di operare una contrazione essenziale dell’empirismo e del trascendente come un ingegnoso montaggio e come *rapporto impossibile*<sup>208</sup> come abbiamo già detto e come avremo modo di chiarire meglio in seguito le dinamiche di questa “impossibilità”. Per il momento ci preme sottolineare come tutto rimanga appunto rigorosamente *reale*<sup>209</sup> in quel cinema che ha potuto per primo dare corpo alla “croyance”, ma anche come tra la realtà del suo ambiente e in quella dell’azione, ad insinuarsi sia stata una “visione più forte” capace in quanto tale di annullare ogni distinzione tra soggettivo e oggettivo. Questo invito alla fedeltà rispetto a un certo “reale” che passi per una nostra rinnovata sensibilità ci dice ancora una volta che se una qualche *croyance* può essere ricostituita è solo a partire da una certa *esperienza* che ci è possibile fare non certo in un altro mondo ma “una montagna o un sotterraneo di questo mondo”.<sup>210</sup> L’invenzione del trascendente a partire da Kant non avrebbe fatto che trascinarci, insomma, verso il punto essenziale dove solo si concentra il nostro pensiero, “ou bien nous contrainst à en forer les profondeurs, afin de concevoir la nature du rapport de la pensée à ce monde-ci, en vue d’appréhender

---

<sup>205</sup>

<sup>206</sup> “Quand Deleuze affirme par ailleurs que les musiciens ont pour tâche de « rendre audibles des forces non-audibles par elles-même », ces formes non-audibles s’adressent en réalité à une oreille « supérieure » ou « impossible » come viene scritto in *Deux régimes de fous*, p. 146

<sup>207</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 186

<sup>208</sup> ha scritto Anne Sauvagnargues

<sup>209</sup> “Car à relire les deux volumes que lui consacre Deleuze, la présence de cette doctrine s’y révélait à nous de façon saisissante. Nous croyons aujourd’hui que leur compréhension en dépend. Cette présence, voire cette grossesse, de l’exercice des facultés et de leur enchaînement discordant nous a semblé être sous-estimée, sinon ignorée de la part des commentateurs des Cinéma, D. Zabunyan, *Voir...*, p. 21

<sup>210</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 176

la façon dont, en droit, notre pensée est rendue possible en lui<sup>211</sup>”. Aggiungiamo qui che il trascendentale kantiano è uno spunto ben più importante nella riflessione di Deleuze di quanto non appaia immediatamente, anche se esso viene contestato e riformulato da quest’ultimo, ma è davvero solo a partire da esso che si potrà parlare di un campo trascendentale in accezione così forte nel caso della filosofia deleuziana. Riportiamo qui ancora una volta le sue parole: “La forme transcendente d’une faculté se confond avec son exercice disjoint, supérieur ou transcendant. Transcendant ne signifie pas du tout que la faculté s’adresse à des objets hors du monde, mais au contraire qu’elle saisit dans le monde ce qui la concerne exclusivement, et qui la fait naître au monde<sup>212</sup>.”

Ecco allora che ogni facoltà sembra scoprire al cinema la passione che le è propria, vale a dire cioè la sua *differenza radicale ed eterna ripetizione*: “son élément différentiel et répétiteur, comme l’engendrement instantané de son acte et l’éternel resassement de son objet, sa manière de naître en répétant déjà<sup>213</sup>.” Secondo Nietzsche, non è mai alla origini che qualcosa di nuovo, un’arte nuova, può rivelare la propria essenza, ma può rivelare ciò che era fin dalle origini soltanto a una svolta della propria evoluzione<sup>214</sup>. Ma lo sviluppo dell’intelligenza conduce a un’irradimento della vita, scrive Bataille, “solo se enuncio il principio che l’ “esperienza interiore stessa è l’autorità” esco dall’impotenza. Se l’intelligenza aveva distrutto l’autorità necessaria all’esperienza: decidendosi, in tal modo, l’uomo torna a disporre del suo possibile, e non più di quello vecchio, limitato, bensì dell’estremo del possibile<sup>215</sup>”. E in cosa consiste allora questa conversione? Consiste proprio nel rimpiazzare il modello del sapere con una croyance; da Pascal a Nietzsche questa sostituzione si effettua nella sostanziale distinzione tra autori religiosi e autori atei, così infatti è anche per gli autori cosiddetti “credenti”: la croyance non si rivolge più verso un altro mondo, ma su questo mondo. La fede secondo, Kierkegaard, ma anche Pascal, ci restituisce infatti l’uomo e il mondo. La croyance alla quale si continua a far riferimento rimanda costantemente a un immanentismo radicale, dove anche l’invocazione a una trascendenza religiosa (come nel caso di Karin) in realtà si rivolge fondamentalmente a quelli che sono dei “modi di esistenza”, ancora, di questo mondo. “Loro non sanno quello che fanno”, dice la donna volgendo lo sguardo al villaggio di pescatori che ha voluto lasciarsi alle spalle, “mai io sono anche peggio” conclude.

Al fine di cogliere la reale portata della “conversione” qui evocata, bisogna fare ancora una volta i nomi di Kant et Nietzsche. Per quanto riguarda Kant, Deleuze lo cita frequentemente durante i suoi corsi dove affronta la problematica della croyance, ripetendo la celebre frase della seconda

---

<sup>211</sup>D. Zabunyan, *Voir..* p. 32

<sup>212</sup>G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 186

<sup>213</sup>G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*

<sup>214</sup>G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, p. 56

<sup>215</sup>G. Bataille, *L’esperienza interiore*, p. 36

*Critica della ragion pura*: “Ho dovuto rinunciare al sapere per lasciare spazio alla fede”. Bisogna comprendere qui la portata del rovesciamento dell’immagine del pensiero<sup>216</sup>”. Proprio la sostituzione al sapere di cui si parla in *Cinéma 2* troverebbe in questo senso, una delle sue manifestazioni maggiori nel kantismo, anche se non si tratta affatto di ricondurre il discorso alla distinzione tra fenomeno e noumeno come nella formula di Kant, né tantomeno di aderire alla dimensione morale che una tale distinzione sottende. Quello che maggiormente interessa Deleuze, e che ci sembra anche interessante per il nostro discorso *après* Deleuze, è la sostanziale mutazione che affetta il pensiero in un certo momento della storia della filosofia come del cinema; come se l’atto stesso di pensare, finalmente emancipato dal sapere inteso come “conformità” o “complicità” con il mondo, entrasse di colpo in una situazione schizofrenica, segno di una spaccatura dovuta alla sospensione del legame tra l’uomo e il mondo<sup>217</sup>. Per quanto riguarda Nietzsche, come abbiamo già abbondantemente avuto modo di dire, la differenza è ancora più sostanziale sebbene spesso l’argomentazione di Deleuze proceda secondo una sua autonomia. Tuttavia egli stesso non può che sottolineare l’apporto fondamentale al suo discorso offertogli dal pensiero del filosofo autore del *Crepuscolo degli idoli* proprio nell’atto violento di strappare la croyance alla fede per renderla a un pensiero rigoroso. È proprio in ragione di questo “strappo” che Nietzsche si situa in prima linea rispetto alla grande conversione in riferimento alla quale si è già detto molto. Non potendo infatti più avere un principio né in un dogma (atteggiamento morale), né nella scienza (il sapere non può essere né la fine né l’origine), né in una ricerca di stati arricchenti (atteggiamento estetico, sperimentale) né, infine, può avere altra preoccupazione, altro fine se non se stessa, ecco che questo “pensiero rigoroso” assume un carattere enigmatico. Qual è dunque il suo vero senso? E come articolarlo rispetto al motivo della croyance che gli consente di definire uno degli aspetti essenziali dei rapporti tra il cinema moderno e il pensiero? A questo proposito uno studio da segnalare è quello di Marc Crépon consacrato proprio alle forme della croyance in Nietzsche: *Nietzsche, l’art et la politique de l’avenir*, in cui si prende in considerazione in che modo il pensiero del filosofo tedesco abbia sostituito al pensiero della vita rivolta contro sé stessa (la fede e la speranza cristiane, virtù teologali) o a quello di certe derivazioni moderne (il sogno socialista di un uomo futuro e di una società), un’altra forma di croyance: la croyance che solo in una nuova categoria di uomini (“nouvelle catégorie d’hommes”) è possibile aspettarsi il nuovo<sup>218</sup>. A questa analisi va sicuramente riconosciuto il merito di aver evidenziato che la critica nietzschiana rivolta a una certa

---

<sup>216</sup> Si fa riferimento qui a una lezione del 6 novembre 1984

<sup>217</sup> Voir le cours du 13 novembre 1984, Zab. P. 186-187

<sup>218</sup> M. Crépon, *Nietzsche, l’art et la politique de l’avenir*, Paris PUF, 2003, p. 184

\* Maurice Blanchot

forma (religiosa) della croyance non si accompagna affatto ad una condanna globale e irreversibile. Che in fondo il credere di Nietzsche equivalga al credere in quella “nuova categoria d’uomo”, al “superuomo” inteso come *promessa*, è quanto aveva già potuto sviluppare Deleuze in *Nietzsche et la philosophie*, senza tuttavia lasciare rispondere che questa promessa possa sottendere a una qualche finalità pratica da cui un’esistenza effimera (“existence éphémère”). Malgrado ciò il “pensiero rigoroso” al quale Deleuze si riferisce ne *L’Image-temps* non sembra rinviare affatto a questa tematica del “superuomo”, sebbene essa recuperi necessariamente il concetto di “nuovo” che gli viene associato. Questo pensiero fa eco, in verità sempre a quella teoria del problema elaborata già nel famoso capitolo IV di *Différence et répétition*, teoria che percorre sotterraneamente il passaggio in questione di questo “pensiero rigoroso” in *Cinéma 2*. Proprio questo pensiero troverebbe la sua differenza o vero inizio (vrai commencement), non in una qualche intesa con l’Image *préphilosophique*, ma proprio in una lotta rigorosa contro l’Immagine denunciata come *non-philosophie*: “Comme si la pensée ne pouvait commencer à penser, et toujours recommencer, que libérée de l’Image et des postulats”<sup>219</sup>.

Laddove allora l’essenza del sapere non faceva che ridursi a una forma sostanziale di complicità tra cosa e concetto, natura e spirito, uomo e mondo, la “croyance” viene a determinarsi propriamente come la possibilità di credere a un altro mondo a partire però dalla capacità di trasformare questo mondo qui. Atei o cristiani, allora, abbiamo tutti bisogno di ragioni che ci facciano credere in questo mondo. Non chiediamo che questo. E il cinema e la filosofia di Bergson ci vengono incontro in questo senso. Come ricorda Lévinas, Bergson rappresenta una tappa essenziale del movimento che mette in discussione le strutture della spiritualità derivate dal sapere e quindi dal significato prioritario della presenza, dell’essere e dell’ontologia. È pertanto ancora necessario, si chiede il filosofo, introdurre al giorno d’oggi ancora alla distinzione bergsoniana tra il tempo della vita quotidiana e il tempo della vita interiore o *durata*? “Da un lato il tempo del senso comune, che essenzialmente rimarrà quello della scienza, tempo misurabile dei nostri orologi, tempo inteso da Aristotele come numero del movimento (...) dall’altro la durata è il puro cambiamento (...) scaturire in sé della novità incessante. Novità assoluta del nuovo. La spiritualità della trascendenza che non si risolve in un atto assimilatore della coscienza”<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> Cfr. *Differenza e ripetizione* p. 173 Da Kant a Hegel, denuncia Deleuze, la filosofia è rimasta un personaggio tutto sommato molto civile e pio, preoccupato di fondere le finalità della cultura con il bene della religione, della morale o dello Stato. La scienza si è data così l’attributo di critica in quanto giudice delle potenze del mondo, ma solo al fine di rendere loro il dovuto, l’investitura del vero in sé, per sé e per noi

<sup>220</sup> E. Lévinas, *Trascendenza e intelligibilità*, p. 20

Ci vorrebbe un pensiero che non fosse più costruito come relazione: dal pensante al pensato, sotto il dominio del pensato; un pensiero non soggetto alla rigorosa corrispondenza tra *noesi* e *noema*, non soggetto all'adeguazione del visibile che eguaglia lo sguardo cui dovrebbe corrispondere nell'intuizione della verità; ci vorrebbe un pensiero in cui non fosse più legittima la metafora stessa della *visione* e dello *sguardo*?<sup>221</sup>

## II. Verso un'estetica dello *choc*

*Contemplavamo le rovine dalle quali sbucavamo coperti di polvere.  
Uscì dai nostri cuori un bisogno profondo e sincero di riconoscerci e individuarci*<sup>222</sup>.

R. Rossellini

In Italia molti film realizzati nel 1945-46 sono punteggiati da veri e propri choc visivi che accompagnano il racconto del ritorno in patria dei reduci, immergendo lo spettatore nella spirale antitetica di vissuto e memoria. “Le rovine di Napoli e l’apocalisse di Cassino aprono *La vita ricomincia* di Mario Mattoli; le campagne piemontesi distrutte e una Torino sventrata costituiscono il prologo di *Il bandito* di Alberto Lattuada; mentre in una Frascati rasa al suolo è ambientata la storia di *Un americano in vacanza* di Luigi Zampa. Quasi nessun regista si sottrae alla straziante fotogenia delle macerie” riporta Stefania Parigi nel suo studio sul Neorealismo italiano: “Le macerie ingombrano i nostri schermi fino all’inizio degli anni cinquanta, passando gradualmente dall’effetto choc all’effetto cliché (...) Con maggiore radicalità rispetto agli altri ambiti artistici, il cinema partecipa, dunque, alla formazione di una nuova estetica della maceria, che si sostituisce alla vecchia mitologia ottocentesca della rovina.” Come è stato già sottolineato, questo passaggio dalla rovina alla maceria rappresenta un mutamento sostanziale nella percezione della storia, della natura, del tempo e dell’arte. Secondo Georg Simmel- che scrive nel 1907, prima dei due conflitti mondiali- proprio il fascino della rovina deriverebbe dal fatto che un’opera dell’uomo, della sua “spiritualità formativa”, venga percepita come “prodotto della natura<sup>223</sup>”. Il tempo e gli eventi naturali corrodono

---

<sup>221</sup> Ivi, p. 22

<sup>222</sup> R. Rossellini, Prefazione a B. Rondi, *Il neorealismo italiano*, Parma, Guanda, 1956, p. 10

<sup>223</sup> “Il senso di quiete e di pace comunicato dalla rovina è dovuto al fatto che le due spinte contrastanti, verso l’alto e verso il basso, intorno alle quali ruota, secondo Simmel, ogni forma di esistenza, compongono uno squilibrio in cui entrambe sono capaci di persistere. Nella rovina, dunque, l’arte e la natura convivono, così come il passato e il presente. La rovina è la “forma presente di una vita passata”. Al contrario, la maceria è celata dall’azione devastante della storia: è il vuoto del presente che ha annientato la forma del passato. Se l’Ottocento è il secolo della rovina esaltata dal Romanticismo, il Novecento è contraddistinto dalla maceria: effetto e causa di un processo incessante di distruzioni e ricostruzioni. Commentando il quadro di Klee, *Angelus Novus*, Walter Benjamin ci offre l’immagine più incisiva dell’azione catastrofica del progresso, che accumula incessantemente ai piedi dell’angelo massi di rovine per poi spingerli verso il cielo. Le rovine benjaminiane hanno perso, però, l’incanto e la pace evocati da Simmel; sono

pertanto proprio quella materia che l'architetto ha plasmato, riportando dunque verso il basso ciò che l'uomo ha spinto in alto. Nella rovina la natura, in un certo senso, si riappropria della storia, facendo "dell' opera d'arte il materiale di una sua formazione, proprio come l'arte si era servita in precedenza della natura come della sua materia". Lungi dal costruire astrazioni, questo sguardo investe fin da ora fatti concreti, fermati "nella terrena verità del loro svolgersi" e produce dunque sogni materici, nitidi come "le nervature delle foglie"<sup>224</sup>. Sono parole di Cesare Zavattini:

Il senso di sorpresa e meraviglia- parole-chiave, destinate a tornare copiosamente nel dopoguerra- non è più affidato alle capacità affabulatorie del cinema e alle sue prodezze tecniche, ma scaturisce dal rapporto conoscitivo che si instaura tra il soggetto che guarda e l'oggetto guardato. Le palpebre del cieco si schiudono su un mondo "mai visto", pre-grammaticale, scavalcando le retoriche consolidate della visione e della rappresentazione. *I sogni migliori* enunciati dal titolo dell'articolo sono allora prima di tutto sogni di nuove strumentazioni e di nuovi itinerari per la conoscenza dell'uomo immerso nel proprio tempo<sup>225</sup>.

La parola rinnovamento finisce con l'essere sempre più spesso associata a quella di realismo, e con quest'ultimo concetto aprirsi a prospettive moderne, coinvolgendo la crisi dei modelli ottocenteschi. Punto di riferimento di questo cinema non potrà che essere pertanto il romanzo naturalistico ottocentesco e, in campo nazionale, il verismo di Verga (Alicata e De Santis). Modello di un'arte rivoluzionaria il cinema "nuovo" è quello che ora s' ispira a un'umanità che soffre e che spera, come nel caso unico dell'umanesimo rosselliniano capace di ammettere la vita "di cui ogni aspetto addita qualcosa al di là di se stessa"<sup>226</sup>. Esemplare, in questo senso, la sequenza della tortura in *Roma città aperta* assunta poi da Serge Daney come emblema della fondazione di uno sguardo cinematografico "moderno" che si costituisce sulla rivelazione e la coscienza dell'orrore della storia<sup>227</sup>. Le forme create dalla distruzione della guerra assumono insomma un eccezionale rilievo

---

divenutee, appunto, macerie: esse rappresentano l' "infranto" che l'angelo vorrebbe ricomporre, ridestando i morti. La visione dell'angelo- definito da Benjamin angelo della storia- non è molto diversa da quella offerta dai paesaggi bellici. La sua allegoria si presta perfettamente a suggerire una chiave di lettura del mondo distrutto del dopoguerra, anch'esso interpretabile come catastrofe della storia, apocalisse moderna. Adattando le argomentazioni di Simmel ai nuovi scenari delle città bombardate, si potrebbe dire che l'uomo ha invertito la direzione della "spiritualità formativa" (dal basso verso l'alto) posta dal filosofo alla base dell'esperienza estetica. Con la conquista del cielo ha riportato verso il basso ciò che egli stesso aveva innalzato. Le città bombardate sono uno spazio inabitabile di detriti, che la "tempesta" benjaminiana del progresso fa turbinare nell'aria. Il loro fascino non risiede nell'imitazione, da parte dell'uomo, della forza plasmatrice della natura ma nello scontro violento ingaggiato sia con la natura sia con la storia, da cui si origina un mutamento di orizzonte dell'estetica che ingloba progressivamente nel suo perimetro il rifiuto, l'informe, il decostruito, il disarmonico"<sup>223</sup>. S. Parigi, *Neorealismo*, op. cit. P.

<sup>224</sup> C. Zavattini, *I sogni migliori*, ora cfr. S. Parigi, p. 31

<sup>225</sup> Ibid.

<sup>226</sup> S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, p.291

<sup>227</sup> S. Daney, *La Rampe*, Cahier critique 1970-1982, Paris, Cahiers du Cinéma-Gaùlimard, 1983

figurativo. “Il paesaggio umiliato- dichiara nel 1951 Ungaretti- era tra i più stupendi che l’arte dei secoli abbia mai reso magnifici”. “Diversi studiosi”, scrive ancora Parigi, “hanno sottolineato che la sua consistenza di spettacolo traumatico può essere interpretata come una rivisitazione del sublime teorizzato da Burke e da Kant nel Settecento. L’aspetto orrifico è alla base di una vertigine dello sguardo che si misura con il mai visto, con l’inimmaginabile<sup>228</sup>”.

Ci sembra interessante ricordare proprio in questo frangente quanto da Jacques Lacan fosse rubricato proprio nel registro del Reale; in esso rientrerebbe a pieno titolo quell’ambito che William James aveva definito nei termini di “esperienza pura”: un’esperienza che non ha né soggetto né oggetto, e che non ha nemmeno bisogno di una coscienza di supporto. Un’ esperienza dunque che non conosce appropriazione ma che, proprio in forza della sua *impersonalità*, è originariamente “comune”, cioè di nessuno in particolare. William James sosteneva che una tale esperienza preistorica può farsi sensibile solo per via di un’ “intrusione” nel mondo dell’esperienza “umana”, cioè dell’esperienza costituita e strutturata secondo le categorie messe a disposizione del linguaggio. La modalità essenziale nella quale essa si annuncia è infatti quella del trauma. Il Reale, insomma, non lo si “incontra” che nelle situazioni limite, e come tali vengono indicate da Deleuze nel suo volume sul cinema le esperienze compiute da i suoi personaggi veggenti. Se proprio quest’ultimo, il veggente, si trova allora a subire il Reale ecco che l’unico modo per rielaborarlo è quello di assecondare il ritmo di una temporalità non certo cronologica, piuttosto seguendo la logica dell’*après-coup*<sup>229</sup>. Situazioni ottico-sonore pure le definisce Deleuze. E cosa vuol dire in filosofia “puro”? Puro significa *ab-solutus*, as-soluto, sciolto, slegato. “Il reale è allora l’uno assoluto della relazione, è ciò che viene prima del rapporto e che funge al fondo di ogni rapporto come l’intangibile da quel rapporto<sup>230</sup>”. “Esperienza pura”, scrive William James, “è il nome che ho dato all’immediato flusso della vita che fornisce il materiale della nostra successiva riflessione con le sue categorie concettuali. Soltanto bambini appena nati, o uomini quasi in coma per sonno profondo, droghe, malattie, traumi, si può dire che abbiano un’esperienza pura nel senso letterale di un questo che non è ancora un che cosa di definito, quantunque sia pronto ad essere qualsiasi tipo di cosa, ricco sia di unicità che di molteplicità, ma in modi che non appaiono<sup>231</sup>”. Deleuze, scrive Rocco Ronchi, sottoscriverà in toto questa tesi jamesiana. Per lui il cominciamento del pensare è infatti

---

<sup>228</sup> S. Parigi, *Neorealismo*, pp. 122-123

<sup>229</sup> R. Ronchi, *Deleuze*, op. cit. p. 37

<sup>230</sup> « Questa sovraessenzialità dell’uno, cioè del reale, è il senso del celeberrimo slogan lacaniano « non c’è rapporto sessuale (...) Deleuze non lo commenta ma se lo avesse fatto, indubbiamente vi avrebbe colto una limpida enunciazione della tesi dell’univocità dell’essere, vale a dire dello spirito affermativo del 68. Non bisogna infatti lasciarsi ingannare dalla negazione contenuta nell’enunciato. « Non c’è rapporto sessuale » vuole infatti dire, e di fatto dice, che c’è solo del non-rapporto, che c’è sempre e solo dell’uno, dell’uno senza l’altro, dell’uno senza negazione, sebbene l’uno (il non-rapporto) si dica di modi individuanti infinitamente differenti » Ronchi, p. 38

sempre la violenza di un trauma e la filosofia “è una forma di veggenza, della stessa natura di quella vagheggiata, psichedelica degli anni sessanta (la filosofia speculativa come sguardo lucido e sobrio sul medesimo fondamento frequentato anche dai corpi vetrificati e vuoti dei tossici: bisogna arrischiarsi in quel territorio e saper fare la differenza tra buoni e cattivi divenire!”)

Nel divenire “positivo” della croyance il tempo vi è introdotto essenzialmente come durata, durata del tempo nel pensiero come tale. Quello che le immagini-tempo mettono in luce rispetto alle immagini-movimento è proprio l’intervallo tra due immagini che rivelano un’essenziale *assenza di legame*. Scrive Zabunyan: “L’un des éléments de la transformation de l’ image de la pensée avec l’Image-temps réside dans l’abandon du motif du “choc” comme raison de l’enchaînement des faculties” tale era ancora nel cinema così definito “classico”. E precisa: “Non que cet abandon s’accompagne d’une remise en question du thème de la “rencontre”, mais celle-ci a changé de forme et s’inscrit désormais dans un réseau facultaire où c’est l’ *absence de réaction* qui prédomine. Il convient d’envisager la possibilité d’une rencontre “qui force à penser”, sans que cette rencontre soit rabattue sur une “esthétique du choc”. Le développements consacrés au motif insistant de la “voyance” avaient pour tâche d’appréhender la manière dont cette rencontre pouvait simultanément répondre à l’exigence génétique qui caractérise l’empirisme (trascendental) deleuzien<sup>232</sup>”. Proprio la facoltà di vedere “dans son usage supérieur”, raggiunge la voyance nel momento in cui arriva a cogliere l’intollerabile nella “banalità quotidiana” in maniera tale da condurre la facoltà di pensiero a confrontarsi con il suo limite proprio “l’impensé ou l’impensable”, di cui testimonia proprio questo intollerabile.

É sullo sfondo di una fondamentale crisi dell’esperienza che la poesia moderna trova infatti la sua situazione propria, come anche evidenziato da Agamben: da Baudelaire in poi ecco che con disinvoltura lo choc entra nel lavoro artistico. Nell’opera del poeta l’uomo è qualcuno che si offre senza alcuno schermo alla ricezione degli choc: questi non è certamente più il soggetto moderno della conoscenza, piuttosto un infinito derivare e un casuale scontrarsi di oggetti e di sensazioni, uno stato crepuscolare (per dirla in termini proustiani) come nel dormiveglia o nella perdita di coscienza: “je ne savais pas au premier instant qui j’étais”. É dunque l’emergere di un singolare materialismo; questo star sospeso come fra due mondi, come un “diseredato”, è anche l’esperienza centrale della poesia di Rilke che come molte opere che passano per esoteriche, non ha per contenuto nulla di mistico ma appunto l’esperienza quotidiana di un cittadino del xx secolo.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> J. James, *Saggi di empirismo radicale*, p. 51

<sup>232</sup> D. Zabunyan, *Voir...* p. 183

<sup>233</sup> Cfr. Agamben, *Infanzia e storia*, p. 40

Qualcosa di profondamente vicino all'*esperienza interiore* bataillana, se è vero come riportato dall'autore de *L'azzurro del cielo*: "L'esperienza stessa mi aveva ridotto a brandelli, che la mia impotenza a rispondere finiva per lacerare. (...) Posi la domanda ad alcuni amici, lasciando scorgere una parte del mio sgomento: uno di loro\* enunciò semplicemente il principio che la stessa esperienza è autorità (ma che l'autorità si espia)<sup>234</sup>. Da quel momento tale risposta mi appagò, lasciandomi appena (come la cicatrice lenta a rimarginarsi di una ferita) un residuo di angoscia. Ne misurai la portata (...). Mi accorsi allora che essa metteva fine a tutto il dibattito dell'esistenza religiosa, che possedeva inoltre la portata galileiana di un rovesciamento nell'esercizio del pensiero, che si sostituiva a un tempo alla tradizione delle Chiese e alla filosofia<sup>235</sup>. Incredibile che si faccia riferimento qui proprio a un rovesciamento di pensiero come profonda conversione "immanentista".

Sempre a questo proposito ci sembra interessante un altro articolo di Cesare Zavattini che appare nell'aprile del 1940 *I sogni migliori*, in cui sono iscritte in nuce quelle teorizzazioni che egli avrà modo di sviluppare ampiamente del dopoguerra. Vi si legge: "I ciechi sono in grado di attendere avventure ben più profonde di quelle care ai soggetti internazionali; essi solo permetterebbero e aiuterebbero la rivoluzione vera e propria: il film dell'uomo che dorme, il film dell'uomo che litiga, senza montaggio e oserei aggiungere senza soggetto. Un episodio senza centro e casuale. Poter tornare all'uomo come all'essere "tutto spettacolo". Certi metraggi ottenuti piazzando la macchina in una strada, in una camera, vedere con pazienza insaziabile, educarci, che grande conquista, alla contemplazione del nostro simile, nelle sue azioni elementari<sup>236</sup>." Contro una certa uniformità e convenzionalità della grande macchina spettacolare Zavattini si trova a invocare piuttosto "lo sguardo di un cieco", proponendo con tale paradosso, scrive Stefania Parigi, "un terremoto della visione": l'occhio è chiamato a sovvertire i percorsi abituali a cui il cinema corrente l'ha abituato e "a sondare nuove possibilità visive, ai confini della veggenza. Esso viene considerato fin da subito come un occhio straniato, in senso sklovskijano, più che come un occhio riproduttore delle apparenze: un organo che non rispecchia la realtà, ma che tende piuttosto a illuminarla e a rivelarla, secondo quanto Zavattini stesso affermerà con insistenza più tardi<sup>237</sup>."

Il cinema insomma torna pienamente a riacquistare una valenza conoscitiva piuttosto che d'intrattenimento: "Nello slancio della ricostruzione post-bellica si cerca di reimpostare il rapporto tra storia ed esistenza, tra pubblico e privato. Un grande investimento emotivo, sorretto da uno slancio utopico, caratterizza il delinearsi di una nuova cultura, che cerca nuovamente di attribuire

---

<sup>234</sup> G. Bataille, *L'esperienza interiore*, p. 35

<sup>235</sup> Ibid.

<sup>236</sup> C. Zavattini, *I sogni migliori*, in "Cinema", 92, 25 aprile 1940; poi in Id. *Neorealismo ecc.* p. 39

<sup>237</sup> S. Parigi, *Neorealismo*, p. 31

all'individuo la centralità nelle vicende collettive. L'impegno antifascista viene a coincidere con un generale sentimento antiborghese, che conduce a spostare lo sguardo verso le classi inferiori, soprattutto verso la lunga serie di umiliazioni da loro subite. Nessuno aspira più a frugare all'interno delle case borghesi, ma si perlustrano le strade, i rioni, le periferie e gli appartamenti popolari."<sup>238</sup> Ancora André Bazin aveva definito il "realismo" attraverso una essenziale tendenza estetica volta a mostrare un reale più reale del reale, a manifestare un certo "grain de réalité" e diceva che proprio il neorealismo aveva lasciato venire a manifestarsi una nuova forma di realtà, più complessa, più ambigua, più difficile da decifrare. Per questo veniva a caratterizzarsi attraverso l'invenzione di un' "immagine-fatto". Nello stesso momento in cui il cinema viene a liberarsi dei suoi schemi senso-motori, ecco che sorgono delle immagini pure, ottico-sonore che ci dicono letteralmente del terrore e dell'indicibile bellezza delle cose. Si noterà inoltre, come ha potuto evidenziare Montebello, che proprio il sorgere di situazioni puramente ottico-sonore contrasta fermamente con il mondo solido dell'azione senso-motrice e i cliché necessari all'azione. In quest'ottica, allora, non ha alcun senso opporre l'oggettivismo di Antonioni (i tempi morti e la geofisica del quotidiano) e il soggettivismo di Fellini (sogni e fantasmi), l'oggettività critica del primo contro i sentimenti e le credenze di personaggi, e l'empatia complice dell'altro : poiché essi sono di fatto il dritto e il rovescio di una stessa derealizzazione del mondo, di una distanza abolita che fa sì che il mondo passi crudamente nel soggetto e il soggetto fantasticamente nel mondo (come nel caso celebre di Ozu dove si avrebbe un'identità assoluta « du moi et du monde », passaggio ininterrotto « du moi dans le monde, dans un monde plein qui n'est plus le moi <sup>239</sup>»).

Ricollegare il nostro quotidiano al cosmico, questa sembra essere l'essenziale scommessa del nuovo cinema del dopoguerra, capace di cambiare nel tempo, come pure di durare senza cambiare. Perché se è vero che le cose mutano, non muta la durata che è piuttosto l'infinità del tempo, sempre già passato e sempre ancora a venire ; l'eterna verità del tempo come pura forma vuota del tempo che si è liberata del suo contenuto corporale. Scrive ancora Zabunyan : « On ne saurait simplement définir ce modèle comme renvoyant à l'acte de reconnaissance d'un objet quelconque. Plus profondément, la reconnaissance est affaire de facultés ; elle désigne un modèle qui règle le rapport de facultés entre elles. Elle engage non seulement la pensée comme faculté (imagination, mémoire, etc .) qu'elle s'efforce de faire concorder ensemble. C'est que la reconnaissance sous-tend un processus d'identification qui immobilise nos rapport aux choses ; elle fixe nos facultés, qui sont autant de manières d'exprimer ces rapports, en vue de consacrer la forme d'identité de l'objet . « La

---

<sup>238</sup> Ivi, p. 55

<sup>239</sup> P. Montebello, *Deleuze*, p. 99

récognition se définit par l'exercice concordant de toutes les facultés sur un objet supposé le même : c'est le même objet qui peut être vu, touché, rappelé, imaginé, conçu".<sup>240</sup>

La domanda da porsi, a questo punto con Lévinas è la seguente: ma è ancora possibile dunque nominare tra gli intelligibili, la nozione di trascendenza, di alterità, di novità assoluta-la nozione di assoluto-se proprio in quanto nozione dell'altro, del trascendente, dell'assoluto, deve necessariamente contrastare con il sapere, deve distinguersi cioè dal mondo in cui essa potrebbe apparire solo facendosi immanenza? "È sufficiente mantenere questa intelligibilità in modo puramente negativo rispetto al sapere, all'apparire e alla presenza? A meno che l'intelligibilità dell'alterità dell'altro, della trascendenza, non faccia appello a un'altra fenomenologia, fosse anche quest'ultima, distruzione della fenomenologia dell'apparire e del sapere"<sup>241</sup>. A proposito della *Critica della ragion pura*, Lévinas ne ricorda l'insuccesso a partire dal suo uso filosofico delle contraddizioni formali, alle quali perviene il « lungo vagare alla ricerca della verità assoluta al di là del dato e oltrepassando la portata della critica dell'appercezione trascendentale » non aver abolito insomma il senso stesso della *meta* della metafisica. Non è un caso allora che il filosofo francese torni a soffermarsi ancora una volta in occasione della sua celebre conferenza tenuta nel 1983 all'Università di Ginevra proprio sul messaggio radicalmente antikantiano di Bergson per il quale il cammino della filosofia occidentale alla ricerca di un ordine assoluto- o trascendente- dell'Eterno non sarebbe stato altro che la deformazione di uno spirito tecnico teso ad agire sulla materia e sullo spazio (preparazione misconosciuta delle critiche heideggeriane della metafisica derivanti dalla volontà di potenza). L'attenzione che Lévinas dedica a Bergson<sup>242</sup>, e l'importanza che assume per lui il concetto di « durata reale » collegato alla « novità » intelligibile apportata dalla croyance, evidenziano un possibile rapporto ancora poco studiato tra le rispettive concezioni del tempo. Scrive allora Lévinas: "Il vero significato della fine della metafisica, da Kant a Heidegger, non consiste forse nell'affermare che pensare al di là del dato non si risolve più nel portare alla luce la *presenza* o

---

<sup>240</sup> D. Zabunyan, *Voir...*, p. 29

<sup>241</sup> E. Lévinas, *Trascendenza e intelligibilità*, p. 18 Si tratta della trascrizione di una conferenza tenuta dal filosofo il 1 giugno del 1983 all'Università di Ginevra all'interno di un ciclo di conferenze dal titolo "Verità e illusione della metafisica", organizzato dal Prof. Manfred Frank; la parte finale dal titolo "Dell'idea dell'infinito in noi" è apparsa nel volume *La passion de la raison*, edito presso le Presses Universitaires de France. In questo contesto alcuni momenti vengono ripresi esclusivamente per il loro interesse "filosofico" (al di là quindi delle sue 'pesanti ricadute' sul piano strettamente teologico-religioso oltre sul rapporto tra filosofia e religione, venendo incontro a quella che potrebbe essere indicata piuttosto come un'esigenza di ri-dire con il linguaggio universale e greco della filosofia il significato della trascendenza che la Bibbia ebraica e i suoi commenti talmudici colgono in forma pre-filosofica "come senso etico" come rilevato nella postfazione da Franco Camera. Per il filosofo Levinas la Bibbia è e rimane "il Libro dei libri, dove si dicono le cose prime, quelle che dovevano essere dette perché la vita avesse un senso", mentre alla filosofia rimane affidato il compito di "tradurre" in un linguaggio universale queste "cose prime", esplicitando la valenza *etica* della rivelazione del senso.

<sup>242</sup> « Con Bergson, contro tutta la tradizione che deriva dai Greci, di una ragione che manifesta le categorie dell'essere, si annuncia, come filosofia prima, il tempo umano e libero della durata ». p. 130

l'eternità di un universo di esseri, di principi segreti o sacri, nascosti nella prosecuzione di ciò che si dà e che la speculazione metafisica dovrebbe scoprire (*dé-couvrir*)? Può bastare questo per denunciare come non-senso la trascendenza in quanto tale, il *meta* stesso della metafisica? E se la sua alterità o il suo al di là non fosse una semplice simulazione da scoprire con lo sguardo, ma una non-indifferenza intelligibile secondo un *intreccio*<sup>243</sup> *spirituale che è tutt'altro che la gnosi!*<sup>244</sup> Un *intreccio* che ci rimanda ancora una volta al *legame* deleziano. A proposito ancora una volta di un certo pensare che si dà nel cinema che non non si lascia ridurre, *senza residuo*, all'atto di conoscenza di un soggetto, alla pura intenzionalità tematizzante. A proposito ci sembra interessante ricordare, di Lévinas, la sua Idea dell'Infinito come pensiero svincolato dalla coscienza non secondo il concetto negativo di inconscio ma proprio *secondo il pensiero*, « forse il pensiero più profondamente pensato » che non diviene *concretamente* una modificazione qualsiasi, in pura negazione astratta, della visione, ma « si realizza eticamente come relazione all'altro uomo<sup>245</sup> ».

Movimento di pensiero che ci riporta, ancora una volta, al movimento di conversione della croyance: come può dunque una certa idea di infinito (basti pensare in questo senso all'idea del perfetto identificata con l'idea di Dio da Descartes) entrare in un pensiero finito? La venuta, la discesa o la contrazione dell'infinito in un pensiero finito, ricorda Lévinas, designa in ogni caso un *evento*. Si tratta a tutti gli effetti di un'eccezione: « Ecco un pensiero che *non è più sguardo verso una meta, non è più visione, non è più volontà, non è più intenzione*. E non è un caso che anche Lévinas ricorra per descrivere questa mutazione a un termine a noi già abbondantemente noto come quello di « affezione ». Nell'idea dell'Infinito, scrive Lévinas, si produce per l'appunto una certa « affezione del finito ad operazione dell'infinito, al di là della pura contraddizione che li opporrebbe e li separerebbe, o che esporrebbe l'altro all'egemonia dell'uno intesi come un « Io penso ». Affezione che sarebbe dunque necessario descrivere altrimenti che come un apparire,

<sup>243</sup> Il termine “intrigue” è stato reso nella traduzione con “intreccio” anziché con intrigo come avviene generalmente nelle traduzioni italiane di Levinas. In questo contesto infatti intrigue non ha il senso peggiorativo di situazione complicata e imbarazzante ma quello semplice di “insieme di avvenimenti che formano la trama d' un'opera teatrale, di un romanzo o di un film”. Qui la trama è il tessuto vivente dello psichismo umano, quella “figura creaturale” che rende possibile all'uomo di comportarsi nei confronti dell'altro uomo *diversamente* dai soliti modi suggeriti dalla soggettività accentratrice ed egemonica.

<sup>244</sup> E. Lévinas, *Trascendenza e intelligibilità*, p. 19

<sup>245</sup> E. Lévinas, *Trascendenza e intelligibilità*, p. 23 Nella postfazione di Franco Camera: “E' ancora possibile – si chiede Levinas nella *pars construens* di questo breve scritto- nominare tra gli intelligibili la nozione di trascendenza, di alterità, di novità assoluta- la nozione di assoluto? La risposta a questo interrogativo può essere positiva solo se il pensiero accetta il paradosso di una *trascendenza come apertura dell'alterità assoluta*, la cui irruzione si rende intelligibile nel *visage* dell'altro uomo. “Seguendo questo pensiero che “dice altrimenti”, la trascendenza perde i caratteri tradizionali di un *arrière-monde* da afferrare al di là del dato empirico e non può più venire considerata come un universo di esseri o un insieme di principi nascosti che la speculazione metafisica dovrebbe portare alla luce o scoprire. In questo breve scritto, con un linguaggio che riecheggia la definizione bergsoniana delle *durée pure*, la trascendenza viene definita come lo “scaturire” dell'alterità, come lo sgirgare della novità assoluta che rende impossibile un atto assimilatore della coscienza. *Trascendenza e intelligibilità*, p. 80-81

altrimenti che come una partecipazione a un contenuto, altrimenti che come una comprensione<sup>246</sup>. Allora, forse, *come una mostranza* come solo quella che può darsi al cinema come *intensivo* della presenza?

Ancora, non a caso proprio Lévinas nell'ambito di una certa preferenza accordata al sapere, al passato e al futuro interpretati troppo spesso come un modo di recuperare qualcosa che sfugge, si fa portavoce della necessità del recupero di una diacronia temporale, considerando in che modo il futuro non possa essere semplicemente considerato come un avvenire (à-venir). E ancora una volta il suo pensiero va a Bergson, e al fatto che è con lui che si annuncia finalmente la rottura con questa interpretazione del tempo; la stessa durata costituirebbe insomma un accesso alla "novità". Proprio come in Deleuze. La novità sarebbe tutta *nella* intuizione stessa della durata. Ma l'intuizione non è visione e quindi presenza di.... Siamo talmente abituati al linguaggio del sapere che esprimiamo in termini di sapere ciò che invece contrasta con la presenza. Insiste allora Lévinas, "per intendere correttamente l'insegnamento bergsoniano non è forse necessario insistere sulla novità che significa a cagione della diacronia stessa della durata, senza alcun ricorso a un'esperienza qualunque che debba prenderne coscienza? Coscienza come Tutto nel cinema senso-motorio. Non è forse necessario insistere sulla *novità* che significa a cagione della concordanza nella discordanza stessa del tempo? Oppure, se si vuole parlare di una *esperienza* della novità, non occorre forse dire che la durata stessa è questa esperienza, questo accedere alla novità, senza che in questo vi sia, in più, contemplazione di un qualsiasi apparire?<sup>247</sup>" Di fatto è in Bergson-nella sua nozione di durata- che si trova non soltanto questa idea della novità, ma anche questa *intelligibilità* mediante il tempo. Il tempo sarebbe dunque l'intelligibilità del sensato (dove l'umano si trova prima di ogni sistema)<sup>248</sup>.

La guerra venne, ricorda Michelangelo Antonioni, e con la guerra si fece largo come un bisogno di "sorprendere la teoria coi fatti"<sup>249</sup>: "Io non avevo mai pensato di dare un nome a quella che per me è sempre stata, fin dai tempi di quel documentario sui malati di mente, una necessità:

---

<sup>246</sup>Ivi, p. 25

<sup>247</sup>Profezia (che non è mai oracolo, attenzione, *visione* del divenire ma che occorre intendere come l'ad-Dio del tempo<sup>247</sup>) come durata stessa del tempo allora. Lévinas, *Trascendenza e intelligibilità*, p. 32

<sup>248</sup>*Autrement qu'être-* (autrement que, questa locuzione è stata resa letteralmente con « altrimenti che », in quanto si tratta di un 'termine tecnico' e di una vera e propria categoria fondamentale del pensiero levinasiano. L'« altrimenti che » non è un « essere altrimenti », ma il tentativo di pensare al di là dell'essere e di dire altrimenti lo spazio della trascendenza). Lévinas insiste piuttosto sull' « idea di messa in noi », qualcosa capace di rompere qualsiasi relazione con il tempo, qualcosa che entra clandestinamente.

<sup>249</sup>Se refusant aux grandes déclarations, aux perspectives déterminées, il n'est pas l'homme des théories mais des actes: son oeuvre est un acte, cominé par ce trait qui explique à la fois sa nature, son comportement, son apparent pessimisme, ses exigences: la lucidité. P. Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, p. 9

guardare dentro l'uomo, quali sentimenti lo muovano, quali pensieri, nel suo cammino verso la felicità o l'infelicità o la morte<sup>250</sup>.”

E allora “Gli occhi negli occhi”: ultimo movimento di uno scritto di André Bazin intitolato “Le notti di Cabiria” o il viaggio al termine del neorealismo” dedicato all'ultima immagine del film di Federico Fellini *Le notti di Cabiria* (1957). Seppure il critico francese non faccia qui esplicito riferimento a una croyance (come accade invece altrove) vorrei ugualmente riprendere alcuni momenti di questo testo che mi sembrano, di fatto, tutto innervato di una certa idea di croyance:

Cabiria, spogliata di tutto, del suo denaro, del suo amore, della sua fede, si ritrova, svuotata di se stessa, su una strada senza speranza. Appare un gruppo di ragazzi e ragazze che cantano e ballano camminando, e Cabiria, dal fondo del suo nulla, risale dolcemente verso la vita; ricomincia a sorridere e dopo un po' a ballare. È facile immaginare ciò che questo esito potrebbe avere di artificiale e di simbolico se, polverizzando le obiezioni della verosimiglianza, Fellini non sapesse con un'idea di regia assolutamente geniale, far passare il suo film su un piano superiore, identificandosi d'un tratto con la sua eroina. Si è spesso ricordato Chaplin a proposito de *La strada*, ma non sono mai stato convinto del paragone, per forza di cose pesante, fra Gelsomina e Charlot. La prima immagine non solo degna di Chaplin, ma uguale alle sue più belle trovate, è l'ultima delle *Notti di Cabiria*, quando Giulietta Masina si volta verso la macchina da presa senza mai fermarsi. La sala si riaccende su questa meravigliosa ambiguità. Cabiria è senza dubbio ancora l'eroina delle avventure che essa ha vissuto davanti a noi, dietro il mascherino dello schermo, ma è anche adesso, colei che ci invita con lo sguardo a seguirla sulla strada che essa riprende. Invito pudico, discreto, sufficientemente incerto perché noi si possa fingere di credere che essa si diriga altrove; sufficientemente certo e diretto anche per strapparci alla nostra posizione di spettatori<sup>251</sup>. (1957)

Ecco allora che quella che ci viene presentata in queste righe potrebbe essere definita, nelle parole di Jacques Rancière, “l'invenzione di uno sguardo”. Poiché tutto sembra compiersi qui nel segno di un rimescolamento essenziale di traiettorie, di prospettive, di posizioni. Un legame, ribadiamo ancora una volta, lo sentiamo, viene ri-creato a partire da questo momento che non possiamo dire davvero “succeda” agli altri che lo hanno preceduto ma che inaspettatamente sorga, questo sì, che accada, *ci* accada (saremmo portati a dire) davvero come si trattasse di un *fatto* o forse un patto nuovamente rilanciato *tra-noi* a partire da questo frangente, a partire da *ora*, da questo momento in

---

<sup>250</sup> M. Antonioni, “Fare un film è per me vivere. 15 L'expérience demeure isole, mais son caractère de témoignage laisse augurer déjà ce qui attire Antonioni vers le cinéma: sa valeur de documentaire psychologique, ce réalisme intérieur qu'il verra plus tard, au-delà du néorealisme de l'école italienne” (...) A travers les essais esthétiques de sa jeunesse intellectuelle, ce qu'on sent percer surtout chez Antonioni, c'est déjà la passion de l'homme, de ce qui le fait agir, des sentiments qui l'habitent au-delà de sa condition sociale ou en raison d'elle. Voici comment il peint un paysan aperçu au retour d'une randonnée en montagne: “Il était comme un morceau de terre, que tous les jours il labourait des heures, infatigablement; un morceau qui aime le soleil, un peu comme nous qui rentrons des champs de neige, mais d'un autre degré, d'un autre ton de cuisson, plus durable; il était taché, brûlé et buvait, buvait... Antonioni par Pierre Leprohi p. 14

<sup>251</sup> A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, p. 333

cui pian piano le luci si riaccendono in sala e ci prepariamo anche noi ad uscire in strada. Quasi si trattasse allora di una “turba nuova”, per dirla con Jean Louis Schefer capace di sorgere alla maniera di un *atto di pensiero*, o sorta di affezione, per cui “io so che qui di fronte al telone dello schermo dove credevo di essere convocato per assistere a delle azioni, il mondo passa attraverso certe definizioni di materia” e così “si apre come una fatalità di spettacolo universale, viene a noi (su di noi, verso noi e come da noi stessi)<sup>252</sup>”.

Il cinema sembra aver avuto da sempre una vera vocazione al riguardo, ricorda Deleuze che con Bazin rileva in che modo l’immagine cinematografica si contrapponga all’immagine teatrale in quanto capace di andare dal fuori al dentro, dalla scena al personaggio, dalla natura all’uomo (anche se muove dall’azione umana, ne muove come da un fuori, anche se muove dal volto umano- importantissimo proprio per Lévinas- ne muove come da una Natura o da un paesaggio). È dunque tanto più adatta a mostrare la reazione dell’uomo sulla Natura, o l’esteriorizzazione dell’uomo<sup>253</sup>.

Tra l’immagine-movimento e l’immagine-tempo interviene un’essenziale e progressiva “despazializzazione” del cinema considerato non più tanto come un’arte del visibile quanto un’arte del tempo (cfr. Suzanne Hême de Lacotte, *Deleuze: philosophie et cinéma*). Se l’immagine-movimento si dava a vedere solo in un certo spazio, con l’immagine-tempo invece si passa, come abbiamo visto, a tutta un’altra dimensione dell’immagine: passaggio fondamentale da un’immagine ancora spazializzata a un’immagine *pura* del tempo (una formula questa che si sposa molto bene con il fattore della mutazione analizzato da Deleuze di cui certo le condizioni storiche, sociali, economiche favoriscono la manifestazione e proprio per questo non si tratterebbe tanto della nascita di un nuovo cinema quanto di una sua trasformazione).

Questa era pure la problematica kantiana, ovvero, come il tempo *può farsi visibile* se non diviene prima *sensibile* e in che modo può restituirci una *durata* se è vero che la percezione pura è solo *interna* e non può ottenersi che in seguito a una riflessione trascendentale escludendo ogni possibilità di rappresentazione esterna. Deleuze risolve in questo modo la questione: quello che caratterizzerebbe infatti un’immagine-tempo non sarebbe più un tempo cronologico, legato allo spazio del mondo ma un tempo *decronologizzato*, un tempo puro che si esprimerebbe propriamente nella sua forma trascendentale. Da un lato avremo allora un tempo cronologico misurato in rapporto al movimento, dall’altro un tempo puro *presentato e non rappresentato*. Scrive Suzanne Hême de Lacotte: “On peut donc dire que le néoréalisme italien est historiquement et chronologiquement la première manifestation de l’image-temps. Remarquons que cette théorie de la naissance d’un

---

<sup>252</sup> J. L. Schefer, *L’uomo comune del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2006

<sup>253</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, p. 181

cinéma de la modernité n'est pas une idée propre à Deleuze mais Deleuze la reprend à son compte sans en discuter la validité<sup>254</sup>.

Dunque, ricapitolando ancora una volta, una certa modernità cinematografica ha potuto compiersi solo a partire dall'attraversamento delle tre differenti forme: immagine-movimento, immagine-tempo, immagine del pensiero. Per arrivare a questo punto Deleuze ha dovuto affrontare la questione della modernità cinematografica muovendo dalla problematica specifica del *pensiero differenziale*: il tempo come serie. L'essenziale statuto della modernità si fonda proprio sulla problematica del tempo come serie. Ma che cosa è una serie? “Une série c'est une suite d'images mais qui tendent en elles-même vers une limite, laquelle oriente et inspire la première suite (l'avant), et donne lieu à une autre suite organisée comme série qui tend a son tour vers une autre limite (l'après). L'avant et l'après ne sont donc plus des déterminations successives du cours du temps, mais les deux faces de la puissance, ou le passage de la puissance à la puissance supérieure<sup>255</sup>”. Come serie, il tempo è ciò che fa passare da una certa potenza a una potenza superiore e non più lineare svolgimento cronologico di un prima e di un dopo. Laddove infatti l'immagine-movimento rispondeva fondamentalmente all'esigenza di un'organizzazione *verticale* dell'immagine, l'immagine-tempo vi si opporrebbe, al contrario, come organizzazione *orizzontale* (“nou n'avons plus affaire à une image après l'autre mais à une image *plus* une autre”): da qui la nascita di quel cinema detto seriale o *atonale* a partire dall'essenziale abbandono della tematica del Tutto a vantaggio di un Fuori (pensiero tutto deleuziano e certo, come abbiamo visto, fondativo per la croyance). La modernità cinematografica ci darebbe insomma a vedere la virtualità che è presente nell'immagine-cristallo: la modernità cinematografica è propriamente caratterizzata dalla presentazione di una struttura trascendentale del tempo (questa modernità è ugualmente presente nel periodo cosiddetto “classico” dell'immagine-movimento che pure conosce delle brevi rotture dello schema senso-motorio ma le cui premesse, come abbiamo visto, sono totalmente opposte). Quest'altra forma del tempo infatti non farebbe più riferimento a Bergson ma ci appare per la prima volta come un concetto totalmente deleuziano: si tratta del pensiero differenziale notoriamente sviluppato in *Differenza e ripetizione*<sup>256</sup>; in questo senso si dovrebbe parlare in ultima istanza non

---

<sup>254</sup> S. Hême de Lacotte, *Deleuze: philosophie et cinéma. Le passage de l'image-mouvement à l'image temps*, Paris, L'Harmattan, 2001

<sup>255</sup> Ivi, p. 32

<sup>256</sup> “Il faut porter la discussion sur le plan même du droit, et savoir si cette image ne trahit pas l'essence même de la pensée comme pensée pure. En tant qu'elle vaut en droit, cette image présuppose une certaine répartition de l'empirique et du transcendantal; et c'est cette répartition qu'il faut juger, c'est-à-dire ce modèle transcendantal impliqué dans l'image<sup>256</sup>.” “Chez Kant comme chez Descartes, c'est l'identité du Moi dans le Je pense qui fonde la concordance de toutes les facultés, et leur accord sur la forme d'un objet supposé le Même<sup>256</sup>.”

tanto di una modernità cinematografica ma di una *modernità del pensiero differenziale* attraverso il quale Deleuze cerca di rompere con la struttura del pensiero classico e apre a una fondamentale croyance. Si dirà che proprio negli ambienti cristallini di questo nuovo cinema ad essere riscoperta è la potenza descrittiva dei suoni e dei colori che si fanno qui presenza di ciò che è presente, potenza in grado di cancellare e ricreare sempre l'oggetto del proprio ri-conoscimento, laddove la potenza, è bene ricordarlo, in Deleuze, lungi dall'incarnare il senso del possibile e del contingente sta sempre ad indicare piuttosto un'azione, una relazione, un'efficacia; dice infatti Deleuze: “(...) è dunque l'occhio tutto intero a raddoppiare la propria funzione ottica con una funzione propriamente ‘aptica’, che designa un toccare proprio dello sguardo<sup>257</sup>”). Si tratta di quel *tatto cinematografico* cui faceva già riferimento Bazin a proposito del cinema di Rossellini, Lattuada, De Sanctis, come una capacità di possedere delle antenne sensibili capaci di cogliere d'un tratto “quel che si deve come si deve”.

Se è vero infatti che la credenza è innanzitutto qualcosa che viene a stabilire un nostro legame con il mondo e con gli altri che né la conoscenza né la sensazione sarebbero in grado d'instaurare, le forze che giungerebbero a determinarla in quanto tale, in quanto vero e proprio “atto di fede”, più che appartenerci, ci attraverserebbero, arrivando a produrre una sorta di *alterazione* nel nostro stato di coscienza. E se è vero che si tratta sempre di qualcosa di troppo potente o troppo ingiusto, ma anche di troppo bello e per questo pronto ad eccedere quelle che sono le nostre capacità sensorie, è anche importante sottolineare fin d'ora come proprio queste situazioni di rarefazione, lontano dal determinare stati di “impossibilità di reagire” o incapacità di sopportare spettacoli intollerabili, starebbe piuttosto a determinare una stratificazione nella sovrapposizione di un movimento altro, rispetto al movimento normale del concatenamento narrativo, comandato da quella che ancora Rancière ha voluto definire nell'opera “vivante et moderne” (Alain Bergala) di Rossellini, una “favola della *vocazione*”. Un esempio in questo senso potrebbe esserci dato da quel frangente che verrebbe a squarciare il visibile come una vertigine capace di svelare un certo carattere originariamente *affettivo* del reale indicato da Rancière stesso proprio in *Roma città aperta* e precisamente nell'attimo in cui Pina (Anna Magnani) viene a liberarsi da un manipolo di soldati che avrebbe dovuto trattenerla per correre dietro al camion che porta via il suo fidanzato. “Con una corsa che inizia sui toni del movimento burlesco per concludersi in una caduta mortale, abbiamo a che fare con un movimento che va al contempo al di là del visibile della situazione narrativa e al di là dell'espressione dell'amore<sup>258</sup>”.

---

<sup>257</sup> J. Rancière, *La favola cinematografica*

Si tratta piuttosto di una creatura che spezza le proprie catene per gettarsi di lato, là dove la chiama il desiderio del suo creatore. (...) Pina ormai crolla sul bianco del selciato come un grande uccello sul quale, come due altri uccelli tratteggiati dalla mano di un pittore, vengono a crollare a loro volta, senza che ancora una volta le guardie possano farvi nulla, il bambino in preda ai singhiozzi e il prete che vuole strapparlo al suo dolore. Il peso dei corpi che cadono e l'assoluta leggerezza della grazia non si erano mai uniti meglio di quanto non lo siano in questa dolcissima curva nella quale ogni dolore e ogni disordine sono da subito aboliti: linea che si chiude su se stessa (...) <sup>259</sup>

Da qui si può comprendere meglio come questo genere di movimenti non sia più orientato verso un fine narrativo ma neppure disorientato da una situazione insopportabile; si noterà invece che essi sono come “deviati” dall'imposizione di un altro movimento. “Una drammaturgia della chiamata”, così l'ha definita propriamente ancora Rancière, “trasposta dal piano religioso al piano artistico, impone ai personaggi rosselliniani di passare da un moto di movimento e di gravitazione a un altro, secondo il quale non potranno far altro che cadere a corpo morto<sup>260</sup>.” Purezza dell'incontro di questa caduta che è anche un compimento. Per quanto riguarda il nostro discorso è importante iniziare a rilevare, proprio a partire dalla sequenza citata, l'emergere di un puro slancio originale capace di registrarsi “sensibilmente” nella forma di un'*eccedenza* per cui il tempo stesso verrebbe a costituirsi qui come una forma di *pathos* che colpisce e cambia. Il cinema della *croyance* giungerebbe a definire allora quello che è propriamente un aldilà del movimento, venendo a marcare il suo rapporto con altre forze *ancora*, capaci di sfuggire al mondo del cliché. Esso si apre di fatto su rivelazioni potenti, quelle che sono dell'immagine-tempo appunto, ma anche dell'immagine leggibile e dell'immagine pensante. Quella che poco fa abbiamo cercato di introdurre nell'esempio di Rossellini è infatti dichiaratamente una problematica kantiana, si tratta - in altre parole - di capire come il tempo possa *farsi visibile* se non divenendo prima, in qualche modo, *sensibile* e dunque in che modo esso possa restituirci una *durata*. Stando quindi a Rancière gli eventi che plasmano un film sono dei veri e propri “moments sensibles, des découpes de la durée” come nel caso esemplare del cinema di Béla Tarr (cui il filosofo francese immediatamente lega queste considerazioni e di cui torneremo a occuparci): “des moments de solitude où le bruillard de l'extérieur pénètre lentement les corps de l'autre côté de la fenêtre, des moments où ces corps s'assemblent en un lieu clos et où les affections du monde extérieur se convertissent en airs d'accordéon répétitifs, sentiment exprimés

---

<sup>258</sup> Ivi,

<sup>259</sup> J. Rancière, *La favola cinematografica*, p. 175

<sup>260</sup> Ivi, p. 24-25

par des chansons, claquements de pieds sur le sol, chocs deboules de billard, conversations anodines à des tables, négociations secrètes derrière une vitre, bagarre de coulisse ou de toilettes, ou métaphysique de vestiaire<sup>261</sup>.”

### III. Figure d’idiota: quando un pensiero è fuori da sé stesso

La filosofia si pone dalla parte dell’idiota  
inteso come uomo senza presupposti.

G. Deleuze

“- Tu devi assolutamente credere Kaspar! Un dogma religioso non è fatto per essere discusso dagli uomini ma solamente per essere accettato!

- Prima devo riuscire a capire meglio le cose che vedo, poi potrò capire il resto.”

Tutto nel mondo fa segno a Kaspar e gli parla; ciò che non lo riguarda invece è semplicemente per lui inesistente. Anche per questo non si può assolutamente dire che uno dei personaggi più complessi e profondi messi in scena da Werner Herzog in uno dei suoi film più belli *L'enigma di Kaspar Hauser* (1974) sia completamente avulso da qualsiasi rapporto con linguaggio, poiché forte e radicato in lui è il rapporto con l’essere. Si parlerà nel suo caso di una sorta di relazione originaria col mondo, una relazione che viene prima di ogni relazione. Anche in questo senso il linguaggio del Fanciullo d’Europa è pienamente onto-logico. Liberato da una prigionia lunga quanto tutta la sua esistenza da cui viene prelevato in stato di totale abbandono, Kaspar è nuovamente abbandonato dal suo aguzzino sulla pubblica piazza di Norimberga. Eppure egli non ha affatto l’impressione d’essere un sempliciotto o un demente, riferiscono le persone che per prime provano a “rimetterlo al mondo”. Kaspar solo strizza e strabuzza gli occhi, e guarda tutto con la stessa meraviglia con la quale per la prima volta scopre l’erba di un prato. Nell’erba egli tornerà a seminare ostinatamente il suo nome. Kaspar Hauser è indubbiamente uno degli *idioti* più lirici che il cinema abbia mai rappresentato. *Idios*, in greco significa particolare, privato, fuori dal governo e in questo senso si oppone a magistrato: il termine veniva usato anticamente per designare l’uomo del popolo, il semplice cittadino. Fin dalle sue origini *Idios* sta a indicare una qualche singolarità, o straordinarietà come in Plutarco. Successivamente ripreso nel lessico latino, *idiotus*, viene ad assumere progressivamente un’accezione meno positiva andando a indicare qualcuno privo di istruzione. Nell’Encyclopédie di Diderot, nel 1772, idiota diventa invece sinonimo di saggio. A partire dal XIX

---

<sup>261</sup>J. Rancière, *BélaTarr*, p. 40

secolo si assisterà a una progressiva distanziamento dell'idiozia dalla demenza, ma l'accezione "solitaria" rimarrà inalterata. I successori dello psichiatra e scienziato francese Jean-Étienne Dominique Esquirol, il primo ad iscrivere l'idiozia nel complesso delle malattie mentali, si sforzeranno di fornire una definizione dell'idiota delineandone una sintomatologia. Ci sembra imprescindibile ricostruire almeno i passaggi fondamentali che hanno accompagnato l'utilizzo di questo termine nella storia perché, come avremo modo di appurare, un simile sfondo ci sarà necessario al fine di delineare alcune qualità (specialmente temporali) decisive per la comprensione dello spessore concettuale apportato dal concetto di *croyance* al cinema. L'idiota, ancora, essere degradato, assai prossimo all'animale; sorta di "bestia umana", è in genere in questo stato che viene al mondo, si pensi ancora a Kaspar Hauser. Idiota insomma *si è* non si diventa; questa infermità sembra quindi naturalmente impedire di piegarsi ai codici della morale. L'idiozia viene associata allora una sorta di *affezione* cerebrale. Corpo indecente, senza pudore, sgraziato, *fuori da ogni grazia* insomma. Sempre in movimento o altrimenti disperatamente immobile, l'idiota è solo capace di pronunciare dei suoni impercettibili; la sua parola si avvicina al grido degli animali, possiede accenti barbari, primitivi. La sua immaginazione, troppo viva, lo conduce a creare un universo autonomo. Anche per questo l'idiota è sempre approcciato a una serie di figure della devianza, come quella dell'epilettico, del vagabondo, del criminale, del genio, del mistico. La figura dell'idiota è per questo straordinariamente capace di riunire tutti i tratti dell'esclusione, della *differenza*, dell'alterità. Ma in questo suo essere Altro egli è *rivelatore*. Egli è inoltre spesso avvicinato al "bambino": quasi che per divenire uomo occorresse mettere a morte la parte idiota dell'infanzia. L'idiota quindi non è proprio una nozione, non è un concetto; piuttosto, si noterà, egli *appartiene* alla storia e s'incarna in diverse figure; non può insomma che essere "preso" in un contesto sociale. Fare dell'idiota una nozione vorrebbe dire invece fissarlo in una definizione univoca. Proprio questa prima serie di considerazioni ci sembra possa nutrire e chiarire meglio la nozione di "automa spirituale" riportata da Deleuze nel capitolo 7 dell'*Immagine-tempo*: il capitolo dedicato alla *croyance*, meglio, il capitolo decisivo in cui il cinema incontra la *croyance*. Scrive allora Deleuze, solo quando il movimento diventa automatico, quando diventa cioè pienamente cinematografico, viene a compiersi quella che è l'essenza artistica dell'immagine: produrre finalmente uno *choc* sul pensiero, comunicare alla corteccia delle vibrazioni, toccare direttamente il sistema nervoso e cerebrale. "Facendo" così il movimento e facendo quello che le altre arti si accontentano solo di esigere (o di dire) "l'immagine cinematografica raccoglie l'essenziale delle altre arti, né è l'erede, è quasi il modo d'impiego delle altre immagini, converte in potenza quel che era soltanto una possibilità"<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 175

È questo movimento che suscita in noi l'automa spirituale; è questo movimento che suscita in noi l'idiozia, che ci fa tutti degli idioti insomma. Nell'automatismo siamo presi nella dialettica dell'*eccesso* e del *niente*, presi in intensità; da qui ci rendiamo disponibili a certe posture. Nel nostro corpo di idioti ecco che possiamo abbattere le frontiere e installarci in una sorta di "straordinario" del movimento. Neanche a dirlo, l'idiota viene spesso riconosciuto, come un essere di pura percezione. Come lo sguardo di Kaspar Hauser si lascia bagnare per la prima volta nelle immagini –emblematica la scena in cui letteralmente l'uomo scopre, poco prima di essere assassinato, il suo riflesso nell'acqua raccolta in una botte—così pure lo sguardo dell'uomo che va al cinema. Sarà anche per questo forse che, proprio come il ragazzo senza patria né origini, lo spettatore fatica a immaginare come un Dio abbia potuto creare tutto dal nulla. Nel cinema, allora, lo spettatore è chiamato a vestire i panni dell'Inattuale; nell'impotenza a pensare che mette nel pensiero la doppia dimensione che sviluppa nelle sue domande esigenti "che riguardano a un tempo il cominciamento più radicale e la ripetizione più ostinata."<sup>263</sup> Si prenda un altro *idiotista* herzogiano: Aguirre, il conquistador spagnolo in cerca della leggendaria città di El Dorado, con i suoi occhi azzurri ugualmente spalancati sulla terra e sul cielo. Inizia la penetrazione nel verde della Foresta Amazzonica e subito, da un fuoricampo illocalizzabile, arrivano dei chiari segnali di morte, come sentenzierà il sacerdote: "I nostri muoiono senza mai vedere il nemico. Forse l'El Dorado è soltanto una nostra illusione." Aguirre risponde che no, il Messico non è stato un'illusione e che: "anche se questa terra fosse fatta di nient'altro che d'alberi e d'acqua, noi ne prendiamo possesso". Quella di Aguirre viene considerata solo un'assurda volontà di distruzione agli occhi dei suoi uomini. "Giriamo a vuoto su noi stessi", mentre la macchina da presa accompagna nel finale l'avvitarsi nel nulla, sul nulla della zattera di Aguirre, musica dei Popol Vuh. Solo Aguirre, nella più totale idiozia, continuerà invece *a credere* fino alla fine: "Pezzo a pezzo costruiremo la storia, come altri allestiscono uno spettacolo", tanto che sembra far fatica riuscire a realizzare persino la morte della figlia che gli spira tra le braccia. "Tutti gli uomini, bella mia, uno alla volta la morte se li porta via" canta inesorabile l'altro idiota del gruppo, nonché mano armata del folle conquistador. *Tu fai scorrere la vita degli uomini come un fiume e i tuoi giorni non avranno fine. Come i fili d'erba di un campo sono i giorni dell'uomo e come la vita di un fiore è breve la sua vita. Ma se soffia impetuoso il vento e lo porta via, di lui non ne resta traccia alcuna.* Ma la Visione di Aguirre merita pienamente di essere assunta con il nome di Idea, non è un caso infatti che proprio Deleuze ne parli nel caso del cinema d'azione di Herzog, cui il film *Aguirre, furore di Dio* (1972), può essere facilmente ascritto. "Poiché quest'opera si distribuisce secondo due temi ossessivi, che sono come

---

<sup>263</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, 171

motivi visivi e musicali”, si legge ne *L'immagine-movimento*: “Nel primo, un uomo uso alla dismisura, colma un ambiente esso stesso smisurato, concepisce un’azione tanto grande quanto l’ambiente. È una forma SAS’, ma molto particolare: infatti l’azione non è richiesta dalla situazione, è un’impresa folle nata dalla testa di un visionario (un voyant), e sembra la sola a poter eguagliare tutto quanto l’ambiente. O piuttosto l’azione si sdoppia: c’è l’azione sublime, sempre aldilà, ma essa stessa genera un’altra azione, un’azione eroica che si confronta per conto suo con l’ambiente, penetrando l’impenetrabile, sormontando l’insormontabile.” Indubbia è allora una dimensione del tutto allucinatoria in cui lo spirito agente s’innalza fino all’illimitato nella Natura, e una dimensione ipnotica in cui lo spirito affronta i limiti che la Natura gli oppone. Il progetto del Furore di Dio è non a caso di essere l’unico Traditore e di tradire tutto nello stesso tempo, Dio, il re, gli uomini, per fondare una razza pura in un’unione incestuosa con sua figlia, in cui la Storia stessa diventerà l’ “opera” della Natura<sup>264</sup>; e ricordando le gesta di Cortez: “Non obbedendo a quell’ordine ha conquistato il Messico- Sono io il più grande traditore! Non ce ne sarà mai uno più grande!”- grida Aguirre ormai totalmente preda della follia- “Se io, Aguirre, voglio che gli uccelli cadano fulminati, gli uccelli devono cadere stecchiti dagli alberi. Sono il fuorore di Dio! La terra che io calpesto mi vede e trema. Chi seguirà me e il fiume avrà grandi onori e ricchezze. Ma chi deserterà...”. “Nell’uno come nell’altro senso” (ovvero tanto nel tema dell’Idea dell’azione smisurata quanto nel tema del piccolo che diventa l’Idea come ad esempio in *Anche i nani hanno cominciato da piccoli*, (1970) , prosegue Deleuze, “Herzog avrà mostrato come i grossi piedi dell’albatro e le sue grandi ali bianche fossero la stessa cosa<sup>265</sup>”. Molti dei personaggi di Herzog, come riferito da lui stesso, sono dei ribelli proprio in quanto capaci di vedere troppo, e disperati e solitari privi di una lingua che gli permetta di comunicare. A causa di ciò, non smettono di soffrire, sanno bene che la loro rivolta è condannata al fallimento eppure continuano, anche se feriti, a lottare contando sulle loro uniche forze. Nessuno insomma ci crede come loro. Che si tratti di soldati allucinati o di sordomuti o di nani, “i miei personaggi non sono né deformi né patologicamente pazzi”, ha detto una volta Herzog: “A essere pazzi sono la società, le situazioni in cui essi si trovano e gli uomini che li circondano<sup>266</sup>” Un discorso che ci risulta essere fin troppo vicino a quanto affermato da Deleuze nei riguardi dei personaggi di *Bande à part* di Godard (altro grande “metteur en scène” di emblematici idioti, ricordiamo le sue parole ancora una volta: “Godard diceva: sono

---

<sup>264</sup> G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 212

<sup>265</sup> Ivi, p. 214

<sup>266</sup> “L’unica cosa che posso dire è che tutti i miei film esprimono un comune sentimento nei confronti della vita e in questo costituiscono un tutt’uno. Sono in relazione reciproca come le membra di un enorme corpo e , se visti insieme, compongono un unico film con molte dimensioni diverse piuttosto che una mera catena di film”. W. Herzog, *Incontri*, p. 90

persone reali, è il mondo che sta per proprio conto. È il mondo a non essere sincrono, loro sono giusti, sono veri, rappresentano la vita. Vivono una storia semplice, è il mondo attorno a loro che vive una brutta sceneggiatura. È il legame tra uomo e mondo ad essersi rotto; è questo legame quindi a dover diventare oggetto di credenza”.<sup>267</sup>

L’idiota è ancora colui che spesso passa dal riso al pianto senza soluzione di continuità; da un lato la sensualità, dall’altro l’immaginazione. Vicino alla follia l’idiota si trova però pure vicino a uno stato di grazia prossimo all’estasi mistica, godimento supremo del corpo e dello spirito. Quello dell’idiota può essere definito allora come un corpo-immagine che richiede di essere compreso in un modo nuovo. Tutto in lui è movimento, trepidazione. “Le corps idiot devenait un corps-image dans le senso où, echappant à la lecture, il faisait sens par une perception immédiate et purement visuelle (...) Le corps-image devenait quelque chose de vivant, il récupérerait la vitalité suspecte de l’idiotie pour la transmuier en une qualité de l’image nouvelle.”<sup>268</sup>

Gli idioti incarnano dunque pienamente uno *stato d’eccezione*: essi non hanno acquisito un certo grado di *sapere*, un certo livello di conoscenze. O forse lo hanno rinnegato, come fu per un altro formidabile *idiot* quale Francesco d’Assisi. Ricordiamo qui alcune parole di Rossellini stesso: “accostandomi alla figura di Francesco, non ho preteso di dare una vita del Santo. In *Francesco giullare di Dio*, io non racconto né la sua nascita né la sua morte; né ho preteso di raggiungere l’esposizione completa del messaggio e dello spiritito francescano o di accostarmi direttamente alla formidabile e complessa personalità di Francesco. Ho creduto invece opportuno mostrare i riflessi sui suoi seguaci, fra i quali hanno acquistato pertanto tanto rilievo frate Ginepro e frate Giovanni il semplice, che rivelano fino al paradosso lo spirito di semplicità, innocenza, di letizia che dallo spirito di Francesco, promanano”. L’aspetto giullaresco del francescanesimo, la sua giocosità, quella “perfetta letizia” della liberazione che lo spirito ritrova solo nella povertà, nell’assoluto distacco dalle cose materiali. “Riproporre oggi certi aspetti del francescanesimo primitivo mi pare sia la cosa che meglio risponda alle aspirazioni profonde e ai bisogni dell’umanità che, per aver dimenticato la lezione del Poverello, schiava dell’ambizione di ricchezza, ha perduto persino la gioia di vivere”<sup>269</sup>.” E ancora nel corso di un’altra intervista: “Ritengo che ci siamo salvati dai disastri della guerra, e da sciagure non meno terribili, proprio per questa nostra concezione della vita”<sup>270</sup>. Da questo Francesco (siamo nel 1950 con *Francesco, giullare di Dio*) al volto incorniciato dalle sbarre della clinica psichiatrica della Bergman nel finale di *Europa ’51* (1952) il passo è fin troppo breve. In

<sup>267</sup> G. Deleuze, *L’Immagine-tempo*, p. 192

<sup>268</sup> V. Mauron, “Le corps idiot: voir le mouvement”, *Les figures de l’idiot*, Éditions Léo Scheer, p. 38

<sup>269</sup> R. Rossellini, “Il messaggio di Francesco” *Il mio metodo*, p. 76-77

<sup>270</sup> R. Rossellini “Colloquio sul neorealismo”, “Bianco e Nero”, febbraio 1952, pp. 7-16 ora anche in *Il mio metodo*, p. 93-94

quest'ultimo caso si tratta di una donna ricca, la quale, posta brutalmente di fronte alle proprie responsabilità dalla morte atroce del proprio figlio che si uccide rifiutando la vita, cerca di rassicurare se stessa chiedendo alla vita le giustificazioni che il suo bimbo non aveva voluto o potuto trovare. Ma poiché le chiede queste giustificazioni, ricorda Rossellini, col linguaggio inconsueto della sincerità e dell'onestà, poiché le chiede perché davvero le vuole avere e non nell'interpretazione di comodo fornita dai partiti e dalle chiese ma nella loro realtà vera e durevole, ecco che cade in peccato mortale di non-conformismo e la si giudica pazza a tutti gli effetti. Non riconosce la finzione dell'onestà come la riconoscono gli altri? È pazza. Non accetta l'ipocrisia della carità interessata come l'accettano gli altri? È pazza. Non s'adeguа alla convinzione dell'insincerità programmatica come vi si adeguano gli altri? È pazza, perché pazzo è chi è fuori dai partiti, pazzo chi è fuori dalle chiese, pazzo chi è fuori dai recinti del conformismo<sup>271</sup>. Proprio Deleuze ha mostrato come l'atto di pensiero sia naturalmente portato a mettere in crisi la soggettività e che la necessità, ben lontano dall'esaudire i desideri di un soggetto pensante già costituito, non si conquista che attraverso lo stato di un pensiero fuori da sé stesso (d'une pensée hors d'elle-même, qui n'est absolument puissante qu'au point extrême de son impuissance<sup>272</sup>).

Nel suo *Storia della follia nell'età classica* (1972) Michel Foucault riflette proprio sullo stato dei soggetti dementi e arriva a dedurre che l'idota è colui che pone radicalmente la questione dell'Altro. Una certa espressione del malato è, coincide per la prima volta, con *l'esperienza di una realtà*. Così l'idea fissa non appartiene all'ordine delle idee e del giudizio. La follia non può essere compressa, ridotta, delimitata: essa costituisce un blocco unico, compatto. Si direbbe una sorta di monismo organicista e dinamico: come nell'immagine dell'albero, dove la crescita e la ramificazione sono fondamentali. Ma soprattutto, per quanto più c'interessava, Idiota è colui che è del tutto privo della capacità di formare delle rappresentazioni; quindi l'idioti non è un ignorante, ma solo quello la cui intelligenza non è capace di produrre una rappresentazione oggettiva. È molto interessante notare questo slittamento dall'*idios* all'idiozia in quanto sembra rilevare, in questo, uno degli aspetti fondamentali della modernità. Ed è qui che l'idioti incontra profondamente il motivo della croyance. A questo proposito molto interessante è l'articolo di Serge Margel "Beati pauperes spiritu. Prolégomènes pour une topologie de l'unique (Matthieu, V, 3 et Jean, XIV, 3)" in cui oltre a soffermarsi sul fondamento metafisico e morale dell'idiozia, sulla definizione aristotelica del concetto di *idios* come categoria dell'Essere e la promessa messianica di salvezza rivolta ai *pauperes spiritu* nel Vangelo di Matteo, l'autore si concentra anche sullo statuto moderno della rappresentazione, laddove proprio la rappresentazione o l' "essere-rappresentativo" dei cartesiani

---

<sup>271</sup> R. Rossellini, *Il mio metodo*, p. 98-99

diverrà-soprattutto dopo Kant, gli psicologi del XIX sec e i primi fenomenologi- il luogo dove si costituisce l'essere oggettivo (*ens objectivum*) della realtà, la sua validità e legittimità –ovvero quelle che chiamiamo strutture trascendentali della soggettività<sup>273</sup>. La definizione moderna della rappresentazione come luogo della realtà o del pensiero come luogo di esistenza (Cartesio) fa della categoria ontologica dell' *idios*, del proprio, del singolare, dell'unico, un idiota, un degenerato, “un faible d'esprit”. Detto altrimenti, l'idiozia moderna come astrazione, generalizzazione, concettualizzazione è identificata come la malattia stessa del soggetto, nel senso trascendentale del termine. È il disfunzionamento delle strutture trascendentali della soggettività. Il nuovo statuto della rappresentazione rivela o manifesta che a un certo livello del concetto, del pensiero, del mentale, l'unico è l'idiota. Il legame di determinazione tra l'idiotes e l'idiozia è pertanto non solo un legame concettuale di rappresentazione ma ancora *un luogo* che si rivela attraverso lo statuto legittimante della rappresentazione. È insomma proprio questo concetto di rappresentazione che ci permette di comprendere meglio come articolare l'*idios* di Aristotele rispetto ai *pauperes spiritu* di Matteo.<sup>274</sup>”<sup>275</sup>” A dire il vero l'idiozia non è affatto una malattia mentale o del mentale, come la schizofrenia ma è proprio “una malattia della rappresentazione, dell'intelligenza e, in questo senso, è una malattia trascendentale o ‘del trascendentale’” scrive ancora Margel. È dunque la malattia del soggetto, nel senso moderno del termine, del soggetto della rappresentazione come luogo costitutivo della realtà. In questo senso, l'idiota, o le figure dell'idiota, come la demenza, la degenerazione, l'alienazione, l'originalità rappresentando tanto dei limiti che delle frontiere, dei margini ma anche dei disordini, dei disequilibri dei disfunzionamenti propri delle strutture trascendentali del soggetto. In questo senso: “L'idiote, et quelle qu'en soit la figure, représente l'envers du sujet transcendantal, ou plus exactement, il révèle des structures transcendentales du sujet, donc de sa propre capacité de représentation. Et en ce sens il nous permet de penser, dans le champ sémantique du mot esprit, la possibilité d'un lieu hors sujet. Un lieu en deçà ou au-delà de la représentation, de l'objectivation, du concept<sup>276</sup>.” Ma allora come pensare *il luogo fuori luogo* dell'idiota, come descrivere o circoscrivere questo luogo dell'unico, ancor prima dell'analisi delle sue numerose figure? Ci

---

<sup>272</sup> F. Zourabichvili, *Deleuze*, p. 24

<sup>273</sup> (...) le lien entre l'*idios* aristotélicien et les *pauperes spiritu* matthéens, qui détermine le rapport entre l'idiotes grecque et l'idiotie moderne, est structuré par le nouvel ordre de réalité attribué au concept de représentation. p. 170

<sup>274</sup> “Penser le propre et l'unique à pa<sup>274</sup>rtir et en fonction de la représentation, donc en termes psychologiques, au sens conceptuel ou intellectuel, et non plus ontologiques, comme Aristote, c'est forcément penser l'unique comme un *pauper spiritu*. C'est faire de ce qui est unique et propre à cet être ce qui définit l'essence même de ce qu'il est. Autrement dit, le lien entre l'*idios* aristotélicien et les *pauperes spiritu* matthéens, qui détermine le rapport entre l'idiotes grecque et l'idiotie moderne, est structuré par le nouvel ordre de réalité attribué au concept de représentation. (...) Est idiot l'individu dont le propre représente l'essence, et non plus un simple attribut qui n'appartient qu'à lui. S. Margel, *Beati pauperes spiritu*, pp. 170-171

<sup>276</sup> S. Margel, *Beati pauperes spiritu*, pp. 171-172

sarebbe dunque un'ontologia dell'unico, è la categoria del proprio, dell'idios, e ci sarà anche una psicologia dell'unico rappresentato dalle diverse figure dell'idiota, ma ci sarà ancora una topologia dell'unico costituita giustamente dal luogo fuori luogo dell'idiota, o dalle forme sfuggenti della sua intelligenza, delle sue capacità intellettuali di rappresentazione. Questo luogo che non è propriamente un luogo-*locus non locus est*-come direbbe S. Agostino riferendosi al cuore o allo spirito. Questo luogo unico o dell'unico, questo luogo fuori luogo dell'idiota, non è affatto un luogo soggettivo e nemmeno riguarda qualcosa dello spirito. È piuttosto il luogo in cui si trova lo spirito, o meglio ancora, il luogo dove lo spirito domanda dello spirito come nei *pauperes spiritu* del Vangelo. Da qui la necessità di una rilettura o di un nuovo approccio tra le figure dell'idiota e il modello del Cristo. Un confronto possibile *ta i pauperes spiritu* e la venuta messianica di Cristo. Per arrivare al cinema. “Beati i poveri in spirito perché di essi è il regno dei cieli”<sup>277</sup>. Questa frase che viene dalle Beatitudini fa parte del corpus del Discorso della montagna. Questo Discorso, come si sa, è una vera e propria carta del messianismo che annuncia la lieta novella e promette una nuova legge per una nuova alleanza, dunque per un nuovo testamento. È Gesù stesso che parla. Questa prima Beatitudine s'iscrive al presente mentre le altre sono tutte al futuro, dunque da compiersi: “μακάριοι οἱ πτωχοὶ τῷ πνεύματι, οτι αὐτῶν ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν; beati pauperes spiritu, quotiam ipsorum est regnum caelorum”. Per comprendere questo presente che potrebbe sembrare enigmatico bisogna analizzare la frase parola dopo parola. Le Beatitudini enunciate e annunciate da Gesù non riguardano dunque una felicità terrestre ma una felicità *promessa* nel regno dei cieli. Ma chi sono allora questi “poveri”? Ebbene per la prima volta nella letteratura greca non ci si può accontentare e definire i poveri in spirito semplicemente come “idioti”. Bisogna leggere nelle parole delle altre parole. Il πτωχός è “colui che domanda” ma che domanda con insistenza, che ri-domanda, che prega, che supplica. Ingenuamente si potrebbe pensare che coloro i quali chiedono dello spirito è perché ne sono mancanti, e quindi li si potrebbe intendere come “semplici”, come “idioti” ovvero umili, modesti. O allora, secondo il dativo di relazione, si potrebbe tradurre la frase anche in questo modo: “Beati coloro il cui spirito chiede”. Essi mancano, quindi, implorano lo spirito e lo

<sup>277</sup> « Beati i poveri in spirito, perché di essi è il regno dei cieli.

Beati gli afflitti, perché saranno consolati.

Beati i miti, perché erediteranno la Terra.

Beati quelli che hanno fame e sete della giustizia, perché saranno saziati.

Beati i misericordiosi, perché troveranno misericordia.

Beati i puri di cuore, perché vedranno Dio.

Beati gli operatori di pace, perché saranno chiamati figli di Dio.

Beati i perseguitati a causa della giustizia, perché di essi è il regno dei cieli.

Beati voi quando vi insulteranno, vi perseguiteranno e, mentendo, diranno ogni sorta di male contro di voi per causa mia.

Rallegratevi ed esultate, perché grande è la vostra ricompensa nei cieli » (Matteo 5,3-12)

desiderano. Secondo l'interpretazione sostenuta da Margel, la richiesta di spirito rivelerebbe il τόπος, il luogo unico dove Gesù è venuto ad annunciarci la buona novella e a prometterci una nuova alleanza. In questo senso questa richiesta di spirito attraverso lo spirito rivela la venuta di Gesù. Rivela insomma che Gesù è "già venuto". Quelli il cui spirito chiede dello spirito rappresentano il luogo in cui Gesù è venuto a dirci che il regno dei cieli è già avvenuto. È esattamente quanto ci dice il Vangelo secondo Giovanni. Gesù annuncia dopo la Cena la sua partenza, la sua morte imminente, quindi il suo ritorno. "Non sia turbato il vostro cuore. Abbiate fede in Dio e abbiate fede anche in me. Nella casa del Padre mio vi sono molti posti. Se no, ve l'avrei detto. Io vado a prepararvi un posto; quando sarò andato e vi avrò preparato un posto, ritornerò e vi prenderò con me, perché siate anche voi dove sono io. E del luogo dove io vado, voi conoscete la via» (Jn, XIV, 1-4). Qui c'è un incrocio davvero impressionante di tempi e luoghi. Gesù è colui che viene. È il Messia che viene ad annunciare, promettere. In questo senso Egli viene a dire due cose. Da un lato che egli è già venuto, dunque che la sua venuta ha già avuto luogo. Dall'altro che egli tornerà, dunque che verrà di nuovo a dire che è già venuto. Gesù è insomma colui che torna; è il "revenant". Ma Egli torna per offrirci un luogo, per prepararci un posto. E questo luogo che Egli ci prepara andandosene, questo luogo che Egli verrà a darci, questo luogo per cui Egli tornerà, questo luogo per cui Egli è colui che torna, per il quale Egli è venuto a dirci che tornerà, è il luogo in cui egli è. Gesù dice: "ritornerò e vi prenderò con me, perché siate anche voi dove sono io". Come pensare allora questa topologia dell'unico, come pensiero del luogo fuori luogo dell'idiota. Siamo entrati nel cuore dell'idiozia moderna. E nello stato di croyance apportato da un certo cinema. La questione è molto semplice: la domanda del povero in spirito non domanda qualcosa né di essere qualcosa (amato, aiutato, salvato, graziato) né di avere qualcosa (dei beni, la gloria, l'amore..). Questa domanda altro non domanda che un luogo – chiede d'essere in un luogo, di essere un luogo: di essere là dove Gesù dice "ego sum, io sono". E quando Gesù dice "io sono" lui non dice, io sono un essere, io vivo, io esisto, io sono questo o quello, come questo o come quello, ma sono un luogo, del luogo, senza determinazione, senza orizzonte, senza spazio. Io sono luogo. Io sono il luogo in cui voi siete, e torno per dirvelo. Dunque quelli il cui spirito chiede sono beati (μακάριοι), perché sono già in questo luogo "perché di essi è il regno dei cieli". Dunque essi sono già questo luogo. Sono già il luogo in cui Gesù dice: io sono colui che torna. Essi sono già pronti alla venuta del Messia. Sono il luogo del Messia. Ora proprio questo luogo non sarà da intendersi come luogo *stricto sensu*, un luogo dove qualcosa può arrivare, mostrarsi, manifestarsi, rappresentarsi. Non è insomma un luogo dove qualcosa può apparire ai sensi, al pensiero, alla conoscenza. Questo luogo in cui Gesù dice "io sono", è un fuori-luogo, un fuori mondo nel mondo, come scrive Giovanni nel suo Vangelo. Gesù dice: "Io sono venuto nel

mondo”(Jn, XVI, 28) e poco più avanti “come io non sono del mondo” (Jn, XVII). Pertanto questo luogo, fuori luogo, fuori dal mondo, è il luogo in cui io sono- quando il mio spirito chiede dello spirito. Questo luogo fuori luogo che chiede lo spirito di coloro che chiedono, è qualcosa dello spirito che non può mai aver luogo, mai apparire, mai mostrarsi, dunque rappresentarsi, definirsi, concepirsi come tale, come spirito, ma che non può che promettersi come *aver già avuto luogo*. Io tornerò a dirvi che “sono già venuto”, dice Gesù. E il luogo dove Gesù è già venuto, è il luogo fuori luogo dello spirito, il luogo fuori dal mondo del mondo- è il luogo in cui io sono. Ma come pensare allora questo luogo del mondo-dove io sono-che non è del mondo se non come il *luogo* stesso della croyance? Come pensare questo luogo fuori luogo se non, come nella modernità, facendone il luogo stesso del pensiero, del concetto. Nel nostro caso che significa : “il luogo in cui io sono”, che significa “io sono”? Da allora il luogo del mondo, il luogo in cui si costituisce e si forma la realtà del mondo viene a riconfigurare il suo stesso campo d’azione, di operazione, di costituzione, ma anche di disequilibrio, disfunzionamento. Ci sarà insomma ormai sempre un fuori luogo della rappresentazione, è l’idiota giustamente. Il luogo fuori luogo dell’idiota, il suo carattere unico, singolare, incomparabile, proprio a sé stesso, rivela il luogo dello spirito *al di là o al di qua* di ogni rappresentazione possibile, di ogni definizione, di ogni concetto. Ricordiamo le parole di Deleuze: “Si tratta di ritrovare, di restituire la credenza nel mondo, al di qua o al di là delle parole” e poco più avanti: “Abbiamo bisogno di un’etica o di una fede, e questo fa ridere gli idioti<sup>278</sup>” (beninteso qui il riferimento va a ben altri idioti!) Che cosa significa allora, si chiede Margel, “io sono in un mondo il cui orizzonte di senso si arresta al cospetto della mia rappresentazione? E ancora che significa “pensare” in un mondo di rappresentazioni, nel mondo della rappresentazione? Non c’è bisogno qui di spiegare in che modo queste domande vengano a incidere in ambito artistico, a convocare una certa dimensione dell’immagine e dell’immagine in movimento in particolare. Ci sarà tanto un fuori mondo del mondo, è il luogo in cui io sono-secondo il versetto di Giovanni- quanto ci sarà pure un fuori luogo della rappresentazione, dell’irrepresentabile nella rappresentazione, è il luogo che designa l’idiota nel senso moderno del termine. Ed ecco perché l’idiota è tanto affascinante quanto disturbante. La singolarità dell’idiota manifesta nel mondo, realmente, concretamente, fisicamente, una minaccia del nulla. Lascia venire al mondo che ogni rappresentazione del mondo, dunque che ogni orizzonte di senso, contiene in sé stesso un proprio disfunzionamento, o meglio ancora, è esso stesso a produrre il suo niente. Allo stesso modo per Kant, al di là dei fenomeni prodotti dalla coscienza non c’è che il vuoto; così per Wittgenstein, fuori del linguaggio, non c’è che il non-senso. L’idiota è dunque ai bordi del linguaggio . Dal momento in cui pensa, parla, egli non segue più

---

<sup>278</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, p. 193

l'ordine di un senso, tra le parole e le cose, tra le idee, le parole e le cose; ma si afferma una sorta d'indipendenza dell'idea rispetto alla parola (l'automa spirituale). In definitiva per l'idiota, per l'intelligenza dell'idiota, la rappresentazione non costituisce affatto l'ordine della realtà così come l'orizzonte semantico l'ordine del mondo. Ma c'è un mondo delle idee, un mondo delle parole e un mondo delle cose. Tutto si lega accidentalmente, o per somiglianza, analogia, metafora. Contagio? L'idiozia in questo senso non è un semplice caso clinico che il pensiero moderno avrebbe scoperto all'ultimo minuto, ma è innanzitutto un prodotto della modernità, un accidente, una catastrofe, che giunge alla modernità dalle sue stesse fondamenta. Da qui ancora il fatto che non avrebbe potuto esserci che un'idiozia moderna. Ai bordi del linguaggio, a rovescio del soggetto, ai margini stessi della nostra storia pagano-giudaico-cristiana, l'idiota, sotto le sue diverse forme e figure, è diventato il luogo vuoto dello spirito, un luogo del mondo fuori del mondo, dove si promette ancora dello spirito-per coloro che ne domandano. Da qui la persistenza, l'insistenza stessa con la quale ancora oggi si continua a tradurre il versetto di Matteo. Dal discorso della Montagna all'esperienza nella sala buia del cinematografo. Non tanto dalla parte del genio ma sicuramente da quella della contemplazione del disastro (come l'angelo della Storia di Klee) gli occhi dello spettatore di cinema continuano ad essere gli occhi dell'idiota. In una condizione di "forte allentamento" (condizione fisica dell'idiota, forma informe di ogni suo discorso o attitudine) siamo al punto, come rilevato da Deleuze, dello smarrimento di qualunque *repère* temporale e alla fine di un rapporto stabile tra le parole e il mondo. Proprio la comprensione lacunare dell'idiota porta allo stesso tempo alla messa in luce di una verità che non può passare né per la ricerca né per il sapere, ma giusto per la *rivelazione* come scrive Tiphaine Samoyault<sup>279</sup>. L'idiota vi si abbandona e vi è allo stesso tempo abbandonato. Proprio l'estasi fa esistere contemporaneamente l'abbandono e l'abbandonamento; è il momento del *lama sabachtani* (padre mio, perché mi hai abbandonato?), il solo momento senza avvenire dell'intero Vangelo, momento dove ciò che si dà a vedere è che non si vede più niente (il motivo degli occhi rovesciati all'indietro dell'idiota, degli occhi bianchi, come nell'occhio-uovo di Bataille). Allora l'esperienza della poesia, lo sguardo senza visione dell'idiota e lo sguardo dello spettatore moderno. Nella sintomatologia presentata da Bataille l'idiota si caratterizza attraverso una disarticolazione progressiva del linguaggio, che lo riconduce a uno stato elementare. L'afasia si presenta allora come l'ultimo "allentamento", da qui può nascere la gioia, può sorgere la bellezza. L'esperienza dell'elementare ha delle conseguenze cosmiche, l'abbiamo già visto in parte. Ecco che all'afasia, all'impossibilità materiale di dire succede l'avvento di una parola finalmente affrancata dal discorso, esattamente paragonabile all'immagine senza resto che cade sotto lo sguardo senza

---

<sup>279</sup> T. Samoyault, "Le grand relâchement. Capacité négative et idiotie", p. 181

visione dell'idiota, l'immagine pura? Così in Kaspar Hauser all'assenza di parola articolata corrisponde una sorta di monologo interiore, costruito interamente sul suo punto di vista. Deleuze anche parla di un monologo libero indiretto da cui una serie di visioni insolite della macchina: alternanza di diversi obbiettivi, lo zoom, le angolazioni straordinarie, i movimenti anormali, le interruzioni. Così la sua incapacità di parlare diviene capacità in negativo d'inusitata poesia interiore. I suoi discorsi sono letteralmente inaudibili. Egli racchiude in sé la sua propria idiozia: la poesia come arte senza avvenire. Frasi paratattiche. La sua parola interiore è come le sue lacrime. La capacità metafisica dell'idiota è legata al fatto che i suoi discorsi attingono all'elementare, che lo sottomettono al regime dell'analogia e dell'associazione piuttosto che a quello della costruzione e del legame. Lirismo confuso d'oscurità e di luce, o forse uno spoglio progressivo dell'oscurità attraverso delle immagini semplici e un linguaggio qualificabile come elementare. Una successione di segmenti sospesa fanno dell'allentamento senso-motorio, una tensione nella quale si può leggere dell'esperienza letteraria dell'idiozia: passaggio dalla prosa interiore al silenzio della scrittura; il silenzio non è forse la comune esperienza dell'idiota e dello scrittore? L'enigma della rappresentazione letteraria dell'idiota. Questo enigma trova una sua possibile risoluzione nell'avvento di un'estetica o di una poetica; ma testimonia anche di un grande allentamento attraverso cui filtra tutto il potere della fascinazione. E il potere di una croyance.

In conclusione, colui che trova il mondo buono e bello è senz'altro un idiota. L'idiota come il credente ha uno sguardo infantile ed eroico che rimanda a un fervore primitivo. L'infanzia allora non sarà più soltanto quell'origine perduta che Benjamin invoca nel suo saggio del 1921 su *L'idiota* di Dostoïevski e la vita infantile non comporta solo un "illimitato potere guaritore". Questo spirito infantile mette a disposizione una forza sovversiva di dislocazione. L'idiota è una figura complessa dell'età moderna e un'affermazione tenace di resistenza contro il mondo degli adulti. Criticato e accusato di confusione ideologica, incapacità tecniche, oltre che di "j'm'en-foutisme" estetico, lo stesso Jean-Luc Godard è stato definito molto spesso un idiota. Ricordiamo qui alcune considerazioni della critica in merito al film *Les Carabiniers* (1963): "film confus, incohérent, long, ennuyeux..", "plans filmés à la diable, montés vaille que vaille, truffés de faux raccords", "film mal fichu, mal éclairé, mal tout..."<sup>280</sup>. La violenza critica che accompagna la ricezione dei primi film di Godard, come evidenzia anche Dominique Païni, è probabilmente un sintomo che, come ogni sintomo, è il trasferimento e il rovesciamento allo stesso tempo di una certa idiozia deliberatamente messa in scena dai film stessi. "En effet, les personnages qui "en savent trop" sont sombres chez Godard: Piccoli/Javal, dans *Le Mépris*, dont la culture étouffe les capacités psychologiques et

---

<sup>280</sup> Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome I, Paris, Cahiers du Cinéma/ Éditions de l'Étoile, 1998, p. 238

sentimentales, Dutronc/Paul Godard dans *Sauve qui peut (la vie)*, handicapé pour choisir artistiquement et sentimentalement, Jerzy dans *Passion*, écrasé par les nobles images monumentales de l'histoire de l'art qu'il reconstitue... Les premiers mots de Belmondo/Poicard dans *À bout de souffle* sont: "Après tout j'suis con". Ce sont presque les mêmes mots- "Après tout, je suis un idiot"- qui concluent *Pierrot le fou*, prononcés par le même acteur qui se fait sauter la cervelle entouré de dynamite. Être con, être idiot: un tourment qui traverse le cinéma de Godard<sup>281</sup>." Negli anni Sessanta poi la presenza di Godard nei suoi stessi film si fa più rara quanto più si intensifica nei suoi lavori con il video (*Six fois deux*, *sur et sous la communication*, *Lettre à Freddy Buache* (1982) e *Passion* nella figura del cineasta-pittore pronto ad affrontare la "tela" dello schermo) . Nel 1983 Godard interpreta lo zio Jean in *Prénom Carmen* ricoverato in un ospedale psichiatrico, è un cineasta che si chiama Godard (come già tre anni prima in *Sauve qui peut (la vie)*) Godard è allora l'infermo, l'idiota che si rifugia nell'ammirazione di Buster Keaton e di Jacques Tati. Proprio l'idiozia pare essere divenuta allora una sorta di rifugio per Godard ("È sufficiente radicarsi nel cielo, foss'anche nel cielo dell'arte e della pittura, per trovare delle ragioni per credere- *Passion?* Aveva scritto Deleuze). Dai tableaux noirs de *La Chinoise* a *Sauve qui peut (la vie)* allo schermo video assunto con un tono "messianico" secondo un'espressione di Clément Rosset che descrive con queste parole questo messianismo: "Le sens que je vous annonce n'est pas encore très clair, mais vous verrez tout cela s'éclairera par la suite"<sup>282</sup>."

#### IV. "Le temps d'après les histoires" ovvero il tempo dell'abbandono: l'opera di Béla Tarr.

« Per il fatto che c'è qualcosa, e non il tutto », scrive Jean-Luc Nancy nel suo bel saggio *L'essere abbandonato*, ecco che "questa cosa è in abbandono", ogni cosa è dunque abbandonata. E se si chiede da chi, non è dato saperlo. Ma anche il filosofo dice ormai che l'essere abbandonato, che l'essere-gettato-al-mondo nella totale derelizione costituisce paradossalmente una possibilità positiva dell'essere-al-mondo<sup>283</sup>. Poiché dunque *c'è qualcosa* e non il nulla, il tempo dell'abbandono è anche quello che non vede mai sospeso il suo volo. Il tempo dell'abbandono è insomma il tempo ; il tempo *si abbandona*, è la sua più propria definizione. E non è troppo difficile pensare, proprio in questi termini, possa essere così definito anche il tempo nel cinema di Béla Tarr. Abbandonate al tempo sono tutte le sue figure (uomini, animali, oggetti, paesaggi); impossibile

<sup>281</sup> D. Païni, "Jean-Luc Godard et l'idiot mélancholique", pp. 237-238

<sup>282</sup> C. Rosset, *Le Réel traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, p. 54

infatti pensarle e scorgerle se non dal nero, da una sorta di oscurità primordiale da cui tutto viene e tutto, inesorabilmente, fa ritorno. Ecco è così che nei suoi film siamo abbandonati al tempo, così come il tempo ci abbandona. Questa nostra epoca, sembra volerci dire il grande cineasta ungherese, è più che mai il tempo del tempo, il tempo dell'ontologia temporale dell'abbandono, e della fine della Storia, nel senso in cui la Storia prova a trattenere disperatamente il tempo. Ma cosa accade se la Storia stessa è in abbandono dalla storia per dirla ancora nelle parole di Jean-Luc Nancy? Accade che il cinema raccoglie, e raccoglie emblematicamente ciò che è abbandonato, poiché esso vi si abbandona come passaggio, come figura di questo mondo in un'inclinazione che dà le vertigini, in un'oscillazione ininterrotta- « tra l'inafferabile e la presa ». La durata del tempo, *che fa* il tempo, non sembra avere altra consistenza che il suo incessante svanire. Il tempo insomma non fugge, ma si dirà che “una fuga fa il tempo” (...) è l'impossibilità stessa di fissare l'abbandono che è già, insieme, un fissaggio, un calco potente: e il tempo che vi si insedia, sfinendolo, lo rinnova e lo ravviva: “le sue figure sorgono ovunque”<sup>284</sup>

Quando alla fine del 2010 Gary Pollard chiese a Béla Tarr se si considerasse un ottimista o un pessimista, lui rispose che gli rimaneva ancora un briciolo di ottimismo, perché credeva ancora nella possibilità di comunicare la sua visione del mondo attraverso il cinema: “Se fossi un pessimista non farei nulla, non cercherei di comunicare con le persone”, concluse il regista. Qualche mese dopo, nel Febbraio 2011, Tarr presentò alla sessantunesima edizione della Berlinale l'anteprima mondiale de *Il cavallo di Torino* dichiarando che quello sarebbe stato il suo ultimo film da regista.

Il vento spazza incessantemente la terra soffiando nella stessa direzione, questo è vero. Ma ora non c'è più nulla che ostacoli il suo passaggio. Soltanto una gran nube di polvere corre impetuosa sollevata dallo stesso vento. Polvere secca e il nulla devastante, nulla che il vento porta avanti infuriando incontenibile sulla terra nuda<sup>285</sup> (recita la voce over all'inizio della poderosa pellicola). Marco Grosoli ha parlato giustamente, a proposito di questo film, di una « vittoria finale » sulla narrazione :

Sei giorni in cui nulla succede, se non grame e trite occupazioni quotidiane (svegliarsi, vestirsi, andare a prendere l'acqua dal pozzo, dare da mangiare al cavallo, cenare a patate bollite divorate senza posate e così via) reiterate giorno dopo giorno in una folle, disperata, ottusa coazione a ripetere. Nessuna storia dunque attende al varco i due – se non che, tutto pare degenerare con spietata gradualità : prima il rumore dei tarli (che il protagonista ha sempre

---

<sup>283</sup> J. L. Nancy, *L'essere abbandonato*, p. 17

<sup>284</sup> Ivi, p. 16

<sup>285</sup> Voce over

udito lungo tutto i quarantotto anni precedenti) smette di farsi sentire, poi il cavallo rifiuta di camminare, poi di mangiare, poi l'acqua del pozzo finisce. E a coronare questo tremendo esaurirsi di ogni risorsa, a un certo punto, improvvisamente, tutto piomba in una totale, irrimediabile oscurità. Insomma, il tempo smentisce qualsiasi affinità con il progresso (come invece vorrebbero far credere le storie), e si conferma solo quale fonte di inesorabile distruzione, di incessante venire meno, di dispersione entropica. Il vento, che infuria violento, è una sorta di correlativo atmosferico di questa entropia dilagante, senza più limiti<sup>286</sup>.

La pellicola del 2011 non sembra in definitiva che intercettare e impressionare un durare, solo un *durare* senza più un fine. Per ciò che concerne un certo statuto di “realtà” di questo cinema, ci sembra interessante rilevare come ancora Jacques Rancière (dopo alcune riflessioni condotte attorno al medesimo tema a proposito della nascita di certe “situazioni sperimentali” nel cinema italiano del Dopoguerra<sup>287</sup>) sia tornato ad occuparsi di una certa “essenza del realismo” proprio nel suo testo dedicato all'opera di Béla Tarr, arrivando ad affermare come sia proprio una certa *distanza* presa dalle storie, dai loro schemi temporali e dai loro concatenamenti di causa/effetto ad aver consentito a certo cinema di guadagnarsi un realismo capace di opporsi ad esse attraverso delle situazioni capaci di *durare* senza un fine. Stando alle sue osservazioni, nel passaggio essenziale dal “sociale” al “cosmico”, il cineasta ungherese non sarebbe mai approdato a un mondo di pura contemplazione. Al contrario quello portato in scena dal cineasta de *Il cavallo di Torino* sarebbe un mondo assolutamente realista, assolutamente materiale, “mais ce cosmique n'est pas le dépouillé de tout ce qui émousse la sensation pure telle que le cinéma seul peut l'offrir”, dal momento che insiste Rancière, “le problème pour Béla Tarr n'est pas de transmettre un message sur la fin des illusion et éventuellement sur la fin du monde. Pas davantage de faire de ‘belles images’. La beauté des images n'est jamais une fin. Elle n'est que la récompense d'une fidélité à la réalité que l'on veut exprimer et aux moyens dont on dispose pour cela. Béla Tarr ne cesse de marteler deux idées très simples. Il est un homme soucieux d'exprimer au plus juste la réalité telle que les hommes la vivent. Et il est un cinéaste entièrement occupé par son art. Le cinéma c'est un art du sensible. Pas simplement du visible<sup>288</sup> ( ) ». L'arte di Béla Tarr sarebbe dunque tutta nel costruire un “affetto globale (affect global)” in cui arrivino a condensarsi le più disparate forme di disseminazione. E questo affetto globale non si lascia certo tradurre in sentimenti incarnati da personaggi, ma si direbbe più un affare

---

<sup>286</sup> M. Grosoli, *Armonie contro il giorno. Il cinema di Béla Tarr*, Bologna, bébert, 2015, p. 200

<sup>287</sup> J. Rancière, *BelaTarr*

<sup>288</sup> Ivi

di circolazione tra punti di parziale condensazione; e “la matière propre de cette circulation, c’est le temps<sup>289</sup>” :

Comment nous faire voir ce qu’on ne peut *que* voir, ce qu’on “doit” voir, comment nous faire percevoir le mouvement de durée qui passe entre les choses? Ce sera l’aventure du cinéma. Et c’est une autre aventure que celle de la perception naturelle. Le clivage entre phénoménologie et bergsonisme se tient tout entier là, dans la considération que la perception naturelle n’a “aucun privilège”. Ce qui m’apparaît est certes images, mais je sens bien que ces images émanent du mouvement de l’univers. C’est en tout cas ce rapport entre conscience et univers, entre image et mouvement que le premier chapitre de *Matière et mémoire* met en scène, présentant de manière prophétique l’avenir ou l’essence du cinéma<sup>290</sup>.

Rancière spiega, in questo senso, che *il tempo del dopo* non è affatto il tempo uniforme e tetro di chi non crede più a nulla. È piuttosto il tempo degli eventi materiali puri, “in base ai quali si misura la fiducia fintanto che l’esistenza la supporta”: “Le temps d’après n’est pas le temps uniforme et morose de ceux qui ne croient plus à rien. C’est le temps des événements matériels purs auxquels se mesure la croyance aussi longtemps que la vie la porte<sup>291</sup>”. A conferma di ciò ancora nell’epilogo de *Il Cavallo di Torino*, i due protagonisti accendono ancora una luce e parlano come se ci fosse un domani prima di sprofondare nel buio della non esistenza.

Ebbene, quest’opera finale è, inequivocabilmente, una anti-Genesi : in sei giorni, ciò che esiste svanisce per gradi, fino al buio primordiale. Un’apocalisse ? Non proprio. Come ricorda Giorgio Agamben nel suo commento alla Lettera ai Romani di San Paolo, « l’apocalittico si situa nell’ultimo giorno, nel giorno della collera : egli vede compiersi la fine e descrive ciò che vede ». Ma nella nostra anti-Genesi, l’ultimo giorno, il settimo, è precisamente quello che manca. La fine del mondo, pur suggerita al di là di ogni possibilità di equivoco, non si vede. Il film termina con i due protagonisti al loro tavolo: smettono di nutrirsi, ma quando iniziano i titoli di coda sono ancora vivi e vegeti. *Il Cavallo di Torino* ha dunque a che fare non con l’apocalittico, ma con il messianico. Il messianico, infatti, non è la fine del tempo, ma « il tempo della fine ». Ad essere in questione, « non è l’ultimo giorno, non è l’istante in cui il tempo finisce, ma il tempo che si contrae e comincia a finire.<sup>292</sup>»

---

<sup>289</sup> Ivi, 40

<sup>290</sup> P. Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, p. 20

<sup>291</sup> J. Rancière, *Béla Tarr, Le temps...* p. 15, 16

<sup>292</sup> M. Grosoli, *Armonie...*, p. 203

Assai liberamente ispirato da un saggio giovanile di Krasznahorkai, *Il cavallo di Torino* mostra allora sei giorni, gli ultimi con ogni evidenza, della vita di un carrettiere e della figlia, nel diciannovesimo secolo. Ora, non si tratta qui di un carrettiere qualsiasi ma di fatto di colui il quale si trova a custodire il cavallo che Friedrich Nietzsche ha abbracciato a Torino il giorno in cui definitivamente impazzì (come recita nel nero la prima didascalia del film). Il racconto dello scrittore muove proprio dal quesito: sappiamo che il filosofo dopo quel giorno trascorse una decina d'anni di mite follia prima di spegnersi, ma che fu del cavallo? Ecco la macchina di Béla Tarr si accende da questo momento in poi. E filma tutto. Filma soprattutto tutto il tempo. Un tempo che ha davvero dinnanzi a sé tutto il tempo. Tempo che procede dritto, inesorabile, verso la sua disgregazione e che nel riallacciarsi al buio primordiale dell'inizio compie davvero il cerchio più grande possibile. È un tempo inumano che gravita e “pesa” su tutto ciò che di umano pur *resta* in questa pellicola. Vi è in esso implicata una qualche forma di memoria e speranza persino, passato e presente, pienezza e mancanza, origine e fine. L'unica nostra esperienza possibile, sembra volerci suggerire Tarr è di questo tempo, il tempo definito da Paolo *ho nyn kairós*: e cioè, “il tempo di ora”: il tempo si è contratto e solo il resto è. La situazione messianica per eccellenza dunque, il solo tempo reale.

Il cavallo di Torino è l'opus tarriano definitivo anche perché mette in scena, in modalità mai così radicali ed esplicite, il mondo come museo a cielo aperto, come installazione impermanente. E cioè il punto di non ritorno della tendenza, da parte della più recente fase della sua filmografia, a mettere su un piedistallo, a dire oggetto di contemplazione estetica, un'umanità, colta nel suo più ordinario grado zero quotidiano, virtualmente già trapassata, perché gravata dall'ombra di un'estinzione imminente e irrevocabile. I dimessi villaggi di *Perdizione*, *Satantango*, *Le armonie di Werckmeister* e *L'uomo di Londra* erano difficilmente databili, poiché la relativa assenza di segni materiali (abbigliamento, tecnologia, eccetera) li confinavano in una specie di indeterminata bolla atemporale. E questo senz'altro contribuiva a suggerire un senso di obsolescenza. A maggior ragione ciò vale per *Il cavallo di Torino* che è invece direttamente ambientato nel passato (fine del diciannovesimo secolo).<sup>293</sup>

Tutte le figure di questo mondo sono chiamate a passare. La vocazione chiama a nulla e verso nessun luogo. E in questo è la revocazione di ogni vocazione. La vocazione chiama insomma la

---

<sup>293</sup> M. Grosoli, *Armonie*, p. 201

vocazione stessa; “è come un’urgenza”, scrive Agamben, “che la lavora e scava dall’interno, la nullifica nel gesto stesso in cui si mantiene in essa, in cui dimora in essa”.<sup>294</sup>

Qual è allora l’operazione specifica del cinema? Come si comporta il cinema in tutto questo? Il cinema è propriamente ciò che fa passare la figura, e dunque, il modo di essere di questo mondo. Esso non è un’altra figura, sia chiaro. Non è un altro mondo, ma *ciò che fa il passaggio* della figura di questo mondo. Ora, proprio il passaggio, il cambiamento sono tutt’altro che incompatibili con l’eterno ritorno di cui qui abbiamo in Nietzsche la voce dell’antimessia, il celebre annunciatore della morte di Dio. Si sbaglierebbe quindi a cercare la salvezza *fuori* da questo inesorabile, grigio inferno quotidiano, dalla pura entropia, dal movimento fine a se stesso, in inesorabile dispersione. Come nel primo, inesorabile, piano sequenza che letteralmente “ci cade addosso”: in esso non vediamo che il muso del cavallo sferzato dal vento; lo vediamo arrancare, mentre la macchina da presa lo inquadra da diverse angolazioni. “Questo incipit” ha potuto notare ancora Grosoli: “contiene in nuce l’intero film che andrà a seguire, il quale altro non è che la visualizzazione di una serie di movimenti e gesti puramente in perdita che non pervengono a nessun esito o risultato (...) ognuna delle sei giornate ci mostra lo stesso indaffararsi insensato, ma ogni volta cambiando leggermente il modo in cui la macchina da presa lo guarda.”<sup>295</sup> C’è poco da fare, la salvezza è dentro la dannazione, è già insomma dentro l’insalvabile: sorta di *differenza* intraesperienziale, non un termine che le cose dovrebbero raggiungere al di là di se stesse, ma un cambiamento di prospettiva da cui le si approccia. Non il fine conta dunque, ma il mezzo. Questo tempo che è giusto nel mezzo del folle abbraccio del filosofo e della fine del nostro film. Il tempo del *qui ed ora* che il cinema solo può lavorare nello scarto di *un altro* tempo. Tempo eminentemente qualitativo (kairos) non in semplice opposizione rispetto a quello cronologico, ma direttamente *implicato* in esso, come nelle pieghe dei larghi e pesanti abiti dei protagonisti che vediamo perennemente mossi dal vento. È questo il volo che la macchina da presa del cineasta ungherese letteralmente *non fa, non spicca*. Per rimanere saldamente attaccato ai lembi di queste stoffe sdrucite e pesanti, ai capelli, alle barbe ma senza esaurirsi mai in nessuno di questi gesti ordinari. La macchina da presa è “con” i personaggi, indubbiamente, ma neppure si confonde con essi. Si potrà dire allora forse che è con essi “in abbandono”.

---

<sup>294</sup> G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla «Lettera ai romani»*, Torino, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 29

<sup>295</sup> M. Grosoli, *Armonie contro il giorno*, p. 207

## Capitolo III

### La croyance e il corpo

#### I. Cosa ci resta. Credere al corpo

Questione delicata quella della tomba che, in un certo senso, sembra già in sé invitare alla resurrezione. Delicata almeno quanto quella che ci impone di domandarci oggi “cosa resta” del cinema, perché se è vero che l’arte è una cosa del passato, come voleva Hegel, ecco che questa è anche, rispondono Malraux e Deleuze, la sola cosa che resta. Questione da declinarsi ancora una volta nella sua forma interrogativa (allo stesso modo di Jacques Aumont che, riagganciandosi nel titolo di un suo recente studio, all’importante saggio di André Bazin *Qu’est-ce que le cinéma?*) prova a discuterne a partire del contesto esperienziale contemporaneo nel quale ci troviamo a consumare oggi le immagini-movimento. Cosa vuole allora intendere lo studioso francese affermando in *Que reste-t-il du cinéma?* che la forma cinematografica si è dissolta a beneficio di nuove circolazioni di immagini? Altra declinazione della domanda sarà ancora quella del *cosa resta* dunque della pratica artistica inventata nel XIX secolo? Ebbene, iniziando a rispondere, il cinema oggi è tutt’altro che scomparso ma è innegabile che i cambiamenti avvenuti nei media e nei *médiums* (modi di comunicazione e mezzi di comunicazione, dunque) sono venuti riconfigurando in maniera sostanziale il campo delle immagini in movimento. Tuttavia, sostiene Aumont, queste nuove apparizioni non avrebbero di fatto cambiato una certa “capacità di distinzione” del cinema, aderendo a una sua *différence* consustanziale capace di farsi veicolo di certi valori di cui, sì, il cinema sembra possedere ancora l’esclusività. Valori estetici e non solo, che i suoi eredi sono ben lontani dall’esibire con una tale evidenza. Bisogna allora ancora intendersi bene anche su cosa oggi significhi ancora il termine “film”: termine ripreso in inglese verso la fine del XIX secolo per designare propriamente la pellicola fotografica in un primo momento, successivamente quella cinematografica. Da molto tempo con questo termine si è soliti infatti indicare *par catachrèse* un’opera di immagini in movimento destinata ad essere vista da un pubblico in condizioni assai precise; una certa tecnica di registrazione *orientata insomma al continuum* (Aumont riporta l’esempio di *Arca russa* di Sokurov del 2002, opera sicuramente più propizia ad assicurare una certa impressione di fluidità, anche se innegabili sono una serie di interventi di composizione-

filtrages, modifications de l'éclairage ecc.- che sembrano situare questa pellicola ben lontano dalla concezione baziniana di piano-sequenza). D'altronde battezzare come "montaggio" i gesti che affettano gli innumerevoli "événements numériques" di questo film non è poi così ovvio; va senz'altro riconosciuta un'estensione al senso della parola che va molto al di là del suo significato ordinario (assemblamento di piani successivi). E non sarebbe certo questa la prima volta che una tale estensione viene proposta. Ma nelle condizioni in cui esso si dà, fenomenicamente, non si può mettere in discussione il fatto che si tratti proprio di un film.

Divenire immagine e divenire corpo. Per Daney il piacere del cinema era qualcosa di molto semplice, voleva domandare in altri termini: cosa può un corpo<sup>296</sup>? Che cosa ha fatto, del resto, la fotografia rispetto alla pittura? Ha aperto la via all'istantaneità, in altre parole si è resa sensibile alle "pose" che la realtà assume ad ogni istante e che prima ci sfuggivano solo perché mancavano i mezzi per "bloccarle". "Ha inventato il "movimento qualunque" di cui parla Deleuze, sono parole queste dello stesso Daney. Che cosa ha fatto allora il cinema rispetto alla fotografia? Ha moltiplicato la foto per ventiquattro per ottenere un secondo di movimento. Ha demoltiplicato i movimenti qualunque, gli interstizi, creando, anch'esso un tipo di "posa" (e di bellezza) che non è esattamente quello della pittura e della fotografia. La bellezza di un'inquadratura è di tipo diverso e nuovo. Siamo stati noi che spingendo le cose più lontano (feticismo barthesiano, "terzo senso" ecc.) abbiamo riconosciuto diritto di cittadinanza al "fotogramma", di volta in volta "carne" del film, inconscio dell'immagine, ma anche, a partire da un certo movimento, immagine tout court anch'essa con una sua bellezza "bloccata"<sup>297</sup>

Bisognerebbe formulare allora la stessa domanda oggi e domani: partire dai gesti, dal sistema nervoso, dal corpo (e non dal contesto sociologico) e cercare di capire a cosa corrisponderà la sovrapercezione futura. "Quella delle persone nate non solo sotto il segno della televisione, ma con un videoregistratore, il fermo immagine, lo zapping, gli schermi, i computer e le immagini digitali." Dice Daney: "Capire in quale momento spunta qualcosa di simile a un bisogno, in quale momento servire la macchina (o sfruttare fino in fondo le sue possibilità) non basta più perché diventa necessario che essa serva a qualcosa"<sup>298</sup>

La crescente proliferazione di immagini che caratterizza la cultura contemporanea rende sempre più necessaria, a detta di uno dei più importanti teorici dei media oltre che critico d'arte e specialista di imagologia, Hans Belting, l'elaborazione di una *iconologia critica* che si faccia carico

---

<sup>296</sup> For Daney '[t]he pleasure of cinema is quite simple, it is to ask oneself only one question: what can a body do? And what can that body do? I even think that this question is at the heart of every popular art' (Daney 2002, 22)

<sup>297</sup> S. Daney, *Il cinema e oltre* p. 27

<sup>298</sup> Ivi, p. 23

di uno studio *antropologico* delle immagini stesse. Nel progetto dello studioso il concetto di immagine non può essere compreso in maniera adeguata senza far riferimento ad altri due concetti che con esso comporrebbero una triade fondamentale: quelli di *medium* e di *corpo*, appunto. Se è vero infatti che un medium è propriamente ciò che rende visibile un'immagine consentendone la trasmissione, allora diventa automaticamente impossibile distinguere immagini mentali (quelle della memoria e dell'immaginazione) dalle immagini cosiddette materiali (come un quadro o una fotografia). È solo grazie al nostro corpo, il nostro primo *medium*, che ci è dato percepire, ricordare, immaginare ecc. Questo legame tra immagini, media e corpi risale alla stessa produzione di immagini ed è importante tenerne vivo il legame anche proprio alla luce del percorso *affettivo* che qui si intende seguire e sostenere.

Per quanto più propriamente ci riguarda, la *croyance* al cinema ci pone, a sua volta, di fronte a questa essenziale domanda, ma lo fa – se possibile – assottigliando ancora i termini della questione; la domanda che la *croyance* deleuzianamente ci pone è infatti: *cosa (ci) resta?* E, specificamente riprendendo il quesito essenziale de *L'immagine-tempo*, cosa ci resta in questo mondo diventato per noi tanto intollerabile? Una prima soluzione ci viene suggerita ancora tra le righe dell'*Immagine-tempo*, nel momento in cui Deleuze afferma: “*L'uomo stesso non è un mondo diverso da quello in cui sente l'intollerabile e si sente incastrato. L'automa spirituale è nella situazione psichica del veggente, che vede tanto meglio e tanto più lontano di quanto non possa reagire, vale a dire pensare*<sup>299</sup>.” Una seconda risposta invece non può che venirci da alcune considerazioni svolte ancora una volta dal filosofo nel corso delle sue lezioni dedicate al rapporto cinema/pensiero. Facciamo bene a chiederlo, afferma Deleuze in questo frangente, a reclamare cioè delle ragioni per continuare a credere non in un altro ma in questo mondo qui. Ma allora che cosa vuol dire esattamente chiedere delle “ragioni”? E, nello specifico delle “ragioni” per continuare a credere in questo mondo e non in un altro? Deleuze ha affermato che credere in questo mondo qui non ha mai voluto significare in fondo che credere nella possibilità di *vita* che ci si dà in questo stesso mondo”; credere cioè a nient'altro che alla vita *qui*. E credere alla vita qui, non vuol dire altro: vuol dire *credere al corpo*.

Che la nostra *croyance* abbia un corpo o sia un corpo: ecco la nostra ossessione, ha scritto ancora Nancy: “Il questo in cui si presenta l'Assente per eccellenza: incessantemente lo abbiamo chiamato, convocato, consacrato, abbordato, captato, voluto, voluto assolutamente. Abbiamo voluto l'assicurazione, la certezza pura di un ECCO: ecco, senz'altro, assolutamente, ecco, qui, questo, *la*

---

<sup>299</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 190

*stessa cosa*<sup>300</sup>.” Ebbene, provando ancora a risalire all’origine stessa della domanda: tolto il sapere “cosa ci resta?”, saremmo portati a concludere: “Ci resta un corpo”. “Datemi delle ragioni per credere in questo mondo qui” non equivale ad altro: “Datemi un corpo”, dice Deleuze. Ma ecco allora che *questo* corpo non potrebbe essere più lontano dal glorioso “corpo greco”: modello di sapere, composto essenzialmente da una materia “informata”, con-formata<sup>301</sup>. Questo nostro corpo *qui* è ben altra cosa; pur nella sua povertà di corpo *paziente*, capace di assorbire il tempo- di trattenerlo presso di sé - di trascriverlo e di renderlo in qualche modo, nelle sue carni, *leggibile*. *C’est un corps qui est le corps du temps* ci dice infatti Deleuze. Spinoza sosteneva che non conosciamo affatto ciò che può un corpo e Deleuze stesso ha pure scritto: “parliamo della coscienza, dello spirito, ne facciamo occasione di chiacchiere, ma non sappiamo di che cosa un corpo sia capace, quali siano davvero le sue forze e cosa preparino (...): in tutta l’evoluzione dello spirito si tratta forse del corpo<sup>302</sup>”.

*Che cos’è* allora il corpo? Sarebbe forse inadeguato definirlo come campo di forze, luogo che una molteplicità di forze si contende per trarne alimento, giacché un “luogo”, un campo di forze o un campo di battaglia non esistono di per sé; non c’è quantità di realtà, ma ogni realtà è già quantità di forze “in un rapporto di tensione” le une con le altre. E poiché ogni forza ha un rapporto di dominio o di obbedienza con altre forze, un corpo verrà a definirsi in base al rapporto tra forze dominanti e forze dominate. Affinché si costituisca un corpo- chimico, biologico, sociale, politico- è sufficiente che due forze qualsiasi, diverse l’una dall’altra, entrino in rapporto tra loro. Un corpo è perciò sempre frutto del caso nel senso nietzscheano del termine: per questo è la cosa più “meravigliosa”, molto più della coscienza e dello spirito<sup>303</sup>.

È interessante, a questo proposito ricordare che nella ben nota lettera che Deleuze scrisse a Serge Daney sempre a proposito della rottura operata dal cinema moderno rispetto al modello classico, si faccia riferimento non a caso a nuove possibilità di ri-concatenamento delle immagini (non più raccordate fra di loro seguendo l’ordine univoco dei tagli e dei loro raccordi); “cambiava”,

<sup>300</sup> J. -L. Nancy, *Corpus*, p. 8

<sup>301</sup> (...) En d’autres termes, les raisons de croire en ce monde-ci, c’est le corps : « donnez-moi donc des raisons de croire en ce monde-ci », c’est « donnez-moi un corps ». Au point où nous en sommes, on considérerait comme une objection tout à fait déplacée qu’on réponde : « croire en ce monde-ci, ça se fait tout seul », ou bien « Un corps ? Vous l’avez déjà ». Sans doute je l’ai déjà en fait, et sans doute je crois dans ce monde-ci en fait ; mais d’une certaine manière, je pose une question de droit : je réclame des raisons de croire en ce monde-ci. Et je demande un corps, qu’on me donne un corps. (...) Donc ce n’est pas un beau corps grec que je demande quand je dis « donne-moi donc un corps ». Oui, ça peut être un corps fragile. Même pire, un corps fatigué - un corps fatigué... qu’est-ce que ça veut dire ça ?... - ou bien un corps qui attend quelque chose. La fatigue et l’attente, la fatigue, l’attente... C’est le contraire du corps informé, c’est le contraire de la matière informée par une belle forme ; la fatigue et l’attente marquent une inadéquation du corps avec soi.”

<sup>302</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, p. 59

<sup>303</sup> Ivi., 60

scrive allora Deleuze, “anche il rapporto delle immagini con i corpi e gli attori cinematografici: i corpi, diventavano più danteschi, cioè non erano più presi in azioni, ma in posture, con i loro specifici concatenamenti (ciò che lei mostra anche qui, a proposito della Akerman, di Straub, o in una pagina stupefacente dove lei dice che l’attore, in una scena d’alcolismo, non deve più accompagnare il movimento, e barcollare come nel vecchio cinema, ma al contrario deve acquistare una postura, quella tenuta da un vero alcolizzato”<sup>304</sup>.

Cosa implica tutto questo e quali ripercussioni immediate si avranno allora nel cinema? Il cinema è indubbiamente un’arte capace di sostenere intense relazioni con i corpi, come ci ricorda ancora Rancière: “Le cinéma est l’art du temps des images et des sons, un art construisant les mouvements qui mettent le corps en rapport les uns avec les autres dans un espace. Il n’est pas un art sans parole. Mais il n’est pas l’art de la parole qui raconte et décrit. *Il est un art qui montre des corps*, lesquels s’expriment entre autres par l’acte de parler et par la façon dont la parole fait effet sur eux<sup>305</sup>. Il cineasta è pertanto colui che per primo *si interessa* ai corpi, alla maniera in cui essi stazionano o si muovono nello spazio. Il cineasta moderno, in particolare poi, si interessa alle situazioni che li abbracciano e ai loro movimenti piuttosto che alle storie e al loro sviluppo drammaturgico. Si direbbe infatti che una data situazione se troppo costruita sia quasi costitutivamente impossibilitata a liberare quella potenza che solo può darsi nello scarto. Spiega ancora Rancière: “Une situation ne délivre sa puissance que par l’écart qu’elle creuse avec la simple logique d’une histoire: le temps passé à suivre la marche uniforme de personnage dans une plaine dépourvue de tout accident, à tourner autour d’un visage silencieux ou à cadrer en plan fixe la gesticulation sans fin des corps”<sup>306</sup>. I film realizzati da Béla Tarr, come abbiamo potuto vedere in special modo, sono pensati proprio per essere nutriti di una tensione capace di crearsi tra le storie circolari dai fini illusori che queste contemplanò e la possibilità di costruire uno scenario visuale come estratto dalla finzione. Lasciando susseguire la potenza delle situazioni che durano, ma che anche rompono la circolarità conferendo tutta un’altra forza alle linee dritte, alle linee di fuga in avanti al seguito di un’ombra. Lo stesso Tarr non ha mai smesso di ripetere che non ci sono allegorie nei suoi film ma tutto é impietosamente materiale.

Il cinema è, ancora, un’arte dalle forti *impressioni*; esso ci ricorda, nella sua costitutiva materialità, di una *comune* sensibilità d’ “impressionare” come d’essere “impressionati” che è del nostro unico, possibile, stare al mondo. *Essere* nel mondo. Se dunque noi *siamo* sensibili, lo siamo nello stesso grado e con la stessa intensità in cui viviamo di sensibile, come ha scritto Emanuele

---

<sup>304</sup> G. Deleuze, *Ottimismo, pessimismo e viaggio*, p. 10

<sup>305</sup> J. Rancière, *Bela Tarr*, corsivi miei, p. 12

<sup>306</sup> Ivi, p. 50

Coccia nel suo *La vita sensibile*. È sensibile in tutto e per tutto è proprio il nostro stesso corpo: “La nostra pelle e i nostri occhi hanno un colore, la nostra bocca ha un certo sapore, il nostro corpo non cessa di emettere luci, odori o suoni muovendosi, parlando, mangiando, dormendo. Viviamo di sensibile (...) Il nostro rapporto al mondo è vita sensibile: sensazioni, odori, immagini, e soprattutto un’ ininterrotta attività di produzione di realtà sensibili (...). Essere-nel-mondo significa innanzitutto essere nel sensibile, muoversi in esso, farlo e disf farlo senza interruzioni<sup>307</sup>”.

Come nell’esperienza di Lancillotto, lo spettatore di cinema è colui che se ne sta a osservare venire a comporsi nella neve - la tela bianca dello schermo - il ritratto rosso sangue di Blanche fleur per vederlo svanire subito dopo. Ma che importa? Questo è il cinema, questo è *del* cinema; e, ancora una volta, chi ha descritto meglio di Jean Louis Schefer questa esperienza?: “(...) è un fiume che trasporta degli uomini e in questo solo scorrere vi vedete vivere degli uomini; e noi vi abbiamo amato delle donne come Werther Charlotte, come Lancillotto questo accidente di sangue che dipinge sulla neve il ritratto della sua ragazza. La prima immagine che abbia visto, tre gocce sulla neve e che il sole fa sciogliere. Solamente qui, in un’immagine, vede la vita e la sua interpretazione: questa macchia è proprio l’inizio della sua memoria e questa superficie l’abisso dal quale risale lungo tutta la sua vita<sup>308</sup>”. Questo dal lato dell’eccesso. Dal lato diametralmente opposto, abbracciando sensibilmente le immagini, in un certo senso, arriviamo anche a disfarci dei nostri stessi corpi (privazione)– come ha scritto Georges Didi-Huberman, “per rivestirci di una qualche irrealtà e insieme di eternità”. È proprio nel corpo, infatti, che possiamo fare esperienza di una sorta di opacità senza fondo: “le immagini ci abbracciano: si aprono a noi e si richiudono su di noi nella misura in cui suscitano in noi qualcosa che potremmo chiamare un’esperienza interiore<sup>309</sup>”. Più incarnato, più impensato<sup>310</sup> allora. Si dirà ancora, non a caso, che in un regime di *croyance* il sacro non scompare dai film ma trova nuove strade attraverso cui manifestarsi; e si potrebbe descrivere questa metamorfosi come il passaggio da una sacralità dell’ascesi a una sacralità dell’incarnazione. Bisogna intendere dunque questo passaggio esattamente come il contrario del processo ascetico dove lo spettatore viene portato fuori di sé e, da qui, egli viene spinto a riconoscersi come parte di un insieme più vasto (il Trascendente), di cui il mondo fenomenico non sarebbe che un riflesso superficiale. L’incarnazione del sacro prevede invece un movimento del tutto diverso. Non è più l’uomo a superare le distinzioni individuali e a scoprire la vera natura del mondo ma la realtà di tutti i giorni a farsi teatro di un evento soprannaturale<sup>311</sup>. La nostra *croyance* non può che avere come

<sup>307</sup> E. Coccia, *La vita sensibile*, pp. 13-14

<sup>308</sup> J.L. Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Cahiers du cinéma, Paris, 1997

<sup>309</sup> G. Didi-Huberman, *L’immagine aperta, Motivi dell’incarnazione nelle arti visive*, Milano, Mondadori, 2008, p. 1

<sup>310</sup> Ivi, 3

<sup>311</sup> Pedullà, Prefazione a Schrader, p. XXIX

unico scopo la *carne*, dice infatti Deleuze. È questo il germe di vita cui allude il filosofo scrivendo: “Dobbiamo credere al corpo, ma come al germe di vita, al seme che fa spaccare i selciati che si è conservato, perpetuato nella sacra Sindone o nelle bende della mummia e che testimonia la vita in questo mondo così com’è”. Proprio per questo abbiamo bisogno di un’etica o di una fede (...)”<sup>312</sup>.

Date queste premesse, l’emergenza della centralità del discorso attorno al “corpo” che mai come ora (sulla soglia di quella che abbiamo visto accompagnare una specifica modernità cinematografica) sembra sentire e patire come mai aveva fatto prima e in riferimento all’esperienza “affettiva” di Lancillotto realizzatasi davanti all’immagine (cercando di capire “*dove* questa nascita avrà luogo<sup>313</sup>” e comprendere a partire da cosa un’immagine riesca a nascere allora in questo mondo), ci verrebbe da dire che la *croyance* è dunque, per essenza, una delicata questione d’*affezione*. E che cos’è d’altronde un’affezione se non innanzitutto una composizione di corpi? In termini generali Deleuze riferisce ancora, via Spinoza, che un’affezione consiste “in uno stato causato dall’azione di un corpo su un altro corpo<sup>314</sup>”: come a dire mi sento addosso il calore del sole. Ne deriva che l’*affectio* altro non è che la combinazione di due corpi: uno che agisce e l’altro che viene *segnato* dalla traccia del primo. La natura del corpo segnato è centrale nel discorso spinoziano, molto più di quella del corpo che affetta. E qui forse non si può fare a meno di tornare ancora una volta a Bergson (e andare possibilmente oltre Bergson) per comprendere a fondo la relazione che si stabilisce tra immagine-movimento e immagine cinematografica. Se *image=matière=movimento* occorre ricordare che contrariamente alla fenomenologia l’autore di *Matière et mémoire* non pensa affatto che “ogni coscienza sia coscienza di qualcosa” ma piuttosto che “ogni coscienza *sia* qualcosa”. In quest’ottica tutte le immagini sono portate a reagire le une sulle altre secondo delle leggi costanti, alimentando così dei veri e propri “divenire” che mi è dato conoscere non solo da un fuori attraverso delle percezioni, ma anche soprattutto dal dentro delle affezioni: “È il mio corpo”, dice Bergson giusto in *Materia e memoria*. Proprio lo statuto particolare del mio corpo mi permette di fare esperienza attraverso delle affezioni: l’immagine centrale del corpo, come centro d’azione in quanto questa immagine del corpo, *non differisce* in natura dalle altre immagini se non nel fatto che in una certa misura questa sembra scegliere una certa maniera di rispondere a quanto riceve (l’immagine è in se stessa movimento/azione e reazione). Non a caso Bergson chiama *materia* l’insieme delle immagini, e c’è qui una rifondazione tutta bergsoniana del concetto stesso di immagine. Un’immagine per il filosofo non è necessariamente qualcosa che si vede ma qualcosa che *si muove*, appunto, che è in perpetuo movimento. Il concetto di immagine è

---

<sup>312</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, p. 193

<sup>313</sup> E. Coccia, *La vita sensibile*, p. 33

<sup>314</sup> G. Deleuze, *Cosa può un corpo?*, p. 50

dunque interamente dissociato dalla mia percezione, e in questo la tesi di Bergson è radicale: “c’è più realtà nell’immagine che nell’idea” e l’immagine è per definizione immagine-movimento, variazione universale. Entra in ballo qui ancora una volta la dimensione essenziale della durata.

Ci è forse più chiaro da questo momento in che modo in quel cinema capace di sviluppare una *croissance* proprio il corpo non potrà mai più essere d’ostacolo al pensiero, meglio, ciò che il pensiero dovrà superare per arrivare a pensare. Tutt’altro. Il corpo si offrirà al pensiero come una materia, una carne, una durata, in cui lasciarsi affondare così da raggiungere l’impensato, “cioè la vita.”<sup>315</sup>

Corpo per certi versi “perduto” abbiamo detto, oggetto di continui *transferts*, continui spostamenti. Corpo malleabile, d’infinite “pratiche” e pratiche riconducibili tutte a quell’assoluto di una vita (in) comune che ci riporta ancora una volta a quell’esercizio che fu di certi mistici di “perdersi nella folla”, si pensi in questo senso ancora all’ esempio rosselliniano del bianco volto di Irene (Ingrid Bergman) alla fine di Europa ’51 colto nell’atto di salutare dalla finestra della clinica in cui è stata rinchiusa e salutare poveri e ricchi, comunisti e reazionari, umiliati e offensori “tutti assolutamente incapaci di capirla, tutti spettatori ideologizzati e impreparati alla verità”<sup>316</sup>. *Dov’è* allora Irene in quel momento? Dove quell’Irene che poco prima camminava tra ladri e puttane? Poco più che un’erranza, forse, Irene, nel suo corpo “perduto” nella folla (vero e proprio corpo ‘originario’ capace di fungere da cominciamento indefinito) che ne riceve la “follia”. Ciò che conta qui è l’azione come effetto che un corpo produce su un altro (non sono contemplate in Spinoza infatti azioni a distanza ma solo *mélanges* di corpi). Ogni composizione di corpi è allora un’affezione. Al cuore del grande progetto rosselliniano di pedagogia attraverso l’immagine con i film per la televisione su Socrate, Cartesio, Pascal, non rinveniamo forse uno specifico “rendere sensibile il pensiero” che, a detta di Rancière, non significa soltanto dargli una forma che lo renda più accessibile a chiunque ma soprattutto “contrapporre alla lettera che uccide la vitalità dello spirito, il pensiero incarnato in corpi che lo mettono in atto”<sup>317</sup>. I corpi che ci vengono mostrati in questi film sono corpi che testimoniano che cos’è la filosofia sì, ma proprio come esperienza vissuta e intervento concreto. La scelta di questo tipo di operazione ci riconduce, molto in profondità, a quella che è in fondo la stessa proposizione della fede cristiana attraverso la vita di Cristo come rappresentazione della verità che lui stesso dice di essere : non si tratta infatti qui di credere solo a delle verità notificate , tradotte o espresse da un profeta o da un filosofo, ma se qui si crede, lo si fa anche, innanzitutto, e forse in maniera definitivamente esclusiva, alla presentazione effettiva della

---

<sup>315</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, p. 210

<sup>316</sup> G. Menon, Introduzione, *Dibattito su Rossellini*, p. 22

<sup>317</sup> J. Rancière, “Il corpo del filosofo: i film filosofici di Roberto Rossellini”, *Scarti*, p. 119

verità in quanto vita o esistenza singolare. Per dirla con Nancy: “la vérité se fait ici elle-même parabolique: le logos n’est pas distinct de la figure ou de l’image, puisque son contenu essentiel est précisément ceci que le logos se figure, se présente et se représente, s’annonce comme une personne qui survient, qui se montre et en se montrant montre l’original de la figure.”<sup>318</sup>

Gran parte della storia più influente del cinema moderno e contemporaneo s’iscrive in una storia di combinazioni dove a contare è solo la capacità di *inferire* dei corpi l’uno sull’altro, l’uno per mezzo dell’altro (“Croire c’est inférer”, dice Deleuze<sup>319</sup>): il movimento si dispiega davanti ai nostri occhi proprio come la storia di un certo numero di operazioni e di combinazioni attribuibili a determinati registi, determinate scuole, determinate epoche. Rossellini, primo fra tutti, è stato un artista capace di scegliere i volti così *come* selezionava gli scheletri delle case e gli ammassi dei detriti sulle vie: a uomini e cose egli chiede semplicemente di *esistere* sullo schermo, mostrandosi nella loro nudità materiale. “A differenza di De Sica”, ha scritto infatti Stefania Parigi “non pretende che i suoi interpreti recitino: gli basta osservarli mentre si muovono tra le macerie o dentro l’appartamento ricostruito a Roma, in teatro di posa. In *Sciuscià*, al contrario, si avverte nettamente che i ragazzi rinchiusi nel riformatorio cercando di gesticolare e di parlare imitando De Sica (...). De Sica pretende che anche i sassi diventino degli attori. Rossellini, invece, restituisce agli attori la forza naturale dei sassi”<sup>320</sup>. La forza naturale dei sassi. Ancora altra cosa è invece il rapporto instaurato da un altro grande autore neorealista come Visconti con i pescatori e gli abitanti di Acì Trezza, unici interpreti di *La terra trema*:

(...) i loro corpi sono disposti sullo schermo come modelli dentro un quadro. L’inquadratura assume i tratti di uno spazio figurativo e teatrale, dove i gesti e le battute risaltano con un’evidenza statuaria. L’attore viene messo in posa per lo sguardo della macchina da presa, che esalta la sua forza mitologica in un paesaggio anch’esso trasfigurato, composto di sostanze naturali e di fughe prospettiche, di energia documentaria e di riflessività meta-cinematografica. La figura umana diventa così il soggetto inerte delle irradiazioni di uno sguardo registico che si impone come la vera forza performativa del film. I non-attori di Visconti vivono in questo orizzonte formalizzato: si trovano eternamente su un palcoscenico dove recitano una sorta di sacra rappresentazione della miseria, con abiti di scena a loro modo preziosi, in cui anche gli strappi appaiono simili a decorazioni; essi esibiscono la loro presenza fisica e insieme il loro

---

<sup>318</sup> J.-L. Nancy, *Noli me tangere*, p. 9

<sup>319</sup> G. Deleuze, *cinéma /pensée cours 70 du 20/11/1984 - 1 transcription* : Mathilde Lequin

<sup>320</sup> S. Parigi, p. 77

peso figurativo, muovendosi in una dimensione che trapassa continuamente dal naturalismo alla stilizzazione, senza voler mai toccare la naturalezza<sup>321</sup>.

Ben altra cosa insomma dal corpo sgraziato di Carmela Sazio, da quella massa arruffata di capelli, “occhi orlati dal nero delle immense occhiaie” dove la bellezza si indovina segreta in “quei lineamenti, il corrucchio, il dolore profondo, rabbioso, opaco di quell’espressione interamente tesa, di quello smozzicato dialetto” che valgono da soli, e per il modo in cui sono raccontati, l’impianto figurativo più esasperato<sup>322</sup>: in *Paisà* (1946) si può dire Rossellini percorra l’Italia letteralmente come un corpo esplosivo, “in cui gli organi sono saltati fuori e le superfici della pelle si sono inabissate: ogni elemento ha finito per invertire la sua pozione naturale e armonica, creando strane, meravigliose forme, sottratte a ogni disegno”. L’aspetto fantasmagorico dello spazio e del tempo è, in questo capolavoro, il risultato di una distruzione operata dalla storia che - scrive Bernardi - sembra aver sospinto il Kosmos nel Chaos originario. Ancora una volta la catastrofe figurata dall’angelo benjaminiano<sup>323</sup>. L’immersione di Rossellini nella materia della distruzione è diretta, ma, allo stesso tempo sembra filtrata, secondo le sue stesse parole, attraverso una “lastra di vetro”. Adesione e distacco - ha ricordato Fellini riferendosi sempre alle riprese di questo film - “caratterizzano uno sguardo la cui moralità sembra rimanere inscritta nelle cose, come un ‘giudizio non giudicante’ e senza appello<sup>324</sup>. E per quanto riguarda il discorso su *Germania anno zero* (1948) si può parlare invece di una realtà estatica - proprio in senso ejzenstejniano - che ha effettuato un salto di dimensioni, capovolgendo la misura abituale, superando ogni limite. “I frantumi di Berlino rappresentano la memoria ferale del passato e la morsa altrettanto insopportabile del presente. La città non si propone come un cantiere della ricostruzione della civiltà, ma incarna l’annullamento di qualsiasi coordinata umanistica. Berlino vi appare come l’esplosione dello spazio e del tempo, l’unione scomposta delle schegge della storia con i residui di una natura anch’essa sconvolta: un paesaggio da fine del mondo che non lascia scampo. Essa sembra incarnare qui quel luogo mitico dell’Apocalisse che da sempre pittori e scrittori hanno cercato di raffigurare. La sublimazione dello sguardo di Rossellini è automatica, non voluta e allo stesso tempo inevitabile: al di là dell’orrore etico e anzi, forse proprio grazie all’insopportabilità morale della visione”<sup>325</sup>.

Ciò che si rende allora necessario, a partire dalla scena catastrofica del mondo del dopoguerra, è che il pensiero - con l’occhio della macchina da presa - si ricollocherebbe in un “c’è” preliminare, nel

---

<sup>321</sup> Ibid.

<sup>322</sup> B. Rondi, *Il neorealismo*, pp. 142-143

<sup>323</sup> S. Parigi, p. 125

<sup>324</sup> Ivi, 126

<sup>325</sup> Ivi, , p. 127

luogo, sul terreno di un mondo sensibile e del mondo lavorato così come sono nella nostra vita, per il nostro corpo, non quel corpo possibile [...] ma questo corpo effettuale che chiamo mio.<sup>326</sup>

Colto nel suo spasmo, *destino di immagine*, quel cinema che vuole affermare una *croyance*, percorso da ritmi e sconquassato per intensità, sembra continuamente nascere e rinascere *come corpo*; in un'incessante ricorsività di sincopi, scomposizioni, ripetizioni, pare vi si possa leggere, sfogliandone le carni, una rappresentazione di quella che è la nascita stessa, o meglio, «di un poter-nascere legato alla sua violenza materiale quanto alla sua condizione immaginaria<sup>327</sup>». “Dateci dunque un corpo.” Ma un corpo che non sia al presente, e che contenga “il prima e il dopo, la stanchezza e l’attesa.” Poiché di attesa si nutre pure il nostro desiderio. E proprio l’eterno ritorno necessita in primo luogo di questo, che *si debba volere*. Volere veder tornare. Desiderio struggente di un *tornare di nuovo* che si palesi in *presenza*, che prenda corpo e incorpori. Ci troviamo in effetti qui nel luogo di un oggetto perduto, “spettrale e materiale, sembianza fluttuante e nocciolo duro”, dove però è ancora possibile *lavorare la materia* con la materia stessa, *dinamizzandola*, distendendola, verso quello che abbiamo voluto definire un a-venire vivente del cinema. È un’*altra* modalità di presenza rispetto al teatro, certo, che si arricchisce però, come ci ricorda Bazin, di altri mezzi. Se il cinema infatti non ci dà la presenza del corpo, e non può darcela, probabilmente è anche perché si propone un altro obiettivo: stende su di noi una “notte sperimentale” o uno spazio bianco, sceglie di operare con dei “granelli danzanti” e una polvere luminosa colpisce il visibile con un disturbo fondamentale e il mondo con un suspense che contraddicono ogni percezione naturale. È in questo modo che il cinema *produce* la genesi di un corpo sconosciuto come l’impensato nel pensiero, secondo Deleuze, nascita del visibile che ancora si sottrae alla vista. E la genesi di questo nuovo corpo dovrà essere riconosciuta innanzitutto in quello che, rispetto al modello classico di montaggio hitchcockiano, viene a definirsi qui piuttosto come un anti-montaggio. Ripercorriamone allora brevemente con Rancière le operazioni fondamentali, le figure:

-le immagini sono spesso intervallate dal nero, isolate le une dalle altre, ma soprattutto isolate, confinate, in una sorta di *loro* mondo, sorta di “mondo-retroscena dal quale ciascuna sembra uscire a turno per portarne testimonianza”;

- vi è come uno slittamento tra parola e immagine (il testo spesso parla di un film mostrandocene un altro), tuttavia questo *scarto* che solitamente starebbe a produrre una disgiunzione critica, in questo caso verrebbe ad affermare piuttosto il contrario e cioè “che le immagini appartengono globalmente a uno stesso mondo”;

---

<sup>326</sup> M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, tr. it., SE, Milano 1989, p. 15.

<sup>327</sup> R. Bellour, *Fra le immagini*, tr. it., Mondadori, Milano 2007, p. 40

- il montaggio video con le sue sovrimpressioni, con le immagini che appaiono, lampeggiano, svaniscono e si sovrappongono fondendosi le une nelle altre, porta a compimento “la rappresentazione di un sensorio originale, di un mondo delle immagini dal quale queste, al richiamo del regista escono come i morti di Omero escono dagli Inferi richiamati da Ulisse e dal sangue”<sup>328</sup>

In questo senso la pratica di *sottrazione* rispetto al continuum dei film di partenza cui un regista come Godard ad esempio dimostra di attingere, finisce col modificare radicalmente la *natura* di tali frammenti visivi, tanto da riuscirne a fare realmente qualcosa d'*altro*, e sicuramente qualcosa di non più riagganciabile all'ordine del narrativo/rappresentativo come abbiamo già potuto vedere. “Il vivente”, scrive Salvatore Tedesco, “appare nella sua concretezza, la commozione del suo scoprirsi tempo (...) implica la fuoriuscita dalla purezza astratta di una forza progettante e porta con sé il riconoscimento da parte del vivente del proprio essere composto e attraversato e scavato di *materia*”<sup>329</sup>

## II. Uscire dal nero.

“Pensare significa piegare” dice deleuzianamente Alain Badiou, “raddoppiare il fuori con un dentro coestensivo.”<sup>330</sup> Il momento più profondo dell'intuizione, come quello della *croyance*, è dunque quello in cui proprio il limite è pensato come una *piega*, e in cui di conseguenza l'esteriorità è rovesciata in interiorità. Il limite non sarà più visto come quel che intacca il fuori, ma una *piega* del fuori: sarà piuttosto, allora, *autoaffezione del fuori*<sup>331</sup>.

Il cinema è propriamente una lotta contro l'infinito: infinità del visibile, infinità del sensibile...: “il cinema nella sua essenza è *questo corpo a corpo* con l'infinito del sensibile<sup>332</sup>.” Pensiero e materia vi sono allora come disciolti assieme in un'esperienza insieme dinamica e *affettiva*, in un'azione che è di rivoluzione e costruzione a un tempo.

Proprio la questione del corpo, meglio, del modo secondo cui il pensiero è influenzato dal corpo, è per Deleuze essenziale nell'intero corso della sua trattazione della *croyance*. Per questo ci sembra necessario risalire a un concetto fondativo, una sorta di *immagine* adeguata al legame incomprensibile che viene a istituirsi tra il pensiero e il corpo, il concetto di *piega*. La *piega* si può forse indicare come l'atto “operativo” della *croyance* stessa nel suo venire a determinarsi come “una

---

<sup>328</sup> Rif. Rancière

<sup>329</sup> S. Tedesco, *Forma e forza*, p. 16

<sup>330</sup> A. Badiou, *Deleuze. Il clamore dell'Essere*, Torino, Einaudi, 2004 cit. p. 148

<sup>331</sup> A. Badiou, *Del capello Del capello e del fango*, Cosenza, Pellegrini, 2002

<sup>332</sup> Ivi

unità che fa esistere, molteplicità che crea inclusione, collettività divenuta consistente”... non si può sapere dove finisce il sensibile e dove comincia l’intelligibile. È avviluppata in questa la genesi di un corpo sconosciuto come l’impensato del pensiero, nascita del visibile che ancora si sottrae alla vista. Il problema infatti, nessuno l’ha detto meglio di Deleuze, non è certo mai stato quello di restituirci una *presenza* dei corpi ma quello “di una *credenza* capace di restituirci il mondo e il corpo a partire da quel che la loro assenza significa”. Per questo bisogna che la cinepresa inventi i movimenti o posizioni che corrispondano alla genesi dei corpi e siano il concatenamento formale delle loro posture primordiali. Se è vero infatti che la *materia* è anzitutto vicinanza e crisi, crediamo che proprio a partire da un certo cinema “moderno” si sia saputo cogliere questo flusso molecolare dell’accadere del senso mettendo in scena attraverso i corpi una variazione affettiva essenziale in un “divenire materiale” come eccedenza della relazione negli affetti, un vettore collettivo che si espande indefinitamente.

Il cinema della *croyance*, in un lavoro di scavo spesso sotterraneo, ha saputo disarticolare certi ordinamenti con una molecolare azione di ricodificazione e di riterritorializzazione. Ancora una volta è nell’*expérience interieure* bataillana che potrebbe essere radicalizzata questa situazione. Quando tutti gli spazi vengon saturati dall’immateriale sostanza della notte e lo sguardo e l’oggetto dello sguardo vengono a mischiarsi impuramente, ecco che *accade* allora qualcosa a qualcuno, oppure ci si sposta su di un altro piano dove c’è (il y a) in generale una presenza. È l’accadere nella sua modalità di esplicitazione assolutamente *anonima* e *neutra*. È quella presenza totale che solo il cinema ci offre. Al di qua o al di là di tutti i discorsi. Su questa inquietante meraviglia i cineasti, proprio come i poeti che si sono interrogati sull’essenza stessa della poesia, s’interrogano sulla sostanza profonda del cinema: è una consumazione anonima, neutra eppure inestinguibile dell’essere. Si tratta di situazioni limite come abbiamo detto, capaci di comunicarci la cifra stessa della trascendenza, “ma di una trascendenza, per così dire ‘ rovesciata’ trascendenza nella più radicale immanenza”. Scrive Ronchi: “Il “c’è”, sfiorandoci non ci minaccia dunque con il nulla, come crede un ingenuo nichilismo, ma, esattamente all’opposto, ha il senso di un’esposizione (...) Pensato nella sua essenza il nichilismo è allora il trionfo dell’eternità dell’essere sulla possibilità salvifica del nulla (...)”<sup>333</sup>

Vi è allora al cinema, alla lettera, come un’*uscita dal nero* o anche l’affermazione sperimentale del contrario, secondo Georges Didi-Huberman, che racconta a proposito della sua esperienza da spettatore di un film come *Il figlio di Saul* (2015) di László Nemes: pellicola

---

<sup>333</sup> R. Ronchi, *Come pensare, Bataille, Lévinas, Blanchot*, Milano, Spirali, 1985, p. 23

straordinaria su quella che fu la macchina di sterminio nazista nello spazio di recinzione di Auschwitz-Birkenau nel 1944. Nella lettera che Didi-Huberman scrive al regista si legge infatti:

Depuis la salle obscure, pendant la projection, j'ai eu quelquefois envie, non pas de fermer les yeux, mais que tout ce vous mettiez en lumière dans ce film retourne, pour un temps si bref soit-il, au noir. Que le film lui-même baisse un instant ses paupières (ce qui arrive quelquefois). Comme si le noir pouvait m'offrir, au milieu de cette monstruosité, un espace ou un temps pour respirer, pour souffler un peu dans ce qui me lassait, d'un plan à l'autre, le soufflé si court<sup>334</sup>.

Quella che sembra evocare qui lo storico dell'arte è a tutti gli effetti un'esperienza di luce che solo può darsi, paradossalmente, nel nero e a partire dal nero : è questa infatti la potenza del cinema di penetrare l'oscurità quando più pericolosamente si avvicina alla struttura dell'incubo. Ecco che allora estratte dall'oblio, richiamate indietro dal respingimento, come ha scritto Jean-Luc Comolli, le immagini cinematografiche si mettono stranamente a brillare e a vivere quando pure le parole sembrano restare dal lato del mortifero.

È infatti nelle pieghe dell'evento, che sorgono *malgrado tutto* le immagini. Si pensi ai *Rotoli di Auschwitz* seppelliti dai membri del Sonderkommando poco prima della loro liquidazione; si pensi alle quattro foto scattate nell'agosto del 1944 sulla scorta di una delle più fulminanti riflessioni di Benjamin: "Supponiamo improvvisamente bloccato il movimento del pensiero- si produrrà allora in una costellazione sovraccarica di tensioni una sorta di shock di ritorno, una scossa che consentirà all'immagine (...) di organizzarsi all'improvviso, di costituirsi come monade"<sup>335</sup>

L'occhio della macchina da presa di Nemes rimane per tutta la durata del film come agganciato al volto di Saul, o altrimenti incollato alla sua nuca: tutto il resto intorno a lui è fuori fuoco, come fin dai primi minuti della pellicola i corpi nudi di donne e uomini che si dirigono verso la camera a gas. Non a caso l'unico obiettivo utilizzato nel corso delle riprese è un 40mm; da qui inoltre la scelta di una pellicola 35 millimetri capace di preservare una *reale* instabilità nelle immagini e tale di restituirci in maniera massimamente *organica* un certo mondo. Sono esclusi i piani lunghi e tutto avviene, o meglio sorge da un torbido fondo, in breve tempo a breve distanza. Tuttavia l'impressione predominante che ci accompagna nell'arco dell'intero svolgersi della vicenda è che tutta questa complessa operazione cinematografica si compia in modo "giusto". E in questa giustizia, qualcosa ci riporta a quello strano battesimo per immagini che faceva capire ad un giovanissimo Daney *che i campi di concentramento erano veri e che il film* (in quel caso *Notte e*

---

<sup>334</sup> G. Didi-Huberman, *Sortir du noir*, p. 8

<sup>335</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997, p. 69

*nebbia) era giusto*<sup>336</sup>. Forse che davvero il cinema solo è capace di ergersi sul limite di un'umanità snaturata? I fatti che qui ci vengono mostrati nel loro prodursi come fatti, appunto, ci vengono non a caso spesso presentati di sguincio, come per puro accidente. Qui dove un'atmosfera livida pare aver inghiottito ogni cosa e dove il fumo sprigionato dai corpi ancora incandescenti appena estratti dai forni sembrerebbe non lasciar spazio ad altro; qui e non altrove, e non in altre condizioni che *nel nero* (alla lettera, la stanza buia dove l'uomo si apposta), si consuma l'evento formidabile dello scatto fotografico. Ora, per sostenere l'immaginazione di queste immagini, dice Zalmen Gradowski, bisogna "che il tuo cuore si trasformi in pietra (...) e il tuo occhio in macchina fotografica". Il film in questo senso potrebbe essere letto anche come un deposito d'immagini in stato di urgenza. Senz'altro il momento dello scatto marca una soglia decisiva (non solo nell'economia del film): queste immagini di morti o di quasi-morti sono infatti destinate ai vivi- e dunque ad uscire dal nero- a coloro che pur sopravvivranno a quest'inferno. Appello di un popolo di morti a un popolo di vivi? Per riprendere le parole della Mondzain: "le cinéma se met en charge de fracturer le sol des massacres et celui des charniers pour en appeler aux vivants". I morti si destano dalle loro tombe per stimolare la coscienza di un popolo, e di un popolo a-venire. Anche le immagini peggiori, insomma, non sono lì a consolidare il terrore ma forse proprio ad ispirare un certo terrore dell'avvenire per dare coraggio alla sospensione di ogni catastrofe.

Le quattro immagini strappate al reale di Auschwitz di cui si è molto parlato negli ultimi anni manifestano bene questa condizione paradossale: *immediatezza* della monade (sono delle istantanee, sono i 'dati immediati' e impersonali di un certo stato d'orrore fissato dalla luce) e *complessità* del montaggio intrinseco. *Verità* (indebitamente, dinanzi a tutto questo, siamo come nell'occhio stesso del ciclone) e oscurità (il fumo nasconde la struttura delle fosse, il movimento del fotografo rende sfuocato e incomprensibile quanto accade nel bosco di betulle.<sup>337</sup> La massa nera che circonda la visione dei cadaveri e delle fosse, questa massa in cui nulla è visibile restituisce, in realtà, *un segno visivo* altrettanto prezioso della rimanente superficie impressionata. Questa massa in cui nulla è visibile è lo spazio della camera a gas: la camera oscura in cui è stato necessario ritirarsi per porre in luce il lavoro del Sonderkommando, fuori, al di sopra delle fosse di incinerazione. Questa massa nera ci restituisce dunque la situazione stessa, lo spazio della possibilità, la condizione di esistenza delle fotografie. Sopprimere una "zona d'ombra" (la massa visiva) a benefici odi una luminosa "informazione" (l'attestazione visibile) equivarrebbe ad affermare che Alex aveva tranquillamente potuto scattare le sue foto all'aria aperta. Così nell'immonda operazione di "re inquadramento" di queste immagini, senza dubbio si è pensato di preservare il documento (il risultato visibile,

---

<sup>336</sup> S. Daney, *Lo sguardo ostinato*, p. 26

l'informazione distinta) ma se ne è soppressa la fenomenologia, tutto ciò che faceva di queste immagini un evento (un processo, un lavoro, un corpo a corpo).<sup>338</sup>



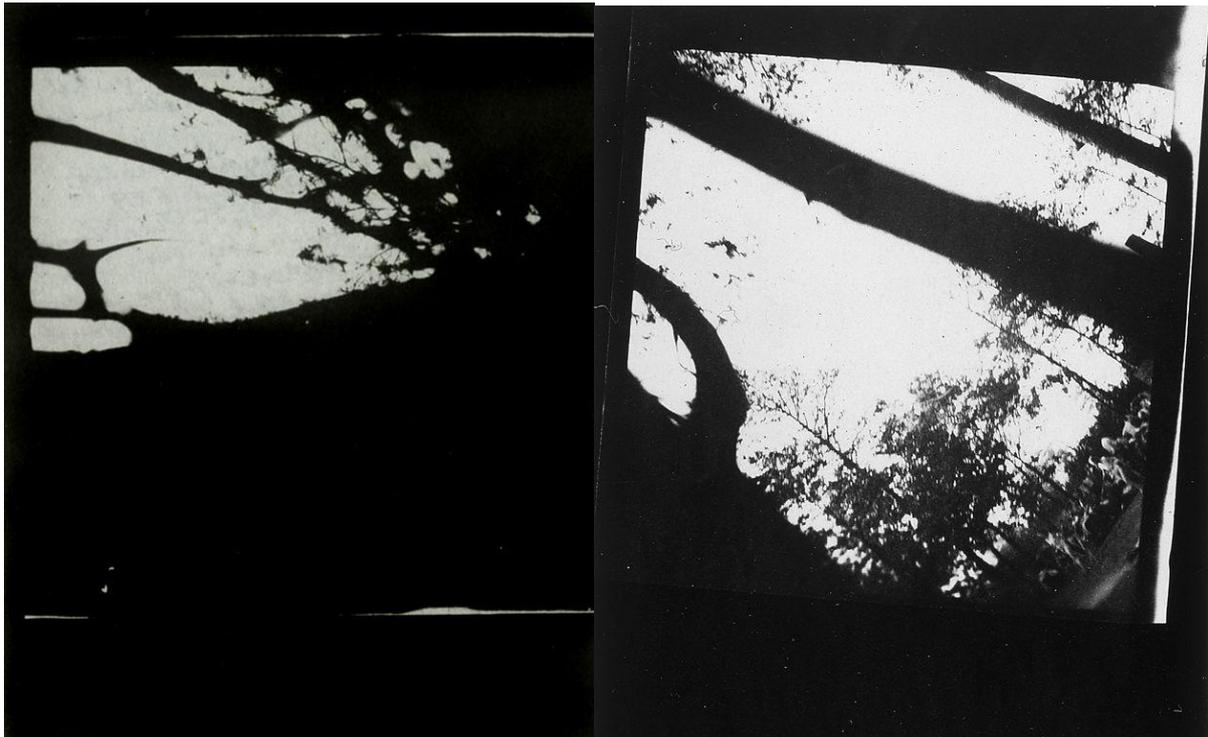
---

<sup>337</sup> G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, pp. 52-53

<sup>338</sup> Ivi, p. 57

**Figure.** Anonimo (membro del *Sonderkommando* di Auschwitz). Cremazione di corpi gasati in fosse di incinerazione all'aria aperta, davanti alla camera a gas del crematorio V di Auschwitz, agosto 1944. Oswiecim, Museo di Stato di Auschwitz-Birkenau (negativi n. 277-278).

**Figure.** Anonimo (membro del *Sonderkommando* di Auschwitz). Donne spinte verso la camera a gas del crematorio V di Auschwitz, agosto 1944. Oswiecim, Museo di Stato di Auschwitz-Birkenau (negativi n. 282-283)



Quella che si pone è dunque una questione estetica ed etica, psichica e politica- si tratta di sapere che fare davanti a questo “buco nero”: lasciare che questo ci mini dall’interno, o piuttosto di metterlo alla luce, esporlo in qualche modo, farlo insomma uscire dal nero? Alex è sì colui che scatta la foto “témoignage du noir” ma anche soprattutto colui che ci lascia un’impressione inestimabile “témoignage de la lumière”: “ à savoir l’acte photographique par excellence, pour rendre visible à tous ce que les nazis voulaient absolument rendre invisible et, donc, incroyable aux yeux du monde<sup>339</sup>”. Anche da un punto di vista meramente drammaturgico, lo stesso “scopo” della narrazione degli eventi dal punto di vista di Saul, corrisponde di fatto a una folle, indisciplinata esigenza di “uscire dal nero”: così, *sortir l’enfant mort du noir*. “Hai tradito i vivi per seppellire un morto”, lo accusano i compagni che stanno organizzando l’imminente rivolta: Saul è davvero un *idiota* in questo. E la natura del suo gesto lo conferma: gesto politico, innanzitutto, volto proprio ad affermare l’autorità di un rituale (la ricerca ostinata di un rabbino, la recita esatta del kaddish, un’inumazione secondo le regole), la solidità di una croyance *malgrado tutto*.

Altra uscita dal nero. In *Immagini del mondo e iscrizione della guerra* (1988-1989) Harun Farocki, filma le fotografie aeree scattate nel 1944 dalle macchine automatiche dei bombardieri che sorvolavano la Silesia. Così recita il commento di Farocki:

*Aufklärung*, è un termine della storia delle idee. È anche però un termine militare: il riconoscimento. Il riconoscimento aereo. In Europa centrale il cielo è generalmente coperto. La vista non è libera che circa trenta giorni all'anno. Il 4 aprile 1944 il cielo era aperto, senza nuvole. Dei precedenti rovesci avevano ridotto le polveri. Degli aerei americani erano decollati da Foggia (Italia) e si dirigevano verso alcuni obiettivi in Silesia-delle fabbriche di carburante e di caoutchouc sintetico (buna). Giungendo sui cantieri delle fabbriche IG-Farben un pilota attiva la sua macchina e scatta una foto del campo di concentramento di Auschwitz. Prima immagine di Auschwitz, scattata a 7000 metri di altezza. Le immagini scattate nel 1944 in Silesia giungeranno a Medmanham, in Inghilterra per exploitation. I foto interpreti identificheranno una centrale elettrica, una fabbrica di carbide, una fabbrica di buna in via di costruzione e una fabbrica di idrogenazione di carburante. Non essendo stati incaricati di cercare il campo di Auschwitz, essi non l'avevano trovato. (...) Non sarà che nel 1977 che due impiegati della CIA intraprenderanno la ricerca negli archivi e analizzeranno le vedute aeree di Auschwitz. Sarà solo trentatré anni dopo che verranno scritte le parole: altana e casa del comandante, ufficio del registro e quartiere generale, di amministrazione e parete di esecuzione, blocco n. 11 e infine l'iscrizione "camera a gas"<sup>340</sup>.

Le immagini e le parole. C'era voluto un cielo sgombro di nubi ma non era bastato. Una foto, ancora non bastava. Uno sguardo per leggerla, ancora nulla. Ci sono voluti altri trentatré anni per portare due membri della CIA a *leggere* quello che non si era potuto leggere, scrivere delle parole a fronte di alcune tracce. Occorreva insomma uno sguardo umano per leggere la traccia registrata da una macchina, ma anche lo sguardo in qualche modo non è bastato. "Dire que les images, archive ou non, sont affaire de lecture c'est-à-dire du travail d'interprétation d'un spectateur, et que cette interprétation est nécessairement conjoncturelle, ne suffit pas non plus", scrive Comolli. "Déjà Farocki le souligne, l'image fabriquée par une machine automatique, c'est-à-dire à peu près hors de la demande d'un sujet désirant, reste illisible, ou plutôt sa lisibilité reste limitée à la prévision d'une commande, elle est déterminée par la pré-lecture d'une attente (des baraques de chantier à la place d'un camp de concentration)". Si rende allora necessaria a questo punto una sfida, immaginaria o no, che sia posta da alcuni soggetti o attraverso alcuni soggetti: un movimento tale da rimettere le immagini in gioco; insomma è necessario un certo ri-montaggio delle immagini, un montaggio di immagini con altre immagini, altre associazioni (*Holocauste-Auschwitz, ou bien usine-camp, travail*

---

<sup>339</sup> "Dépôt partiel, lacunaire, très pauvre donc. Mais dépôt bouleversant, inestimable. Dépôt visuel où l'ombre et la lumière, le noir et le blanc, le net et le flou témoignent directement de la situation dont ces images apparaissent comme les 'survivantes'<sup>339</sup>" G Didi- Huberman, *Sortir du noir*, p. 18

<sup>340</sup> Estratto da "La guerre, inscrite sur les images du monde", *Trafic*, n. 11, estate 1994

forcé-extirmination, etc.) delle parole, delle date, degli altri segni, delle altre rappresentazioni, affinché la traccia possa essere e possa *fare segno*<sup>341</sup>”.

La questione degli archivi è sempre stata innanzitutto una questione di montaggio. E parafrasando ironicamente la celebre formula di Rossellini, Comolli dice che se si vuole che le cose siano là, ebbene, si tratta di cominciare a manipolarle (farle passare di mano in mano). Bisogna volere- leggi, *credere*- che il mondo avvenga, e quindi cominciare a montarlo. Il cinema costruisce il mondo, primo tempo; in seguito, lo sostituisce (Comolli). Fissare dei punti di luce sulle nascite oscure dell’anonimato è quello che tecnicamente fa quella cosa che si chiama fotografia: scrittura di luce “*entrée de toute vie dans la lumière commune d’une écriture du mémorable*<sup>342</sup>”. La luce stessa è oggetto di condivisione, è conflittualmente comune. Sulla stessa placca fotografica s’iscrivono, ad esempio, l’uguglianza di tutti davanti alla luce e l’ineguaglianza dei piccoli al passaggio dei grandi: dunque la comunanza di due mondi di una stessa immagine. È per questo che. vi si possono vedere anche la *comunanza* di un presente e di un avvenire. Ricordiamoci, ancora una volta, del tempo messianico.

Il cinema, dice Oliveira ripreso da Godard, è “una saturazione di segni magnifici che si bagnano nella luce della loro assenza di spiegazione”. Una bella formula che merita di essere completata dal momento in cui l’assenza di spiegazione non ha alcuna magnificenza se non come sospensione della spiegazione “*suspens de l’explication*<sup>343</sup>”. Spiegare vuol dire in effetti due cose molto diverse. Come donare un certo senso a una scena, la ragione di un’espressione. Ma, secondo l’etimologia stessa della parola, lasciar spiegare la pienezza arrotolata nella sua semplice presenza. Fissare lo sguardo su questa semplice evidenza d’esistenza legata, in qualche modo, all’assenza stessa della ragione, sviluppare questa evidenza come virtualità di un altro mondo sensibile. All’immagine cinematografica è dunque da riconoscere senz’altro il privilegio di rilevare “naturalmente” questa significanza indeterminata che, all’età della storia e dell’estetica, fa di ogni vita qualunque la materia dell’arte assoluta (“*fait de toute vie quelconque la matière de l’art absolu*”). Come nel caso di Flaubert, citato non a caso spesso da Rancière, doveva costruire in un’incessante sottrazione questo regime di significanza insignificante. Ma il cinema con il suo occhio senza coscienza, possiede lo strumento capace di effettuare esattamente il concetto romantico dell’opera come uguaglianza di un processo cosciente e di un processo inconsciente allo stesso tempo. Splendore della sua insignificanza e dell’infinità delle sue implicazioni. Arriva a

---

<sup>341</sup> J.-L. Comolli, “Le miroir à deux faces”, p. 40

<sup>342</sup> J. Rancière, *Arret*, p. 52

<sup>343</sup> Ivi, p. 53

questo punto a chiedersi Rancière, e qui il discorso si fa molto interessante per noi che allora arriviamo a chiederci *che cosa pensa un'immagine? E la storia che vi è racchiusa?*

L'età in cui il cinema prende coscienza dei suoi poteri è anche il tempo in cui una scienza nuova della storia si afferma rispetto alla semplice storia-cronaca, alla storia evenemenziale che faceva la storia dei grandi personaggi con l'aiuto di "documenti" di loro segretari, archivisti e ambasciatori. A questa storia fatta delle tracce stesse che uomini importanti avevano deciso di lasciare si oppone una storia fatta di tracce che nessuno aveva scelto come tali, quindi con delle testimonianze mute di vita ordinaria. Essi avevano opposto al documento, al testo cartaceo intenzionalmente redatto per ufficializzare la memoria, il monumento inteso nel senso proprio del termine: quello che conserva memoria in se stesso, che parla cioè direttamente, per il fatto che non fosse destinato a parlare- la disposizione di un territorio che testimoni dell'attività passata degli uomini meglio di ogni cronaca delle loro imprese: un tessuto, una ceramica, una stele, un contratto tra due persone di cui non sappiamo assolutamente nulla, che recano *traccia*, insomma, di una certa maniera d'essere del quotidiano, una pratica di lavoro o di commercio, un certo senso dell'amore o della morte che si iscritto per se stesso senza che nessuna abbia pensato agli storici del futuro. "Le monument est ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de s'être soucie que de son présent<sup>344</sup>". Ovviamente questa opposizione neppure si darebbe senza il loro mescolamento: i "testimoni muti" lo storico deve saperli far parlare, esplicitare il senso nella lingua delle parole; allo stesso modo quello che è stato scritto in una certa lingua con tutti gli strumenti della retorica, lo storico deve saperli rileggere, evidenziare, per quello che essi dicono, anche contro quello che essi dicono intenzionalmente, insomma quello che dicono in quanto monumenti.

È la storia "del tempo della storia" che non assicura il suo proprio discorso se non al prezzo di un'incessante trasformazione del monumento in documento e del documento in monumento, operando dunque una costante conversione del significante in insignificante e dell'insignificante in significante. Va da sé che di questa poetica romantica dalla doppia significanza il cinema cosiddetto "documentario" finisce per assumere una certa rilevanza proprio nella sua vocazione alla "mostrazione" del reale nella sua significanza anonima. Ma lo stesso Harun Farocki ci mostra il potere storico dei cine-amatori di Bucarest e così in altri suoi film che l'occhio sincero della macchina da presa non vede, *malgrado lui*, che ciò che gli si ordina di vedere. Se gli Alleati non hanno rivelato l'esistenza dei campi di concentramento pur ben "visibili" sulle fotografie aeree dove essi cercavano di reperire delle fabbriche industriali da bombardare, è perché la finestra del visibile

---

<sup>344</sup> L'inoubliable, p. 55

cinematografico è essa stessa, originariamente, una cornice che esclude, come scrive Rancière. “Ou plutôt, elle est le seuil de ce qui est et de ce qui n’est pas intéressant à voir”. Ma allora il potere rivelatore dell’immagine registra mai qualche cosa d’altro rispetto alla porzione che già ci dona del visibile e dell’invisibile, dell’audibile e dell’inaudibile, dell’essere e del non essere? Rancière cita il caso del brano letto da Franco Fortini nello straordinario di Straub/Huillet, *Fortini/Cani* di Straub/Huillet (1976): al fondo, egli dice, non c’è che un’unica sola, dura, feroce notizia: “voi non siete dove arriva chi decide del vostro destino. Voi non avete destino. Non l’avete e non lo siete. In cambio della realtà vi è stato dato un’apparenza perfetta, una vita ben imitata”. Queste frasi terribili non si rivolgono solo alle vittime del massacro nazista ma a tutti quelli che, come loro, hanno subito una vita decisa da altri, spossessata di qualunque capacità propria di fare storia. Sapere allora che “il conflitto di classe è l’ultimo dei conflitti visibile in quanto di prima importanza” (Fortini) non è misurare l’ignoranza e il sapere ma l’essere e il non essere. Combattere allora l’anestesia nichilista portata dal doppio gioco dell’immagine parlata e della parola data ci obbliga a una *sospensione* di questo doppio potere dell’immagine che parla attraverso il suo senso e la sua insignificanza. Nel caso di Fortini- e avremo modo di tornare meglio sul cinema di Straub/Huillet, non mette *alcuna immagine* della Guerra dei Sei Giorni, o immagini d’archivio dei massacri di Marzabotto e di Vinca nell’autunno del 1944. Davanti alle parole dello scrittore, insomma, neppure un corpo suppliziato ma al contrario solo l’assenza dei corpi, la loro invisibilità. Dalla terrazza da cui Fortini rilegge il suo testo, la macchina da presa se ne va lontano a esplorare i luoghi dei massacri, le colline mute scrostate dal sole, i paesi deserti. Al solo-parlare della poetica romantica e al tutto-visibile della macchina di informazione-mondo, bisogna opporre dunque la solitudine della parola, la sua sola risonanza affrontando il mutismo della terra che non dice né mostra nulla. Come ricorda Gilles Deleuze: l’evento silenzioso ricoperto dalla terra quell’evento che è sempre resistenza. ...

Insomma, scrive Rancière, se la grande utopia del cinema negli anni dell’Ottobre russo e dei modernismi europei, era stata quella di sostituire alle storie e ai personaggi del vecchio mondo la preclusione veridica dell’uomo nuovo attraverso l’occhio incapace di ingannare della macchina cinematografica, se la banalità del parlante aveva ucciso questo sogno, la terza tappa percorsa dal cinema non dovrà essere allora necessariamente quella di capovolgere il rapporto iniziale, di fare delle immagini il mezzo proprio a un certo *farsi sentire* delle parole, apponendo talvolta il silenzio ai testi e al fascino dei corpi che pretendono di incarnarli? Se c’è un visibile nascosto sotto l’invisibile sarà la messa in scena delle parole, il momento di dialogo tra la voce che li fa risuonare e il silenzio delle immagini a mostrare l’assenza di quello cui le parole si riferiscono. Non è in questo l’invocazione e il darsi stesso di una croyance?

*Che cosa può* allora, a fronte di questo, l'immagine cinematografica? In tedesco il termine *Vernichtung* indica propriamente la riduzione a nulla, ovvero, una nientificazione, sparizione di ogni traccia. Quello che specificamente fu il lavoro nazista sugli ebrei d'Europa: la pianificazione rigorosa dello sterminio. È proprio questo niente che la storia e l'arte devono sfidare nella messa in campo di una *croyance*: presentare il processo della produzione della sparizione. Il negazionismo ha due risorse di cui una è quella di non vedere ciò che, di fatto, non è più visibile e l'altra di dispiegare il contesto dell'evento fino al punto tale in cui la specificità di questa sparizione è scomparsa. C'è il vergognoso negazionismo che afferma semplicemente che ciò non ha avuto luogo. E c'è il negazionismo "onesto" per cui si reclama la vocazione della scienza che non è affatto quella di constatare ma spiegare. Che ragione avevano i tedeschi di sterminare gli ebrei? A fronte di questa domanda sorge tutta una serie di risposte: la prima è che essi non avevano degli obiettivi e da questo si deduce tacitamente che un evento senza alcuna ragion d'essere non esiste; la seconda è che loro avevano perduto la ragione in quanto fanatici e questo lascia intender che si arriva alla follia; la terza che la Germania di quegli anni affrontava una vera minaccia, quella del comunismo del quale molti rappresentanti erano ebrei, da qui la costruzione della figura di un nemico ebreo-bolscevica: da qui si deduce pure che d'accordo il crimine è stato orrendo ma il vero colpevole è la rivoluzione bolscevica che ha costretto i nazisti a compiere questi errori, perché essa stessa era un errore contagioso.

Occorre dunque mostrare l'annientamento, come Nemes (da un lato pure in maniera finzionale) o come Claude Lanzmann (dal lato del documentario) fa in *Shoah* (1985): questo implica la congiunzione di una tesi sulla storia e una tesi sull'arte. L'estetica sa bene e da molto tempo che l'immagine, contrariamente a quello che si crede e fa credere la macchina d'informazione, mostrerà sempre meno delle parole tutta la grandezza che supera la misura: orrore, gloria, sublimità, estasi. Anche perché non si tratta tanto di immaginare l'orrore quanto di mostrare quello che giustamente non ha un'immagine "naturale", l'inumanità, il processo di una negazione dell'umanità. È qui che le immagini possono aiutare le parole, lasciare intendere, nel presente, il senso presente e intemporale di quello che esse dicono, costruire la visibilità dello spazio dove ciò sia audibile. Bisogna ancora una volta tornare alla celebre frase di Adorno che decreta l'arte impossibile dopo Auschwitz. È piuttosto l'inverso che è vero, dice ancora Rancière: dopo Auschwitz, per mostrare Auschwitz, *solo l'arte è possibile* perché è sempre il presente di un'assenza, perché è il suo lavoro che ci dà a vedere un invisibile, per la potenza delle parole e delle immagini, giunte o disgiunte, perché è l'unico che può rendere sensibile l'inumano.

E come non ricordare in questo contesto il lavoro di un altro grande cineasta della modernità come Alain Resnais il quale pure scelse di confrontare le fotografie dei sopravvissuti e dei cadaveri scattate all'apertura dei campi nel mutismo dei luoghi e indifferenza della natura circostante (*Notte e nebbia*, 1956). Claude Lanzmann in questo senso radicalizza il proposito escludendo ogni archivio e confrontando le minuziose testimonianze sull'aspetto dell'annientamento- che non si può che raccontare ma anche che proprio per questo bisogna raccontare nel dettaglio - con dei paesaggi che ne hanno cancellata ogni traccia, ovvero con la semplice inumanità della terra e delle pietre. E dal momento che si parla essenzialmente di arte, il problema non è tanto quello di vietare ogni rappresentazione ma di apprendere quali modi di raffigurazione sono possibili e fra loro che posto assegnare alla mimesis diretta. È per questo che Lanzmann, che non ha rappresentato alcuno spettacolo dell'orrore, ha solo fatto *ripetere* ai testimoni alcuni gesti che marcano precisamente il divenire inumano dell'umano. Perché si tratta precisamente di *riprodurre* certi gesti come certe canzoni (funzione ugualmente positiva dell'arte della croyance) lasciandoli fare ad altri che sono gli stessi ma giustamente non più quelli che erano. Si tratta di ri-agganciarli al simulacro dei corpi, del luogo, del tempo "propri" che li avevano seppelliti, per posizzarli nell'intemporalità del loro presente. Si tratta di riservare al rigore dell'arte la potenza della rappresentazione, che è quella del muthos a scrivere l'annientamento nel nostro presente. La costanza dell'arte verrebbe allora ad opporsi a questa massima del filosofo che assicura che quello che non può dirsi è meglio tacerlo.

Alla fine del secolo scorso Mallarmé aveva voluto pensare la potenza nuova di una finzione che non fosse più legata alla credenza nell'esistenza di un personaggio ma alla "potenza speciale di illusione" che è propria a ciascun arte. Ci fu un momento negli anni Venti, dove la "potenza d'illusione del cinema, la congiunzione dell'occhio che registra e dell'occhio che traccia, della radiografia macchinina e del montaggio sinfonico, fu concepita come quella di un'arte suprema capace di seppellire le cose vecchie dell'uomo psicologico e della finzione rappresentativa, per accompagnare un uomo nuovo". Oggi la capacità del cinema di fare della storia appare legata piuttosto a un'altra maniera di finzionalizzare: quella che interroga la storia del secolo attraverso la storia del cinema e questa stessa storia attraverso la questione della storia che organizza i segni dell'arte. Così Godard in *Allemagne neuf zéro* o nelle *Histoire(s) du cinéma* interroga il secolo attraverso un certo dialogo tra la fabbrica di sogni leninista e la fabbrica di sogni hollywoodiana.

<sup>345</sup>Oppure interrogare all'ombra di un angelo di Giotto il rapporto che può venire a crearsi tra "un

---

<sup>345</sup> "(...) les images de l'Allemagne socialiste en déshérence et de l'Allemagne capitaliste à travers une phrase de Rilke, le souvenir de Goethe, la musique de Bach ou de Beethoven, mais aussi la musique muette du phonographe de Menschen am Sonntag ou de la mort de Siegfried dans les Nibelungen de Lang, la statue et les verses du soviétisé Pouchkine ou l'image de Don Quichotte dépassant, dans sa cavalcade "utopique" la TRabant en panne du "socialisme réel". "Rancière, arret, p. 69

posto al sole” di Elizabeth Taylor con quelle che il regista George Stevens ha potuto vedere all’apertura dei campi nazisti. Se dunque la storia non si attesta senza la costruzione di una finzione eterogenea, è perché essa stessa è fatta di tempi eterogenei, di anacronismi. Tornerremo ancora su questo e in special modo proprio sul frammento del capolavoro godardiano.

### III. *Ouverture e profondeur: motivi dell’immagine aperta al cinema*

Dove si pone la crisi della rappresentazione, è proprio lì, scrive Georges Didi-Huberman che *si aprono le immagini*. Si tratterà, pure in questo contesto, di riprendere allora il concetto di “immagine aperta” nel tentativo di ri-modularlo oltre che secondo le modalità dell’impensato, del sintomo, della sopravvivenza (modalità già abbondantemente criticate dall’autore del saggio: *L’immagine aperta. Motivi dell’incarnazione nelle arti visive*) secondo quelle modalità che sono di ogni atto che voglia dirsi “di croyance”: un momento privilegiato, un *evento di immagine*.

Apertura, innanzitutto, implica sempre incarnazione; è quanto scrive lo storico dell’arte autore di *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, che ricorda come il pensiero dell’apertura sia stato un tratto caratteristico di tutta l’estetica contemporanea da Bergson a Gilles Deleuze, da Rilke a Henri Maliney o da Bataille a Giorgio Agamben:

Il fatto è che l’*immagine aperta* attraversa il tempo secondo la modalità dell’impensato, del sintomo, della sopravvivenza (...) L’immagine aperta è, a suo modo, l’immagine sempre sopravvivente del motivo, remoto e immediato, dell’apertura. Come dire che, nell’immagine, i problemi di spazialità- aprire, infatti, ci indica per prima cosa una certa operazione sullo spazio- sono inseparabili dai problemi di temporalità<sup>346</sup>.

Proprio una certa *spazialità* dovrebbe essere allora compresa, anche e soprattutto al cinema, come temporalità nella sua apertura, nel suo squarcio, nella sua vocazione all’orifizio, alla ferita all’intervallo<sup>347</sup>. Questo vuol dire altrimenti che proprio certe motivazioni *patiche* dello spazio hanno il potere di riconfigurarne le qualità *estetiche*. Se è vero che l’immagine è sempre un oggetto, è pur vero che essa è sempre anche un’operazione del soggetto. Non si districa infatti l’immagine dall’immaginazione. James George Frazer si è appunto interrogato sul mistero centrale nei fenomeni di credenza in questi termini: “Perché gli uomini desiderano deporre le loro vite fuori dai loro

---

<sup>346</sup> G. Didi-Huberman, *L’immagine aperta. Motivi dell’incarnazione nelle arti visive*, Mondadori, Milano, 2008 p. 7

<sup>347</sup> Ivi, p. 8

corpi<sup>348</sup>?” Tutto ciò che fa del corpo la scorza stessa dell’esserci verrebbe mostrato allora, a partire da un certo cinema affermatore di una croyance come la frontiera immediatamente sensibile tra l’individuo e il mondo.

Un cinema che si è voluto definire “moderno” è tutto insomma nella *presenza* dell’immagine. Proprio l’attenzione rivolta al dato materiale, all’elemento fisico che rifugge le complicazioni dell’intreccio ci sembra, per dirla con le parole Edoardo Bruno, distillare “la sobrietà di un cinema dell’interiorità<sup>349</sup>”. Occorrerà per questo aprire come su di un piano, squadernare, il corpo delle immagini che qui andremo ad analizzare affinché venga risvegliata, richiamata, con la loro intima temporalità, quale è stata catturata una volta e per sempre dall’occhio della macchina da presa, anche l’intima potenza capace di affermarsi *qui* e insieme in un *altrove* che però non è mai un altro mondo. Aprire significa anche cominciare, entrare in esercizio. Bisogna riconoscere dunque a questa operazione una *qualità* e una funzione decisamente *positive*. “In questo senso, spiega Didi-Huberman, “c’è la nascita, l’immagine concreta di un corpo che si apre per partorirne un altro. Quando si apre il bozzolo, chiamiamo *imago* la farfalla che se ne scappa dopo la sua lunga gestazione. Aprire significa *scavare*: *scavare* un rifugio, scavare una tomba. (...) Quando muore un uomo, viene preparato uno spazio per accoglierne le spoglie: si apre la terra, la si scava, la si organizza come uno scrigno, in modo da creare l’*accesso immaginario* tramite cui il morto in un certo senso possa ricominciare a vivere (...)”<sup>350</sup>,

Si pensi in questo senso proprio al finale di uno dei più bei film “sul potere delle immagini”, come suggerito da Dario Cecchi, che siano stati prodotti negli ultimi anni: *Silence* di Martin Scorsese (2016). Il film si conclude con la morte di padre Rodrigues, quando la moglie giapponese che egli ha dovuto sposare dopo l’abiura, lo depone nel cilindro che gli fa da feretro. In quest’ultimo, estremo, frangente, scorgiamo attraverso un ultimo, delicatissimo movimento dell’occhio della macchina da presa volto a condurre un estremo atto d’indagine tra le pieghe di ciò che parrebbe impossibile celare, che egli reca ancora tra le mani il crocifisso che gli era stato donato durante la prigionia. Il film sembra porre allora, giusto in questi ultimi minuti, una questione essenziale che potrebbe essere riassunta come la questione dei volumi dotati di vuoti, attraverso la perdita- fisica- di questo corpo che contemporaneamente è apertura, forma insieme altissima e profondissima: una forma, insomma, che non può non riguardarci. Questo movimento ci è dato, letteralmente con un semplice movimento di macchina che, pur nella sua essenzialità, non potrebbe essere più vertiginoso. “Quel crocifisso”, si chiede Cecchi “è l’immagine del fatto che forse la fede

---

<sup>348</sup> Cfr. Dieu, l’homme et l’immortalité, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1928, p. 274

<sup>349</sup>

<sup>350</sup> G. Didi-Huberman, , *L’immagine aperta*, op. cit. p. 10

è rimasta viva nel cuore di padre Rodrigues. Ed è un'immagine che *solo il cinema* ci può mostrare: l'immagine di un segreto che il gesuita era riuscito a serbare lontano dagli occhi di tutti i suoi "sorveglianti" durante gli anni di soggiorno forzato in Giappone. È l'immagine che solo un dio può scrutare. Ma non il dio "aereo" e metafisico dell'inizio del film, che schiaccia le figure con il suo sguardo. Un dio, potremmo dire barocco, che si infila nelle pieghe dell'esistenza, che scruta i cuori ma anche i dettagli dell'essere. Un dio intimo, non più solo interiore ma carnale, anche se estraneo alle "attrazioni" della propaganda. Un dio che solo l'occhio del cinema poteva restituire, disfacendo d'un colpo all'ultima inquadratura tutte le figure del divino che ha attraversato nel corso del film"<sup>351</sup>. Si potrebbe pensare in questo senso che *Silence* di Martin Scorsese (2016) sia davvero un film sulla fede, anche se di una fede che si manifesta interamente attraverso le sue diverse immagini. Ma non è così, o lo è solo in via subordinata. "Toccano il cuore stesso della fede in dio nella sua immagine rinnegata, padre Rodrigues incontra un'altra logica dell'uso delle immagini, quella del potere dell'inquisitore Inoue che deve riportare l'ordine nell'impero eliminando ogni presenza cristiana sul suo territorio"<sup>352</sup>. In questo senso è vero che il film non si limita a raccontare una storia, vera o verosimile: esso ci fa comprendere cosa sia un potere che agisce con efficacia, ci fa entrare all'interno della logica attraverso cui il potere diventa azione e intercetta una croyance fondamentale. Con il gesto dell'abiura, con la richiesta di calpestare un'immagine sacra, il potere attiva, in effetti, la potenza della compassione e del perdono cristiano<sup>353</sup>. Si potrebbe dire dunque che nell'esperienza del vedere quello che questo il film c'invita a produrre è una sorta di "esercizio di fede": l'affermazione, cristallizzata in dogma, che nella morte a questo mondo qualcosa d'Altro v'è suggerito se non iscritto e questo indubbiamente non può che conferirle anche un senso metafisico. *Et vidit et credit*. Niente da vedere per credere a tutto.

Il cinema sembra saper farsi carico, come nessun'altra arte probabilmente, di quella complessa dialettica per la prima volta presentata da Aby Warburg tra *astra* e *monstra* come una dialettica di simboli e sintomi, di saperi e non-saperi. Se dovessi riferire a questo discorso un'immediato exemplum cinematografico sceglierei un altro movimento *impossibile* in grado di suggellare in apertura il *Faust* di Sokurov (2010): *passando per questo mondo, trapassate dal cielo all'inferno*, recita Goethe, ed ecco che da una volta stellata si finisce presto precipitati nella polvere della terra. Il film letteralmente "comincia" con il frugare delle mani del dottor Faust nelle viscere di un cadavere alla ricerca dell'anima. Siamo dunque proprio all'inizio di ogni creazione, e se è vero

---

<sup>351</sup> D. Cecchi, "Le immagini della fede", <http://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2017/05/22/silence-scorsese/>, corsivo mio

<sup>352</sup> Ibid.

<sup>353</sup> Ibid.

quanto affermato da Tertulliano, che non vi è materia che non testimoni la sua origine per quanto possa trasformarsi assumendo nuove proprietà (...), *che cos'è la carne se non terra*, trasformata in sue raffigurazioni? I muscoli sono come zolle, le ossa come pietre, le vene come ruscelli sinuosi, i tesori nascosti nelle midolla come i minerali della carne. Il mondo corporale verrebbe già a configurarsi in questi termini come un mondo violento di crisi e di spasmi. Tipico rappresentante di quella razza sturmundraghiana solita lasciarsi pervadere dalla natura tutta attraverso i più oscuri tremiti e capacissima di identificare le proprie pulsioni con il libero battito della Vita come quella Legge che è dell'intero cosmo, Faust ci viene inizialmente mostrato nell'atto di operare una delle sue "visitazioni" in limine -limite dell'uomo nello scienziato e dello scienziato nell'uomo-tremendamente inquieto, animato solo dall'inesausta volontà di andarsi a cercare quell'unico *legame* indisollubile che sta tra soggetto e creato (che è poi sostanza stessa della poesia goethiana) e da qui rinvenire quelle profonde assonanze che solo possono prodursi in un'incessante rigenerazione di forme; incessante mutare d'immagine in immagine. Così, attraverso una delle sue pellicole più liriche, il cineasta russo sembra volerci suggerire che in fondo Goethe al pari di Nietzsche e Wittgenstein, hanno voluto dirci la stessa cosa: la Vita non potrà mai essere ridotta a un semplice schema causa-effetto, ma ciò che invece c'è, ed esiste è piuttosto il *continuum*: movimento indistinto della Vita intessuto di una rete dinamica di relazioni in cui ogni parte è libera d'influire sul tutto. Ricordiamoci di alcune definizioni del cinema che sono state portate avanti fino a questo momento. Goethe stesso ha potuto affermare più precisamente che "l'uomo ha sempre goduto più *dell'immagine* che della cosa stessa; aggiungendo, che se mai all'uomo fu dato godere di una cosa è solo in quanto questi ha potuto immaginarsela. Non stiamo parlando allora, nel caso del capolavoro di Sokurov, dell'uomo in quanto re della creazione, quanto piuttosto, per dirla nei termini di Deleuze e Guattari, di colui che è *toccato* dalla vita profonda di tutte le forme o di tutti i generi, così come di colui che si incarica delle stelle come degli animali: stiamo parlando proprio di un "eterno addetto alle macchine dell'universo", un'operatore *del* mondo. Ecco perché questa strana creatura composta tanto di fango quanto di polvere (elemento questo che non smette di turbinare anch'esso e tornare a più riprese nel film, e tornare comune, all'uomo *come* al mondo) non cessa un solo istante di credere e di gridare a una qualche divinità come un qualche Altro (mondo nel mondo, fino alla fine, ovvero fino al ribaltamento di quella stessa volta celeste che ci è stata mostrata fin dall'inizio e della terra con lei – "Che Dio mi salvi") . E che questi si trascinino dietro pure i loro abissi, pocco importa all'uomo-Faust eterno viandante che ama errare fra le montagne e le valli delle vita, il cui corpo sembra tardare a gelare anche dopo la morte, tanto è caldo ancora il sangue che gli scorre nelle vene e che *l'anima*. Che anima la sua credenza in un ribollire violento che il gorgoglio dei

geiser fumante (ai bordi del quale egli nel finale va ad inginocchiarsi) di fatto amplifica, riecheggiandolo, questo fiotto di vita che proprio non vuole saperne di tacere e di tacere la Vita.

Proprio come dunque c' insegnano la *flora* e la *fauna* dei personaggi portati in scena in questo *Faust* e che popolano questo triste mondo in grisaille, le cose della natura sembrano non finire mai di morire pur segnate nel loro destino di polvere, già cadute in cenere in un'aria che non potrebbe essere più livida. Con Sokurov la macchina-cinema pare svelare tutto *un altro* luogo di puro dispiegamento auratico. Perché *soffiando* uno spazio non si crea soltanto un luogo ma gli si *insuffla* il tempo. “Se mi chiedete cos'è Dio, vi risponderò che Dio è il tempo<sup>354</sup>” ha detto una volta il regista, non esitando a definire proprio il tempo il simbolo dei limiti e della non-libertà dell'arte: “Dando vita a un'opera cinematografica, noi ci intromettiamo negli affari di Dio, diamo vita a un altro mondo<sup>355</sup>”. Proprio Sokurov ci sembra allora uno dei cineasti contemporanei che più abbia saputo mostrarci come davvero *non c'è fine* all'immagine e che come il suo *Faust* il cinema non deve temere di andare “là, oltre e oltre”. Basti pensare al caso splendido delle sue *Elegie-vere* e proprie traversate di immagini come il magnifico *Elegia del viaggio* (2001).

Poiché, in fondo, cosa è *mondo*? Nell'idea di Lévinas, il mondo è immanenza. Immanenza che è anche soprattutto *un modo* temporale. Esso si impone come privilegiato: presenza che è anche il-fatto-di-essere. Presenza come esposizione nell'assoluta franchezza dell'*essere* significa anche raggruppamento e sincronia senza incrinature, senza scappatoie né ombre. Mondo è sempre un *apparire* e un *darsi*.<sup>356</sup> Aprire, ancora una volta, equivale a uno svelare e un disporre, *presentare* la cosa ormai “aperta”: ora, se aprire equivale a presentare, la presentazione stessa pone la questione fenomenologica delle sue modalità di rivelazione o di apparizione. “Si sente già,” prosegue Didi-Huberman l'ambiguità essenziale che propongono certi dispositivi di chiusura e apertura, queste cornici o questi tagli mobili necessari alla lirurgia delle immagini: un po' come se, affinché l'uomo *creda* a qualcosa di fronte all'immagine, fosse necessario inventare misteri che siano fisicamente, spazialmente percepibili, vale a dire delle matrici che li contengano e talvolta, durante il *cerimoniale auratico* dell'apertura, li facciano intravedere al credente, così da riesumatli, da crearli dialetticamente<sup>357</sup>.

Ma la nostra croyance, abbiamo detto, non può che avere come unico scopo la *carne*. Stiamo parlando allora qui di quella carne, di quella consistenza che è ad esempio della “grande passività delle cose senza ragione” come direbbe ancora Rancière. Ed è ancora sotto il profilo di

---

<sup>354</sup> A. Sokurov, *Nel centro dell'oceano*, Bompiani, Milano, 2009, p. 228

<sup>355</sup> Ibid.

<sup>356</sup> E. Lévinas, *Trascendenza e intelligibilità*, p. 14

<sup>357</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, op. cit. p. 11

un'antropologia filosofica che una tale "apertura" delle immagini andrà riferita pertanto all'azione di un corpo sensibile e senziente (visibile e vedente). Un corpo estatico, o "deiscente" come lo definiva l'ultimo Merleau-Ponty (richiamato spesso da Didi-Huberman) introducendo il concetto fenomenologico di "carne". Ciò significa che l'incarnazione né è l'ambito essenziale. Un ambito di relazioni interne -o meglio, estatiche- che, emancipato da ogni residuo di quella razionalità metafisica (esteriorità/interiorità, corpo/anima, sensibile/intelligibile ecc..) informa ora un'interpretazione metaforica e iconografica dell'apertura.

In questo senso l'espressione *immagine aperta* sembra rimandare quindi a un'economia molto particolare dell'immagine, nella quale forme, aspetti, somiglianze si lacerano per lasciare apparire una *dissomiglianza* particolare: una *reale alterità*, secondo la rilettura lacaniana<sup>358</sup> apportata da Pietro Montani a questo motivo dell'apertura. Se l'apertura dell'immagine viene infatti riferita alla relazione con l'impensato-soglia e limite del contatto con un reale (come abbiamo visto)- non è tanto sulla natura auratica che bisognerà mettere l'accento quanto sulla possibile attinenza ai *valori espositivi* potenziati dal fenomeno della riproducibilità. Laddove infatti, scrive Montani: "i valori di culto attribuiti all'immagine costituiscono un potentissimo fattore di continuità, che oppone la più efficace resistenza a quella rottura del tempo omogeneo, rettilineo e vuoto dello storicismo<sup>359</sup>", l'apertura dell'immagine (e l'apertura dell'immagine cinematografica in particolare) farebbe appello piuttosto alla condizione di discontinuità e a un'opera essenziale di ri-montaggio. Una posizione che è del tutto conforme all'approccio teorico di Benjamin che proprio della riproducibilità tecnica intese mettere in evidenza soprattutto le opportunità rivoluzionarie; e l'immagine aperta è proprio ciò che *dischiude originariamente* in vista di una diversa esperienza dell'immagine.

*Ouverture e profondeur*: occorre prendere allora la misura di questa doppia dimensione, scrive Didi-Huberman. Cos'è nel più profondo, l'emozione, se non essere questo movimento fuori di sé, fuori d'un certo "Io": "C'est ainsi que l'émotion, ce mouvement hors de soi, apparaît comme un mouvement hors du "moi" (...) parce qu'il s'ouvre décisivement- se montre, s'expose, se déplie- au monde extérieur (la communauté humaine<sup>360</sup>). Jacques Lacan ha voluto distinguere non a caso un' *émotion* supposta più superficiale da un *émoi* più profondo che a nostro avviso proprio il cinema sarebbe capace di suscitare. Quando allora nell'ultimo capitolo de *L'evoluzione creatrice* si pone l'essenziale questione del "meccanismo cinematografico del pensiero", un movimento di traslazione

---

<sup>358</sup> Sogno dell'iniezione di Irma

<sup>359</sup> P. Montani, pp. 50-51

<sup>360</sup> G. Didi Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes, L'Oeil de l'histoire 6*, Paris, Les Editions de Minuit, 2016 p. 46

nello spazio esprime sempre qualcosa di più profondo e di un'altra natura: esso esprime propriamente, l'abbiamo già detto, un cambiamento qualitativo o un'alterazione: è, in altre parole, quello che Deleuze chiama il Tutto che non è né donato né donabile ma è, appunto, l'Aperto, la durata nella croyance. Ricordiamo ancora una volta che Deleuze distingue tre gradi, tre livelli di movimento nell'immagine cinematografica. L'occhio della macchina da presa ha potuto inaugurare così dei movimenti a tutti gli effetti "altri", arrivando a generare addirittura dei veri e propri effetti di *mondanizzazione* in sostituzione a tutti quei momenti che il *soggetto* in primis, perduto o impedito, non poteva più compiere nel momento in cui il mondo stesso praeava essersi messo in fuga con lui e da qui sono derivati una sensibile estensione dello spazio e un importante "stiramento di tempo".

#### IV. Se crisi è creazione. Michelangelo e il Mosé

A partire dal cinema del dopoguerra, abbiamo detto, cessiamo di credere a un'associazione di immagini. Nell'ottavo capitolo dell'*Immagine-tempo*, intitolato "Cinema, corpo e cervello, pensiero" abbondano riferimenti all'opera di Carmelo Bene per quanto riguarderebbe proprio la messa in scena di un certo "corpo pieno di grazia" così anche si parla del cinema sperimentale di Andy Warhol a proposito di "corpo quotidiano" e "corpo cerimoniale"; si fa riferimento inoltre al caso unico di Godard il cui cinema procederebbe proprio dagli atteggiamenti del corpo, visivi e sonori, per approdare infine al *gestus* pluridimensionale, pittorico e musicale "che ne costituisce la cerimonia, la liturgia, l'ordinamento estetico"<sup>361</sup>, e a Chantal Akerman (per quanto riguarda la catena degli stati di corpo femminili) e Garrel (sulla potenza di una genesi delle posture).

Ma un altro autore che ha profondamente creduto nel corpo e nelle sue potenzialità è certo Michelangelo Antonioni il quale, scrive Deleuze: "Non critica il mondo moderno, alle cui possibilità "crede" profondamente: critica nel mondo la coesistenza di un cervello moderno e di un corpo stanco, consumato, nevrotico (...) Antonioni è un grande colorista perché ha sempre creduto ai colori del mondo, alla possibilità di crearli e di rinnovare ogni nostra conoscenza intellettuale". Tutt'altro che un autore che geme sull'impossibilità di comunicare nel mondo, quello messo in scena dall'autore ferrarese è un mondo che sembra attendere ancora i propri abitanti, persi nella nevrosi<sup>362</sup>; il mondo sembra attendere, ancora, una terra promessa.

---

<sup>361</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p.216

<sup>362</sup> Ivi, p. 226-227

Un messaggio questo che sembra arrivarci chiaro e forte forse proprio dall'ultimo, pressoché sconosciuto, cortometraggio del Maestro: *Lo sguardo di Michelangelo* (2004). Non sono in fondo che pochi minuti di film ma la potenza di quanto ci è dato a vedere è davvero impressionante. Il regista novantaduenne entra nella Chiesa di S. Pietro in Vincoli a Roma e qui si trova a sostare di fronte alla tomba di Giulio II che il trentenne Buonarroti (l'altro Michelangelo), già autore delle straordinarie opere della *Pietà* e del *David*, dopo una lunga serie di vicissitudini riesce a portare a termine nel 1545. È in un magniloquente silenzio, solo interrotto dal rumore dei passi dell'autore, che si consuma l'incontro del cineasta con il Mosè: quello che si realizza è pienamente un fatto plastico, un fatto figurativo oltre che intimamente umano. È come se una certa materia, una certa luce incontrassero qui per la prima volta gli occhi e le mani dell'uomo. C'è insomma qualcosa di primigenio in questo scambio, qualcosa che molto da vicino, a mio avviso, ci parla di creazione. E nella creazione, di una croyance pressoché imprescindibile. Ed è all'occhio della macchina da presa che viene affidato il delicato compito di indagare tra le pieghe, le carni vive di questa creazione, svelandone quelli che sono i pieni e i vuoti, le concavità e le convessità, l'angoscia e l'estasi. Il volto del cineasta rimane come in ascolto dei marmi e il dito della mano portato alle labbra sembrano lasciare intendere qualcosa che non può essere detto, forse solo vissuto. È una contemplazione lenta e appagante che rasenta il piacere erotico in un gioco di diverse messe a fuoco in cui il tessuto stesso dell'epidermide pare esser replicato nel marmo. Il tutto sembra recare in sé qualcosa di impendibile e come di infinitamente *sospeso*: qualcosa come una durata sensibile nutrita ancora una volta di *arealtà*, la quale solo può essere data attraverso un tracciato a partire da *qui* e da *ora*: dall'uomo insomma così come egli può apprenderne intensamente solo nell'*incontro*, per dirla con Jean-Luc Nancy.

Michelangelo Buonarroti avrebbe scelto di rappresentare qui il momento dell'ultimo indugio, della quiete che precede la tempesta (come riportato dalla maggior parte degli storici dell'arte che si sono occupati dell'opera): del momento in cui, dopo la discesa dal Sinai dove ha avuto in consegna da Dio le tavole della Legge, Mosè si accorge che gli Ebrei nel frattempo hanno fabbricato un vitello d'oro attorno al quale stanno danzando giubilanti. "Il suo sguardo è rivolto a questa scena, e questa vista provoca le sensazioni che sono espresse nei tratti del volto e che stanno per mettere in azione- un'azione di estrema violenza- la possente figura." come riportato nel celebre saggio da Sigmund Freud. Fra un attimo, dunque, Mosé balzerà in piedi - il piede sinistro è già sollevato da terra - e scaraventerà al suolo le tavole scaricando la sua rabbia sui rinnegati<sup>363</sup>. Proprio questo momento preliminare di una mossa piena di energia, questo moto interno che attraversa violento

---

<sup>363</sup> S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 190

l'intera figura rimanendovi *sospeso*, - il piede già staccato da terra non lascia praticamente adito ad altra interpretazione che non sia appunto quella di una preparazione a balzare in piedi - sembra aver catturato così intensamente l'attenzione del Michelangelo<sup>364</sup> e attratto fortemente la sensibilità di Antonioni, l'altro Michelangelo.

Nel tentativo di avvicinarmi alle radici di questa contemplazione mi sono trovata a riflettere non a caso sull'emblema albertiano dell'occhio volante, alla sua *energeia*, al fatto che esso dimostra come gli atti iconici riescano a strappare l'occhio dal resto del corpo mediante l'energia risucchiante delle cose da vedere e da toccare, e con esso - cosa molto suggestiva - vengono strappati anche i tentacoli che incarnano le passioni. Questo rappresenterebbe quindi il prodotto di uno strappo provocato dalle cose, capace di incarnare, grazie alla forza dell'occhio, anche il raccapriccio: "nei panni di una ferita capace di vedere e toccare, esso diventa un organo volante e autonomo<sup>365</sup>". Ad essere in gioco qui è proprio l'essenza stessa dello sguardo che si leva (lo sguardo del credente?), che abbraccia il mondo pur essendo al contempo sempre incalzato da questo, dalle sue passioni. Sembra proprio che Antonioni, attraverso questa sua densa composizione di piani ravvicinati e primi-piani, voglia ricondurci a riscoprire quella che è una soggettività qualitativa dell'immagine. Da qui lasciare venire ad affiorare una certa vita dell'immagine che solo sembra plasmarsi a partire dal corpo, sul corpo e attraverso lo strappo prodotto dallo sguardo/nello sguardo di un Altro. Riflettendoci bene, infatti, chi può dire nella ricorsività di questo potente circuito in cui siamo presi, di essere guardato da chi, poiché se è evidente che vi appaia tanto una fuga dello sguardo, quella lanciata dal Mosé verso un Altrove insondabile che pure sembra essere a noi tremendamente vicino, tanto ci interpella, tanto ci riguarda - è anche una prossimità, una vicinanza carnale che si condensa in questi marmi che non smettono, in un certo senso, di avvolgerci come di ri-guardarci, appunto. E allora, non siamo forse tutti noi in fondo degli esseri guardati nello spettacolo del mondo? E proprio il cinema, dal canto suo, non è forse innanzitutto questa cosa che ci fa essere-nel-mondo, che ci fa essere nel sensibile, muoverci nel sensibile? Stiamo parlando di quello stesso cinema che innanzitutto ci insegna che c'è una sostanziale differenza entre *voir* et *regarder*, secondo Sandro Bernardi (e il suo volume dedicato ad *Antonioni. Personnage paysage*) laddove:

L'acte de voir représente un mouvement de définition de l'objet, la constitution de sens, un acte souverain avec lequel nous donnons un nom à la chose que nous voyons, alors que l'acte de regarder représente un moment plus ouvert, un regard sur l'inconnu, sur le mystère qui est toujours devant nous, dans les objets et dans les lieux les plus familiers. Ces deux aspects,

---

<sup>364</sup> Ivi, p. 194

<sup>365</sup> H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, Milano, Raffaello Cortina, 2015, p. 271

malheureusement quasi toujours confondus l'un avec l'autre, ne se succèdent pas chronologiquement, mais coexistent dans les expériences les plus communes. Et c'est justement le cinéma, encore une fois, qui se charge de représenter cette stratification et de mettre en évidence, dans notre expérience visuelle, la dialectique du voir et du regarder. (...) L'acte de voir est associé au monde des fins, à la valeur d'utilisation des choses. Mais il y a dans l'expérience visuelle quelque chose de plus, c'est l'acte de regarder, la possibilité de se situer au-delà du savoir qui conditionne notre perception, de remonter vers ce qui n'appartient pas encore à notre savoir et que donc nous ne sommes pas capable de voir. L'invisible est une partie constituante et déterminante du visible, comme l'a démontré Merleau-Ponty. La tâche du cinéma est donc aussi de conserver cette ouverture sur l'inconnu qui existe dans le regard enfantin ou dans le regard des "sauvages", c'est à dire de creature étrangères au monde de la culture (...) Le cinéma, comme les autres arts, lorsque c'est un art, nous apprend non seulement à voir, ce qui fait partie de notre éducation, mais à regarder, à regarder et à voir dans le même temps, c'est-à-dire à récupérer cette richesse et cette ouverture sur les possible qui est constitutive du "regarder", sans perdre les connaissances par ailleurs importantes qui subsistent dans le "voir".<sup>366</sup>

"La possibilité de se situer au-delà du savoir", dice Bernardi in forte assonanza con il discorso deleziano. Per questo è quanto mai necessaria una sensibilità che si collochi necessariamente al di là o al di qua della conoscenza. Ricordiamo ancora una volta le parole di Deleuze: si tratta "di resituare la credenza nel mondo, al di qua o al di là delle parole."<sup>367</sup> Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose la prima volta, ma sempre la seconda, diceva Cesare Pavese, autore molto amato da Antonioni. E che questa seconda volta è la poesia. E che questa poesia ci sfugge. Quella che il cineasta ci consegna in questi pochi minuti può essere pienamente intesa come una ricerca, una traversata aptica che è già pienamente un'esperienza ottico-tattile: ci troviamo di fronte a uno di quei blocchi di movimento (o microvimenti/durata) in cui occorre toccare per vedere e vedere per essere toccati. È ancora un'esperienza della soglia, come in molto suo cinema, dove questo tipo di esperienza è spesso associata al "paesaggio": le scene di paesaggio nelle quali un uomo si trova a guardare il mondo sono sempre intese come delle esperienze-limite, delle soglie appunto. "Mais de quels univers sont-elles les seuils, de quelle réalité sont-elles les signes?"<sup>368</sup> si chiede ancora Bernardi. In questo caso sono i candidi marmi di Michelangelo il nostro paesaggio. La carne abbacinante di tutta la nostra croyance. E possiamo iniziare a pensare a questo paesaggio come a una sorta di velo,

---

<sup>366</sup> S. Bernardi, "Le paysage comme forme symbolique", pp. 14-15

<sup>367</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 193

<sup>368</sup> S. Bernardi, *Antonioni*, p. 15-16

*skéné* in greco significa appunto velo, un sipario che può velare o rivelare. E vi è anche qui sicuramente una sorta di arresto di fronte a questo paesaggio, un sostare, come molti dei personaggi di Antonioni si arrestavano e sostavano davanti a un muro o un vulcano, una mezzaluna di deserto o uno squarcio di mare.

Allora, questa mondanità che ci circonda e che non smette di ri-guardarci è qualcosa che non si irrigidisce mai in un destino e questo aspetto essenziale che è del nostro stare al mondo, essere presi nel mondo - credo possa essere indicato come uno dei maggiori campi di esplorazione di tutto il cinema di Antonioni. Trovo molto interessante a questo proposito un'affermazione di Emanuele Coccia che nel suo testo titolato *La vita sensibile* si riferisca proprio a un certo "sensibile" come a quella facoltà tale da permettere a certi viventi di entrare in relazione con immagini<sup>369</sup>. Certamente nel suo discorso è sottintesa una forma di apertura al sensibile come una capacità di appropriarsi e interagire con le immagini tale da affermare che la nostra vita ha bisogno del sensibile e delle immagini nello stesso grado in cui ha bisogno di nutrirsi. Perché dunque la vita esista e si dia come *esperienza* è necessario che esista il sensibile. Spingendoci ancora oltre nel nostro discorso potremmo dire che ciò che rende umano l'uomo è solo l'intensità della sensazione e dell'esperienza, la forza e l'efficacia delle immagini sulla nostra vita, con tutto ciò che questo comporta. Proprio come in Nietzsche, ancora una volta, dove il potere di essere affetto non significava mai passività, ma *affettività*, ricordiamolo sensibilità, sensazione; ed era in tal senso, spiegava Deleuze, che Nietzsche parlava già di un *sentimento di potenza*, prendendo in considerazione la potenza come problema di sentimento e di sensibilità ancor prima di esaminarla alla luce della volontà<sup>370</sup>. Ecco allora perché proprio il filosofo tedesco non si stanca di affermare che la volontà di potenza è "la forma affettiva primitiva" da cui derivano tutti gli altri sentimenti, o meglio ancora che "la volontà di potenza non è un essere, non un divenire, ma un *pathos*."<sup>371</sup> Il potere di essere affetto di una forza si realizza cioè non senza che la forza corrispondente si immetta in un processo o in un divenire sensibile<sup>372</sup>. Ancora, i tentacoli appesi alla palpebra inferiore che ondeggiavano nella direzione opposta nell'occhio albertiano a marcare lo strappo e l'urgenza delle passioni.

---

<sup>369</sup> E. Coccia, *La vita sensibile*, p. 17

<sup>370</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, p. 93

<sup>371</sup> Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889* p. 90

<sup>372</sup> La sensibilità non è altro che un divenire delle forze: vi è un ciclo della forza nel corso del quale essa "diviene" (ad esempio la forza attiva diviene reattiva); ma possono esservi anche molteplici divenire di forze, in lotta gli uni contro gli altri (...). Attivo e reattivo sono le qualità della forza che derivano dalla volontà di potenza, la quale ha a sua volta delle qualità, dei "sensibilia", che rappresentano i divenire delle forze. In primo luogo la volontà di potenza si manifesta come sensibilità delle forze; in secondo luogo come divenire sensibile delle forze: il pathos è l'elemento di base di un divenire.

“Senza il cinema avrei l'impressione di non esistere<sup>373</sup>” aveva riferito una volta Antonioni. Ma poiché occorre una medietà – occorre sempre una medietà “perché si dia sensibile diceva già Aristotele<sup>374</sup> - era necessario qualcosa nel cui grembo l'oggetto potesse divenire sensibile. Qualcosa come è per noi il cinema. Mi sembra estremamente rilevante in questo senso la scelta da parte di Michelangelo Antonioni di realizzare un cortometraggio sostanzialmente “muto” (se si escludono il rumore dei passi del regista all'inizio e il canto corale della fine) quando il soggetto è proprio quel Mosé messaggero di un Dio invisibile o Parola pura che non si lascia fissare nemmeno nelle proprie tavole. E qui per un attimo torniamo ancora a Nietzsche quando affermava di non credere agli eventi rumorosi. Ma “cogliere un evento”, scrive ancora Deleuze riprendendo questo Nietzsche e riferendosi all'opera cinematografica di Straube/Huillet<sup>375</sup> (che sono pure autori di un'opera monumentale proprio sul soggetto di Mosé, il loro *Moses und Aron* (1975), vuol dire ricollegarlo a quelli che sono gli strati muti della terra che ne costituiscono l'autentica continuità, dunque una sua resistenza. Quello che ci interessa trattenere proprio di questo discorso è l'idea fondamentale di immagine audiovisiva così come viene concepita e illustrata da Deleuze nelle ultime pagine del suo secondo testo dedicato al cinema *L'immagine-tempo*, in cui è ancora in questione una certa capacità creatrice del cinema, qualcosa che possa esser definito come “un enunciato o enunciazione propriamente cinematografici”. Dice Deleuze che l'immagine diventata pienamente audiovisiva con il cinema moderno è qualcosa che non esplose ma “guadagna una nuova consistenza che dipende da un legame più complesso tra immagine visiva e immagine sonora”. Nel caso che stiamo analizzando abbiamo una sorta di convergenza materiale tra un'immagine visiva assolutamente *piena*, e un'immagine sonora, se così si può dire, come *svuotata*; torneremo su questo passaggio con il cinema di Straub/Huillet. Ma come provare allora a definire allora questa esperienza ricercata da molti autori contemporanei, e qui traghettata in immagine dal maestro, di trovarci ad abitare una soglia sensibile, solo apparentemente sorda e muta, capace in realtà di far risuonare in una sorta di profondissima eco il dentro e il fuori di un paesaggio tellurico, stratigrafico che questa massa marmorea contempla nella materialità e profondità delle sue pieghe e nei suoi corrugamenti? Innanzitutto, a mio avviso, quest'esperienza non avrebbe nulla di confessionale, ma dovrebbe essere considerata bataillanamente come *un'esperienza nuda*, libera da legami, anche di origine, con qualsiasi confessione.

C'è forse un termine che può venirci in aiuto in questo senso ed è il sostantivo *Stimmung* che direttamente ci richiama ad un'esperienza sentimentale capace di coinvolgere l'uomo in un faccia a

---

<sup>373</sup> “All'origine del cinema c'è una scelta” Cahiers du cinéma, n. 112, ottobre, 1960

<sup>374</sup> Aristotele, *De anima*

<sup>375</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo* cfr. p. 281- 282

faccia decisivo con ciò che lo circonda (sia questo un paesaggio, la natura o un suo simile) e da questo incontro deriverebbe propriamente un'unità armoniosa. La parola tedesca richiama costantemente un certo "essere in accordo". Scrive Giorgio Agamben: "La parola *Stimmung*, come è evidente dalla sua prossimità a *Stimme*, voce, appartiene in origine alla sfera acustico-musicale. Essa è collegata semanticamente a parole come il latino *concentus* e *temperamentum* e il greco *harmonia* e vale in origine intonazione, accordo, armonia. Da questo significato musicale si svolge, senza mai perdere completamente contatto con il senso originario, il significato moderno di "stato d'animo"<sup>376</sup>". Questo slittamento dalla sfera acustico-musicale a quella psicologica mi sembra interessante proprio in relazione a una certa "tonalità emotiva" ricercata dai maggiori cineasti definiti della modernità, tra i quali Antonioni occupa un ruolo assolutamente di rilievo, e definita attraverso alcune peculiari scelte stilistiche. Ora proprio il luogo della *Stimmung* come un essere-davanti-a non è né nell'interiorità, né nel mondo, ma al loro limite e viene prima di ogni sapere come di ogni percezione. Ancora una soglia, dunque. "Solo perché ontologicamente propri di un ente che ha il modo di essere dell'essere-nel-mondo in una situazione emotiva", scrive Heidegger, i "sensi" possono essere "affetti" e "avere sensibilità per ciò che si manifesta nell'affezione". In questo senso potremmo dire che la *Stimmung* è il luogo stesso dell'apertura del mondo, il luogo stesso dell'essere. La terribilità della solida presenza, e presenza viva del corpo del Mosè (fissata per sempre nel turgore dei tessuti e delle vene delle mani, nella solida erezione delle corna sulla sommità del capo, nel dito eretto del Legislatore e nella pienezza e pesantezza della barba fluente che esso scava come se ancora tutta quella materia fosse ancora interamente modellabile), così come la gravidanza dello sguardo del Mosè sono tutti elementi tanto capaci di mozzarci il fiato quanto di trasferirsi in una sorta di *nessun luogo*; tutto questo candore marmoreo sembra venire infatti alla luce- da un'altrettanto solida oscurità che ci pare insondabile. Per alcune inquadrature, anche delle altre statue, a partire dai volti della Madonna e del Bambino posti sulla sommità del monumento, fino al dettaglio dei sandali ai piedi del Papa sdraiato, si può parlare di veri e propri squarci spaziotemporali capaci di sottrarsi a quella che è la loro stessa origine fisica e da qui originarsi nell'apertura del nostro stesso sguardo, come nuovamente illuminati a ogni nostro batter di ciglia, ad ogni stacco di montaggio. Tutto questo senza avere *una voce*, ma forse solo, appunto, un *aver-luogo* nella possibilità. Tra la materia sensibile e l'elaborazione ideale è forse questo il *non-luogo* dell'arte che getta e destina l'uomo fuori di sé?

Spaesato e gettato l'uomo è già sempre anticipato dalla sua stessa apertura del mondo, dice ancora Agamben. E proprio l'uomo non è forse l'essere dell'essere abbandonato, per dirla ancora

---

<sup>376</sup>G. Agamben, "Vocazione e voce", p. 79-81

una volta nelle parole di Nancy, “come tale, costituito o piuttosto istituito dal solo fatto che riceve l’ordine di guardare (voire) l’uomo qui, là dove è abbandonato”. L’ordine di *guardare* è allora ancora un ordine eidetico, o teoretico. “Solo un luogo si dà a vedere, si configura” dice Nancy: e tuttavia il nostro *Qui* che apre una spaziatura, libera un’area su cui l’essere è davvero gettato, abbandonato. L’ecceità apre dunque un’*arealtà*.. Ma l’arealtà dell’area (dell’essere) non è il suo disegno, la sua configurazione. È piuttosto il tracciato a partire dal qui. Il qui non ha luogo: ma è in ogni istante qui o là, qui e ora, perché qui è ora. *Hic et nunc*. Qui non è fatto dello spazio che apre e che taglia, qui è il tempo di questa incisione. È in questa sorta di abbandono (ancora una volta) che si consuma il misterioso rapporto tra un’opera d’arte e un atto di resistenza, come ha scritto ancora Deleuze sviluppando un bel concetto di Malraux secondo il quale l’arte è la sola cosa che resiste alla morte<sup>377</sup>. Ma allora cosa è che rimane? Cosa ci resta? Ebbene, quello che pure Antonioni sembra volerci suggerire, rimane ciò che merita di continuare, ciò che *sta* come afferma Agamben in uno dei suoi ultimi testi *Autoritratto nello studio* (2017). Solo quel certo “di noi rimane nulla” garantisce che qualcosa di bene rimanga. Chi sono io, chi siamo noi? Ecco noi altro non siamo che “questo dileguare, questo trattenere il fiato verso qualcosa di più alto” che però trae vita e ispirazione solo da un certo nostro stare in sospenso.<sup>378</sup>

Il cinema probabilmente come nessuna altra arte può catturare, dare una sostanza e una vita a questa sospensione come a questa attesa. Per questo ancora Antonioni diceva: “esiste il cinema, che racchiude in sé l’esperienza di tutte le altre arti e se ne serve come crede, liberamente”, e per questo, aggiungeva: “credo importante oggi giorno che il cinema si rivolga verso questa forma interna, verso questi modi assolutamente liberi così come libera è la letteratura, così come libera è la pittura che arriva all’astrazione”.<sup>379</sup> Ma quale libertà ci viene allora dalla carne del marmo toccata e indagata dalle mani e dagli occhi del cineasta Antonioni in questo cortometraggio? La libertà di diventare un sensibile fuori di sé<sup>380</sup>, in uno spossamento capace di assumere i tratti di una rivelazione. Così come vi sono immagini che sono tutte in parole, vi è pure del visibile che non è immagine: ed è questa presenza sensibile come un pensiero fatto carne, per dirla nelle parole di Jacques Rancière che qui ci interessa rilevare, e alla quale sembra far appello la grazia di questo incontro ben oltre la carne, in direzione di quella *mozione* sottintesa anche da Alain Badiou a proposito dell’immagine (e dell’immagine cinematografica in particolare), impurità ideale capace di muoverci a commozione. E se è vero che nella condizione stessa del visibile sarebbe in gioco “qualcosa della nozione stessa di

<sup>377</sup> G. Deleuze, *Che cos’è l’atto di creazione?* p. 22

<sup>378</sup> G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, p. 30

<sup>379</sup> M. Antonioni, “La malattia dei sentimenti”, Intervento svolto in un’aula del Centro Sperimentale di Cinematografia il 16 marzo 1961. È stato pubblicato integralmente in “Bianco e nero”, n 2, febbraio-marzo 1961, p. 27

<sup>380</sup> E. Coccia, *La vita sensibile*, p. 31

umanità”<sup>381</sup> (Mondzain), in questa esigenza dello sguardo è pure la nostra fedeltà di uomini e di spettatori nei riguardi del possibile; l’immagine, “Elle rend visible ce qui n’est pas là, non parce que n’est plus là mais parce que ce n’est pas encore là<sup>382</sup>” : solo nel momento esatto di questa sospensione, della totale indeterminazione, siamo allora anche nel momento della più feconda creazione.

---

<sup>381</sup> M.-J., Mondzain, *Il commercio degli sguardi*, p. 14

<sup>382</sup> M.-J., Mondzain, *Images suivies*, p, 23

## Capitolo IV

### La croyance, l'azione

*La rivoluzione è la deterritorializzazione assoluta  
Nel punto stesso in cui questa fa appello  
alla nuova terra, al nuovo popolo.*

G. Deleuze

#### **I. *Il popolo che manca è un divenire, esso si inventa: di una forza genetica, di una forza etica.***

Nel cinema moderno i più grandi cineasti politici dell'occidente sono stati forse Resnais e gli Straub, ha scritto Deleuze, “ma stranamente non per la presenza del popolo, al contrario perché sanno mostrare come il popolo sia ciò che manca, ciò che non c'è<sup>383</sup>”. É questa la prima grande differenza tra cinema classico e moderno; perché nel cinema classico il popolo c'è, anche oppresso, ingannato, assoggettato, anche cieco o inconsapevole: il popolo è già presente, *reale* prima d'essere *attuale*. Da qui l'idea che il cinema come arte delle masse possa essere per eccellenza l'arte rivoluzionaria. Tuttavia, prosegue Deleuze, molti fattori avrebbero compromesso successivamente questa credenza: l'avvento di Hitler che offriva al cinema come tema non più le masse divenute soggetto ma le masse assoggettate; lo stalinismo che sostituiva all'unanimità dei popoli l'unità tirannica di un partito; la disgregazione del popolo americano, che non poteva più credersi il crogiuolo di popoli passati, né il germe di un popolo futuro. Insomma, dice Deleuze: “se esistesse un cinema politico moderno, si fonderebbe su questa base: il popolo non esiste più, o non ancora... *il popolo manca*<sup>384</sup>.” Ora, proprio questa constatazione di un popolo che manca rappresenta tutt'altro che una rinuncia al cinema politico, al contrario è la nuova base su cui esso si fonda, allora, specie nel terzo mondo e nelle minoranze. L'arte, e soprattutto l'arte cinematografica, deve partecipare a questo compito: non rivolgersi allora a un popolo presupposto che c'è già, ma contribuire all'invenzione di un popolo. Nel momento in cui il padrone, il colonizzatore proclamano “qui non c'è mai stato un popolo”, il popolo che manca è un divenire, esso si inventa, nelle

---

<sup>383</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 239

<sup>384</sup> Ivi, p. 240

bidonville e nei campi, oppure nei ghetti, “in nuove condizioni di lotta alle quali un’arte necessariamente politica deve contribuire.” (M. Gomes)

“Osservare il cielo è la grazia e la maledizione dell’umanità” scriveva già Aby Warburg nel suo splendido saggio, altra sublime ‘cronaca di una visione o sogno’, sugli indiani pueblo del nordamerica. Quella tensione che è dell’uomo ed è nell’uomo da sempre, ci fa capovolgere la testa all’indietro ed è l’“excelsior” dell’uomo deambulante, dell’uomo delle *balades* cui abbiamo fatto riferimento all’inizio: nobiltà del capo levato, rivolto verso l’alto. Così in quel “Ta-pa-na-ma” (ritorno alla fine del tempo) parola “indiana” più volte scandita da Jakob Simon c’è abbastanza spazio per accogliere ancora una volta tutto il respiro del tempo. *Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht* (“L’altra patria – Cronaca di una visione”, 2013) ultima fatica del cineasta tedesco Edgar Reitz - passato qualche anno fa alla Mostra del cinema di Venezia fuori concorso- ha saputo fissare nella magnifica fotografia di Gernot Roll- certi vibranti e limpidi scenari come solo sanno imprimersi nella nostra memoria giusto i miracoli, tra echi di Ford (“How Green Was My Valley”, 1941) Borzage, Kazan. In questo “capitolo” si fa ritorno a Schabbach, piccolo villaggio immaginario dell’Hunsrück, un paio di generazioni prima (siamo precisamente a metà Ottocento) da quel Paul Simon che dopo la prima guerra mondiale per un periodo vi si ristabiliva prima di ripartire un’altra volta (*Heimat*, 1984). A partire da quel primo *Heimat* non avevano tardato a far seguito altri due capitoli: *Heimat 2 - Cronaca di una giovinezza* (1992) e *Heimat 3 - Cronaca di una svolta epocale* (2004). Collante del poderoso excursus condotto in trenta capitoli, attraverso i quali il maestro tedesco riesce a scolpire i fatti più salienti della Storia tedesca del ventesimo secolo, è non a caso lo stato di erranza, il camminare senza cammino prestabilito che è poi la condizione prima di ogni slancio, e ogni slancio di croyance. Tutto il cinema di Edgar Reitz, il quale non ha mai voluto tenere nascosta la fondamentale ascendenza proustiana del suo immenso lavoro di narratore-demiurgo, ancora ad oggi, non sembra aver mai smesso di cantare una cosa e una cosa sola: l’epopea della bellezza del corpo pulviscolare del cinema cui sembra far eco direttamente la nostra stessa sostanza di uomini itineranti, zingani del cosmo solo nutriti di una fede in questo mondo; risonanza altamente sentimentale: il nostro essere fatti di tempo. E se è vero che la sola nostra *heimat* è probabilmente nella perdizione, nel nostro addensarci come totalità granulose, frattali, disperse, su questo stesso mondo che ci tiene pure così radicati a sé, ecco, se proprio dobbiamo “starci”, su questo mondo- sembra volerci dire Reitz- ci *stiamo* come costellazioni. Regista delle estremità, Reitz ha saputo rappresentare finanche le più sottili e impercettibili estremità di un’epoca anche nei limiti di una stessa inquadratura; così le insanabili fratture di un tempo disgiunto, quasi *suspendendole* nell’atmosfera di un tempo che non potrebbe essere più

cinematografico e più bergsoniano, forse. Non smettono di turbinare infatti, e turbinare assieme, durante l'intero arco tracciato da questi duecentotrenta minuti di pura "voyance" cinematografica, uno stato vivente del cinema e uno stato cinematico che è della vita stessa. A suggellare l'esperienza liberatoria di un'illimitata possibilità di correlazione (ancora, il nostro unico legame) tra l'uomo e il mondo, Reitz è pronto a convocare tutte quelle figure ricorsive del racconto romanzesco che lo stesso cineasta ha dichiarato di prediligere. Sarà anche per questo che ogni movimento di macchina finisce davvero per essere una lezione di cinema. Ogni inquadratura, una monade attraverso la quale "nessuna distanza t'impedisce/ di venire volando affascinato" (Goethe); come luogo dell'*a-venire*, della diserzione di *chronos* in molteplici sfavillii, spesso il vetro di uno specchio può accogliere, ri-potenziato, quell'altro vetro/iride lucido dell'obiettivo del *metteur en scène* capace di governare un poderoso ensemble giostrando complessi andirivieni di diverse messe a fuoco su uno stesso soggetto-oggetto. Come nessun altro, Reitz ha saputo filmare quello che potremmo definire l'*approssimarsi* stesso dell'uno verso l'altro, dell'uomo verso l'uomo come fondamentale inclinazione dell'esistenza verso il suo fuori: il suo comparire insomma nella "singolare pluralità del mondo", istante prezioso capace di incamerare tutto il tempo invitandolo a fermarsi presso di noi. È questo il momento in cui storia verticale e storia longitudinale finiscono per intrecciarsi l'una nell'altra. Ecco Reitz ha saputo renderci cinematograficamente la palpabilità di questa curvatura tra la macrostoria del mondo e la microstoria dei suoi personaggi. Perché condurre una riflessione radicale sulla nostra origine comporta questo: un'eternità di sfavillii in uno spazio di tempo a tal punto dispiegato che sembra non cessare un solo istante di andare e venire. Ricordiamoci ad esempio il vibrante ritratto della Fuchsbau di Monaco in *Heimat 2 - Cronaca di una giovinezza*. Come in quel caso, anche in quest'ultimo lavoro, i corpi sono scelti come intima possibilità d'iscrizione del tempo in un *noi* come incessante sciabordio tra un attuale e un virtuale. Eduardo Bruno ha scritto che Reitz riesce a trasferire la sua posizione dialettica "in una prospettiva critica che riflette sui movimenti ideologici e politici (...) e lo fa rifrangendo in tutti i vari personaggi il senso espressivo di un dire che diviene linguaggio<sup>385</sup>". L'*ottica dialettica* ha sempre coinciso del resto con un'*ottica della trasparenza*, laddove ciò che si rende possibile è a tutti gli effetti un'illuminazione che consente all'Io di non restare segregato nel suo spazio immaginale ma di tendere a realizzarlo. Nell'uno e nell'altro caso sarebbe in gioco ancora una volta un'*esposizione*, nel senso di Nancy, è cioè letteralmente un far *venire in presenza* quelle "scegge di senso che noi siamo<sup>386</sup>". Ci si vuol riferire qui ancora una volta a quella finitezza affermativa di ciò che è senza fine in senso assolutamente non privativo, secondo quell'idea di costituzione singolare-

---

<sup>385</sup> E. Bruno, *Realtà e memoria*, in "Filmcritica", n. 428 (1992)

plurale dell'esistenza che proprio con lo spazio-tempo del suo ek-sistere si manifesterebbe attraverso, all'interno di e come singolarità plurale<sup>387</sup>.

Un altro cineasta contemporaneo che, come nota lucidamente Bruno Roberti, sembra capace di racchiudere “in una *cifra segreta* insieme classica e obliqua, infuocata e alla deriva, terrigena e liquida, arcaicamente fossile e *proiettata* intutti i futuri possibili, non soltanto un pensiero di cinema ma forse un intero fiume sotterraneo di immagini e immaginari, di corpi sottili e di simulacri, di idee-forza filosofiche e labirinti congetturali (nel senso borgesiano), di figure *reviviscenti* (nel senso warburghiano)<sup>388</sup> è sicuramente il filippino Lav Diaz. L'opera del cineasta si concentra infatti sul tema dell'identità nazionale del suo popolo tradotto spesso in lamento per un paese martoriato da occupazioni e dittature, come da calamità naturali. Autore di film dalle durate oceaniche –che possono arrivare a toccare anche le dieci ore- Diaz, rappresenta senz'altro uno dei nomi di spicco del nuovo cinema filippino. I suoi film si addensano attorno a un nucleo tematico forte che potrebbe essere riconosciuto proprio nell'identità nazionale del suo popolo; ma la sua opera “è anche un discorso di estrema complessità sull'arte e sul suo ruolo nella società e nella Storia, giocata sull'intertestualità, sempre in bilico tra rappresentazione e registrazione del reale, e sull'essenza delle immagini.”<sup>389</sup>

Si è parlato e non a torto, a proposito del cinema di Lav Diaz, di un certo “respiro”. Nelle opere del cineasta il tempo non scorrerebbe mai liscio e si direbbe piuttosto una fessura si aprirebbe al suo interno; da lì il cinema coglierebbe la sua propria *chance* di esercitare la sua “azione maieutica”, come ha potuto evidenziare già Marco Grosoli: è lì infatti, che “con un lavoro registico paziente, certosino e capace di cancellare le proprie tracce, c'è la possibilità di rinvenire la compatibilità miracolosa tra il darsi amorfo, insalvabile del tempo, e la cristallizzazione che lo salva”. Ora, questa dimensione spaziale che è in definitiva il “respiro” del cinema diaziano consisterebbe innanzitutto nell'affiancare blocchi di durata tendenzialmente autonomi che spesso si richiamano l'un l'altro attraverso connessioni evenemenziali disposte a una distanza reciproca anche molto grande all'interno delle ore di proiezione richieste dal film. Di norma si tratta di lunghi piani-sequenza; in ognuno di questi blocchi, occorre innanzitutto trovare l'angolazione giusta affinché l'inquadratura, spesso larga (oltre che lunga), fissa, tutt'al più “aggiustabile” tramite qualche leggero movimento laterale, raggiunga una sorta di soglia minima di compostezza e stabilità figurativa,

---

<sup>386</sup> J.-L. Nancy, *Il peso di un pensiero, l'approssimarsi*, p. 20

<sup>387</sup> Ibid.

<sup>388</sup> B. Roberti “L'incantamento magico di Bressane”, *Alfabeta 2* <https://www.alfabeta2.it/2014/09/15/lincantamento-magico-julio-bressane/>

<sup>389</sup> G. Raganelli, “Lav Diaz. Il cinema e la casa dell'essere”, in *Il film in cui nuoto è una febbre*. Registi fuori dagli schermi, Bari, CaratteriMobili, 2012

scrive ancora Grosoli. All'interno di essa, gesti, spostamenti, parole, ambienti, trovano nel tempo non una camicia di forza, ma un'occasione di reciproca coordinazione – anzi: coreografia – e di scansione ritmica. Il tempo insomma è assai meno il veicolo della storia che una diversa dimensione di quest'ultima: la dimensione dello *spessore*, la stessa incontrata già nell'opera dell'ungherese Tarr, la trasfigura trasfigurando la nostra percezione di essa, immergendoci in una congerie organica di dettagli che merita ancora il vecchio nome di “romanzesca”.

In questo senso "From What is Before" (*Mula sa kung ano ang noo*, 2014) Pardo d'Oro a Locarno ha le carte in regola per confermare la leggenda di un cinema perennemente sulle barricate e dalla parte dei più deboli, raccontando la vita degli abitanti di un remoto villaggio, colti in un momento cruciale per il destino della nazione. Siamo infatti nelle Filippine del 1972, alla vigilia della proclamazione della legge marziale, promulgata dal presidente Marcos, che restringe la libertà di un paese tenuto in ostaggio da una feroce dittatura. È un tempo interamente pervaso di mestizia e dolore, quindi, nel quale “accadono” una serie di eventi misteriosi oltre che drammatici, i quali si riversano su un mondo già fortemente provato. “Se l'argomento in sé, con la persecuzione di un apparato statale kafkiano e repressivo, non poteva mancare di fare breccia sulle coscienze più intransigenti, bisogna dire che lo sguardo del regista riesce a fare convivere i motivi personali con la descrizione di una condizione esistenziale che diventa universale, e per questo coinvolgente. Per arrivarci Diaz lascia fuori campo per tre quarti di film riferimenti storici e geografici (limitati alla sola didascalia indicante anno e località in cui si svolge la vicenda), e satura il quadro con rumori e suoni provenienti da una natura incontaminata e matrigna, che si sostituisce alle psicologie dei personaggi, rappresentandole mediante una drammaturgia scandita dall'elemento meteorologico e climatico.”<sup>390</sup>

È in questo che, a mio avviso, risiede tutta la forza di un certo cinema politico moderno che trova ancora la forza di fare appello a una croyance come a una possibilità di vita rinnovata in questo e non in un altro mondo. Perché indubbiamente il popolo cui si trova davanti Diaz è un popolo doppiamente colonizzato dal punto di vista della cultura, così come colonizzato da storie provenienti da altri paesi, ma anche dai propri stessi miti divenuti entità impersonali al servizio del colonizzatore: non è un caso, infatti, che in un micrometraggio di una novantina di secondi commissionato nel 2013 dalla Mostra del Cinema veneziana in occasione del suo settantesimo anniversario, *Ang Alitaptap* (La lucciola), si possono udire in voce over questi versi (composti dallo stesso Diaz): “arriverà il giorno in cui prenderemo il largo dai misteri della mitologia. Allora canterò delle canzoni che ti renderanno libero”. Ecco allora dove sta il valore dell'atto di

---

<sup>390</sup> C. Cerofolini, “From What Is Before di Lav Diaz” [http://www.ondacinema.it/film/recensione/from\\_what\\_before.html](http://www.ondacinema.it/film/recensione/from_what_before.html)

fabulazione innescato dal cinema, nella *parola in atto*, letteralmente, nella canzone che renderà di nuovo liberi. Così molti degli intercessori di cui si serve il cineasta filippino che fanno un passo verso di lui mentre lui lo compie verso di loro in un doppio divenire. Così gli improvvisi cambi di temperatura, la persistenza delle piogge monsoniche, i flutti del mare in tempesta e le inestricabili ramificazioni della foresta pluviale, diventano veri e propri enunciati collettivi. Per riprendere una bella espressione di Daney (che all'epoca si riferiva al cinema africano), quello di Lav Diaz sembra pienamente incarnare "un cinema dell'atto di parola". Scrive Deleuze: "L'atto di parola deve essere creato come una lingua straniera in una lingua dominante, proprio per esprimere un'impossibilità di vivere sotto la dominazione. Il personaggio reale esce dalla propria condizione privata, mentre l'autore esce dalla propria condizione astratta (...)".

Il caso del cinema di Lav Diaz testimonierebbe dunque, anche per queste ragioni, in maniera esemplare del nuovo complesso rapporto tra immagine e realtà, dove il reale non si disperde nell'immagine elettronica ma si conserva nelle sue potenzialità formali. Sembra certo, che la nuova tecnologia delle immagini "è insieme una tecnica e un'estetica che determina uno sguardo nuovo, in grado di inventare un nuovo occhio elettronico, ma che non implica una separazione ontologica tra immagini analogiche e digitali"<sup>391</sup>.

Aspettare un evento, un disastro che sembra sempre all'orizzonte ma che non pare arrivare mai, un senso di ecatombe immane, paura totale ma allo stesso tempo speranza di un cambiamento, quest'attesa carica di energia statica dove le persone si muovono in balia degli eventi che le trascendono è appunto la cifra principale di quest'ultima fatica di Lav Diaz.

## II. La lotta di classe è sottoterra. Ancora sul cinema di Straube/Huillet

*"Vuoti", "sconnessi", non sono le parole giuste.  
Uno spazio vuoto, senza personaggio  
(o in cui gli stessi personaggi testimoniano per il vuoto)  
possiede una pienezza a cui non manca nulla.*

G. Deleuze

"Quoi que vous regardiez, un champ cultivé, une colline, une bête, *n'oubliez pas que c'est toujours de l'humain que vous voyez.*" Con queste parole, in un articolo apparso sui *Cahiers du cinéma* e

---

<sup>391</sup>G. Princiotta Cariddi, "L'occhio meccanico della realtà", *L'immagine carnefice*, pp. 51-52

titolato “Une morale de la perception (*De la nuée à la résistance* de Straub-Huillet)<sup>392</sup>”, Serge Daney si esprimeva a riguardo di un certo “humanisme” fondante, a suo avviso, la ‘natura’ stessa del lavoro cinematografico della coppia di cineasti francesi. “Humanisme donc, au sens d’une prévalence, d’une *prégnance*, de l’image humaine en toutes choses”, spiegava il critico francese, “c’est en ce sens que ces films “nous regardent<sup>393</sup>””. È proprio quest’aspetto che ci preme qui approfondire, arrivando a scavare nel cuore di questa affermazione, dopo aver raccolto la nostra riflessione attorno a una certa idea di *sostanza* (prettamente cinematografica) che si direbbe allora tutta “impregnata” di umanità (vedremo poi di *quale* umanità) da cui la splendida intuizione, estrema curvatura finale, di un *ri-guardo* per noi impossibile da eludere: “C’est en ce sens que ces films « nous regardent »”. Un tale riguardo non può che fare appello proprio alla nostra croyance. A questo scopo non si potrà fare a meno di rilevare in che modo certe dinamiche di creazione filmica propriamente definite “resistenti<sup>394</sup>” potranno giungere a realizzare compiutamente la propria potenza - “potenza lirica della parola come potenza dei blocchi sensibili uguale alla potenza della natura che li ospita<sup>395</sup>” come ha scritto Jacques Rancière - attraverso un atto di riconquista del dispositivo cinematografico stesso da attuarsi a patto però di un completo rivolgimento del medium *contro* se stesso, meglio, contro una certa sua arrendevolezza alla forma spettacolare. Vediamo allora innanzitutto di comprendere a cosa vuol riferirsi propriamente Rancière quando parla di una certa “potenza di blocchi sensibili”. E scegliamo di partire da un esempio di analisi “concreta”, un estratto dal capolavoro del 1979 *Dalla nube alla resistenza*, e nello specifico da un episodio privilegiato ispirato dai “Dialoghi con Leucò”: l’episodio intitolato “I fuochi”.

All’interno di un rituale destinato a propiziare la pioggia, un pastore e suo figlio discutono dell’uso antico di offrire sacrifici umani, uso che il padre tenta di giustificare ma che suscita l’indignazione del figlio. I due condividono lo spazio con due “personaggi” non umani: i fuochi che stanno attizzando e la luna che rischiarava la scena. (...) Nessuna azione risolverà l’oggetto della discussione. L’azione del film è costituita interamente da questi dialoghi in cui i personaggi sono posti immediatamente come coloro che discutono del giusto e dell’ingiusto. E il film si chiuderà con l’invocazione di una condanna a morte – quella della giovane Santa nella Luna e i falò- sulla cui giustizia rimarrà un velo di incertezza<sup>396</sup>.

---

<sup>392</sup> S. Daney, “Une morale de la perception (*De la nuée à la résistance* de Straube Huillet)” in *La rampe*. Cahier critique 1970-1982. Cahiers du cinéma. Gallimard.

<sup>393</sup> Ibid.

<sup>394</sup> J.Rancière, *Politica delle immagini*, Cosenza, Pellegrini Editore, p. 43

<sup>395</sup> Ibid.

<sup>396</sup> Ivi, p. 18-19

Questa prima serie di considerazioni ci permette già di isolare alcuni punti fondamentali che sono dell'intera riflessione teorica sviluppata dal filosofo francese proprio attorno alla cinematografia di Straub e Huillet, a partire dai quali ci sarà possibile mettere meglio a fuoco alcuni degli aspetti salienti del nostro discorso. In primo luogo rileviamo senz'altro l'elemento dello "spazio" condiviso tra personaggi umani e *non* umani (i fuochi, la luna, ecc.) e come questa 'disumanità' degli elementi fisici, naturali, arrivi a "corrispondere" drammaticamente e *affettivamente* alla più intima umanità dei personaggi, in perfetta *harmonia*<sup>397</sup>. In secondo luogo l' "azione", la quale ci risulta qui interamente gestita dai dialoghi, e quindi dalla sola "parola". Al cinema, dirà più avanti Rancière, "la concretezza si lega col visibile dei corpi che parlano e delle cose di cui parlano" da cui due effetti contraddittori: l'*intensificazione del visibile* della parola, dei corpi che la esprimono e delle cose di cui parlano da un lato, l'*intensificazione del visibile* come ciò che propriamente *nega* o che compiutamente tende a mostrarci l'essenza di cui parla (il fuoco, l'erba e il vento) dall'altro. Si farà riferimento per questo a una "cattura reciproca", dal momento che in un tale contesto gli enunciati non cesseranno mai di captare, catturare il visibile, come pure le visibilità, dal canto loro, non cesseranno di catturare gli enunciati. E si parlerà, non a torto, di *incursione*, *incisione* degli uni nelle altre e viceversa. Ecco allora che a partire anche solo da queste poche righe, quello che vediamo progressivamente venire a comporsi in tutta evidenza e in un alternarsi, scambiarsi vicendevole di *vuoti* e di *pieni*, è un quadro assai problematico inerente una poeticità filmica del tutto peculiare innescata a partire da una serie di procedimenti stilistici finalizzati ad attuare una possibile *altra* formatività cinematografica. Da qui la possibilità di rovesciare completamente ogni prospettiva data a favore di un'*immaginità*<sup>398</sup>, anche violenta, di nuovi spazi e traiettorie, altri viaggi e viaggiatori, perché da questo momento in poi - come ha potuto evidenziare sempre Rancière - non più di forme d'arte adeguatamente messe a servizio di fini politici si dovrà parlare, ma di vere e proprie forme politiche "reinventate a partire dai modi in cui le arti del visibile inventano degli sguardi, dispongono dei corpi nei luoghi e fanno sì che essi trasformino gli spazi che percorrono"<sup>399</sup>. Per questa ragione non si potrà fare a meno di riferirsi a una poeticità data esclusivamente per intensificazione di un certo visibile della parola, e viceversa, di una certa "parola" del visibile. Un

---

<sup>397</sup> Ci si sta riferendo qui a un'*harmonia* tutt'altro che pacificata e aperta piuttosto, lo vedremo con Deleuze, come uno squarcio del visibile "nel ciclo del cielo e della terra." Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Cinema 2, Ubulibri, Milano, 2002

<sup>398</sup> "L'immagine non è mai una semplice realtà: le immagini del cinema sono prima di tutto delle operazioni, dei rapporti fra il dicibile e il visibile (...). Queste operazioni includono funzioni-immagini molto differenti, differenti sensi della parola immagine." J. Rancière, *Il destino delle immagini*, p. 33 C'è pure in questo termine, come ha potuto evidenziare R. De Gaetano, un'eco nell'*obraznost* ejzenšejniana a voler richiamare un senso oltre la rappresentazione, oltre che un richiamo a una certa esteticità oltre la mimesi. Cfr., "Il 'regime estetico' delle immagini", *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza, 2007

<sup>399</sup> J. Rancière, *Politica delle immagini*, op. cit. p. 43

tale processo, ci è facile intuire, non potrà che derivare se non da uno “spazio” fondato su una imprescindibile “flessibilità” e concepibile forse come solo una *piega*, sorta di in-flessione o centro di indeterminazione aperto su un piano di immanenza *tra* ciò che ci è dato immediatamente a vedere e ciò che invece rimane assolutamente *fuori* da ogni campo visibile e che pure *c’è* nell’inquadratura. “Vedere” e “parlare”: ecco allora i due poli essenziali del nostro discorso, i nostri due poli “puri”; ed è importante sottolineare come questo *vedere* non abbia mai voluto significare semplicemente l’uso empirico dell’occhio ma, innanzitutto, stabilire la costituzione stessa di ogni visibilità: vedere o far vedere dunque. E così pure l’atto dell’*enunciare*, che non è mai interamente comprensibile nel solo esercizio empirico del linguaggio, dovrà esser considerato a partire da possibilità continuamente rilanciata di costituzione di nuovi enunciati. La nostra ipotesi è, appunto, che nel cinema della coppia di cineasti tra questo vedere e questo parlare si stenda il campo di una *manifestabilità* che ci risulta tanto più limpida e di immediata riconoscibilità nel film quanto più oscura e di difficile esplicazione in discorso da parte nostra; per il momento basterà mettere in luce in che modo questa non potrà fare a meno di riversarsi in un regime di pieno superamento, in un regime di *voyance* ancora una volta: per questo si dice che “il vedere si supera verso il campo delle visibilità, il parlare si supera verso i regimi di enunciati<sup>400</sup>”.

Primo passo: chiarire innanzitutto, con Deleuze e via Foucault, che le visibilità non sono le cose. Sono forse delle *sensibilità* (a voler ricalcare l’espressione precedentemente incontrata con Rancière di “blocchi sensibili”)? Senz’ombra di dubbio qualcosa di percepibile solo in potenza, come un secondo strato, una seconda pelle (o forse un’*anima*?) assai elastica e sottile, adagiata come un’impalpabile membrana a ricoprire ogni cosa di questo mondo; qualcosa di intuibile, *esperibile*, giusto come una “pregnanza” diffusa. Già, una gravidanza. O una sorta di eco carnale che trovi immediata corrispondenza nel nostro sguardo, senza filtri, attraverso i nostri occhi: essa ci dice precisamente che l’occhio è stato *toccato* da un certo impatto con il mondo. Ed è proprio questo impatto a generare, a nostro avviso, quell’*humanisme* cui abbiamo fatto riferimento all’inizio con Daney, poiché questa carnalità non potrebbe darsi senza l’uomo, meglio, senza un corpo d’uomo.

Ha scritto Merleau-Ponty nel suo meraviglioso saggio dedicato a Cézanne: “Siamo in presenza di un corpo umano quando, tra vedente e visibile, fra chi tocca e chi è toccato, fra un occhio e l’altro, fra una mano e un’altra mano, avviene una sorta di reincrociarsi, quando si accende la scintilla della percezione sensibile, quando divampa questo fuoco che non cesserà di ardere finché

---

<sup>400</sup> G. Deleuze, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, Verona, ombre corte, 2014, p. 33

un accidente corporeo non avrà disfatto quel che nessun accidente avrebbe potuto fare...<sup>401</sup> Questo sistema di scambi capace di far trascorrere nei due sensi, come attraverso una stessa vena l'umano e l'inumano, spiegherebbe anche il forte fascino esercitato dal Maestro sulla coppia di cineasti. Nel loro *Cézanne. Conversation avec Joachim Gasquet* (1989) c'è forse la chiave di lettura di questa loro poetica apertura sul mondo, o straordinario sconfinamento nel mondo dell'immanenza e dell'idealità. Si pensi alle inquadrature fisse sulla Montaigne Sainte Victoire: l'occhio della macchina da presa non sta forse, attraverso la voce off che scandisce le parole dell'artista, a invocarne, e-vocarne, attraverso una cattura in immagine, cattura *sensible*, la più intima polpa, quella ormai perdutoamente confusa di essenza e esistenza, immaginario e reale, visibile e invisibile? Qualche cosa di impossibile da fermare, lo sentiamo, ci viene incontro. Qualcosa come un'*occasione*, un delirio dell'occhio aperto, spalancato su un *vuoto*, su una mancanza la quale si rivela la sola capace di renderci conto, paradossalmente, di una certa voluminosità del mondo di cui ci rendiamo conto d'esser foderati già dall'interno. Ancora Daney:

A ne considérer l'image que comme une surface, découpable à l'infini, à ne voir dans son contenu iconique que se qui peut passer - se transvaser - du domaine de la connotation dans celui de la dénotation, on passe à côté de ce fait pourtant simple que dans le présent de la projection cinématographique, quelque chose (mais quoi?) fonctionne comme l'instance du "Voici". Quelque chose, quelqu'un, une voix, un appareil *nous donnent* à voir. (...) Le problème, ce serait plutôt que l'image *n'est une surface plate pur personne*, sauf pour ce qui ont pris le parti de la mettre à plat<sup>402</sup>.

Se allora uno spazio, come spesso accade nel cinema degli Straub, *sembra* vuoto è solo perché l'immagine è diventata pienamente audiovisiva ed ha guadagnato così una nuova consistenza istituendo *un legame* assai più complesso tra immagine visiva e immagine sonora. Un legame nella disgiunzione, un non-rapporto che rischia di essere più assoluto di qualsiasi altro rapporto: un legame *vivente*, appunto. Ecco allora perché si dirà che questo vuoto non manca di nulla; perché *c'è* davvero tutto in questo vuoto, in questo *intervallo*: tutto come l'istanza di un "Voici" (istanza impersonale), privilegio dell'immagine cinematografica, *presentificazione* dell'atto stesso di un "Voici" che non sia stato ancora realmente interrogato. *C'è* ad esempio, nella scena precedentemente illustrata con Rancière, accanto all'evidenza della robustezza del padre e della

<sup>401</sup> M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE Piccola enciclopedia, 1989, p. 20

<sup>402</sup> S. Daney, "Un tombeau pour l'oeil. (En marge de *Introduction à la musique d'accompagnement pour une scène de film d'Arnold Schoenberg* de J.-M. Straub)" ora scaricabile qui: <http://www.diagonalthoughts.com/wp-content/uploads/2013/05/daney-tombeau.pdf>

postura salda del suo corpo, alla sicurezza che dà alle parole da lui pronunciate, una indefinibile “presenza sensibile della cosa non immaginabile” (la canicola) incarnata nel gesto retorico delle mani a dispiegare una dialettica - resa quanto mai sensibile - “in cui bisogna rinchiudere l’ingiustizia dei sacrifici umani<sup>403</sup>”; proprio come, d’altro canto, *c’è* già tutto nella magrezza del figlio, “nella sua voce non ancora mutata” di ragazzo (elemento delicatissimo evidenziato dal filosofo) a fare quasi da eco, eco insopprimibile di giovinezza, a quel “primo piano finale sul gesto di una mano che si apre e presenta il palmo in segno di rifiuto<sup>404</sup>” (l’ingiustizia dei sacrifici). Lo stesso Rancière nella sua analisi non ha potuto fare a meno di porre l’accento proprio su una continua evocazione/presentificazione dell’assente pulsante nelle cose che pur già *ci sono*: “Dall’altro lato, il film confronta gli argomenti con ciò di cui parlano ma anche con la causa stessa della discussione: li rapporta a ciò che di essa è visibile (l’erba grassa e la tazza di latte, metonimia delle greggi assenti, la luna che determina il successo o l’insuccesso della semina, il fuoco del sacrificio acceso per invocare la pioggia, il vento che attizza l’uno e forse annuncia l’altra) e li confronta all’invisibilità della giustizia e dell’ingiustizia<sup>405</sup>. Così pure, si potrà dire, che *c’è* già tutto nel piano ravvicinato dell’impiattamento dell’aringa in un altro capolavoro della coppia di cineasti: *Sicilia!* (1999). Dice Daney, appropriandosi di un motto lacaniano: “Tu veux regarder? Eh bien, vois cela!”. *C’è* già tutto nella scelta del bianco e nero, così essenziale e pulito, mitico e *vuoto*. *C’è* tutto, davvero tutto, sul volto<sup>406</sup> di quella madre (Angela Nugara) che lascia apparire, chiarissimo, tutto un tempo condensato e mai dimenticato. Silvestro (Gianni Buscarino), il figlio, altro non chiede che di *farlo ancora presente*, sì, non chiede che di riviverlo, (e di fatto, con *noi*, lo rivive nei sapori, negli odori...nella dialettica di una retorica tradizionale, “testimonianze che fanno fede<sup>407</sup>”) nelle sole parole della donna che nel frattempo arrostitisce il pesce sul fuoco. Nel lungo monologo di questa, da cui si evidenzia senz’altro uno sforzo teso a raggiungere la pura letteralità della voce (l’atto di parola come momento di pura fabulazione<sup>408</sup>), possiamo dire per certo che accanto a *un*<sup>409</sup> tempo della povertà ( “eravamo poveri gli ultimi venti giorni di ogni mese” ) sgorga anche *un* tempo della gioia; la gioia dei pasti consumati con molto pane e molto olio, e olive naturalmente.

<sup>403</sup> J. Rancière, “Politiche del cinema” in *Politica delle immagini*, op. cit. p. 23

<sup>404</sup> Ibid.

<sup>405</sup> Ibid.

<sup>406</sup> Volto che non è “simulacro” nel senso di qualcosa che dissimula e copre la verità ma che coincide con la ‘simulas’, l’essere-insieme dei molteplici visi che lo costituiscono senza che alcuno di essi sia più vero di altri. Come scrive Agamben; cogliere la verità del volto significa allora afferrare non la somiglianza ma la simultaneità dei visi e l’inquieta potenza che li tiene insieme e accomuna. È proprio così che l’arte contemporanea, dice Rancière, ci spalanca un campo di resistenza non un modo della conoscenza ma un fare conoscenza del mondo.

<sup>407</sup> Ivi, p. 24

<sup>408</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, op. cit., p. 268

<sup>409</sup> L’ articolo indeterminativo sta qui come determinazione del singolare. Spiega Deleuze: “Uno è sempre l’indice della molteplicità: un evento, una singolarità, una vita... (...), *L’immanenza: una vita...*, Udine, Mimesis p. 12

Si dovrà iniziare a pensare allora a uno spazio, proprio come *un* tempo, di cui ci viene presentata l'immensità, vale a dire, immensità di *uno* spazio-tempo dove solo "si vede l'evento ancora a venire e già arrivato"<sup>410</sup>: è questo il luogo del *puro evento* affrancato da qualsiasi accidente e soprattutto da qualsiasi soggettività e oggettività di ciò che accade. È propriamente questo che Deleuze identifica come una *ecceità*, non più derivata da una individuazione ma da una singularizzazione: vita di pura immanenza, dunque. E "una vita è ovunque..."<sup>411</sup> ("È spaventosa la vita", scriveva Cézanne, nascosto all'Estaque a ruminare il mondo durante la guerra del 1870).

Mai altro cinema ci è sembrato così potente da invocare, e-vocare tragicamente, *presentificare* nello spazio di ogni singolo quadro, un *fuori campo* in forma di *eccesso* altrimenti irraggiungibile e come iniettato, quadro dopo quadro (o forse sarebbe meglio dire tra quadro *e* quadro), come per l'appunto un *visibile* sempre però indissolubilmente legato alla terra e alla vita di questa terra (*Moses und Aron*, 1974); e così pure alle sue rocce, alle sue piante, ai suoi fuochi. All'acqua e al vento, alla rupe e alla nuvola del dialogo tra Issione e Nefele (ancora, *Dalla nube alla resistenza*). Nessuno, al pari della coppia Jean-Marie Straub/Danielle Huillet, ci sembra abbia saputo dare carnalità (e spiritualità) a un cinema così intimamente legato alle cose del mondo eppure pressoché integralmente spogliato di certe "evidenze" visive e solo rivestito di un'emanazione sensibile identificabile come uno scarto, una *differenza* (ancora una volta) fra le immagini e fra immagini e parole da cui il fondamentale dissidio fra spazio sonoro e spazio visivo, da cui la sua polarità essenziale, imprescindibile struttura dialettica del piano straubiano (*Toute révolution est un coup de dés*, 1977). Ora, questa differenza è come abbiamo visto ciò che fa un'immagine dialettica, che la sostanzia in qualche modo. E se è vero che un'immagine dialettica è sempre qualcosa che viene da una tensione, un'alterazione - nel nostro caso specifico - si parlerà di una *sospensione*, a livello di dati sensibili, pronta a intervenire in ogni rapporto normale, in ogni rapporto mimetico, in base al quale le idee finiscono col trasformarsi in determinate forme sensibili.

Non credo ai grandi eventi rumorosi, diceva Nietzsche.Cogliere un evento vuol dire ricollegarlo agli strati muti della terra che ne costituiscono l'autentica continuità o che lo iscrivono nella lotta tra le classi. C'è qualcosa di contadino nella storia<sup>412</sup>. Ha scritto a questo proposito Gilles Deleuze che quello degli Straub può essere considerato, a tutti gli effetti, come uno spazio sempre pronto a sprofondare nella terra e che "non lascia vedere ma fa leggere i propri sotterramenti archeologici, i propri spessori stratigrafici, attesta i lavori che furono necessari e le vittime immolate

---

<sup>410</sup> Ivi, p. 11

<sup>411</sup> Ibid.

<sup>412</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op, cit. p. 281

per fertilizzare il campo, le lotte che ebbero luogo e i cadaveri sparsi<sup>413</sup>». *La lotta di classe è sottoterra*. È questa particolare fenomenologia dell'esperienza cinematografica che è interessante riconsiderare alla luce delle riflessioni di Daney con cui abbiamo scelto di aprire il discorso, in relazione a una certa "costruzione" della sequenza di immagini, fortemente ispirata da certe "politiche" brechtiane. Nei suoi scritti sul cinema Bertold Brecht (indubbiamente uno degli autori più amati dalla coppia di cineasti) rielaborando una celebre massima di Marx, annotava: «Una semplice replica della realtà non ci dice niente sulla realtà. Una foto delle fabbriche Krupp ci spiega ben poco su simili istituzioni. La realtà vera e propria è diventata qualcosa di funzionale. La reificazione delle relazioni umane nelle fabbriche non appare dalla semplice riproduzione di queste fabbriche. È pertanto necessario aggiungervi qualcosa, qualcosa di speciale, di prefabbricato». Questo qualcosa Jean-Marie Straub e Danièle Huillet lo iniettano nelle carni dei loro film così ferocemente politici come la potenza di un ri-guardo cui è impossibile sottrarsi.

(...) un homme nous regarde au fond de chaque image, dans une impossible surimpression. Le cinéma, ce serait ce qui permet de rompre l'enchantement par lequel nous pensons voir autour de nous autre chose que de l'humain, alors que ce ne sont que champs cultivés, arbres taillés, cimetières ignorés, animaux-qui-sont-peut-être-des-hommes (d'où l'interdit de les tuer)<sup>414</sup>.

Capacità di ri-convertire l'occhio meccanico della macchina da presa in strumento privilegiato di una "manifestatività" dell'evento in quanto apparire. E ci stiamo riferendo qui proprio a quell'evento che, a voler riprendere un'affermazione dell'ultimo Deleuze, "se considerato come non-attualizzato (indefinito), non manca di nulla". Ecco allora uno dei risvolti più interessanti di quell'*humanisme* cui abbiamo fatto riferimento all'inizio. Un risvolto che ci parla insieme della sua essenza: *Voici*. Istanza silenziosa, «la marque du pouvoir filmer», du «filmer-détruire»<sup>415</sup> che non è mai identificabile in una posizione precisa. Essenza immanente, puro virtuale che ci ri-consegna con l'uomo ("*Homo tantum*"), una vita.

Perché nello scarto dialettico a sorgere è propriamente *una vita*, ha scritto ancora Rancière, e l'opera d'arte resistente può produrre così il suo spettatore, il suo nuovo spettatore: "questo attore che comincia quando finisce lo spettacolo, che non comincia se non per completarla, ma nella

---

<sup>413</sup> Ibid.

<sup>414</sup> S. Daney, "Une morale de la perception (*De la nuée à la résistance* de Straube Huillet)". Op. cit.

<sup>415</sup> S. Daney, "Un tombeau pour l'oeil. (En marge de *Introduction à la musique d'accompagnement pour une scène de film d'Arnold Schoenberg* de J.-M. Straub)"op. cit.

vita.<sup>416</sup>” “Tant qu’une image est vivante, tant qu’elle a de l’impact (idéologiquement dangereuse ou utile), tant qu’elle interpelle un public (...) cela signifie que fonctionne dans cette image, autour d’elle derrière elle, quelque chose qui est du demain de l’énonciation ((*pouvoir + événement = «Voici »*)<sup>417</sup>, ha scritto Daney. *Accade* in altre parole, in questo cinema, che in ogni immagine (in ogni singola immagine, in ogni suo spazio) vi sia allora come un’esplosione, una moltiplicazione di ogni forma già accordata, secondo la volontà dei due cineasti di plasmare le loro forme cinematografiche applicando alla lettera un precetto hegeliano: “creare un mondo possibile che è il mondo del disaccordo, della dualità immanente a un’opera<sup>418</sup>”. Ora, questo di più come un eccesso (si diceva prima) è proprio quanto si dà nella salda *radicalità* di questo cinema. A proposito di radici... e ancora di radici capaci di affondare profondissimamente nella terra proprio come nella natura uomo, ineludibile *complicità* dell’una e dell’altro, dell’una *nell’altro*, ecco una bella frase e una bella immagine di Jean-Marie: “Tutto a un tratto un testo trova le sue radici, è tutto (...). Occorre tornare a una frase di Rosa Luxembourg: “Il destino, la sorte di un insetto che lotta tra la vita e la morte in qualche luogo nel mondo non è meno importante dell’avvenire della Rivoluzione” e questo è nei nostri film<sup>419</sup>.”

La non-réconciliation, c’est aussi une façon de faire les films, de les fabriquer. Elle est le refus obstiné de toutes les forces d’*homogénéisation*. Elle a entraîné Straub et Huillet vers ce qu’on pourrait appeler une « pratique généralisée de la disjonction ». Disjonction, division, fission, prise au sérieux du célèbre « un se divise en deux ». Le regard et la voix, la voix et sa matière (son « grain »), la langue et ses accents font, comme dit Zhou Enlai, « des rêves différents dans le même lit ». Les films : le lit où ce qui est disjoint, non réconcilié, non réconciliable, vient « jouer » l’unité, la suspendre, la simuler. Non pas un art facile du décalage mais le pile et face simultané d’une seule et même pièce, jamais jouée, toujours relancée, inscrite d’un côté (du côté des Tables de la Loi : Moïse), énoncé de l’autre (du côté des miracles : Aaron).<sup>420</sup>

<sup>416</sup> J. Rancière, *Disaccordo*, “Fata Morgana”, Quadrimestrale di Cinema e Visioni, n. 9, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 140

<sup>417</sup> S. Daney, *Un tombeau pour l’œil*. (En marge de *Introduction à la musique d’accompagnement pour une scène de film d’Arnold Schoenberg* de J.-M. Straub), op. cit.

<sup>418</sup> J. Rancière, “Le ragioni del disaccordo. Conversazione con Jacques Rancière” in “Fata Morgana”, Quadrimestrale di Cinema e Visioni, n. 9, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 9

<sup>419</sup> J.-L. Raymond, S. Zanotti, *Entretien avec Jean Marie Straub*, le 7 août 2007, à Paris, in *Rencontres avec Jeann-Marie Straub et Danièle Huillet*, a cura di J.-L- Raymond, Ecole Supérieure des Beaux Arts du Mans, Le Mans 2008, p. 86

<sup>420</sup> S. Daney, “Un tombeau pour l’œil (Pédagogie straubienne)” *Points de vue*, II – Le corps du cinéaste en plus (morale et engagement) 1975/78

### III. Non un altro ma questo mondo. Perché una filosofia dell'evento è incompatibile con la negatività.

Quello dell'*evento* è sicuramente uno dei temi più dibattuti nell'ambito contemporaneo degli studi filosofici ed estetici; è nostra intenzione cercare di approcciare la questione ancora una volta muovendo da una prospettiva deleuziana e soffermarci allora proprio su una filosofia dell'evento costitutivamente incompatibile con la negatività<sup>421</sup> come nota Zourabichvili a conferma dell'accezione positiva insita nella natura del concetto di *croyance* e della produttività dei risvolti che un simile approccio può produrre, ancora una volta ricordiamolo *positivamente*, in ambito cinematografico.

Il più comune degli eventi è in grado di fare di noi un veggente ci dice Deleuze. La facoltà di vedere, « dans son usage supérieur » approda infatti alla voyance nel momento stesso in cui giunge a cogliere « l'intollerabile » anche nella più banale quotidianità in modo tale che a sua volta una certa facoltà di pensiero si confronti con il suo limite proprio, “l'impensé ou l'impensable” e quindi al fenomeno di rottura del legame tra uomo di cui testimonia precisamente questo intollerabile. « Or la voyance » scrive Zabunyan « désigne très exactement une vision supérieure, ‘la vision de Tirésias’, sachant que cette vision ‘impossible’ provient des composantes de l'image avant de dépendre d'un type de personnage<sup>422</sup> ».

Tutta la prima parte de *L'immagine-tempo* si trova non a caso ad esporre una serie di descrizioni di film appartenenti ad un cinema di veggente, un'espressione che arriva a definire dunque l'insieme stesso della produzione moderna: « un cinéma de voyant, non plus d'action ». Ma sarebbe sbagliato trarre delle conclusioni in termini di opposizione tra due regimi d'immagine, come se il primo quello dell'immagine-movimento rilevasse un uso empirico delle facoltà, mentre l'altro un uso « superiore » delle stesse facoltà. In realtà non c'è alcuna opposizione, e questo bisogna ribadirlo con decisione. Soltanto un certo uso « superiore » di una facoltà come quella di vedere serve formalmente a qualificare il « moderno », senza istituire alcuna gerarchia di valore tra cinema moderno dell'immagine-tempo e cinema classico dell'immagine-movimento.<sup>423</sup>

La questione del sorgere di una nuova immagine, come da occhi che vedano dopo esser stati lavati o *toccati*, ci riporta alla problematica legata a un radicale mutamento di sguardo apportato da un regime di *croyance* che Antonin Artaud aveva ben sintetizzato facendo riferimento a *delle situazioni puramente visive* il cui dramma deriverebbe da un urto costitutivo per gli occhi, attinto, se così si può dire, nella sostanza stessa dello sguardo. Solo in quest'ottica il concetto di *evento* nel

---

<sup>421</sup> F. Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, p. 27

<sup>422</sup> D. Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, cit.

cinema della “croyance” potrà realmente caricarsi della sua reale eversività, venendo di fatto ad affermarsi come ciò che accade sì, ma che accade specificamente come frattura, spaccatura, distruzione di un ordine precedente. “L’événement met donc en crise l’idée d’histoire. Ce qui arrive, en tant qu’il arrive et rompt avec le passé, n’appartient pas à l’histoire et ne saurait être expliqué par elle”, scrive Zaroubichvili, “Ou bien il n’arrive rien, ou bien l’histoire est seulement la représentation homogénéisante d’une succession d’événements irréductibles (qu’on soumet plus souvent à un jugement transcendant, depuis l’avenir, qu’à une évaluation immanente qui dégagerait chaque fois la consistance intrinsèque ou le poids d’existence d’un devenir”<sup>424</sup>.

È tutto racchiuso nella nozione di *virtualità*. Nelle prime righe di *Logica del senso* viene trattata la categoria degli eventi puri in cui la simultaneità del divenire ha la peculiarità di schivare sempre il presente. “E in quanto schiva il presente”, scrive Ronchi, “il divenire non sopporta la separazione, né la distinzione del prima e del dopo, del passato e del futuro. È proprio dell’essenza del divenire l’andare, lo spingere nei due sensi contemporaneamente<sup>425</sup>.” Per questo egli afferma, filosoficamente il ‘68 è stato radicalmente empirista; il suo celebre « impossibile » (« Vogliamo l’impossibile) è di fatto l’impossibile per la « rappresentazione », non dimentichiamolo<sup>426</sup>: “Che il 68 non sia stato simbolico vuol dire che non è rubricabile come *trasgressione*. Non è stato la negazione a caratterizzarlo. Al contrario, al pari dell’inconscio che non conosce negazione, il 68 è stato pura affermazione. La sua indiscutibile ribellione è stata un atto di fede nel reale<sup>427</sup>.” Ciò che Deleuze intende invece per “rappresentazione” e che assegna al momento inaugurale della metafisica, al « felice momento greco » insomma, è di fatto una normalizzazione e depotenziamento dell’esperienza, una sua riduzione a termine relativo. L’impossibile cui si sta facendo qui riferimento va inquadrato in quest’ottica come quello che la rappresentazione ha sempre dovuto escludere per potersi costituire come *sapere vero*. L’esperienza come tale, per la metafisica non può essere infatti assolutizzata, *il reale non si può bastare*, il divenire per poter essere « possibile », ha bisogno di un sostegno nell’eterno, nell’immobile, nel trascendente, infine nella Legge. “Le

---

<sup>423</sup> D. Zabunyan, *Voir...* . 21-22

<sup>424</sup> F. Zourabichvili, “Deleuze. Une philosophie de l’événement”, *La philosophie de Deleuze*, p. 25

<sup>425</sup> R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 81

<sup>426</sup> Ivi, p. 14

<sup>427</sup> Nel Seminario del 1959-1960 sull’*Etica della psicanalisi*, Jacques Lacan si era prodotto in una mirabile analisi dell’*Epsitola ai Romani* (7.7). La questione che Lacan sollevava, citando Paolo, concerneva il rapporto fra la trasgressione e la Legge. La risposta era la stessa di Paolo, degli gnostici cristiani e, poi, dell’amico Georges Bataille: niente trasgressione senza Legge ma anche niente Legge senza trasgressione. Trasgredendo si onora quella Legge che senza la possibilità a priori della sua trasgressione non potrebbe dirsi nemmeno Legge. Dunque se c’è un « al di là » della Legge, esso sarà necessariamente un al di là della trasgressione. La trasgressione infatti, non libera dalla Legge, ma ne conferma il dominio. Ecco perché è fondamentale per Deleuze liberare il 68 dalla dimensione apparentemente pervasiva della negazione. Altrimenti sarebbe impossibile pensare il 68 come intrusione del reale puro. La sua dimensione di evento sarebbe riassorbita. Il suo eccesso sarebbe ricompreso nella dialettica della storia e in quello della coscienza Ronchi, p. 28

rappresentazioni metafisiche del mondo possono essere delle più svariate nature, possono essere in inconciliabile e in rivalità tra loro, ma un tratto tutte le accomuna : esse concordemente pongono l'assoluto fuori dal mondo, non credono nel reale<sup>428</sup>.

Date queste premesse si comprenderà allora come proprio la croyance nel cinema arrivi a porre un capovolgimento vertiginoso di prospettiva<sup>429</sup> in nome di un al di là della trasgressione e dell'affermazione di un legame "puro": « puro » vuol dire « in sé » , non correlato all'Uomo e alla Legge dell'Uomo. Ora, la tesi di Deleuze è che il 68, fuoriuscendo dall'ordine della Legge, non sia entrato, psicoticamente, nella notte entropica dell'indifferenziato (il duale). Ma il suo passo *fuori* dalla storia non è stato né un passo indietro nel caos originario né un passo in avanti nel caos di arrivo. Una cattiva immediatezza, insomma, diverrebbe solo una irrazionale (non) filosofia della vita, un « energetismo » capace di giustificare ogni aberrazione pulsionale<sup>430</sup>. E no, non è questo neanche il discorso del cinema, che come suggeriva Artaud deve ben guardarsi dallo scadere nella facile violenza della rappresentazione. "Quando la violenza non è più quella dell'immagine e delle sue vibrazioni, ma quella del 'rappresentato'" si legge ne *L'immagine-tempo* , "si cade in un arbitrario sanguinolento, quando la grandezza non è più quella della composizione, ma una pura e semplice dilatazione del rappresentato, non vi è più eccitazione cerebrale o nascita del pensiero. Si tratta piuttosto di una deficienza generalizzata nell'autore e negli spettatori". E qualche riga più avanti, sempre ne *L'immagine-tempo*, si legge: "Artaud 'crede' nel cinema (...) ma molto presto rinuncia, 'Il mondo imbecille delle immagini preso come nel vischio di miriadi di rétine non completerà mai l'immagine che ci si è potuti fare di lui. La poesia dunque che può sprigionarsi da tutto questo non è che una poesia eventuale, la poesia di ciò che potrebbe essere (...)"<sup>431</sup>La poesia cui allude Deleuze nella prospettiva artaudiana è senza dubbio la stessa poesia moderna cui si è già fatto riferimento nei capitoli precedenti come qualcosa in grado di rivelare per sempre una certa irrevocabilità del tempo: non si procede in nessun altro posto che quello dell'invenzione assoluta capace di liberare una pura gratuità. È senz'altro questo un percorso di trasgressione compiuto nel solco del logos delle stesse istituzioni poetiche. Comprensibile che questo percorso tocchi anche una punta massima nell'autonegazione per inverarsi: la poesia deve investire la realtà e modificarla con i suoi poteri. Da qui arriviamo al cinema; e da qui arriviamo, specificamente, con alcune considerazioni di Paolo Spaziani all'opera di Guy Debord:

---

<sup>428</sup> R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 14

<sup>429</sup> Ivi, p. 28

<sup>430</sup> Ivi., p. 30

<sup>431</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 184-185

È questa la verità in pillole sulla poesia moderna, i Poètes maudits verlainiani sono *Poètes absolutus, absolutus*<sup>432</sup> davvero perché sciolti da qualsiasi vincolo, la poesia davvero si pone come una macroindagine senza formule sulle possibilità della vita, su quello che potrebbe essere. Si tratta ancora di individui isolati, erranti, con consapevolezze critico-estetiche fantascientifiche, in anticipo immane sul loro presente (anticipo che permane anche nel futuro), impubblicati e dispersi. (...) Ed è qui che entra in gioco Debord, che negli anni Cinquanta riprende questo filo, le prassi iniziali del suo jeu portano le premesse della poesia e dell'arte moderna al termine: la poesia d'ora in avanti dovrà uscire fuori dalla sua provincia separata e modificare il reale, sarà la Storia un immane romanzo in versi da comporre, con pretese smisurate però, le stesse pretese che può avere solo ed esclusivamente la poesia.<sup>433</sup>

Una buona formula da adottare può essere, ancora una volta, pure in questo frangente quella della ripetizione. Poiché se proprio al cinema allora una ripetizione è possibile, essa inerisce al miracolo piuttosto che alla legge; se una ripetizione in natura può essere trovata – scrive Deleuze in *Differenza e ripetizione* – è solo “nel nome di una *potenza* che si afferma contro la legge, che lavora sotto le leggi, forse superiore alle leggi<sup>434</sup>.” È a questo genere di potenza *della e nella* ripetizione che ad esempio proprio un certo cinema “sperimentale” destinato a sorgere in preparazione (o subito a ridosso) del Maggio come nel caso emblematico dei film di Guy Debord. Se infatti la funzione del ripetere potrebbe aver voluto significare nella sua opera “trasgredire<sup>435</sup>”, letteralmente un *venir meno* come oscuramento – necessario - a fronte di un insostenibile accecamento<sup>436</sup>, questo è avvenuto affinché fosse realmente possibile esplorare delle traiettorie altre, in grado di operare sfacciatamente *contro* una qualche Legge che si è voluta del cinema. Si tratterebbe per questo di una negazione in qualche modo *positivizzata*<sup>437</sup>, se un *altro* sviluppo nella ripetizione c'è, e quindi una *forma*, sia pure di quelle sempre mutanti di una transizione continua e quindi programmaticamente incompiute che solo certe *negatività* dimostrano di saper produrre, per gemmazione quasi. Per dirla con le parole di Gil J Wolman, non v'è negazione che non si affermi anche in un altrove, e pertanto questa negatività non potrà che costituirsi positivamente come “il

<sup>432</sup> E ricordiamo l'absolus di Nancy

<sup>433</sup> P. Spaziani, “Volevo parlare la bella lingua del mio secolo”, in *Consumato dal fuoco...*p, 82

<sup>434</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, tr. it di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano, 1997, p. 9

<sup>435</sup> Ripetere è comportarsi”, dice Deleuze. Pertanto la ripetizione non è che una “condotta esterna” in grado però di riecheggiare per proprio conto “una vibrazione più segreta, una ripetizione interiore e più profonda nel singolare che la anima (...) Sotto tale rapporto della potenza, la ripetizione si rovescia interiorizzandosi”. Ivi, p. 8

<sup>436</sup> Si tratterebbe per questo di film “paralleli alla storia del cinema” e che in un certo modo ne costituiscono l'inverso, il “negativo.” O. Assayas, “L'opera nascosta” in *Guy debord (contro) il cinema*, a cura di Enrico Ghezzi e Roberto Turigliatto, Il Castoro- La Biennale di Venezia, Milano 2001, p. 123

termine di transizione verso un periodo nuovo<sup>438</sup>”. La negazione del concetto, intrinseco, immutabile, a priori, *proietta* dunque questo concetto al di fuori della materia, lo rivela *a posteriori* con una reazione estrinseca e lo rende mutevole per effetto di altrettante reazioni. A questa dinamica eminentemente proiettiva e ricreativa inneggiavano del resto già i primi Situazionisti attraverso un ri-pensamento costante dell’ apparente staticità di quelle forme esibite all’epoca dalle moderne architetture parigine solo capaci di dar riposo all’occhio per raffreddarlo, alle quali essi andavano ad opporre piuttosto, da quello che era un loro stato di partenza *negativo interiorizzato*, delle altre forme capaci di ri-articolare ogni ordine spaziale e temporale, e di rimodulare gli elementi di una data realtà mediante la progettazione continua di quelli da loro identificati come nuovi scenari mobili<sup>439</sup>. Dalle ideali “cattedrali personali” ideate allora già dai primi situazionisti unicamente per far sognare e vissute come mezzo di conoscenza e azione, concepite al solo scopo di essere sostanzialmente modificabili, indefinitamente *modulabili* di una modulazione influenziale in grado di assecondare i movimenti avvolgenti di una curva eterna come quella dei desideri umani, alla pratica sperimentale del film fatto con le mani, al “gesto sociale” operato al tavolo di montaggio, occorreva insomma passare *per* il cinema. Come nel caso di Godard- così ferocemente colpito proprio dalle critiche dei situazionisti- il gesto di scrivere in sovrimpressione nella formula lettrista HIS TOI RE DU CI NE MOI, è evidentemente a questo che vuole alludere, a una rinnovata possibilità di un passaggio di mano del vissuto come memoria, della trasmissione della memoria come vissuto, di cui il ‘ripetitore’, il cinema, si fa strumento e mediatore. Da qui anche il valore conduttore del medium *voce*<sup>440</sup>, essenziale sia per Debord che per Godard anche se utilizzato in modi probabilmente opposti, attraverso quello che è uno stesso processo di prolungamento/moltiplicazione del carattere ostensivo dell’immagine. Progettando la sua ri-costruzione di una *possibile* storia del cinema, Godard è infatti ben consapevole delle straordinarie capacità proprie della meccanica proiettiva (una storia da *proiettar-si*<sup>441</sup> (proje-c-ter-) verso un potenziale in-finito) oltre che ri-produttiva (“*histoire avec un ‘s’*”) del mezzo che sta impiegando. Consapevole almeno quanto il Debord della didascalia finale di *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) che invita a “riprendere dall’inizio”, attraverso quel procedimento

---

<sup>437</sup> L’esperienza della propria possibilità più autentica coincide con l’esperienza della più estrema negatività.” G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino, 2008, p.8

<sup>438</sup> G.J. Wolman, “L’anticoncetto. Argomento cinematografico per una fase fisica delle arti.” in *Guy Debord (contro) il cinema*, a cura di Enrico Ghezzi e Roberto Turigliatto, Il Castoro- La Biennale di Venezia, Milano 2001, p. 139

<sup>439</sup> “Ce que le spectacle a pris à la réalité, il faut le lui reprendre.” G. Debord *La société du spectacle*, Editions Gérard Lebovici, Paris, 1971, trad.it. di P. Salvatori, *La società dello spettacolo*,

<sup>440</sup> “La voix- cette voix tour à tour sentencieuse et chuchotante- me dérange d’abord, m’agace fugitivement.” M. Augé “L’écran mémoire” in *Guide pour Histoire (s) du cinéma*, Art Press, Paris, 1998, p. 83

<sup>441</sup> “Pour moi la grande histoire c’est l’histoire du cinéma, elle est plus grande que les autres parce qu’elle se projette.” J.-L. Godard, *Histoire (s) du cinéma*. Cap. 2 a “Seul le cinéma”.

palindromico di una struttura autoavvolgentesi che è dello specifico di questo film ma che nel complesso potrebbe valere di diritto per l'intero percorso cinematografico debordiano, tanto costitutivamente *destinato a tornare* almeno quanto quelle *Histoire(s)* portate a ripiegare più e più volte su loro stesse allo stesso modo della pellicola cinematografica che, consunta nel fuoco dalla e nella ripetizione, continua a riavvolgersi sul tavolo di montaggio, bruciando, anche lei, su se stessa-  
“ne vois tu que je brule.”<sup>442</sup>”

Il cinema in certo senso sembra allora iscriversi “positivamente” in quel movimento di trasformazione del mondo auspicato da Marx il quale rimprovera ai i filosofi di essersi solo accontentati di interpretarlo. La lotta di classe, che è sempre davanti agli occhi di uno storico che si è formato su Marx, è una lotta per le cose rozze e materiali, senza le quali non si danno cose fini e spirituali. In questa lotta esse sono vive proprio come fiducia, coraggio, gaiezza, perseveranza e operano a ritroso nella lontananza del tempo. Ricordiamoci ancora una volta di quel passato che il cinema ci restituisce nella sua attualità e virtualità con il suo indice segreto che lo rinvia alla redenzione. Benjaminianamente: non c'è forse nelle voci cui prestiamo ascolto, un'eco di voci mute? Se è così è proprio perché esiste un “appuntamento misterioso” tra le generazioni che sono state e la nostra. Scrive Benjamin: allora noi siamo stati attesi sulla terra; a noi come a ogni generazione che fu prima di noi è stata consegnata una debole forza messianica: questo diritto non si può eludere e il materialista storico ne sa qualcosa<sup>443</sup>. La *croyance* interverrebbe qui allora come forza scardinante, forza che permette di connettere ciò che non è connesso, dando vita a nuove sintesi. Scriveva Bertolt Brecht “Il mondo d'oggi può essere descritto agli uomini d'oggi solo a patto che lo si descriva come un mondo può essere cambiato”.

Ricordiamo sempre che il virtuale è una dimensione dell'essere; non precede mai l'attuale ma gli è contemporaneo: ed è da qui che sgorga il possibile. E seppure noi avremmo l'abitudine di credere che il possibile preceda l'attuale, il virtuale in realtà sempre *coesiste* con l'attuale, a patto però che si conservi tra i due una sostanziale differenza di natura. Proprio la confusione del virtuale col possibile darebbe luogo a uno dei più grandi fraintendimenti agli occhi di Deleuze: il fatto che il virtuale si opponga a un reale perdendo il suo statuto ontologico. Il processo del possibile è invece sempre una *realizzazione*. Il virtuale non si oppone mai al reale giacché egli possiede per se stesso una realtà. Come potrebbero essere altrimenti pensati “i possibili” se non come elementi al tempo stesso coinvolti nel mondo (tanto se ne potrebbe condurre una critica) quanto radicalmente irriducibili ed eterogenei rispetto a questo stesso mondo? L'azione verrebbe a situarsi allora proprio in questo paradosso. Credere al mondo così com'è vuol dire per forza di cose accettare e riconoscere

---

<sup>442</sup> J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, cap. 1a.

le sue trasformazioni che sono innanzitutto delle trasformazioni che influenzano la soggettività, le sue attese, il suo senso dell'avvenire e dunque le sue possibilità d'azione. Ma credere al mondo così com'è vuol dire anche sintonizzare l'azione sulle modalità dell'evento che indubbiamente viene dalla storia e nella storia ricade senza mai essere tuttavia "storico".

Ecco perché si dirà che, in un regime di croyance, gli avvenimenti non "succedono" ma accadono o sorgono (come aveva notato già André Bazin) sempre secondo una gravitazione verticale e non per obbedire alle leggi di una causalità orizzontale. Una volta lasciata deflagrare ogni subordinazione del tempo alla storia, questa rottura inizierebbe a fare appello non certo a una facoltà determinata (come nel caso della conoscenza, ad esempio) ma proprio all'indeterminatezza della nostra potenza d'azione. Si può giungere ad affermare pertanto che ogni atto di croyance è di per sé in grado di *riaprire* il tempo in funzione del suo stesso limite: "Proprio perché è limitata che la vita va affermata<sup>444</sup>". E proprio per questo ancora Deleuze poteva scrivere in *Differenza e ripetizione* che non si sarebbe più trattato di replicare figure già mediate e riferite alla rappresentazione ma, al contrario, di catturare "stati liberi o selvaggi della differenza in sé", capaci di portare la facoltà ai loro rispettivi limiti. Non si sarebbe trattato più tanto di rimarcare una qualche opposizione qualitativa nel sensibile, ma di scoprire un elemento che è in sé differenza e crea la qualità nel sensibile, nonché l'esercizio trascendente nella sensibilità: questo elemento è appunto, l'intensità. Intensità da intendersi come "pura differenza in sé, a un tempo l'insensibile per la sensibilità empirica che non coglie intensità se non rivestite e mediate dalla qualità che crea, e ciò che può essere soltanto sentito dal punto di vista della sensibilità trascendente che l'apprende immediatamente nell'incontro<sup>445</sup>".

L'*intempestif*, dont nous parlions tout à l'heure, ne se réduit jamais à l'élément politique-historique. Mais il arrive parfois, dans des grands moments, qu'ils coïncident. (...) Mais quand un peuple lute pour sa libération, il y a toujours coïncidence d'actes poétiques et d'événements historiques ou d'actions politiques (...) une joie artiste qui vient coïncider avec la lutte historique<sup>446</sup>.

È questo l'*accadere* del presente, l'*aver luogo*. La presenza del presente: essa ci dice che qualcosa è accaduto. « Se non si frequenta quella fatidica soglia dove l'uno si fa *immediatamente* molteplice e

---

<sup>443</sup> Cfr. *Angelus Novus*

<sup>444</sup> De Gaetano

<sup>445</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 188

<sup>446</sup> Deleuze, "L'éclat de rire de Nietzsche"

il molteplice *immédiatemente* uno<sup>447</sup> ». L'arte non potrà mai più essere dissociata dalla sua dimensione e dai suoi effetti politici, e si carica di una dimensione messianica. « Ce n'est plus la joie artiste qui coïncide parfois avec la lutte historique, mais l'effet politique révolutionnaire qui détermine la réussite de l'art<sup>448</sup> ». Come evidenziato da Patrice Maniglier nella specificità del concetto di *evento*, così come è stato messo in luce da Foucault, non è tanto in questione una certa sostanza o sapere costituito della storia quanto la capacità di questo di indicare delle tracce di un passato prossimo o lontano che noi riceveremmo: «il développe l'idée que toute lutte, par sa puissance de rupture, se soustrait d'une certaine manière à une lecture téléologique ou linéaire de l'histoire; elle obéit plutôt à une certaine 'molécularisation de ses moments'<sup>449</sup>».

Da qui, riabbracciando il discorso iniziale di questo capitolo, ancora, la *positività* dell'impersonalità delle immagini delle lotte della primavera araba diffuse attraverso i più disparati canali della rete nella loro "ricaduta" nel cinema, come nota nel suo studio Zabunyan: «Si les revoltes arabes inspirent "positivement" le cinéma comme "art du présent", c'est peut-être animé de la conviction que portent en eux les acteurs de ces revoltes: que celles-ci ne sont pas affaire de propriété, mais qu'elles esquissent une mémoire dynamique qui les relie à d'autres acteurs qu'ils ne connaissent pas<sup>450</sup>».

#### **IV. L'emotion ne dit pas "Je".**

L'immagine non può costituirsi se non nella costruzione di un *vedere insieme*, ha scritto Marie-José Mondzain<sup>451</sup>. Cerchiamo allora di comprendere meglio la densità di questa affermazione a partire da quello che scrive ancora Dork Zabunyan nel suo bel testo *L'insistance des luttes*: «Les images d'une lutte prises dans le présent de son déroulé engageant aussi bien un avenir des luttes<sup>452</sup>». Quando le rivoluzioni tunisine o egiziane, yemenite o libiche hanno registrato nei primi mesi del 2011 il quotidiano di una lotta, non lo hanno fatto certo per testimoniare di un presente movimentato dall'esito incerto; se l'hanno fatto è stato soprattutto per trasmettere qualcosa di una *vita* che si trasforma e si emancipa di giorno in giorno, sebbene la sua effettuazione sia essa stessa precaria e indeterminata.

---

<sup>447</sup> R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 81

<sup>448</sup> A. Savagnargues, *Deleuze et l'art*, p. 32

<sup>449</sup> D. Zabunyan, *L'insistance des luttes*, p. 51

<sup>450</sup> Ivi, p. 36

<sup>451</sup> M.-J. Mondzain, *Il commercio degli sguardi*, p. 14

<sup>452</sup> D. Zabunyan, *L'insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*, De l'incidence Éditeur, Paris, 2016

Les acteurs de ces luttes le savent, ou plutôt le pressentent entre plusieurs dangers: la volonté de se libérer d'un joug ne s'accompagne pas toujours de la promesse de son actualisation. S'ils éprouvent cette promesse, c'est seulement de loin en loin, car l'espoir de renversement d'un régime autoritaire renvoie à un horizon temporel qui tranche par fois avec l'instant de la contestation. La difficulté d'une tâche de libération collective, comme les mille raisons qui existent pour qu'elle échoue, font que ses protagonistes se rapportent aussi à des luttes à venir, aux contours et aux formes évidemment flous. C'est en ce sens que les images saisies dans le vif d'un soulèvement s'adressent également à d'autres individus qui peuvent reprendre, à une époque ultérieure et indéfinie, le flambeau de la révolte. La mémoire des luttes est aussi une mémoire du futur comme l'a bien vu Michel Foucault (...)<sup>453</sup>

Scrive Zabunyan che non esiste fatalismo nella materia, dal momento che i suoi meccanismi possono cedere e disfunzionare ovunque e in qualsiasi momento, anche dove meno ce l'aspetteremmo: "L'archive filmée en porte éminemment la trace, comme en a témoigné près de nous le contexte saturé d'images des révoltes arabe de l'année 2011, dans une région du globe où l'aspiration à un autre monde était considérée comme une chimère jusqu'à cette date"<sup>454</sup>.

Ora, proprio un certo grado di saturazione il cui vettore principale può essere facilmente rinvenuto in internet, piuttosto che dar vita a una sorta di derealizzazione degli eventi, ha potuto al contrario conferirgli uno spessore storico in grado di rinnovare il concetto stesso di evento. Nello stesso frangente non è un caso che si faccia riferimento nel testo all'opera di Dziga Vertov per ribadire in che modo a un certo movimento cinematografico avanguardistico sia inscindibilmente connessa l'elaborazione di una nuova arte e di un nuovo pensiero (per riprendere ancora una volta il discorso deleuziano): "Et dans cette optique, la prise en compte des machines d'accélération, très présente dans *L'homme à la caméra* (...) est décisive, puisqu'il appartient au cinéma de rendre sensible cette pluralité de mouvements qui renvoient, certes, aux énergies de la vie productive, mais aussi, et surtout, à la construction d'un monde social nouveau."<sup>455</sup> Non a caso, aggiunge Zabunyan, se l'invenzione del cinematografo ha avuto modo di effettuarsi parallelamente a certi capovolgimenti capaci di affettare i ritmi stessi del quotidiano, ecco che il suo stesso sviluppo estetico –così come ha potuto rappresentarsi attraverso Vertov e altri autori del cinema sovietico come lo stesso Eisenstein, si è trattato di un processo inscindibile da una certa *croyance* nella fondazione stessa di una nuova possibilità di vita ("croyance en l'établissement d'une vie

---

<sup>453</sup> Ivi, pp. 7-8

<sup>454</sup> Ivi, p. 39

<sup>455</sup> Ivi, p. 40

nouvelle)<sup>456</sup>. Come evidenziato allora da Rancière in *Aisthesis L'uomo con la macchina da presa* (1929) non è affatto solo un film straordinariamente capace di rendere conto di una certa attualità, ovvero di un occhio inteso come “simple outil d'information sur la réalité brute” ma soprattutto un film animato di una straordinaria volontà di dare a vedere attraverso un “ciné-oeil” l'insieme delle mutazioni che affettano la vita quotidiana esponendo sullo schermo un dinamismo capace di caratterizzare la stessa società comunista nella varietà delle sue attività.

È interessante a questo punto tornare a soffermarsi ancora una volta sull'elemento della *forza*. Le immagini prodotte da questi videoamatori, a un certo livello visivo ma anche sonoro vogliono rendere conto di un “sapere” inestimabile sulla sequenza storica consumatasi nel 2011. Si tratta di immagini catturate perlopiù con telefoni cellulari, poi caricate in internet e diffuse tramite social network e da qui riprese da vari reportages televisivi. Ben lontane dal designare soltanto un insieme di forme audiovisive assai disparate, queste immagini riescono a testimoniare in maniera assolutamente unica e irripetibile di *coscienze e corpi* colti in situazioni particolari: come quella di marciare mettendo a rischio la propria vita pure in un contesto di manifestazione pacifica. Per riprendere un'espressione utilizzata dal cineasta Peter Snowdon, queste immagini si fanno carico dell'energia del popolo in quello spazio-tempo conflittuale all'interno del quale si esprime la loro rivendicazione. Esse insomma non si limiterebbero a diffondere questa energia ma verrebbero esse stesse a costituire la *materia* di un processo attraverso il quale il popolo diventa un “soggetto collettivo” senza per questo fissarsi in una rappresentazione epica come verità dell'esperienza rivoluzionaria. Si ha tutto il diritto di parlare qui di un'urgenza fondamentale, come di una fondamentale suspense temporale che esse stesse sarebbero capaci di rendere immediatamente sensibile, per dirla con Walter Benjamin. Ogni immagine si trova infatti qui a un incrocio di temporalità, in grado di rivelare sempre d'infiltrazioni sotterranee, prolungamenti inattesi, biforcazioni. Abbiamo visto quanto le immagini e le forze abbiano in comune e di quale portata sia la loro influenza e capacità di riconfigurare completamente la nostra relazione con il reale. Giustamente Zabunyan ci tiene a precisare che non si tratta tanto di riconoscere a queste immagini un qualche incompreso valore di artisticità; poiché vedere in esse l'incarnazione di un “cinéma-verité” vorrebbe significare tradire la natura stessa di queste immagini. Dire insomma che le immagini amatoriali delle rivolte arabe rientrano nel dominio dell'arte vorrebbe dire conferire loro un'aura simbolica assolutamente involuta da parte dei loro “autori”. Inoltre farle rientrare tutte in una tendenza omogeneizzante significherebbe annientare i loro scarti, i loro “dettagli ribelli”. Piuttosto queste immagini: “composées d'une matière labile, riches de significations insoupçonnées,

---

<sup>456</sup> Cfr. D. Zabunyan, p. 40

ouvertes sur des réappropriations futures, elles renvoient en filigrane à une subjectivité en devenir, située dans un entre-deux où l'individu se déleste de ce qu'il avait été contraint d'être avant qu'il descende dans la rue (...) <sup>457</sup>: "C'est ainsi que l'image brute ou tremblante, éphémère comme peut l'être l'existence du manifestant qui l'enregistre, laisse apparaître une violence ordinaire plutôt vouée à rester cachée <sup>458</sup>".

È interessante rilevare a questo proposito come proprio una nuova corrente del cinema documentario contemporaneo- di cui i recentissimi *Mediterranea* (2015) e *A Ciambra* (2017) di Jonas Carpignano <sup>459</sup> rappresentano due fulgidi esempi - sia portata a seguire il percorso del saggio filmato in prima persona, come ha potuto notare ancora Jean-Louis Comolli che scorge in questo una risposta alla divagante generalizzazione dello spettacolo. In questo senso l'*Io* che queste opere metterebbero in campo tenderebbe ad essere fortemente esposto (exposé), portato ad affermare una dimensione di *libertà* e di *crisi* allo stesso tempo a fronte della virtualizzazione dei rapporti commerciali, degli scambi resi immateriali dal capitalismo. Si tratta, sottolinea ancora Comolli, di un'*insistenza* piuttosto recente, "peut-être consecutive au désastre européen de la Deuxième Guerre mondiale, c'est-à-dire aux champs, à l'extermination des juifs d'Europe, à la déshumanisation systématique" e conclude: "Je" est peut-être une manière de réponse à l'atteinte portée à la possibilité même d'une identité humaine de l'homme <sup>460</sup>". È estremamente significativo che tracciando questo contesto Comolli arrivi a parlare proprio di una *croissance* condivisa (partagée), e che poco più avanti faccia riferimento a una certa rivoluzione di valori apportata dal cinema nel mutare in spettacolo l'infra-spettacolare e in non-indifferenza l'indifferenza:

L'indifférence (par nous supposée) d'un rocher, d'une forêt, par exemple, où même d'une seule pierre, d'une simple feuille, une fois filmée par l'indifférence d'une machine, cela donne de la non-indifférence. Le monde filmé nous concerne parce qu'il rende possible ce qui n'arrive pas toujours dans la part non-filmée du monde (...) Face au film, dans le film, nous pouvons être des sujets condensés, accélérés: la part active et désirante du monde <sup>461</sup>.

---

<sup>457</sup> D. Zabunyan, *L'insistance*, p. 16

<sup>458</sup> Ivi, p. 10

<sup>459</sup> "Ho fatto il percorso io stesso partendo dal Burkina Faso, passando per il Mali e cominciando a fare la traversata a piedi del deserto. A Timbuktu ho incontrato molte persone con cui ho continuato la strada, ma poi mi sono dovuto fermare al confine algerino perché le cose si sono fatte troppo pericolose. Per cui sono tornato in Italia e l'anno successivo sono andato in Libia, che è il posto in cui è più semplice raccogliere delle storie su questa esperienza, di cui mi sono servito per riempire le parti di tragitto che non avevo potuto fare in prima persona. Date le mie radici, ho sempre voluto fare un film sulle questioni razziali in Italia. Poi i «riots» di Rosarno mi hanno spinto ad andare lì, dove ho trovato un gruppo di persone disposte a confrontarsi, che non erano spaventate a parlare di ciò che stava succedendo." "L'umanità in grigio di Jonas Carpignano" intervista al regista di a cura di G. Branca, <https://ilmanifesto.it/lumanita-in-grigio-di-jonas-carpignano/>

<sup>460</sup> J.-L. Comolli, "Le miroir à deux faces", pp. 27-28

<sup>461</sup> Ivi, p. 30

Suscitare la parte attiva e desiderante del mondo; liberare una fondamentale non-indifferenza del mondo in cui siamo: questo sembra essere il destino del documentario. Fare, insomma, di questo mondo una scena dove più niente ci sarà più indifferente. Più delle altre arti- e dal momento in cui questo intrattiene un rapporto preciso con le realtà sensibili- il cinema sembra nutrire una sorta di segreta speranza di realizzare un'utopia estetica del mondo. “Que ce soit à l'occasion du pacte de tournage (je te filme, chose ou homme, parce que tu m'interesses), dans le pacte machinique (entre la machine filmante et l'être filmé un dialogue s'établit, rencontre de deux volontés mais croisement de deux impensés) (...) Rendre plus denses, plus intenses, plus augustes le regard et l'écoute-labeur ardu de la cinémathographie-conduit à exacerber chez le spectateur le désir d'un monde lui-même exalté”<sup>462</sup> scrive Comolli. Utopia comunista sempre vivente nella cinematografia dell'entusiasmo. Entusiasmo popolare: *Les enfants jouent à la Russie*, Godard (1993). C'è sempre stata una sorta di connivenza, e fin dall'inizio, tra l'entusiasmo per la rivoluzione e l'entusiasmo per il cinema, tra questi due sistemi di croyance: “É il mattino della Primavera” rima esattamente l'immagine dei rami fioriti che la giovane donna scopre dopo la notte quando inizia a riaprire gli occhi alla luce ne *L'uomo con la macchina da presa* mentre l'obbiettivo inquadra, isola ed esalta il fulgore dei fiori bianchi. Dalla fine degli anni Venti, è vero, un doppio movimento sposta e boccia la fede comunista e la croyance cinematografica: meno il partito si fida del cinema (vedi la repressione di Vertov e di Eisenstein), più il cinema si sottomette al Partito e diventa servile strumento di propaganda. È dunque per questo sempre più chiamato a non filmare altro che una certa storia ufficiale, nuovo grande spettacolo politico: manifestazioni di massa, ossequi, sfilate.. tante rappresentazioni che il cinema ha esso stesso contribuito a realizzare. Uscire dal lavoro, andare verso la macchina da presa. Presto si dirà “andare verso lo spettacolo”: un nuovo potere sta per attirare le folle. Ma come sempre del resto sostenuto da Godard, da lontano i film instaurano “segrete corrispondenze”, così in *Les enfants jouent à la Russie* come ne *L'uomo con la macchina da presa* appare una sala cinematografica vista dall'interno, lo schermo con le silhouettes degli spettatori, il film proiettato nel film. Che cosa succede oggi quando rivediamo le stesse scene in questo film in cui la voce del narratore *ne dice* lucidamente l'abisso e la caduta? Questo tentativo di messa a distanza, spiega Comolli, non può che realizzarsi se non a partire dal punto esatto in cui la stessa voce spinge in avanti queste scene, in un movimento ampio di citazione che letteralmente le riesuma. L'entusiasmo che accompagnava queste immagini poteva essere forse appositamente costruito, ma il falso stesso diventava qui la verità del falso sotto l'effetto della registrazione cinematografica, d'iscrizione vera. Filmata, la menzogna dice la sua verità. Ci sarebbe stata insomma una verità cinematografica del

---

<sup>462</sup> J.-L. Comolli, “Le miroir à deux faces”, p. 31

comunismo e questa continuerebbe a propagarsi come la luce di un astro spento. Non è un caso allora se proprio il cinema assegna una parte così importante alle storie di *revenants*, se dunque il motivo profondo del cinema, la resurrezione o piuttosto l'eterna nascita del mondo è innanzitutto un tema religioso e politico. Ogni registrazione di una scena cinematografica si effettua infatti sotto la legge della vera iscrizione: qui, ora, una verità, quella del passaggio del tempo, è filmata, registrata. Questa verità, questo momento particolare, questo *ici et maintenant* sono unici. Una prima volta e una volta per tutte. Sarà per questo ogni cattura cinematografica è in fondo un atto di nascita, come scrive Comolli. La dimensione documentaria di ogni film punta innanzitutto a questa singolarità estrema di ogni frazione di tempo registrata. È questo un movimento che non potrebbe s-piegarsi altrimenti che nella *durata*, come abbiamo visto fin dall'inizio: i metri al cinema si contano in secondi; il cinema filma del tempo, fabbrica delle durate, e lascia che si esprimano, che vivano, attraverso lo spettatore. Poiché l'esperienza dello spettatore al cinema nel corso di una proiezione di un film è innanzitutto un'esperienza *vissuta*; legata a una certa percezione fisica e psichica di una successione di durate combinate, montate in una composizione ritmica più o meno elaborata. Scrive ancora Comolli: "Je crois qu'il entre beaucoup de cette singularité extrême du temps filmé-sa vérité documentaire- dans la fascination du ciné-spectateur, toujours active dans la croyance déniée qui le lie au cinéma (...) Ce qui est né comme film revient comme naissance filmée.<sup>463</sup>" So bene che tutto quello che io vedo e ascolto nella sala cinematografica è stato filmato più volte. Ma è comunque *qui e ora* che questo mondo filmato altrove mi arriva e sorge davanti a me, s'iscrive in me. Ci si abbandona allora da qui a una sorta di allucinazione positiva necessaria alla ciné-croyance (termine usato da Comolli): posso credere che questi personaggi non solo soffrano e credano realmente, ma anche che abbiano tutte le ragioni per farlo. La legge dell'iscrizione vera potrà accordare a questi fantasmi dello stalinismo trionfante il beneficio della sincerità delle prime volte, e autenticherà non solo la nostra croyance ma anche la loro, lancerà insomma un ponte tra noi e loro. È anche così che trionfa la propaganda, molto tempo dopo la battaglia. Questa potrebbe essere una delle ragioni del successo dei montaggi d'archivio. Proprio queste ultime, come ci viene mostrato in *Les mots et la mort*, acquistano un nuovo valore: è come se queste rappresentassero *ciò che resta del sogno* nel passaggio del tempo. L'emozione che qui si è iscritta è dunque filmicamente credibile. Essa può essere retorica, ordinata a comando, lontano da ogni verità politica ecc.. ma questa attraversa di fatto il tempo. Paradosso della *traccia* cinematografica. Come risvegliata, questa resuscita l'essenza di cui non è più che la traccia. Ma il vero e il falso del cinema non sono certo quelli della logica o della matematica, avrebbero piuttosto molto più a che vedere con la musica. Questione d'orecchio,

---

<sup>463</sup> J.-L. Comolli, "Le miroir.", p. 36

dunque. Solo è vera per la macchina la registrazione che questa effettua di una certa quantità di tempo secondo una certa presenza, una certa luce. Per questo ad esempio Comolli preferisce parlare di falsità (*fausseté*) e giustizia (*justesse*) in senso musicale, dunque, di armonia, di un certo timbro, una certa tonalità. Tutti questi elementi sembrano trovare nel cinema il loro terreno di elezione nella misura in cui essi pongono l'accento sulle relazioni, i legami, i ricordi.

Ed ecco che proprio in un certo regime offertoci da una *croyance* si arriverebbe ad abolire ogni distinzione tra politico e privato. L'elemento privato diventa il luogo privilegiato di una presa di coscienza, nella misura in cui risale alle cause o scopre l'oggetto che esprime. “La sorte de croyance exigée par le cinéma militant” ha scritto a questo proposito Comolli, “turnait en circuit fermé. Elle était établie avant le film et sans lui, elle le serait encore après lui, rassurée, confortée, mais inchangée. Il y allait pourtant d'une grande violence faite au cinéma par ceux qui refusaient que rien ne vienne altérer le “message” d'un film, aucune rencontre avec aucun spectateur, aucune épiphanie, aucune incarnation<sup>464</sup>. La potenza dell'illusione sprigionata dal cinema e alla quale abbiamo già fatto riferimento pure in altri contesti è direttamente legata all'intercessione della macchina. Il cinema in fondo, a pensarci bene, non è che uno spettacolo consentito da una macchina eppure, come scrive ancora Comolli: “sono portato comunque a credere che il mondo vi si dia fedelmente”; so bene che la maggior parte delle volte non si tratti che di un'illusione, ma vi credo come alla cosa stessa”. Sotto la maschera di un'oggettività macchinina, si fa strada allora la dimensione incosciente del soggetto che è nello spettatore. Comolli cita il caso del film di John Huston *Let There Be Light* (1945) in cui si racconta come allo stesso tempo la guerra distrugga le difese psichiche dei soldati scioccati e come l'istituzione psichiatrica attraverso le tecniche del colloquio e della suggestione le ricostruisca e anche soprattutto come l'una e l'altra fase avvengano in presenza della macchina cinematografica, rovina e rinascita del soggetto, potenza emozionale. Se la macchina è lì è insomma tutt'altro che per respingere il soggetto, ma per spingerlo alla vertigine. Dunque è lì proprio per eccitare, esaltare, intensificare quello che vi è di più soggettivo in ogni spettatore: “cette croyance est mise au compte de la machine<sup>465</sup>”. Una disavventura che, per tornare al discorso iniziale è appartenuta anche proprio al cinema militante; al militante il cinema insomma offriva troppo. Troppi dubbi, troppe ambiguità, troppa soggettività anche, ovvero troppo “soggetto” laddove si trattava perlò più di condurre una politica che si rifacesse a “bisogni collettivi”.

Arte popolare, il cinema non è mai stato realmente un'arte di massa e questo nella misura in cui in realtà esso si è sempre rivolto non a un pubblico ma ad *ogni* spettatore, singolarmente. E questo punto ci sembra davvero toccare nel profondo la questione della *croyance* e del film proprio

---

<sup>464</sup> J.-L. Comolli, “Le miroir à deux faces”, p. 15

perché l'operazione cinematografica in definitiva, isola, individualizza, personalizza, soggettivizza, ed è questa l'interessantissima tesi sostenuta dal critico francese che qui vogliamo riprendere in considerazione. Quando allora le propagande, che non hanno affatto bisogno di convincere ma solamente di essere seguite, obbedite, rispettate in quanto forze imposte a tutti, se ne fregano alquanto di suscitare una qualunque "croyance", è proprio lì che l'anima dello spettatore si tiene dal lato della disobbedienza. L'inquadratura militante e il quadro cinematografico: interessante parallelismo. Il cinema opera, lo sappiamo bene, limitando fortemente la plasticità del campo visuale umano. Ma è proprio l'incredibile potenza immaginaria dell'occhio umano, il più erotico organo fra tutti, ad essere oppresso dal quadro cinematografico per questa insistenza violenta del quadro sulla visione dello spettatore. Ed è possibile allora che il cinema usi proprio questo "quadro" in maniera anche più violenta della fotografia: sono infatti proprio i movimenti nell'inquadratura, le entrate e le uscite di campo, che di fatto *materializzano* uno spazio-tempo che è *fuori* dalla vista dello spettatore e per questo sembra indurlo a una frustrazione, alla sensazione di un limite; si tratta di una sorta di mancanza che scava proprio nel cuore dell'immagine, nel pieno dell'immagine e che in qualche modo ci fa sentire che il mondo ci sfugge mentre, allo stesso tempo, ci sembra "catturato". È insomma uno stesso gesto di scrittura che include ed esclude senza smettere mai di articolare un fuori campo pieno di possibili. È uno stesso gesto, in fondo, che taglia e raccorda visibile e invisibile. C'è insomma una dialettica, una duplicità fondamentale: passaggio dal campo al fuori campo, dal vicino al lontano; una dialettica fantomatica di presenza e assenza. Ambiguità e verità: l'unica profonda verità di cui si può parlare qui è proprio quella del tempo filmato. L'incontro di un corpo filmato e di una macchina filmante costituisce la scena cinematografica basica. La verità di cui si parla, nel contesto di un'iscrizione vera, è quella della registrazione del tempo che passa, dell'usura dei corpi e delle materia, del divenire-passato del presente. Ancora Comolli, per esplicitare la sua tesi porta l'esempio del film *Dynamite* (1994) di Daniele Segre per dire essenzialmente di un'emozione che si traduce nel trasporto cinematografico. Si tratta sempre di portare in campo una relazione reale tra due presenze: relazione di chi è filmato e di chi filma. "C'est dans cet entre-deux que s'intercale, en tiers, le spectateur" scrive Comolli: "Dans la plupart des films documentaires, cette place est laissée vacante. Elle est précisément celle d'une *absence qui désire* se rendre présente, celle d'une écoute et d'un regard qui tendent à se projeter dans la relation filmée (...)"<sup>466</sup>

Per farla breve, il cinema non può fare a meno di farsi carico di tutti quei vecchi sistemi di rappresentazione (pittura e teatro) spingendosi talvolta anche più lontano rispetto a questi nel

---

<sup>465</sup> Ivi, p. 16

processo d'implicazione dello spettatore nei meccanismi stessi della rappresentazione. In questo caso viene posto l'esempio della luce di una lampada di minatore, vacillante e tremolante sui volti di altri minatori: sguardi di lotta, di resistenza. Sono di fronte a loro, li vedo e loro vedono che li vedo. Chi è allora Mario, il soggetto cui queste immagini *appartengono*? Mario è tutti e nessuno. Possiamo forse infatti dimenticare come il lavoro del cinema sia innanzitutto quello di tentare di resuscitare in ogni spettatore il qui e ora dell'incontro filmico, di rinnovare nella sala l'epifania della vera iscrizione, al fine di disperdere il particolare nell'universale. È insomma proprio quando il destino dei personaggi filmati incontra il mio, nel momento stesso in cui io mi proietto tra loro, è quando insomma l'orizzonte indefinito di un'improbabile relazione all'improvviso si contrae per diventare *quello che accade qui e ora*, nella sala di proiezione, nel corso della durata del film, che il cinema accede alla sua più grande potenza-scrive ancora Comolli-quella di spingere gli uomini gli uni verso gli altri. "O tutti o nessuno" ripete Luciano. "Qui ognuno sogna": ancora, qui tutti sognano o non sogna nessuno. Ecco allora un'altra versione della non-fine della storia: la storia non smette mai di finire, di avere un seguito, più seguiti come tutte quelle storie che non finiscono mai. Proprio come il sogno, il cinema militante e il cinema della croyance non è più teleologico. Non c'è più un fine quasi a giustificazione del sacrificio dei soggetti. Lottare è già, per molti versi, sognare. Lottare è tutto in questa durata. La fine della storia non è la fine delle storie, sembrano dirci i minatori del film; questi abitano negli Inferi, in questi labirinti dove la morte e la vita si legano inscindibilmente. La violenza delle loro parole sembra addolcita solo dalla luce. Ancora un'ambiguità essenziale del cinema: la rabbia e la collera, certo, ma anche la *grazia* cinematografica tinta di dolcezza, di tenerezza, di una passione piena di fiducia. I minatori di *Dynamite* insomma *credono* saldamente in noi spettatori come noi *crediamo* in loro. È la forza stessa dell'utopia come estrema dolcezza possibile.

Per questo si dirà ancora della croyance che essa è tanto una disposizione all'azione quanto una *forza genetica* ed espansiva; una potenza generatrice che crede fortemente nell'avvenire; una *forza etica*, dunque, che impegna e arrischia il soggetto coinvolgendolo in un'azione il cui successo non è affatto assicurato: da tutto ciò la croyance risulterebbe essere allora la condizione prima di ogni trasformazione e di ogni creazione. Posto infatti che qualsiasi nostra esperienza nel mondo non sia mai limitata al solo "visibile" o "tangibile" ma comporti anche sempre un richiamo a un qualche mondo "invisibile" animato di sole forze pure, intensive (come quella dell'*affetto*) tali da rendere la nostra percezione e conoscenza del mondo sempre "incomplete" o comunque non interamente determinate, è proprio a questa indeterminazione, questa incompletezza del mondo visibile che si

---

<sup>466</sup> Comolli, "Le miroir à deux faces", corsivo mio, p. 21

dovrà accordare ora il giusto rilievo in relazione al fatto che essa stessa è da considerarsi condizione prima, necessaria alla nascita di ogni *croyance* cui fare appello (alla luce della quale poi ogni *attuale* non potrà che apparire come una parte infinitesimale dello stesso reale).

Ici comme ailleurs, et pas seulement dans les films dits “de fiction”, le cinéma s’ingénie à nous faire passer du dehors au dedans, à filmer des corps et des décors pour déborder, en fait, l’obstacle du visible, pour accueillir et porter ce qui ne se voit pas, pas toujours, et qui peut s’incarner ou se matérialiser, devenir trace sensible, pensées, sentiments, mouvements d’âme, états mentaux<sup>467</sup>.

Abbiamo allora bisogno di un cinema che torni a metterci in relazione con il mondo sì, beninteso, “non a un altro” ma “questo mondo”, l’abbiamo già detto. Ma il nostro sì al mondo così com’è, la nostra *croyance*, non dobbiamo smettere di ripeterlo, rimane scissa da ogni prospettiva religiosa e utopica. Proprio per questo è importante sottolineare che tale mondo “invisibile” (regno di virtualità sconosciute e profondamente inaccessibili) dal quale ogni forma di conoscenza tenderebbe a strapparci, ben lungi dal costituire un mondo dell’*al di là* è piuttosto qualcosa che verrebbe a determinarsi come un “fuori” immanente al reale stesso. Si tratterebbe per questo di un mondo affatto governato dalle leggi dello spazio e dal tempo, quanto invece determinato da quella che è la logica stessa dell’*evento* immanente ed eterogeneo rispetto al tempo cronologico di cui verrebbe a spezzare ogni progressione lineare, aprendo di fatto a una nuova cronologia capace in quanto tale di ricaricare il mondo dei possibili, facendo appello direttamente a quella che è la nostra capacità d’agire. Da qui la rilevanza del movimento impuro dell’arte cinematografica che, stando a quanto ha potuto mettere in luce Alain Badiou, non farebbe che compiere un movimento incessante capace di creare rapporti proprio dove proprio non esisterebbe la possibilità di un rapporto, così creare delle “sintesi disgiuntive”. La sintesi è proprio questo, la possibilità di costruire altro: un altro pensiero, altre scelte, altre visioni, altre decisioni dove questo *altro* sembra impossibile.

Il cinema, proprio come la filosofia, compie un movimento incessante, articolato e complesso, un movimento che non cessa di creare rapporti dove non esiste la possibilità di un rapporto, di montare fra loro elementi eterogenei, di costruire strutture là dove tali strutture non hanno luogo.

---

<sup>467</sup> J.-L. Comolli, “Le miroir a deux faces”

## Capitolo V

### Croyance e verità

Il est grand temps que la pensée  
redevienne ce qu'elle est  
en réalité  
dangereuse pour le penseur  
et transformatrice du réel  
là où je crée  
je suis vrai  
écrivait Rilke

J.-L. Godard  
"Le contrôle de l'univers", (Cap.4A)  
*Histoire(s) du cinéma*

#### I. L'immagine verrà al tempo della Resurrezione: far credere è far vedere

Non è un caso che tra i molti fili che si intrecciano ne *Le livre d'image* (2018) ultimo lavoro godardiano, compiuto sotto il segno della manipolazione d'immagini altrui, a spiccare sia quello che partendo da *Salò* o le 120 giornate di Sodoma (Pier Paolo Pasolini, 1975) retrocede fino a *Il fiore delle mille e una notte* (Pier Paolo Pasolini, 1974): "Perché è proprio in un esotismo palesemente e deliberatamente superficiale, come quello della "trilogia della vita", che la seconda parte del film rintraccia la via d'uscita dalla guerra perpetua cui ci condanna l'anarchia del potere", come ha scritto Marco Grosoli<sup>468</sup>. Questa sezione, intitolata (da Dumas) *Arabie heureuse*, si fonda infatti sulla paradossale premessa teologica per cui se da un lato solo la resurrezione, dunque l'immagine, può risolvere il ginepraio cui le religioni del libro hanno condannato l'Occidente, dall'altro "questa redenzione non può avvenire dall'interno del cristianesimo, pena la reintroduzione di una cristallizzazione identitaria e mitico-rituale di ritorno". In altre parole: la resurrezione cristiana va cercata necessariamente *al di fuori* del cristianesimo, nell'impenetrabile alterità che, per noi, è il mondo arabo. Se il linguaggio, come Godard ci ricorda esplicitamente, non è ciò attraverso cui parliamo, ma l'altro che parla, o meglio noi che parliamo a noi stessi attraverso l'altro, redimere il linguaggio vuol dire trattare l'alterità a prescindere dal proprio essere condizione di possibilità del linguaggio, ovvero in funzione *antiespressiva*: una pura superficie che non dice nulla tranne che se

---

<sup>468</sup> M. Grosoli, "Cannes: si salvi chi può l'immagine", Filmidee, 12 maggio 2018

stessa – come (di nuovo) il pasoliniano linguaggio della realtà – e che si propone come il luogo dell'immediata coincidenza tra interno ed esterno.

*Oh dolce miracolo dei nostri ciechi occhi* ripeteva Godard già nelle sue *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) forse il più grande omaggio reso, attraverso il cinema, alla potenza delle tenebre. Per questo ancora una volta si dovrà ribadire che l'età della modernità non può che coincidere con un'età della veggenza. E non può essere qui, come ha potuto evidenziare ancora Ronchi, che i destini del cinema e della filosofia sembrano intrecciarsi intimamente: “Le battaglie, di cui parla Godard, perlopiù perdute, combattute dal cinema per poter finalmente nascere, sono le stesse che deve sostenere la filosofia per potersi instaurare. Entrambi si misurano con un'utopia, la veggenza, ed entrambi si confrontano polemicamente con una cecità che si spaccia per visione, la *doxa*. Entrambi hanno a che fare con la costruzione di un terzo occhio, un occhio artificiale che sia in grado di vedere”<sup>469</sup>. E ancora: “Nella sua monumentale ricerca sul cinema, Deleuze chiede quando e come il cinema diventa veramente filosofia, quando si fa veggenza”<sup>470</sup>.

Se è vero allora che ogni immagine è una *mostranza*, come ha scritto Jean-Luc Nancy, volendo alludere a una certa mostruosità che apparterebbe all'immagine come un suo proprio essere *fuori del comune della presenza*, poiché ne è l'ostensione, ci dice il filosofo, la manifestazione, non l'apparenza ma l'esibizione, la messa-in-luce e la messa-in-avanti, ecco che proprio queste due naturali “disposizioni” ci sembrano assolutamente rilevanti e degne di essere tenute in considerazione proprio in relazione a uno studio condotto sul tema della *croyance* e dell'immagine cinematografica (sebbene l'originario contesto nel quale il filosofo sviluppa la sua riflessione esuli dal campo cinematografico).

L'immagine deve sempre *poter essere immaginata* per poterne estrarre dalla sua essenza l'unità di forza che la distinguerebbe dalla cosa semplicemente “posta là”; l'immaginazione e la credenza sembrano dunque lavorare nella stessa direzione di un trarre dall'assenza una certa forma della pres-enza, vale a dire la forza stessa del “presentarsi”. Cosa verrebbe a implicare tutto questo? Innanzitutto è vero che al cinema siamo in qualche modo obbligati a *credere all'esistenza*

---

<sup>469</sup> La differenza tra la via fenomenologica e la via bergsoniana appare a questo livello. La fenomenologia pensa che nello sguardo l'essere si faccia visibile. Essa assume la percezione naturale soggettiva – lo “sguardo” – a modello, e contesta la visione artefatta, oggettivante e disumanizzante, prodotta dagli occhi artificiali della tecnica, ad esempio l'occhio senza sguardo del dispositivo prospettico: “Strumento che si muove da sé, mezzo che s'inventa i suoi fini, l'occhio,” scrive Merleau-Ponty, “è ciò che è statotoccatto da un certo impatto con il mondo, e lo restituisce al visibile mediante i segni tracciati dalla mano. Da Lascaux ai giorni nostri (...) la pittura, anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità”. Quando si confronta con il cinema, la fenomenologia lo interpreta, dunque, come una modalità della coscienza intenzionale. L'obiettivo prolunga lo sguardo umano sul mondo. Ma quell'occhio che essa pone a fondamento in realtà *non vede*. Ecco la lezione traumatica del primo capitolo di *Materia e memoria*, alla quale Deleuze si attiene fedelmente. La percezione cosciente si genera infatti *per sottrazione* a partire da una visione R. Ronchi p. 112-113

<sup>470</sup> R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 81, 82

dell'oggetto rappresentato, effettivamente ri-presentato, cioè “reso presente nel tempo e nello spazio” come scriveva del resto già André Bazin nel suo celebre saggio “Ontologia dell'immagine fotografica”, rilevando così un certo “potere di credibilità” proprio dell'oggettività della fotografia (e di cui il cinema appare giusto come il compimento nel tempo) in grado di sconvolgere radicalmente la psicologia dell'immagine; “potere irrazionale della fotografia che comporta la nostra credenza<sup>471</sup>”, appunto: “On en arrive alors à ce que j'appelle la théorie de l'interrupteur ontologique: comme l'interrupteur permet d'allumer ou d'éteindre la lumière, il y aurait des moments dans le films (parfois, des films entiers) où l'ontologie se manifeste, d'autres où elle est absente, empêchée, en congé. (...) La puissance onthologique d'un film ou d'un fragment de film donné (...) signifie une adéquation entre ce qui est représenté, à travers son mode de représentation, et l'idée que le spectateur se fait de la réalité, la manière dont lui-même *se la représente*.”

Ecco allora che il cinema solo- *Seul le cinéma* -è in grado di sprigionare una potenza tale da sostituire al nostro sguardo *un mondo*. Un mondo accordato ai nostri desideri. Ma è necessario che questo potere che gli è proprio venga *trasformato* in potenza. Se del cinema sarebbe infatti la straordinaria potenza di prendere parte alla vita stessa (che ne è poi anche la sua materia prima), del cinema sarebbe anche la potenza inversa, la quale rischia di diventare un atroce potere ogni qual volta questo tenterebbe di guadagnarsi potere sulla vita andandole a sostituire uno *spettacolo* che si farebbe passare per la vita stessa. A quel punto ciò che lo spettacolo ha tolto alla realtà dev'essergli ripreso, così tuonava Debord aggredendo il cuore dello spettacolo stesso.

“Se io forzo il ricordo, capisco subito cosa mi succede. Immagino. Non ricordo più. Immagino.” Questa è una delle citazioni contenute nel cap. 4b delle *Histoire(s) du cinéma* intitolato *Les signes parmi nous* attraverso il quale Godard ci reintroduce a quello che viene indicato ancora una volta come il miracolo di una “nascita”, o meglio di una ri-nascita al Tempo dell'immagine attraverso un montaggio capace di associare delle cose che non sembrerebbero affatto disposte ad esserlo. Sempre in questo capitolo si fa riferimento attraverso uno specifico *fare* montaggio alla portata storica del cinema come arte del XIX secolo, senza la cui invenzione il secolo successivo da solo, avrebbe potuto esistere poco. È in questo senso che, spiega Godard, il cinema si può dire non abbia avuto mai nulla da temere, né dagli altri né da sé stesso; e non perché fosse “al riparo” dal tempo ma per essere stato *il riparo* del tempo. Attraverso il montaggio di un *altro* cinema, del quale di fatto il capitolo finale delle *Histoire(s)* torna ad occuparsi, la volontà di reimpostare un nuovo regime estetico istituisce un diverso rapporto tra tempo e memoria, e questo nella misura in cui proprio la *ripetizione* e il *collage* di frammenti eterogenei vengono utilizzati in funzione di una

---

<sup>471</sup> A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, p. 8

creazione di sempre nuovi legami di parentela possibili, producendo quel “nuovo” della *differenza* di cui abbiamo detto.

Ma se la battaglia di Godard a favore di un *altro* cinema - per un secolo che avrebbe potuto essere diverso - è impostato su un piano propriamente formale di costruzione/ decostruzione di quelle che ci appaiono come delle vere e proprie *immagini-monadi* (ognuna delle quali, sottratta a un suo proprio discorso ufficiale è chiamata a rivelare poi successivamente *un'altra* storia, in un'operazione che come osserva giustamente Rancière, lo porta a fare dei film che sono stati fatti, ancora degli *altri* film che *non* sono mai stati fatti), per Debord si sarebbe trattato invece di innescare una rivolta contro quello che è l'ordine spettacolare stesso, colpevole di aver annullato la vita autentica proprio nell'esibizione di falsi rapporti sociali costruiti su immagini, alle quali pertanto nessuna concessione può esser fatta se non in prospettiva di un loro totale rovesciamento che le porterebbe a rivoltarsi contro loro stesse, e quindi ad annullarsi. Il *détournement* situazionista tendeva del resto a lavorare proprio in questa direzione, per quello che a tutti gli effetti ci appare come il principio di una nuova dimostrazione, ancora *possibile*, al solo servizio della rivoluzione. A questa prima importante differenziazione rinvenibile alla base dei diversi metodi compositivi dei due autori, ne va aggiunta senz'altro un'altra che riguarda proprio il valore assegnato a tali “frammenti”. Laddove infatti in Godard il dettaglio sembrerebbe obbedire quasi a una logica dell'*eccesso*, in cui l'elemento debordante starebbe a designare appunto l'eccedenza o forse una crepa insanabile in grado di rimettere in discussione la totalità di un montaggio che dimostra comunque di avvenire sulla base di un ossimorico continuum-frammentato, in Debord (basti pensare anche al solo caso di *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978) le parti *detournées* sulle quali viene accompagnandosi la voce off dell'autore stesso, vanno a marcare piuttosto l'ingresso a quello che è completamente un altro ordine di discorso, il quale inizierebbe a deviare da un regime di critica sociale verso propositi più evidentemente autobiografici. È qui insomma la sua stessa vita che ci viene offerta nei termini di una concreta possibilità di sovversione; la sua giovinezza, la giovinezza di Guy Debord, sta qui a rischiarare la storia di un'altra luce possibile<sup>472</sup>. E poco importano allora in questo senso i materiali impiegati davanti a quella che è la vita *vera*, la sola in grado di sottrarsi a ogni rappresentazione. In questo starebbe l'essenza stessa del *détournement* e precisamente in questa *trasformazione* di un predicato/assunto alienato in una presa di possesso soggettiva. Ed è qui che paradossalmente le due singolari soggettività di Godard e di Debord, sembrano ritrovarsi ancora una volta, in quella che può essere definita come una loro

---

<sup>472</sup> Ci si sta riferendo qui alla giustapposizione di immagini fotografiche particolarmente “care” a Debord, come quelle di Firenze (dove visse un periodo d'esilio), altre abitazioni in cui visse vari momenti della sua esistenza; e ancora foto di Alice Becker-Ho e foto sue dall'età di diciannove anni ai quarantacinque.

volontà di esprimersi come *soggetti* del discorso, continuamente rilanciando-si attraverso il montaggio per “proiettare la potenza e la possibilità verso ciò che è per definizione impossibile, verso il passato<sup>473</sup>” e affidandosi in questo a uno stesso mezzo, il cinema. Scrive Deleuze: “Ora l’eterno ritorno ha un bell’essere altrettanto catastrofico che l’entropia, e il ciclo altrettanto degradante in tutte le sue parti, ciò non toglie che sprigionano una potenza spirituale di ripetizione che pone in modo nuovo la questione di una salvezza possibile.<sup>474</sup>”

E c’è almeno un caso esemplare nelle *Histoire(s) du cinéma* a cui si può far riferimento per comprendere appieno la natura della straordinaria capacità dell’*immagine* godardiana che, non è *mai una*, ma è sempre in qualche modo coniugata al plurale (avec un “s”) secondo una volontà propriamente ricreativa di assemblaggio di forme che non smette di parlarci contemporaneamente anche di quello che è il fondamento stesso del cinema. Essenziali ci sembrano a questo proposito le considerazioni portate avanti ancora una volta da Georges Didi-Huberman nel suo celebre testo *Images malgré tout*, poiché davvero si potrebbe parlare quasi qui di un caso di montaggio *malgrado tutto*: le immagini dei corpi straziati del convoglio Buchenwald-Dachau opera di Georges Stevens, a sottolineare ancora una volta e proprio nell’opera godardiana delle *Histoire(s)* la rinnovata possibilità del cinema di poter *riflettere* su se stesso. Nella stessa direzione di Jean-Luc Nancy, Godard sembra essersi chiesto, proprio in questo frangente, come far venire alla presenza ciò che non è propriamente dell’ordine della presenza. Il termine *rappresentazione* dovrà essere qui inteso nella sua duplice accezione di una “presentazione di ciò che non si riduce a una presenza data e compiuta (o data come compiuta)” da un lato e dall’altro come “la messa in presenza di una realtà (o di una forma) intelligibile attraverso la mediazione formale di una realtà sensibile”. Proprio il cinema è accusato dallo stesso Godard di aver dato *forfait* di fronte ad un compito essenziale come quello di filmare i campi di concentramento nazisti, di cui di fatto verrebbe a mancare un grande film d’esplorazione al di là di ogni pedagogia dell’orrore. A questa colpa si aggiunge per Godard quella di aver lasciato invece campo libero ad Hollywood. Su questa *manca* viene a installarsi l’(im)possibile Storia di Godard. Nella parola *re-praesentatio* il prefisso *re-* non è ripetitivo ma intensivo; per essere più precisi, nelle lingue neolatine il valore inizialmente iterativo del prefisso *re-* si trasforma spesso in valore intensivo, o come si dice “frequentativo”. La *repraesentatio* è una presentazione sottolineata (rafforzata nel suo tratto e/o nell’apostrofe: destinata a uno sguardo determinato), perciò la parola prende il suo primo senso proprio dall’uso che se ne fa a teatro (dove questa non ha niente a che vedere col numero delle rappresentazioni, distinguendosi nettamente

---

<sup>473</sup> G. Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983, tr.it. J. P. Manganaro, *L’immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 2002, p. 157

<sup>474</sup>

dalla “ripetizione”) e dal suo antico significato giuridico: produrre un documento, una prova o anche nel senso di fare osservare, esporre con insistenza. Scrive Didi-Huberman:

Dire che “l’immagine verrà al tempo della resurrezione”, in un film melanconico come le *Histoire(s) du cinéma*, significa forse che verrà il tempo della resurrezione? Non significa semmai che l’immagine- l’Immagine con la maiuscola, l’immagine una, l’immagine tutta – non ci è data, e nemmeno ci possiamo sperare? Quel che ci è dato è solo il “semplice rettangolo di trentacinque millimetri”, che non forma l’immagine tutta, ma l’immagine-lacuna, il lembo- “molto rigato”, cioè non ricostituibile nella sua integrità- di un aspetto del reale.<sup>475</sup>

Rovesciare le *Histoire(s)* in una Resurrezione vuol dire disconoscerne completamente il lavoro del tempo. La redenzione qui invocata non concerne più il rapporto tra l’uomo e Dio ma più propriamente un “rapporto estetico”, come evidenziato da Didi-Huberman, nel momento stesso in cui questa dimostrava la sua incapacità di serbare l’illusione del progresso: è piuttosto uno sconvolgimento come un momento di resistenza agli artigli della storia che si richiudono su di noi; era come dice Franz Rosenzweig, il “Sì, nel colpo d’occhio dell’attimo”<sup>476</sup>.

Da qui le straordinarie capacità riflessive suscitate da un tale uso del montaggio operante in funzione più che di una semplice visibilità, di una vera e propria *leggibilità*: mostrare sì che il cinema ha tradito, oltre che la sua vocazione alla presenza, il proprio compito storico, ma la stessa (di)mostrazione della vocazione e del tradimento è pure, l’occasione per verificare l’esatto contrario. Alla luce di questa *nuova* immagine, che avvicina e non confonde i suoi elementi, Godard non firma solo la riscrittura di una pagina di *Un posto al sole*, ma un pezzo indimenticabile di Storia del cinema dispiegando le infinite possibilità del montaggio video. Non si potrà fare a meno di cogliere qui certe tensioni proprie di quello che ancora Rancière ha voluto definire nei termini di “un nuovo spiritualismo” o “nuova sacralizzazione dell’immagine e della presenza. Non è un caso che nel condurre una simile operazione Godard abbia scelto tra tutti proprio Giotto, il pittore che per primo nella tradizione pittorica occidentale ha osato sottrarre le figure sacre dalla loro solitudine per “metterle insieme”, relazionandole in uno spazio comune. Ritagliando il profilo di Maria Maddalena, Godard non ha solamente voluto, sulla scia di André Bazin e di alcuni altri, liberare l’immagine pittorica dal ‘peccato originale’ della prospettiva e della storia. Ancora di più egli ha estrapolato la figura della santa da una drammaturgia plastica il cui senso consisteva esattamente nell’assenza, nell’irrimediabilità della separazione. Un’immagine assoluta viene ad imporsi al posto

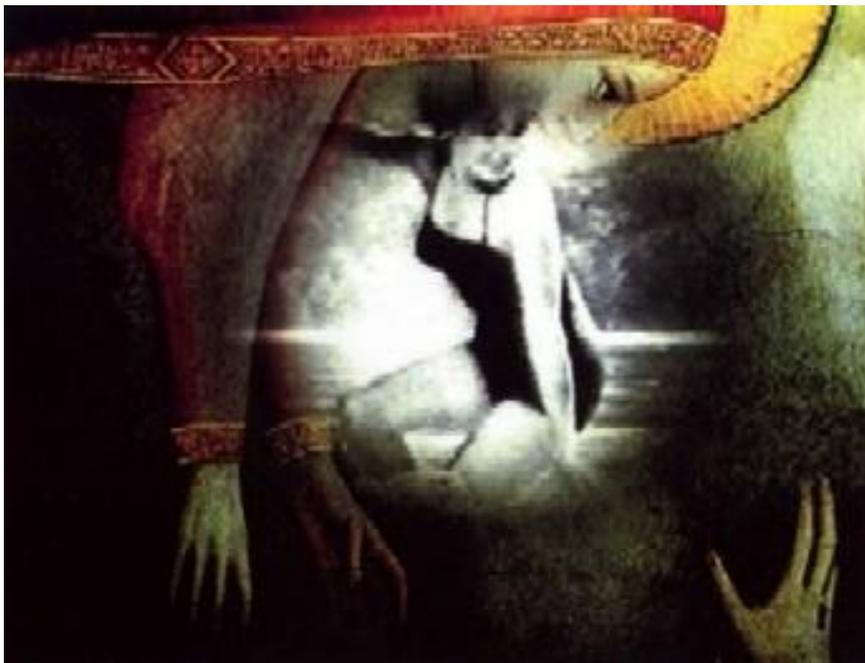
---

<sup>475</sup> G. Didi-Huberman, *Immagine malgrado tutto*, p. 206

<sup>476</sup> F. Rosenzweig, *La stella della redenzione* (1921), Marietti, 1985, pp. 260-268

del *Noli me tangere*: l'immagine di una promessa che scende dal cielo per strappare alla morte la ricca ereditiera-e con lei il cinema- come la parola di Johannes l'illuminato aveva riportato alla vita la giovane madre di *Ordet*.

Assistiamo qui a un totale rovesciamento del senso di una cristiana Resurrezione anche soprattutto nel senso di un venir meno di una compiuta rappresentazione; ogni elemento audiovisivo è impiegato nel senso di un'invincibile apertura di senso in quanto passaggio, invio e rinvio tra qualcosa che passa e non cessa di prolungare la sua partenza senza ritorno. C'è davvero come una sorta di affermazione dilatata di un non-ritorno e di una fuga scavata formalmente anche dentro, nel cuore dell'immagine. Un'apertura che non può che rimandare a una compiuta idea di infinito capace di sostenere anche una formidabile ambivalenza: si tratta forse della lacerazione di un'umanità perduta che attende di essere salvata fuori da questo mondo, oppure di una schiusa di questa stessa umanità in una sorta di eccedenza del suo proprio senso di essere *qui e ora* che proprio il cinema, e il video in particolare, iscrive in una fuga, un invio, un passaggio al limite?



E noi sappiamo bene cosa comporta questo limite; l'abbiamo frequentato come soglia, parlando nei precedenti capitoli di tempo messianico. Ed ecco che in questo preciso frammento ritroviamo quell'attimo esatto condensato in un'immagine cristallina. Ritroviamo ancora un episodio trascritto

dall'evangelista Giovanni: ed è questo un evento che sorge nella sua stessa di sparizione, nella sola *croyance* del vuoto che lascia. È il momento del *Noli me tangere*, quello della più alta ambiguità sensibile. “Non mi toccare”, che pare un'espressione irrimediabilmente intrisa di “senso comune”, è infatti già un toccare che al cinema- e nel video in special modo- non può che caricarsi di un di più di senso, un di più di sensibilità, capace di suscitare una profonda vertigine. Ora, questo è davvero il massimo punto sensibile: “(...) précisément le point où le toucher ne touche pas, ne doit pas toucher pour excercer sa touche (son art, son tact, sa grâce): le point ou l'espace sans dimension qui sépare ce que le toucher rassemble, la ligne qui écarte le toucher du touché et don la touche d'elle-même<sup>477</sup>.”

È forse questa “l'altezza intermedia” cui faceva riferimento Deleuze nel suo capitolo dedicato alla *croyance*? Credere alla carne, citando Artaud: “sono un uomo che ha perduto la propria vita e che cerca in tutti i modi di farle riprendere il suo posto”. Quello stesso Cristo che ha sempre offerto il suo corpo, ora chiede espressamente di non essere toccato: “Mè mou haptou”, in greco. L'uso del verbo *haptain* è chiaro: non mi trattenere, non mi arrestare. E il video, dal canto suo, non può che rilanciare indefinitamente questa proiezione. È ancora qui che la nostra *croyance* si nutre di un senso specificamente di un senso non religioso; laddove la religione vorrebbe aderire al tocco, credere alla sola presenza del presente, credere al ricominciamento di una qualche presenza, la rassicurazione nell'immortalità, la nostra *croyance* non crede che alla partenza, “come essa giunge, ecco che parte”. L'idea della Resurrezione secondo la nostra *croyance*, la *croyance* deleuziana è letteralmente un'insurrezione, il sorgere di un *indisponibile*. Per dirla ancora nelle parole di Nancy:

Ce n'est pas un tour de magie, c'en est le contraire: le corps mort reste mort c'est lui qui fait le “vide” du tombeau, mais le corps que plus trad la théologie nommera “glorieux” révèle que ce vide est bien l'évidement de la présence. Non, rien n'est disponible ici: ne cherche pas à toucher ni à retenir ce qui essentiellement s'éloigne et en s'éloignant te touche de sa distance même.<sup>478</sup>

Come la partenza del Figlio verso il Padre è innanzitutto partenza verso l'assente e la gloria- questo fulgore che fa il di più della presenza, l'irradiazione di un eccesso sul dato, il disponibile, il depresso- e se Egli stesso ha potuto dire anche “Chi ha visto me, ha visto anche il Padre mio” è l'ha visto non certo in un altrove, ma qui e adesso- un analogo getto è ciò che fonda anche l'oscura gloria del cinema secondo Godard, dove l'illuminazione sempre si confonde e si mischia con le tenebre della notte.

---

<sup>477</sup> J.L. Nancy, *Noli me tangere*, p. 25

<sup>478</sup> Ivi, p. 30

## II. Dell' impressione come luogo di emergenza del gesto.

*Que l'homme puisse être détruit, cela n'est certes pas rassurant;  
mais que, malgré cela et à cause de cela, en ce mouvement même,  
l'homme reste l'indestructible, voilà qui est vraiment accablant  
parce que nous n'avons plus aucune chance  
de nous voir jamais débarassés de nous,  
ni de nôtre responsabilité.*

M. Blanchot

Leggere ciò che non è mai stato scritto. Lettura paziente, lettura antica. Più che un'operazione destinata alla decifrazione o all'immediata comprensione, essa starebbe innanzitutto *per manifestarsi*, e manifestarsi come *reviviscenza*. Con quest'ultima affermazione a due tempi, si può pensare di approciarsi alla straordinaria opera della coppia di cineasti Yervant Gianikian/Angela Ricci Lucchi spalancando da subito il discorso su una biforcazione. Ma più che figurarsi lo spaziamento di due percorsi come due rivoli separati, si tratterebbe in realtà di pensare due mo(vi)menti del medesimo processo come un risvolto unico; movimento ancora una volta *intensivo* più che estensivo, dunque. Mo(vi)mento intimamente cinematografico, un raggio di luce infatti ci colpisce *di spalle*, mentre lo sguardo si fissa su ciò che si deposita, come *attimo passato*, sullo schermo. Mo(vi)mento intensamente celestiale, se la tempesta che (ci) soffia è così forte che è impossibile chiudere le ali mentre, sospinti irresistibilmente verso il futuro, siamo anche rigettati, sguardo indietro, da un vento-passato: da qui davvero possiamo, benjaminianamente, vedere un cumulo di rovine salire al cielo. E qui davvero “tempo perduto” e futuro *sensibilmente* si toccano, alla luce di una medesima *proiezione*. Due aspetti essenziali sembrano caratterizzare infatti lo svolgimento della *lettura di immagini di immagini*, condotta per “mano di verità” (con occhi e mani delicate, proprio come voleva Nietzsche) da questi due straordinari artisti-cineasti attraverso quella loro creatura speciale (e formidabile operatrice di transfert) che è la *camera analitica*. Il primo, che potremmo definire “dello s-velamento” starebbe a registrare nell'idea stessa di manifestazione l'*impressione* fondamentale di una scia, *Erscheinung*, ri-velazione attesa, qualcosa di riconducibile all'ordine del *visuale*<sup>479</sup>; il secondo verrebbe a insinuare nel primo movimento una tensione, a tutti gli effetti, di natura *elettrica*<sup>479</sup>; una fibrillazione diffusa che attraversa i tessuti e che morde le carni

---

<sup>479</sup> C'est qu'une fraternité électrique circule entre les Gianikian et Godard. Comme dans toutes ces jeunesses qui combattent la xénophobie, les haines du repli et les génocides économiques. Une *électricité cinéma* qui se connecte à toutes les technologies passées, présentes et à venir, pour les mettre en réseaux. C'est aussi cette électricité qui habite la Cinémathèque française avec ses réseaux de salles temporaires, bientôt rejointe par les cinémathèques d'Athènes, de Madrid, de Lisbonne et de Sarajevo pour leur prochaine exposition cinématographique – « Fraternités électriques » –

del film, infebbrandole (specie laddove queste non possono celare il tremore di una ricucitura o l'affezione di una piaga), e che starebbe propriamente a caratterizzare questo tipo di lettura come *gesto/evento* stesso del *divenire testimonianza*.

Nel suo saggio dedicato al dispositivo dell'archivio e alla *figura* del testimone<sup>480</sup> Giorgio Agamben ha analizzato attentamente la questione della “tensione testimoniale” e del valore specifico della testimonianza per ciò che in essa *manca*, per ciò che in essa è *lacuna*, e per il suo custodire al centro, come un tesoro prezioso, un *intestimoniabile*. Intestimoniabile non vuol dire però indicibile, né incomprendibile. Bisogna, al contrario, “tenere fisso lo sguardo nell'inenarrabile”, ci dice Agamben. È un richiamo questo che non può essere eluso: la Gorgone va guardata in faccia. Essa starebbe a designare l'impossibilità stessa di vedere cui farebbe eco il fondo stesso dell'umano nel suo fin troppo facile trasbordare nel non-umano. Sarebbe allora proprio questa “non umana impossibilità di vedere” ad apostrofare direttamente l'uomo (*Oh! Uomo, 2004*)<sup>481</sup>; questo e non altro è la testimonianza: la Gorgone e colui che l'ha vista sono infatti un unico sguardo, “una sola impossibilità di vedere.” Non è un caso si tratti proprio di quella Gorgone/Medusa la quale può essere considerata la quintessenza stessa del potenziale cinetico (fotogramma isolato o Pathosformel mnestica, sempre un'estasi del tempo) che ci conduce direttamente sul sentiero delle *sopravvivenze* da cui è facile poi riagganciarsi, ancora nella prospettiva agambeniana, a quella rilettura warburghiana del cinema come dispositivo e come luogo di emergenza dei gesti. È necessario ricordare, a questo punto, come proprio il filosofo italiano, sulla scia delle *images-mouvements* deleuziane, abbia voluto ri-definire criticamente le immagini cinematografiche (a partire da un loro riconosciuto statuto specifico di “modernità”) come dei veri e propri *coupes mobiles*. La rigidità mistica dell'immagine è insomma, con il cinema, definitivamente spezzata tanto che non più di immagini si dovrebbe parlare ma di *gesti*, appunto. E il gesto cinematografico può essere sia congelato, condensato in un movimento immobile, virtuale, appena accennato, sia espresso nella sua forza cinetica, reso attuale cioè nello scorrere della durata dell'immagine.

---

réunissant les œuvres du Québécois Rodrigue Jean, de l'Américain Lech Kowalski et du Philippin Lav Diaz. C'est avec ces mots que Béla Tarr, membre du comité de direction de la Cinémathèque française, définissait cette électricité si particulière : « S'agissant d'électricité, de charge, de tension, de réseaux électriques, pour pouvoir la manier, il faut avoir été frappé par la foudre pour en supporter la puissance. Il est certain que les deux guerres mondiales du siècle passé et la mondialisation n'ont pas lésiné sur le mode foudre. » Nicolas Klotz, *Hommage à Angela Ricci-Lucchi*, <http://www.debordements.fr/Hommage-a-Angela-Ricci-Lucchi>

<sup>480</sup> G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer. III*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998

<sup>481</sup> Il film completa la trilogia sulla prima guerra mondiale iniziata con *Prigionieri della guerra* (1995) e *Su tutte le vette è pace* (1998). Può essere definito un catalogo anatomico dle corpo ferito. Le musiche sono di Giovanna Marini e Luis Agudo.

Nel found footage film, scrive Marco Bertozzi, “il gesto investe la materia, e questo può far male”<sup>482</sup>. Paradigmi assai differenti possono guidare l’intervento “manuale” dei filmmaker: “immersi in un processo metaforico che vede di volta in volta il cinema come sito, resto, scavo, cantiere, catalogo, atlante-con le relative politiche redentrici, o, all’opposto le efifanie della perdita e le allegorie della dissoluzione, -l’arte di rassemblare immagini emerge come una storia di lungo respiro”<sup>483</sup>. La dimensione temporale dell’immagine (è questo in fondo l’elemento comune alle analisi di Warburg, Benjamin e Agamben), che è anche profondamente, una dimensione storica, stratificata, fatta di movimenti diversificati è fortemente riattivata dalle ulteriori operazioni compiute sul corpo dell’immagine. E poiché è del residuo, del detrito, il potere di ritrascrivere archeologicamente la percezione di un’*altra* temporalità (evidentemente contro ogni certezza storicistica), è dello sguardo, e di uno sguardo “critico” (capace di fare un certo “uso” del sapere come “presa di posizione”) ri-costruire, ri-fondare un’*altra* sacralità, a partire proprio da quell’aura diversamente attualizzata che il frammento reca incisa. Poiché una bellezza misteriosa (volto luminoso dell’ultimo straccio della strada), ci ricorda Baudelaire, vi è stata involontariamente immessa dalla vita umana; una bellezza che solo attende di essere estratta. Sacra bellezza di una costellazione immaginale ancora esitante, nascosta, quasi impercettibile; eppure il suo leggero tremare può dirci, ancora, che c’è e che *vive*. Ed è proprio così che si s-volge quell’altra vita delle immagini tanto ineluttabilmente destinate a rovinare quanto a vivere una vita che è già sempre *Nachleben*. Così è stato per tutti i *phantasmata* che hanno potuto sfilare (sfilare ancora) sotto lo sguardo della nuova camera-“macchina pensosa” (capace di classificare, associare, ricostruire un catalogo di varianti apocrife delle immagini), ri-fotografati fotogramma per fotogramma, accompagnati sempre da una mano gentile, da una mano paziente (si pensi che per il solo *Dal Polo all’Equatore* Yervant ha ri-filmato, nel buio del suo studio e per cinque anni, ben 360.000 fotogrammi della pellicola di Comerio). Sono allora gli zingari accusati di spionaggio a Voroidina (1915), i prigionieri nel lager di Feldbach, sono gli orfani di guerra a Oberholabrunn de *I prigionieri della guerra*. Sono i soldati del Monte Adamello e quelli del Monte Pasubio (1915-1918), ciglia bloccate e mani dure rosse dal gelo, quelli che più non abbracciano donne se non in sogno.

*Phasmes*, essi non vivono che nel loro bruciante svanimento. Immagini sgualcite, immagini muschiose, immagini sfatte che una peste affligge di bolle e di miele. *Phasme* è anche il piccolo film es-posto nella sua caduta chimica nei sei minuti di video di *Trasparenze*. *Disjecta membra*: *Trasparenze* è un’ultima giostra, ha scritto Rinaldo Censi: “Questa striscia al nitrato distrutta,

---

<sup>482</sup> M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 15

decomposta, compatta, maleodorante, srotola del tempo: è tempo stratificato (le macchie sull'emulsione ne sono la traccia). I corpi che vi compaiono meritano la nostra attenzione. Attendono una possibile redenzione". *Tornerà il resto*. "Noi trattiamo il carattere malinconico e quella cosa vagamente spaventosa che è in ogni fotografia: il ritorno del morto", tuttavia, "non siamo archeologi, antropologi o entomologi" ci tengono a precisare i Gianikian: "per noi non esiste il passato, non esiste la nostalgia, ma esiste il presente (...); insomma non usiamo l'archivio in modo antiquariale, ma come un oggetto del presente, sempre". È necessario pertanto uno sguardo ottico e aptico assieme; uno sguardo che *veda per toccare* e che *tocchi per vedere*. Che se l'immagine è *occhio della storia*, è anche perché è *nell'occhio della storia* in una zona ben localizzata, in una fase di sospensione visiva. Vi è, infatti, un profondo legame tra sospensione e luce; ed è la polvere, quella innalzata dalle macerie che si cumulano, a dirci (dire che è puro vocativo, testimonianza) e a mostrarci in special modo (nella sua es-posizione che è già erranza) la convivenza di questi due elementi. Le immagini si compongono in un movimento che è di apparizione e già insieme di sparizione. Malgrado ciò una storia delle immagini è sempre fondata sulla traccia. Come "zolle rigirate al sole da un aratro"<sup>484</sup>, e ancora benjaminianamente, come in forza di un eliotropismo segreto, tutte queste immagini vengono recuperate da un *occhio* disposto a rinterrogarle di nuovo. È solo così che la Storia si rimette in moto: l'imago, la *dynamis*. Il capo di Medusa, dal fondo della sua "indicibilità", non sta forse ad indicare, e certo a testimoniare proprio questo, una potenza d'arresto scolpita attraverso una pausa mai immobile ma perennemente carica, tutta rigonfia, insieme, di memoria e di energia dinamica? Nell'opera analitica di Gianikian e Ricci Lucchi, come spiega nel suo intervento Christa Blümlinger, i singoli fotogrammi pur venendo tradotti in una sequenza animata di immagini in movimento, "rimangono percepibili attraverso *freeze frames* come sequenza originaria di momenti congelati e distinti". È su queste esalazioni del passato più lontano che si modella il respiro del tempo, e il gesto (proprio come lo intendeva Rilke) del cineasta sta tutto nel saper raccogliere questo respiro, trarlo fuori e trarlo vivo, dalle profondità del tempo. Scrive Mondzain: "La grande histoire des images, la plus riche des promesses set de liberté, est une histoire des gestes et non une histoire des objects. Un film est un geste et les objets qui composent l'histoire du cinéma valent par les gestes qu'ils adressent au spectateur. L'image est faite "de mains d'hommes"<sup>485</sup>". Un'immagine sostiene ancora la studiosa, è sempre *altrove*, lontano da una sua illusoria cattura. L'immagine che fa sopraggiungere uno sguardo non è né un oggetto né un soggetto: l'invisibile non è allora né teologico, né ontologico e neppure

---

<sup>483</sup> M. Bertozzi, *Recycled cinema*, p. 17

<sup>484</sup> W. Benjamin, *Angelus novus*, p.

<sup>485</sup> M.-J. Mondzain, *Images suivies*, p. 25

una proprietà ecclesiastica, checché ne dicano gli spiriti cristiani sempre pronti a ri-sacralizzare quelli che sono dei gesti liberi.

È un mondo in cui proliferano le lacune, immagini singolari che, montate le une sulle altre, provocano una *leggibilità*, un effetto di sapere, quello che Warburg chiamava *Mnemosyne*, Benjamin *Passaggi*, Bataille *Documenti*, e che Godard chiama oggi *Histoire(s)*<sup>486</sup>

Non a caso, scrive Mondzain, la più grande storia delle immagini, la più ricca di promesse di libertà, è proprio una storia di gesti. Un film d'altronde è un vero e proprio gesto, non certo una storia di oggetti. Si dirà, infatti, che l'immagine è letteralmente *fatta* dalle mani degli uomini. Ben lontane dallo svelare un qualche senso definitivo o verità ultima, le immagini sembrano volerci sempre traghettare in una sorta di aldilà del senso immediato e discernibile, rivelando una costante natura ibrida che è insieme di "deposito", di un qualcosa che è già qui ed è "dato", e insieme sempre designa un "a venire" come abbiamo detto all'inizio. Lo sguardo non può dunque tenersi lontano, a riparo da una sorta di violenza profetica, perché no, o eloquenza elettrica<sup>487</sup>. Ecco questa è propriamente l'immagine che fa avvenire lo sguardo. Malevitch è riuscito a formulare questa operazione probabilmente meglio di chiunque altro: "L'invisible n'est ni théologique, ni onthologique, ni une propriété ecclésiastique, n'en déplaie aux esprits chrétiens toujours prêts à resacraliser les gestes libres. Le non-objet sensible fait naître le sujet sensuel et pensant, le sujet sans appui du regard."<sup>488</sup>

Come nella loro apparizione le immagini mostrano già insieme qualcosa che è della loro stessa sparizione, così nella loro disparizione esse sorgono, appaiono. Impossibile allora dire qualcosa della storia delle immagini senza dire anche, insieme, di una storia di tracce lasciate. Il movimento degli occhi che è del lettore d'immagini coincide, di fatto, con il movimento dello sguardo che è pure lo stesso del desiderio.

Nel nostro secolo, ha scritto ancora la Mondzain, l'immagine è al nocciolo della cura che abbiamo della salvaguardia della nostra libertà e del nostro stesso pensiero e forse, nell'invasione del pianeta da parte dell'imperialismo visivo e audiovisivo solo capace di ridurre ogni nostra riflessione critica così come ogni nostra parola a uno stato di servile ebetismo preparandoci all'abdicazione del pensiero, l'immagine pare davvero non attendere altro che essere ri-pensata alla luce della sua storia così come al nocciolo della sua presente e schiacciante vitalità. Ed è con Paolo,

---

<sup>486</sup> G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, p. 207

<sup>487</sup> M.-J. Mondzain, *Image à suivre*, p. 26

<sup>488</sup> Ivi, p. 27

ci dice ancora la studiosa francese, che per la prima volta si afferma con forza “l’apparizione della verità che è immagine, che la verità della trascendenza si conosce attraverso la visibilità, e che tale visibilità appare agli occhi, appare come una visione corporale di chi domanda di credere, appare nel campo del sensibile e del visibile<sup>489</sup>”. La teologia monoteista vuole proprio attestare, attraverso il rapporto d’immagine, una contiguità ontologica visto che l’umanità reca in sé un’impronta, una traccia, della sua origine divina.

Forse varrebbe la pena tornare a concentrarsi sull’immagine e l’icona come al nocciolo d’ogni meditazione sul simbolo e sul segno insistendo proprio sulla loro relazione con la problematica dell’essere e dell’apparire, del vedere e del credere, della potenza e del potere. “Bisogna che il cinema filmi non il mondo ma la credenza in questo mondo”, ha scritto Deleuze, ricordiamolo ancora una volta; è dunque necessario che esso riesca a fare emergere quella potenza che sta sotto al potere che è dell’arte tutta: potenza di riconfigurare il sensibile nella captazione e di forze e di intensità nuove. Se si può dire allora che proprio questa operazione è nello specifico dell’arte tutta, forse solo del cinema - dove l’immagine non è mai in realtà concepita come una copia o qualcosa che sta per qualcos’altro ma come *un modo* della materia stessa - è prendere il movimento, andare in altre parole a cogliere sensibilmente il divenire nel mondo in quello che è un movimento reale e dunque strettamente positivo. “I media”, ha scritto Emanuele Coccia nel suo *La vita sensibile*, producono infatti nel cosmo “un continuum nel cui seno viventi e ambiente diventano fisiologicamente inseparabili proprio grazie alle immagini: “la materia non è mai inerte, ma sempre malleabile e piena di forma, e lo spirito non è mai pura interiorità ma tecnica e vita mondana”. Ed è in questo senso allora che il discorso intorno al medium cinema verrebbe a caricarsi qui di una sua valenza specifica, sensibile e politica insieme; nella sua capacità di registrare gesto e immagine individuale e pre-individuale, in quello che è un essenziale *partage* (Rancière) che ci può essere trasmesso però solo in potenza, come divenire.

### III. Della traccia e della *commozione* cinematografica

Per Lévinas e Ricoeur la traccia rappresenta sempre un’entità semiotica marginale e di frontiera. Lévinas, in particolare, elabora una riflessione sulla traccia nell’ambito etico di una meditazione sull’assolutamente Altro. Il paradigma della traccia è, allora in questo senso, la nudità del viso dell’Altro. La traccia è dunque enigma e rientra nell’ordine del fenomeno. Essa sta sempre a

indicare una trascendenza, un impensato, una dimensione del tempo sempre inattuale, un evento insomma mai contemporaneo a colui che pensa. Nei testi di Ricoeur, poi, la traccia rappresenta il segno a partire dal quale lo storico si sforza di risalire al passato, un passato sconosciuto, che non si tratta tanto di ritrovare ma di “riconfigurare”. Secondo i due autori la traccia anche solo per il fatto che non fa apparire niente ma incita colui che la capta a delle evocazioni multiple, permette di pensare e forse di manifestare propriamente ciò che eccede ogni apparenza determinata. “La trace n’est pas un signe comme un autre. Elle joue aussi le rôle de signe<sup>490</sup>”, dice Lévinas. La traccia è qui, ora, un frammento di passato, una vestige. Appartiene al passato ed esiste nel presente. Essa dunque rappresenta il passato –essendone il segno- eppure ne manifesta già il passaggio. Ma questa ce lo rende anche al di là del tempo. Secondo la brillante formula di Ricoeur la traccia è allo stesso tempo dunque *segno* ed *effetto*, il prodotto di una relazione semiotica e un marchio fisico concreto, oscillante pertanto tra due stati rappresentativo e quello obliquo dell’indice. La nozione di traccia permette dunque di collegare due regimi temporali oltre che due regimi semiotici. Tanto Lévinas quanto Ricoeur contestano ogni relazione di rappresentazione tra la traccia e il suo oggetto, preferendo parlare di rappresentanza o significanza, volendo conservare nel suffisso –anza, l’idea di processo, una relazione in atto. La traccia non è tanto il luogo quanto *il dare luogo*. La facoltà di rappresentanza della traccia coincide dunque con il suo potere di attestare il movimento, l’atto stesso di passaggio; come un flusso di momenti plurali che concorrono, all’orizzonte di una costruzione percettiva, all’elaborazione di un oggetto intenzionale. In stato di rappresentanza, la traccia ci dice dei cambiamenti che affettano l’oggetto nel suo stesso modo di fluire.

Devant des vestiges, fragmentaires et disséminés, la certitude et le savoir doivent faire place au questionnement, à l’enquête. Autrement dit, une trace ne représente rien; elle n’induit qu’une succession d’esquisses ou, pour employer un terme de Lévinas, de *surimpression*. De plus la notion de trace remet en cause les concepts même de présence de ce qui n’est plus ou pas encore, de ce qui ressortit à un univers autre, et de penser cette présence non sur le mode de la substitution et du subterfuge, du simulacre et de la simulation, mais sur celui de la différence, du *dérangement*<sup>491</sup>.

La traccia indicherebbe innanzitutto questa essenziale deiscenza temporale e logica tra l’oggetto *en puissance* e la rappresentazione puntuale. Nel caso del cinema di found footage, il tempo passa alla

---

<sup>490</sup> E. Lévinas, « La trace de l’autre » p. 199 En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger, édition augmentée, Paris, Vrin, 1967

<sup>491</sup> V. Campan, Phénoménologie en écho à la semiologie : approche de l’écoute philmique, Apres Deleuze. Philosophie et esthétique du cinéma, p. 33

creazione di un nuovo significante: “Una ricomposizione continua, non tanto per svelarci il senso ultimo del mondo, la verità nascosta o la psiche dell’artista sottesa alla creazione dell’opera”, scrive ancora Bertozzi: “quanto per un principio di godimento estetico, che è quello compositivo, della continua elaborazione/ricomposizione del mondo. Del dar forma all’informe. Della forza-flusso<sup>492</sup>”.

È questo il caso di un altro autore contemporaneo, straordinariamente lirico, del cinema di found footage: Artavazd Pelesjan per la cui opera valgono bene le parole di Benjamin: “Il pensiero riprende sempre da capo, di circostanza in circostanza ritorna alla cosa stessa. Questo ininterrotto riprender fiato è la più specifica forma di esistenza della contemplazione”.

Perché se c’è un modo di ri-congiungersi al Tempo essenzialmente inteso come Origine (*Ursprung*<sup>493</sup>), questo non può che assumere con le spoglie di fugaci *ritornanze*<sup>494</sup> anche tutte quelle movenze serpentine che potrebbero essere assegnate a una formula propriamente *diasporica*, e destinata per questo a un percorso sempre in-fondato, inconcluso, dislocato, deterritorializzato, «spostato». Potenza energetica e dinamica che già Aby Warburg aveva potuto sperimentare *davanti all’immagine* come davanti a un tempo estremamente complesso e solo provvisoriamente cristallizzato. Si tratterebbe, insomma, di un processo in continua es-tensione, eterno differimento e configurabile forse solo come un groviglio di tracciati fluttuanti, sorta di ingranaggio temporale estremamente sofisticato e complesso, scandito di *preludi* e di *fughe* tra loro intimamente intrecciati, fatto di continue sospensioni e ricominciamenti, di « battiti alternati di sistole e diastole<sup>495</sup>».

Di una particolare *ritmica* delle immagini e dei suoni dalla risonanza eminentemente temporale (prima ancora che spaziale), si compone la suggestiva configurazione audiovisiva dell’intera cinematografia di Artavazd Pelešjan che pare avvinghiarsi proprio attorno a una forma *spiralica* che è poi quella della Vita (*Kyanq*, 1993) e della morte, senza mai cessare di cavalcare quel battito che sta *tra* una *presenza* e un’*assenza*. E di una ritmica specificatamente del cuore; *cardiogramma*<sup>496</sup> è, non a caso, il termine chiave da lui stesso utilizzato per tentare di fissare in un’immagine estremamente *sintomatica* ciò che risiederebbe alla base, al *Principio*, (*Nacalo ou*

---

<sup>492</sup> M. Bertozzi, *Recycled cinema*, p. 31

<sup>493</sup> Per una definizione del concetto di *Ursprung* cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999

<sup>494</sup> Con questo neologismo, nel suo magnifico testo dedicato ad Aby Warburg, Georges-Didi Huberman pare voler andar a sondare le profondità proprie di un tempo fantasmatico (un tempo, letteralmente, istituito *per i fantasmi* e *per i sintomi*). Tempo vorticoso abitato da *assilli*. E che cos’è un assillo se non qualcuno o qualcosa destinato a tornare sempre, a sopravvivere a tutto? Qualcuno o qualcosa che non si può dimenticare, e tuttavia impossibile da riconoscere chiaramente? Cfr. G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006

<sup>495</sup> R. Kirchmayr, “Abitare il visibile”, in *Georges Didi-Huberman. Un’etica delle immagini*, (a cura di) R.

Kirchmayr e L. Odello, *Aut Aut, Il Saggiatore*, ottobre-dicembre 2010, p. 44

<sup>496</sup> « Finché io stesso non ho visto con i miei occhi il cardiogramma del mio film non scrivo nemmeno una parola della sceneggiatura. Io devo sapere: che cosa voglio, come la voglio e perché la voglio...» Viktor Demin (a cura di), “Cardiogramma del film. Conversazione con Artavazd Pelesjan”, in *Montaggio a distanza. Il cinema di Artavazd Pelesjan*, Quaderno informativo della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Pesaro, 1989, p. 11

*Skisb*, 1967<sup>497</sup>) del suo metodo di lavoro in quello che è diventato ormai un classico della teoria cinematografica, il suo articolo dedicato alla formulazione del *montaggio a distanza*. E proprio su questa *distanza*, o meglio, su questa particolare operazione di messa a distanza condotta dal poeta-cineasta armeno, autore di quell'inarrivabile capolavoro che sono *Le Stagioni (Vremena Goda, 1972*<sup>498</sup>), si dovrà riflettere alla luce di quanto si potrà rilevare soprattutto attraverso quella fondamentale dinamica temporale, concentrandoci in particolare su quelle che verrebbero a scaturirne come delle sue intrinseche potenzialità metamorfiche (esigenze di *trans*-figurazione che sono dell'*Ursprung*, di quell'Origine che proprio Benjamin annunciava come una capacità di raccordare in sé con una *donatività eventuale* anche un *moto di ripristino*), accentuandone quindi le potenzialità generative di un *novum* dal portato eminentemente creativo o ri-creativo nella fondamentale tendenza alla ripetizione-riproduzione di sé. Perché, a detta di Deleuze, nel più grande cinema d'agitazione che sia mai stato fatto, l'agitazione non derivava mai da una presa di coscienza già bell'e fatta, assunta come un dato oggettivo (ancora "le donné") ma da una specifica messa in divenire di una credenza, una messa in trance di tutto insomma, del popolo e dei suoi padroni, in alcuni casi della cinepresa stessa tanto da spingere tutto nell'aberrazione: *Terra em transe* di Rocha.

Nelle parole dello stesso Pelešjan cerchiamo di rilevare allora gli aspetti fondamentali della teoria del montaggio contrappuntistico (o a distanza) che meglio potranno far luce su questa specifica operazione di messa in trance come agognata rivoluzione a-venire di un popolo inteso come un'infinità di popoli. Perché non è mai a una memoria psicologica come facoltà di evocare ricordi che qui si tende, così come neppure si fa appello mai a una memoria collettiva come quella di un popolo esistente. Si tratta invece, piuttosto, di mettere in immediato contatto il fuori e il dentro, "il popolo che manca e l'io che si eclissa, una membrana, un duplice divenire".<sup>499</sup>

La cosa più importante: « il montaggio "a distanza" conferisce alla struttura del film non la consueta forma della 'catena' di montaggio e neppure la forma di un insieme di "catene", ma crea in definitive una configurazione circolare o meglio una forma sferica rotante. Le inquadrature o i settori di base, che appaiono come i "focolai" del montaggio "a distanza", non solamente interagiscono direttamente

---

<sup>497</sup> Il film che rimette in moto i grandi processi rivoluzionari della trasformazione sociale del mondo, ri-montando tutta una serie di documenti cinematografici tratti da vari archivi storici, vede già l'applicazione di quel metodo *per* blocchi di interazione che tornerà successivamente in altre opere di Pelešjan, specialmente in *Noi*, (My, 1969). Fin dall'inizio dunque l'obiettivo centrale del cineasta armeno si concentra sulla volontà di mostrare attraverso la *singolarità* delle persone non solo il particolare ma il *generale*, in modo tale che nella coscienza dello spettatore possa già formarsi non l'idea di un singolo individuo ma «l'immagine di un popolo». «Il mio intento», spiega Pelešjan «era quello di realizzare una sorta di cardiogramma dello spirito e del carattere nazionale di un popolo.» A. Pelešjan, Ivi, p. 21

<sup>498</sup> E a proposito della messa in opera di un tempo spirale in particolare proprio in questo capolavoro di Pelešjan, cfr. [http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian\\_Spirale\\_dans\\_Les\\_Saisons.html](http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian_Spirale_dans_Les_Saisons.html)

con gli altri elementi, ma compiono anche una sorta di “funzione magnetica”, sostenendo con linee di forza vettoriali un legame reciproco con qualsivoglia punto, o settore del film. In tal modo suscitano, fra tutti gli anelli subordinati, una duplice “reazione a catena”; da una parte, discendente, dall’altra, ascendente. I settori di base, collegandosi attraverso tali linee di forza, formano da una parte e dall’altra grandi cerchi, trascinando con sé contemporaneamente nella rotazione corrispondente tutti gli altri elementi. E’ come se ruotassero uno dentro l’altro secondo direzioni centrifughe d’incontro. Ogni volta, in qualsiasi punto, in qualsiasi frammento del tempo schermico, questi settori base cambiano di continuo la propria posizione e i propri lineamenti, il che dà all’azione del film un particolare effetto di pulsazione e di respiro»<sup>500</sup>.

Si tratterebbe per dirla con Didi-Huberman, innanzitutto di un problema, di «una pratica di ritmo: respiro, gesto, musicalità»; ancora, di una *respirazione*<sup>501</sup>. E ad *i(n)spirare* la teoria stessa del montaggio a distanza formulata dal cineasta armeno dev’esserci una sorta di ineluttabile, *originaria* pendenza verso una qualche forma di *precipitazione* emozionale dall’innegabile componente «chimica<sup>502</sup>» (cui ovviamente lo spettatore sarebbe il primo a *vivificare* gli effetti, nelle derive proprie di un *divenire-immagine*), rispetto alla quale più di una volta lo stesso autore non tarda a far esplicito riferimento insistendo proprio su una certa capacità sprigionata della prassi della distanza di accendere diversi «focolai» in qualsivoglia punto o sezione del film o frammento del tempo schermico, allo scopo preciso di far interagire tra di loro questi diversi segmenti affinché sulla base di un comune magnetismo, pure a diversi livelli, questi possano ruotare l’uno dentro l’altro «secondo direzioni centrifughe d’incontro».

Una volta esposti, allora, quelle che sono le cause e gli *effetti* indotti da questa pratica del montaggio a distanza, prima di andare a trarre ad esempio qualche *passaggio* o *riverbero* suscitato da alcuni frammenti dell’opera del cineasta armeno, sarà necessario porre attenzione a un altro elemento fondamentale (che può essere passato in secondo piano rispetto alla trattazione generale della teoria della distanza) ma che di questa è elemento sostanziale e imprescindibile. Si vuole alludere evidentemente a quella pratica della *dis-giuntura*<sup>503</sup> che è parte integrante dell’intero

---

<sup>499</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, p. 244

<sup>500</sup> A. Pelešjan, “Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance”, in *Trafic*, Paris, n. 2, 1992, p. 102-103

<sup>501</sup> G. Didi-Huberman, *Gesti d’aria e di pietra, Corpo, parola, soffio, immagine*, Diabasis, 2006, p. 13

<sup>502</sup> «Nel mio perenne sforzarmi di ottenere che la combinazione audiovisiva somigliasse non a una miscela fisica di elementi, quanto a una combinazione chimica di essi, ho d’un tratto scoperto che, nel tentativo di accrescere il significato e l’espressività del suono, in realtà io procedevo al montaggio non solo della colonna sonora, ma anche dell’immagine, violando con questo quegli stessi canoni e metodi di montaggio che avevo perseguito in passato.» A. Pelesjan, “Montaggio a distanza”, cit. p. 23

<sup>503</sup> «Sulla base della mia esperienza di lavoro sul film *Noi* mi sono convinto che la sostanza e l’accento essenziali del lavoro di montaggio per me non consistono nell’incollare inquadrature una all’altra, ma nello “scollarle”, non nella loro “giuntura”, ma nella loro “dis-giuntura”. Sia da un punto di vista teorico che pratico, il momento più importante per me inizia non quando unisco due pezzi di montaggio, ma quando li divido e dispongo fra di essi un terzo, un quinto, un

processo di *scollamento*, allontanamento, «messa a distanza» dei segmenti di pellicola montati da Pelešjan. Il primo passo da compiere in questo senso, sarà allora proprio quello di iniziare a *dinamizzare* tali *mancanze* scavate dalle disgiunture, e di farlo proprio nella direzione di un innalzamento del diapason di un' *ideale* espressività, andando cioè a rintracciarne e rimarcarne il ritmo, il balzo, l'inconfondibile propulsione, quel *getto* insomma che ancora una volta non fa che ricondurci a quell'origine benjaminiana la quale, pur rientrando pienamente in una categoria storica, nulla avrebbe a che vedere con la genesi (*Entstehung*) o con il divenire di ciò che scaturisce, quanto piuttosto con ciò che scaturisce propriamente dal divenire e dal *trapassare*, e pertanto qualcosa di difficilmente collocabile al di fuori del flusso stesso del divenire<sup>504</sup>.

Questo ci porta ad avvicinarci al punto cruciale del nostro discorso che in nessun modo potrà veder ridotta allora la complessa dimensione archi-originaria<sup>505</sup> dei film di Pelešjan a una struttura pensabile nei soli termini astratti di uno spazio spesso lasciato vuoto, appunto, *mancante*, ma vedremo in che modo invece proprio quel *soffio* di cui si fa portatore il montaggio a distanza sperimentato da questo straordinario cineasta possa concretamente tradursi in *evento di immagine*<sup>506</sup>. E ancora come a questa eventualità sia dato *incarnarsi* in quelle che a buon diritto potrebbero essere definite come delle vere e proprie «formule di pathos» le quali, *venendo* eppure già insieme *svanendo*, sembrano in-finitamente e in-definitamente celebrare a tutti gli effetti un «*cerimoniale auratico* dell'apertura<sup>507</sup>». Un cerimoniale inteso proprio come una messa in scena *ritualizzata* di quel fenomeno originario dell'Immagine benjaminiana che è propriamente fenomeno incompiuto e sempre aperto, sempre costitutivamente es-posto a un imprevedibile *Nachleben*<sup>508</sup>, e

---

decimo pezzo. Prese due inquadrature base, che recano in sé un carico ideale importante io cerco non di avvicinarle, di farle scontrare, ma di creare fra di esse una distanza. L'idea che voglio esprimere si ottiene piuttosto che congiungendo due inquadrature, facendole interagire attraverso una certa quantità di anelli. Si ottiene così un'espressione molto più forte e profonda dell'idea. Si innalza il diapason di espressività, e in grado massiccio aumenta l'informazione di cui può farsi portatore il film. Questo è il tipo di montaggio che chiamo "a distanza". A. Pelešjan, Ivi, p. 24

<sup>504</sup> «Certo alla base della sceneggiatura nel suo complesso c'è la Storia, la sua logica, il suo non facile cammino. Ma al tempo stesso la mia attenzione d'autore è attratta da ciò che dalla Storia scaturisce...» A. Pelešjan, "Cardiogramma del film", cit. p. 17

<sup>505</sup> Da Merleau-Ponty, passando per Bataille fino a Blanchot ogni nascita non è mai stata tale se non nella ripetizione. E se l'inizio si ripete ogni volta ciò avviene perché «ogni origine rimanda a un'archi-origine che la abita come un'assenza.» R. Kirchmayr, "Abitare il visibile", Aut Aut, cit. p. 35

<sup>506</sup> E' il più intimo senso dell'idea stessa di *immagine aperta* così come Didi-Huberman la concepisce, vale a dire cioè come un momento privilegiato, una lacerazione che aprirebbe all'*estaticità* dell'immagine in quanto tale. Una soglia-limite e insieme svelamento originario: *aletheia* (o *Ereignis*) (...) Ne vorrei sottolineare il carattere intimamente «auratico», nell'idea, suggerita da Didi-Huberman, che in ultima analisi il concetto di immagine aperta entri di diritto nella costellazione filosofica dell' «aura», di cui tematizza il tratto della prossimità all'origine, e ciò che più conta, l'attitudine dell'origine alla *ripetizione*, e cioè al *Nachleben* nella sua accezione più produttiva (anche teoricamente più produttiva: è infatti precisamente il carattere anacronistico del tempo dell'origine, la sua *Nachträglichkeit*, a consentire a Didi-Huberman l'illuminante sinergia nella quale ha saputo stringere Warburg, Freud e Benjamin). Cfr. P. Montani, "Apertura e differenza delle immagini", Ivi, p. 47

<sup>507</sup> Ibid.

<sup>508</sup> *Sopravvivenza* secondo il lessico warburghiano, ma anche da intendersi qui come un «dopo-vivere», stando a Didi-Huberman, e cioè come un qualcosa di appartenente al passato che continua però a sopravvivere divenendo in questo

che pertanto non potrà che venire a suggellare, nelle circostanze specifiche che sono all'origine di una tale cinematografia, quasi una sorta di 'patto' più o meno esplicitato con quell' anacronismo consustanziale che naturalmente apparterebbe a un certo tipo di *immagini*, come pure al *mezzo* attraverso il quale un tale fenomeno *immaginifico* decide di es-porsi, facendo propriamente ricorso a tutta una serie di forme o formule che oltre ad essere del *rito* sono, appunto, del *cinema* stesso. Già Ejzenštejn (volendo far riferimento proprio ad uno dei *padri* indiscussi del pensiero cinematografico di Pelešjan) aveva potuto mettere in luce attraverso l'idea particolare di *cinématisme*<sup>509</sup> come non solo la stessa storia del cinema assolutamente non-lineare, policronica, e venutasi a costituire da un *accumulo* di innovazioni e arcaismi, fosse quasi 'ontologicamente' portata a dis-piegare certi *fenomeni di ritorno* dell'arcaico, ma come anche soprattutto il cinema potesse essere indiscutibilmente considerato a tutti gli effetti un dispositivo capace di riconfigurare il tempo nelle formule rituali dell' accelerazione, del rallentamento e dell'inversione. Ecco allora che proprio in questo senso, l'*accumulo*, la *ripetizione*, la *metafora*, la *metonimia*, la *rima*, tutte figure essenziali per comprendere la «magica» scrittura cinematografica di Pelešjan operante per continue *tra(n)sgressioni* (e sulle quali peraltro già diversi studiosi hanno potuto soffermarsi<sup>510</sup>), non potranno che essere considerate a tutti gli effetti, alla luce di alcuni «risvolti» (*boucles*<sup>511</sup>), ritorsioni di matrice concettuale ma non per questo meno *figurali*, cioè meno *tra(n)sparenti* nell'evidenza di quel loro intrinseco dispositivo morfogenetico.

---

modo «l'urgenza stessa, l'urgenza anacronica di ciò che Nietzsche ha chiamato l'acronico o l'intempestivo», in definitiva, come uno dei grandi modelli dell'immagine immaginata. Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte, Bollati Boringhieri, 2006 cit. p. 34

<sup>509</sup> C'è qualcosa di innegabilmente benjaminiano in questa idea di Ejzenštejn traducibile con l'espressione «forme di cinematograficità», forme che il cineasta sovietico vedeva disseminate un po' ovunque nell'intera storia delle arti. Una storia che gli appariva, appunto, come nota A. Somaini « un immenso e caotico accumulo di possibilità di cinema al di fuori del cinema stesso: un vasto territorio all'interno del quale una teoria-storia come quella da lui proposta, sempre orientata verso la pratica, doveva imparare a *orientarsi*.» A. Somaini, "Montaggio e anacronismo", in *Aut aut*, p. 90-91

<sup>510</sup> Dopo S. Daney che fu il primo critico occidentale ad interessarsi dell'opera di Artavazd Pelešjan (*Libération*, 11 août 1983), ricordiamo in questo senso gli essenziali contributi offerti da: F. Niney, « Artavazd Pelechian ou la réalité démontée », *Le Cinéma arménien*, Éditions du Centre Pompidou, 1993, p.87- 89 , *Entretien avec Artavazd Pelechian*, (Paris, mai 1991) *Cahiers du cinéma* n°454, avril 1992, p.35- 37. Intervista apparsa inizialmente nel *Catalogue de la deuxième Biennale Européenne du Documentaire*, Marseille, juin 1991 ; J.-F. Pigoullié « Pelechian, le montage-mouvement », *Cahiers du cinéma* n°454, avril 1992, p.30-34. E poi J.-L. Godard, *Un Langage d'avant Babel*, *Le Monde*, 2 avril 1992, p.28

<sup>511</sup> Pelechian utilise souvent un procédé que l'on pourrait appeler une boucle : il monte plusieurs fois à la suite le même plan. Cependant, les raccords entre ces plans répétés sont invisibles. Ceci vient du fait que les deux photogrammes accolés sont identiques ; le dernier photogramme du premier plan est le même que le premier photogramme du deuxième plan. Cela est possible car en fait le deuxième plan n'est pas tout à fait identique au premier ; il est le plan originel mais « en lecture arrière ». Cette utilisation de la lecture arrière constitue une sorte de remontée dans le temps. La répétition de l'alternance « avant /arrière » semble être une hésitation, Pelechian semble réfractaire à laisser se dérouler le temps. Cette boucle joue un rôle de « retardateur ». Outre l'effet de retardement produit, la boucle permet de s'arrêter sur une image sans la figer et sans rendre non plus gênant le raccord entre les répétitions. Cfr. <http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian> [Une oeuvre bouclée.html](http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian_Figure_de_la_boucle.html); [http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian\\_Figure\\_de\\_la\\_boucle.html](http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian_Figure_de_la_boucle.html). Site réalisé par M. Semerjian dans le cadre du

Perché se indubbio che le brevi pellicole di Pelešjan, verrebbero a nutrirsi in primo luogo di *assenze*, come abbiamo detto fin all’inizio facendo riferimento alla teoria del montaggio a distanza e alludendo ad esse come a delle fessure, spazi di pulsazione e di respiro, continuamente *aperti* nella trama del visibile, ciò non toglie che nell’ambito di questo processo di *messa in trance* che stiamo tentando qui di definire, queste non cesserebbero mai di dis-velarsi e di rivelarsi a *noi* attraverso una loro irriducibile carica di *presenza*. Esistenza *propria*, si direbbe, fatta di «sintomi, di eventi, di singolarità»<sup>512</sup> effettivamente ‘plastica’, a tutti gli effetti ‘materica’, seppure intrisa di una matericità propriamente intangibile.

Il mio obiettivo è la realizzazione del mio pensiero. (...) Tutti gli artifici del montaggio possono essere rivolti contro il montaggio stesso (...) Il montaggio io lo liquido col montaggio. O almeno ci provo. Quando il grande Ejzenštejn o il grande Vertov ricorrevano alla soluzione di un episodio mediante montaggio essi congiungevano dei pezzi di montaggio e ne ricavavano una certa idea. (...) Il mio obiettivo è un altro, quello di creare attorno al film un campo semantico emozionale<sup>513</sup>.

Solo la trance, allora, può creare attraverso la messa in opera di una «distanza fisica irreal», uno strato semantico emozionale come un particolare sistema di espressione. E in particolare la messa in trance, spiega Deleuze, non può che esprimersi allora se non come transizione, passaggio o divenire<sup>514</sup>. E divenire *come un vortice*, dice ancora Benjamin, capace di trascinare dentro il suo ritmo quello che è il materiale stesso della sua propria nascita: questo è nient’altro è l’*originario* che non si dà mai a conoscere, e il cui ritmo non può che dischiudersi solo a una duplice visione<sup>515</sup>. Ecco allora che nel suo *trans-apparire* da immagine-monade, il cigno che «apre» *Gli abitanti (Obibateli, 1970)* inaugura l’idillio tra i due mo(vi)menti, musicale (V. Ouslimenkov) ed estetico (per non dire *estatico*) della candida dis-chiusura delle ali dell’animale. La sua figura rimontata su più tempi e da diverse angolazioni produce un effetto-*miroir*<sup>516</sup>, autoriflettente pur nella diffrazione di un’immagine s-corciata, ma che ci dà comunque l’impressione o l’illusione di una dis-tensione del tempo, di un tempo che pure ci sembra durare forse troppo poco rispetto al rumore improvviso e alle grida strazianti del Mondo che esploderanno in un boato subito dopo. Alla base del film, come spiega lo stesso Pelešjan, «c’è l’idea di un rapporto umanitario verso la natura e il mondo animale:

---

Master 2 Professionnel en Didactique(s) de l’image à l’université Sorbonne Nouvelle - Paris III, sous la direction de T. Faucon, F.Niney e A. Bergala

<sup>512</sup> G. Didi-Huberman, *Gesti d’aria*, cit. p. 22-23

<sup>513</sup> A. Pelechian, “Cardiogramma del film”, cit., p. 12-13

<sup>514</sup> G. Deleuze, *L’Immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989, p. 246

<sup>515</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, op.cit. p. 20

<sup>516</sup> Giusto a proposito della sequenza del cigno, cfr. [http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian\\_Atelier\\_montage.html](http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian_Atelier_montage.html)

“Fermati, uomo, e guardati attorno. A che cosa sei approdato?”<sup>517</sup>» Quello che ci viene presentato, allora, attraverso un montaggio serratissimo di elementi tra i più disparati, anche se almeno superficialmente<sup>518</sup> riconducibili tutti a uno ‘stato’ animale, è a tutti gli effetti una condizione di *agitazione* universale, ancora, una *messa in trance* come a livello tematico ne appaiono tante nell’opera di Pelešjan, basti pensare al celebre episodio della transumanza dei pastori armeni che marca il preludio e la fuga dalle/delle *stagioni* da una *primavera* all’altra, e così pure a quello della diaspora del popolo armeno in *Noi*. Ma anche si pensi al *trans-itare* di un treno (*Fine*, Konec ou Vertch, 1994) scorrimento che *s-finisce* in un tunnel oscuro dopo averci resi (noi spettatori) un tutt’uno con i primi piani<sup>519</sup> dei volti spesso s-fatti dalla stanchezza *attraverso* uno stesso *battito* ritmato che è poi quello del procedere per sussulti della locomotiva sulle rotaie; un battito che ha veramente poco del ‘meccano’ e tutto invece dell’ ‘umano’ nel senso del cardiaco. Altro scorrimento, altro flusso è quello di *Vita*, sette minuti scarsi di pura purissima cinematografia, sui quali a regnare è ora a tutti gli effetti una ritmica pienamente cardiaca, e che sembra parlarci davvero, per la prima volta nell’opera di Pelešjan, oltre che di una «retorica» propriamente del cuore e del sangue, e del respiro più che mai, anche della carne e del colore<sup>520</sup>.

D’altronde la teoria della distanza che tocca forse il suo massimo vertice di sublimazione ne *Le stagioni*, non funziona forse solo per *slittamenti*, fuori-uscite, cadute, impreviste discese e nuove ascese, flussi e riflussi? E allora nella spuma delle onde finali destinate a travolgere *insieme* verso uno stesso incerto destino pecore e pastori, sposa e sposo, come non scorgervi pure nell’in-forme di una dinamica vorticoso e inarrestabile quelle tre famose balene che si chiamano Tempo, Spazio e Movimento Reale? Possibilità di imitare la vita direttamente nel suo scorrere o possibilità di creare una variante di vita *potenzialmente* altrettanto reale di quella reale<sup>521</sup>?

In conclusione, allora, quella perseguita da Pelešjan (e con altre modalità da Paradjanov) è di fatto un’immagine polisignificante, a tutti gli effetti un’*epifania*, uno «zaoum» visuale. Come la forma letteraria ideata dai futuristi russi (il termine «zaoum» formato dal prefisso russo *za-* *al di là* e dal nome *oum-spirito*, dunque un «trans-mentale») così il cinema *zaoummatico*<sup>522</sup> praticato del

---

<sup>517</sup> A. Pelešjan, “Il montaggio a distanza”, p. 26

<sup>518</sup> Perché come voleva Gilles Deleuze facendo riferimento proprio al «grande cinema d’agitazione», e questo caso mi sembra possa dar eco alle sue parole: «non si tratta di analizzare il mito per scoprirne senso e struttura arcaici, ma di ricollegare il mito arcaico allo stato delle pulsioni in una società assolutamente attuale, la fame, la sete, la sessualità, la forza, la morte, l’adorazione.» G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, cit. p. 242

<sup>519</sup> «Le funzioni del primo piano sono in realtà più vaste, dal momento ch’esso è idoneo a contenere accenti semantici, a trasmettere immagini generalizzate, che possono assurgere in ultima analisi a un simbolismo infinito. » A. Pelechian, “Il montaggio a distanza”, cit. p. 22

<sup>520</sup> Raoul Kirchmayr, “Abitare il visibile”, *Aut Aut*, cit. p. 44

<sup>521</sup> Cfr. A. Pelechian, “Cardiogramma del film”, cit. p. 14

<sup>522</sup> Cfr. B. Amengual, *Sur cinq films d’Artavazd Pelechian*, *Cahiers de la cinémathèque*, n°67/68, décembre 1997

cineasta armeno non è stato concepito se non per esprimere innanzitutto delle emozioni e sensazioni primordiali, originarie, e che potessero essere comprensibili a tutti. Un *altro* linguaggio possibile in una lingua *comune* ritrovata, prebabelica, e che al posto di un qualunque fonema faccia balbettare innanzitutto il Tempo stesso e sussultare poi la terra.

J'essaye de créer ces étapes là petit à petit et pas d'un coup. (...) Une image peut être absente mais présente par son aura. Personne n'a ancor fait de montage avec des images qui n'existent pas. C'est un peu ce que j'essaye de faire dans l'architecture des mes films: rendre visible au spectateur des image qui n'y sont pas. Une représentation absente peut être encore plus forte. La possibilité d'existence irrèelle d'une image absente, c'est ce qui fait le mystere d'une image à distance<sup>523</sup>.

Da questa conflagrazione di choc delle immagini e dei loro movimenti, scandita come in un rituale condotto in presenza dell'*assenza*, piano dopo piano, inquadratura dopo inquadratura, alle varie parti coinvolte nel processo di transustanziazione è data così la possibilità di evolvere o involvere, a seconda dei casi, ma sempre comunque di *stravolgersi* in un'*altra* entità. Perché qualcosa *d'altro* è sempre all'opera quando l'atto di parola (quello direttamente derivante dalla trance o dalla crisi) si metamorfosa nell'immagine creando un reticolo altrimenti *invisibile* di fonti tra loro disperate, divise, mescolate, alluvionate, impure ma già trasformate<sup>524</sup>, come pre-figurazione di un popolo che *manca*<sup>525</sup>.

«Poiché nulla è distante o remoto da nient'altro», aveva detto una volta Warburg. E dal fegato di un montone si può facilmente arrivare a leggere il destino di un uomo. Da una percezione similmente *in-spirata* deriva tutto il cinema di Pelešjan, rispetto al quale non resta allora che da chiedersi: non sta forse in questo tutta la forza del rito (e quindi del cinema), nel potersi manifestare come potenza all'opera e nell'opera ma solo come *un'impressione* capace di nascere contemporaneamente al suo s-vanire?

#### **IV. Visitazione di un'idea di popolo come utopia estetica del mondo. I documentari di Vittorio De Seta**

A proposito di un una certa Idea di popolo che forse davvero non potrebbe “aver luogo” al di fuori del cinema stesso, mi viene in mente il caso unico dei documentari di Vittorio De Seta, brevi, brucianti cortometraggi realizzati tra il '54 e il '59.

---

<sup>523</sup> A. Pelechian, Entretien, a cura di F. Niney, (Paris, mai 1991) *Cahiers du cinéma* n°454, avril 1992

<sup>524</sup> Vedi A. Pinotti, “Pazienza del dissimile e sguardo pontefice”, *Aut Aut*, cit., p. 80

“Il cinema è Visitazione” ha scritto Alain Badiou: “in ciò che si è visto o inteso l’Idea dimora in quanto passa”. Organizzare allora lo sfioramento (*effleurement*) interno al visibile dal passaggio dell’Idea: ecco svelata l’operazione stessa del cinema. Proprio il movimento nel cinema sarebbe in grado di relazionare una certa idea all’eternità paradossale di un passaggio, di una Visitazione; questo movimento che è *circolazione impura*. Si potrebbe definire come una “poetica del cinema”: il cinema, insomma, smentirebbe la tesi classica secondo la quale l’arte è la forma sensibile dell’Idea, perché la Visitazione del sensibile da parte dell’Idea non dà alcun corpo. L’idea non è separabile<sup>526</sup>, essa non esiste al cinema che come passaggio. L’Idea è visitazione<sup>527</sup>.

“Qualcosa stava scomparendo e occorreva fissarlo, fermarlo”- aveva confidato Vittorio De Seta a Goffredo Fofi giusto a proposito di questi documentari che sono rimasti invisibili davvero troppo a lungo; un “qualcosa” che abbiamo ragione di credere possa essere rilevato solo come *passaggio* nella forza cinematografica di certe “composizioni” viventi capaci di restituirci a 180 gradi la grandezza di “un’emozione collettiva”: se è vero infatti che “l’émotion ne dit pas ‘je’<sup>528</sup>” (Deleuze via Simondon) ma sceglie sempre la formula dell’evento per manifestarsi fuori di sé a prefigurare così il potenziale reale della scoperta del collettivo<sup>529</sup>. Ancora Simondon ha detto che quando si partecipa a un collettivo ad attenuarsi non è mai la propria individualità, al contrario, la vita di gruppo rappresenterebbe l’occasione di una ulteriore, più ampia individuazione: come dire che si è davvero singolari solo quando si è in molti. E quand’è allora che “si è in molti”?

Al di là delle palesi situazioni di “comunione” presentateci in *Pescherecci* (1958), *Un giorno in Barbagia* (1958), *Pastori a Orgòsolo* (1958), fino a *I dimenticati* (1959), ogni brano di queste pellicole sembra scandire, nella sua singola consistenza e “innocenza”, una convinzione semplice: la forza non è mai esistita che al plurale. Si può dire, meglio, che Vittorio De Seta abbia dispiegato in questi suoi brevi film tutta una etologia delle forze affettive capaci di convivere armoniosamente con quelle che non sono altro che delle forze anonime

---

<sup>525</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, cit. p. 247

<sup>526</sup><sup>526</sup> “Il movimento impuro è il più falso di tutti, perché non esiste in realtà nessun modo di produrre movimento da un’arte a un’altra. Le arti sono chiuse, nessuna pittura si trasformerà mai in musica, nessuna danza in poema. Ogni tentativo diretto in questo senso è vano. Pertanto il cinema è propriamente l’organizzazione di questi movimenti impossibili. Ciononostante non è che una sottrazione. La citazione allusiva alle altre arti, costitutiva del cinema, le strappa da loro stesse, e ciò che resta è proprio il confine scheggiato da cui è passata l’ide, tale che il cinema e lui solo, ne permette la visitazione. A. Badiou, 161

<sup>527</sup> A. Badiou, “Falsi movimenti. Visitazione, Passaggio, Impurità”, *Del capello e del fango*, p. 157

<sup>528</sup> “L’émotion ne dit pas ‘je’. [...] On est hors de soi. L’émotion n’est pas de l’ordre du moi, mais de l’événement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne. Il faudrait plutôt avoir recours[...] à la troisième personne [parce] qu’il ya plus d’intensité dans la proposition ‘il [ou elle] souffre’ que dans ‘je souffre’.” Gilles Deleuze *“La peinture enflamme l’écriture”* *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-95*

<sup>529</sup> Se l’emozione non dice “io” è perché questa riunisce in uno stesso evento espressivo i due “altri” di cui l’io ignora generalmente che questo è da parte a parte: un altro dentro che dà all’emozione la sua profondità, e l’altro fuori che gli dà la sua apertura

impersonali, “preindividuali”. Si prenda il caso di *Isole di fuoco* (1955), esempio incredibile di montaggio alternato; vi è qui un radicale sconvolgimento di tutte le convenzioni di essenzialità e austerità del documentario italiano, oltre a un rafforzamento della spettacolarità del colore con quella del cinemascope mentre sotto la maschera di un’oggettività macchinica, sembrerebbe farsi strada quella che sembra piuttosto essere una dimensione incosciente del soggetto che è nello spettatore.

Vittorio De Seta aveva parlato, anni dopo la realizzazione di questi cortometraggi, della fine di un’epoca che si sarebbe potuta definire “la storia dell’uomo”; un’epoca che era andata avanti così per millenni, che si era lentamente evoluta, con i suoi canti, la sua poesia, i dialetti... Quest’epoca che lui era riuscito a impressionare per sempre attraverso la pellicola, ma in che modo? Nel suo essere vivente, nel suo essere-popolo nell’accezione riconosciuta da Jacques Rancière in uno dei suoi ultimi saggi: *En quel temps vivons-nous?*: “Mais le peuple n’est pas le grand corps collectif qui s’exprime dans la représentation. Il est le *quasi-corp* (...) et la représentation n’est pas une expression ni même un instrument de la lutte des classes. Elle en est une forme d’existence: non pas l’expression passive d’une réalité pré-donné mais une matrice effective de construction du commun, de production de significations, de comportements et d’affects.”<sup>530</sup>,

Di fronte alla storia il cinema è infatti già sempre *nella* storia: appartiene cioè a quella storia che sta per farsi traccia visibile, archivio. Lontano dalla semplice “riflessione” su questo o quell’avvenimento, questo dato reale, il film costruisce, produce un evento filmico, una realtà filmica. Se si riflette un attimo sulla parola stessa di emozione *émotion* (primo ingranaggio nel cinema) essa ci parla etimologicamente di un movimento fuori di sé, come ci ricorda Georges Didi-Huberman nel suo *Peuples en larmes, peuples en armes, L’oeil de l’histoire 6*: “les émotions sont l’affaire de tout un chacun, voir l’affaire de nous tous”, se si pensa allora che la parola emozione (*émotion*) mette in gioco l’esistenza del soggetto nel mondo, ma anche il movimento di un’esigenza che incrocia pure una certa *connaissance du monde*.

A fronte del sistema politico dominante che sembra marciare su uno stato collettivo definito ancora da Rancière di “Incroyance”, o meglio che fa di questa incroyance la normalità di una croyance, il nostro modo d’interiorizzare lo stato delle cose che affetta, dice il filosofo, tanto quelli che votano quanto quelli che non votano, il cinema si oppone a questa vulgata dei messaggi mediatici del non occorre credere, e lo fa in che modo? In che modo dunque questi cortometraggi hanno potuto registrare per sempre una sorta di resistenza originaria dell’uomo? Forse non si può prescindere dal fatto che probabilmente a De Seta non interessava render conto di una semplice

---

<sup>530</sup> J. Rancière, *En quel temps vivons-nous?* p.13

prassi *dell'essere-assieme* (data da situazioni comunitarie particolari) ma di una *prassi* in quanto essere –assieme, ovvero, di un essere-assieme che non è essere (cioè sussistere), ma agire, essere-in-rapporti; di un'essere che è agire che è il suo proprio agire. In questione, insomma, non è la pesca del tonno ma l'uomo: l'uomo colto nelle sue relazioni con altri uomini.

Nel documentario di Cipri e Maresco “Lo sguardo in ascolto” è registrata un' intervista a De Seta del '95. In essa si cerca di portare l'aspetto sull'opera di congiungimento dell'etico e dell'estetico operata da De Seta (a rimarcare ancora una volta la differenza netta rispetto altri documentari di quegli stessi anni dove pur si tende alla congiunzione politico–estetico, ma dove quest'ultimo finisce sempre con l'essere subordinato al primo) e quindi a pensare non tanto al Rossellini televisivo quanto al *Francesco*, a *Stromboli* dove l'immagine appare sempre all'incrocio con una tensione di tipo religioso, etico o morale o sociale, e questo non veniva mai compreso. Di una “Tensione morale, esigenza, richiesta che viene dal mondo” ha parlato lo stesso De Seta a proposito di una possibile interpretazione etico-religiosa. Manca l'interpretazione della vita.

*Letteralizzare l'essenza*, allora, qualcosa che fa il cinema, occasione di ri-pensare l'essenza e questo pensiero coincide con un'etica originaria. Si tratta di un processo che tende a escludere una certa categoria di romanzesco, eludere insomma il meccanismo del racconto. Da qui la libertà nell'inventare *altre* narrazioni. E qui ancora sembra di tornare ad alcune considerazioni di Rossellini quando in un'intervista diceva : “Mi sforzo di rinunciare alle esigenze della grammatica tecnica per far riferimento all'istinto e ritrovare per il mio film il sapore ineguagliabile del documento”. Ovviamente questa rinuncia alla grammatica non deve essere in alcun modo intesa/tradotta in termini di sciattezza del girato, ignoranza di vocabolario tecnico... tutt'altro: proprio gli stessi Cipri e Maresco riconoscono a De Seta in quell'intervista del 95 un grande senso dell'inquadratura e del montaggio.

Si pensi, ancora per un momento, all'inizio di *Isole di fuoco* che proprio con due film di Rossellini ha molto in comune - mi riferisco ovviamente a *Stromboli* ma anche a *Viaggio in Italia* - dove pure si dava questa presenza del demoniaco; demoniaco inteso in senso greco, di potenza nascosta nella natura, di forza oscura, vitale e mortale allo stesso tempo: l'isola, la gente, il mare, il vulcano. E ancora il vulcano visto come una potenza che si riflette nella gente e la gente nel film lo sente proprio così era per la forza demoniaca del fuoco sotterraneo in *Viaggio in Italia*. Proprio la concretezza degli elementi, tanto in Rossellini quanto in De Seta , è qualcosa che ri-fonda la nostra credenza, qualcosa capace di radicare l'uomo al suolo e alla vita. In questo si può scorgere ancora una volta l'atteggiamento “religioso” di chi vuol raggiungere gli elementi primari della realtà, il mistero della realtà. Tenere questo mistero senza spiegarlo, solo contemplarlo.

Prendiamo in esame un altro suo cortometraggio, forse quello meno strutturato di tutti: *Parabola d'oro* (1955). Non c'è quasi sonoro, ci sono i silenzi, il rumore dei muli che girano, un incitamento, un canto lontano. Non ci sono che dei gesti, insomma, e un canto. Solo il racconto di una situazione, la descrizione di una comunità intorno a un evento. E poi c'è questo sguardo assolutamente non implosivo sul gesto e la volontà di cogliere il rito nell'atto del suo svolgimento, la forma stessa del lavoro, rendendo massimamente evidente, concentrata quella tensione, quel passaggio, la Visitazione cui si è fatto riferimento all'inizio. Anche se c'è da dire che in realtà le costruzioni di De Seta tendano a privilegiare una macchina da presa possibilmente ferma. Dice infatti De Seta: "il piano sequenza è il tempo reale. Devi avere tempo", ma comunque mostrare non basta. "Da parte mia" dice il regista "non c'è mai stata ricerca di punti di vista virtuosistici, eccentrici ma di quadri interessanti, caratterizzanti, dall'alto dell'albero di una barca (come abbiamo visto ne *Lu tempu di li pischi spata* o nel trambusto dei tonni issati a bordo i cui colpi di coda possono spezzare la schiena. Per quanto riguarda più in generale l'insieme dei documentari ci sembra interessante notare, come abbiamo in parte già detto, una certa resistenza al genere filmico come anche ad essere assorbiti dallo storicismo neorealista. L'impiego del colore, l'assenza della voce fuori campo, l'impersonalità della narrazione, la ripresa del suono dal vero, l'impianto corale, la ciclicità del tempo... sono tutti elementi che sembrano avvicinare questi documentari al racconto verista, di tipo verghiano. Ogni cosa viene a confluire significativamente in quell'idea fondamentale di passaggio, di Visitazione che abbiamo detto: vi è in qualche modo un'iscrizione di queste situazioni nell'eventologia, nell'esistenza.

Tutti questi documentari realizzati tra il 1954 e il 1959 costituiscono allora un corpo singolare e omogeneo che occupa sicuramente un posto eccentrico e di straordinario rilievo nel cinema italiano del dopoguerra. "Essi non sono solo una appassionata e approfondita esplorazione antropologica del Mezzogiorno d'Italia, un organico discorso sulla vita e il lavoro in un territorio ancora lontano da sviluppi industriali", come ha scritto Alberto Farassino, "ma anche un energico e coerente progetto estetico di rinnovamento del documentarismo italiano e, più inconsapevolmente, un intervento "teorico" sul cinema italiano nel suo insieme, che ne chiama in causa la storia e le forze che lo hanno attraversato."<sup>531</sup> Ecco tutte queste cose, e uomini e animali, colti in una sorta di loro "affioramento" il cinema li restituisce a noi nell'attimo appena precedente la loro sparizione che si accompagna al movimento dell'immagine. E se è vero come notato da Jean Louis Schefer "l'immagine finisce col cancellare il suo contenuto presa in una macchina produttiva che nel momento stesso in cui la produce e la bruci, da qui la lascia poi morire nella sua innocenza", pur

---

<sup>531</sup> A. Farassino, De Seta la grande forma del documentario, p. 89

qualcosa di essenziale *rimane* nelle nostre vite in termini di memoria e immaginazione. In una sorta di soffio primigenio in cui sono presi assieme l'uomo e la natura- il soffio, quest'atto così banale e incosciente che per una quantità infinita di organismi è l'atto primo- il cinema registra un passaggio vitale dall'organico all'inorganico. Scrive ancora Coccia, nel suo *La vie de plantes*:

Plus qu'une partie du monde, l'atmosphère est un lieu métaphysique dans lequel tout dépend de tout le reste, la quintessence du monde compris comme espace où la vie de chacun est mêlée à la vie des autres. L'espace dans lequel nous vivons n'est pas un simple contenant auquel nous devrions nous adapter. Sa forme et son existence sont inséparables des formes de vie qu'il héberge (ospita) et qu'il rend possible. L'air que nous respirons, la nature di sol, les lignes de la surface terrestre, les formes qui se desinent dans le ciel, la couleur de tout ce qui nous entoure sont les effets immédiats de la vie...<sup>532</sup>

Ecco allora forse perché ci sembra impossibile *separare* il blu del cielo e del mare dalle grida dei pescatori ne *Lu tempu di li pisci spata* (1954), così la spuma bianca dei cavalloni sulle rocce nere dagli occhi spalancati nella notte di donne, uomini e bambini a riparo dalla furia del vulcano in *Isole di fuoco* (1954); e le riprese portate fin nel ventre buio della terra gonfio di fumi non sono in fondo che il rovescio della luce chiara di fuori di cui si imbevono i panni stesi al sole in *Surfarara* (1955).

Scrive Alain Badiou che “il passaggio tra le idee del cinema e i concetti della filosofia è sempre una questione di *sintesi*, vale a dire “se siamo capaci di fare concetti filosofici a partire dal cinema è perché trasformiamo le sintesi filosofiche che entrano a contatto con le nuove sintesi cinematografiche. In questo senso il cinema possiede una potenza straordinaria: le idee e le forme che circolano al suo interno<sup>533</sup>”. Questo passaggio di un'idea attraverso il cinema- cui abbiamo fatto riferimento fin dall'inizio che abbiamo visto pian piano venire ad assumere una qualche forma in termini di soffio, di atmosfera, vento, respiro ecco, non rimanda proprio il respiro all'atto enunciativo stesso- del dare voce a una vera e propria Annunciazione? Un qualcosa che al cinema si trasferisce in immagine, si proietta in Visitazione vera e propria? Come la bocca va a dare un nome a ciò che vede, così l'occhio della macchina da presa va a nominare le sue immagini al mondo. Scrive Mondzain in *Homo spectator* riferendosi proprio all'atto di nascita dell'immagine: “La sortie au grande air *projetée* aussitôt le corps dans un nouveau rythme, celui de la respiration<sup>534</sup>”

---

<sup>532</sup> E. Coccia, *La vie...*, p. 68-69

<sup>533</sup> A. Badiou, *Del capello...*

<sup>534</sup> M.-J., Mondzain, *Homo spectator* p. 51

Ora non è proprio in questi termini che ci si può riferire l'esperienza dell'uomo che va al cinema? Alcune delle sequenze che abbiamo visto non stanno forse a rimandare proprio a un certo ritmo capace d'iscrivere la nascita dell'immagine nei corpi e di questi corpi nel tempo?

Volendo interrogare profondamente questa idea di Popolo, non saremo forse innanzitutto portati a chiedere di quale popolo si sta parlando? La risposta potrebbe procedere allora davvero nella stessa direzione di una immaginaria risposta concepita dalla Mondzain dell'uomo della grotta Chauvet: "Je suis celui qui, s'étant perdu de vue, à desire voir dans la trace de son absence dans le regard d'un autre d'où sa présence va surgir. Je suis celui qui est sorti d'un temps qui le tuait pour inaugurer une histoire qui le ferait vivre au-delà de sa mortalité."<sup>535</sup>

## V. Note sul cinema documentario e Wang Bing

Per Nietzsche gli artisti sono cercatori di conoscenza o di verità, quindi, inventori di nuove possibilità di vita. Ma di quale verità si tratta? Non certo di quella che si dimostri logicamente, che si provi scientificamente, che si calcoli. Si tratta piuttosto, potremmo dire, di una verità che « mi cade addosso », alla quale non posso esimermi dall'aderire, che mi soggioga totalmente, fatalmente, che considero vitale, assoluta indiscutibile: *credo quia absurdum*. È insomma una verità che mi avvince, *che mi fa essere*. Piuttosto che un'idea, una cosa, una situazione, si potrebbe forse dire che è un'esperienza<sup>536</sup>.

Ma da cosa dipende questo bisogno di « considerare vero », questo bisogno di credere che si dà in un certo tipo di esperienza che solo si può fare al cinema? Credere, dal sanscrito *kredh-dh/srad-dhati* significa « dare il proprio cuore, la propria forza vitale, aspettandosi una ricompensa » e indica un atto di fiducia che implica resituzione: affidare una cosa con la certezza di recuperarla, religiosamente (credere) ed economicamente (fare credito).

Ora proprio le immagini non sono che dei « resti » in un certo senso, « des effigies du rien » per dirla con S. Bernas: « Des restes de l'infiniment grand de la conscience humaine: icône récupérées, idoles adorées, dieux monothéistes divers, construits à partir des images mentales de temps révolus et perdus. Attributs, pouvoirs, reliques en tous genres de la souffrance de l'Autre, sont exhibés depuis le début des temps. (...) La fois nous laisse croire en tout et en rien, nous croyons en l'Autre de l'image comme en nous-mêmes, sur la base de la confiance humaine<sup>537</sup> ».

---

<sup>535</sup>Ivi, p. 63

<sup>536</sup>J. Kristeva, *Bisogno di credere. Un punto di vista laico*, Roma, Donzelli, 2006, p. 8

<sup>537</sup>S. Bernas, *La croyance dans l'image*, p. 14

Credere nell'Altro che, come sostenuto fin dall'inizio, l'immagine cinematografica reifica. Dei « resti » cui pur bisogna credere, e il cinema è chiamato a mostrarli ; il cinema documentario da sempre, e in special modo, è quello che ci porta naturalmente a riflettere su una certa nozione di *limite* che non ha mai voluto coincidere tanto con quella di “organizzazione del mondo”, creando di fatto un'alternanza mai risolta, ma suggerendoci, indicandoci forse, un limitare che è sempre anche un dis-limitare dei due paradigmi, se è vero che la comunità che questo cinema chiama a raccolta, ogni comunità, per dirla con il filosofo Roberto Esposito, è sempre ciò che propriamente “espone ciascuno all'alterità”, espropriandolo, “lo mette fuori”. Ma questa espropriazione intesa come massima fuori-uscita da sé finisce per coincidere spesso al cinema con la massima nostra ri-appropriazione di una natura comune, intimo riavvicinamento dell'uomo “con” l'uomo. E per far questo il cinema non ha da far altro che da continuare a mostrare.

Il cinema, in fondo, non ha che da mostrare. Ha scritto Zabunyan giusto a proposito di un grande film documentario degli ultimi anni, presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia *Feng ai (Til Madness Do Us Part , 2013)*: “Peut-être retrouvons-nous là ce qui, selon Serge Daney, correspond à la « *plus haute fonction du cinéma : il ne prouve pas, ne privilégie pas, il donne à voir* ».

Il documentario, girato in un manicomio dello Yunnan, si schiude letteralmente con un'inquadratura larga sul chiarore diffuso di un piumino di letto dove battono ancora i raggi di un sole presumibilmente pomeridiano e che, scopriremo, nascondere i due corpi aggrovigliati del Muto (nome sconosciuto, ricoverato da sei anni) e di Li Yukun (ricoverato da dieci anni) ; accompagnano questa visione i versi di una canzone intonata da quest'ultimo : « Le verdi colline rivivranno, le verdi colline saranno coltivate ». Lontano da qualunque estetizzazione della miseria, sentiamo già che questa realtà - così come ci è trasmessa dall'occhio della macchina da presa - rimane, resiste come unico, fondamentale legame di un'umanità in sofferenza. Ora, se il cinema di Wang Bing può essere pienamente considerato un cinema “critico” è anche proprio per la sua capacità di rendere estremamente fluido il confine tra documentario e finzione. Ed è questo un film che ci chiede d'interrograci proprio sulla *qualità* della relazione che viene a stabilirsi tra quanto ci viene mostrato e il “mezzo” con cui tutto questo ci viene mostrato. In altre parole, la relazione intimamente *affettiva* che evidentemente solo il cinema, e un tale maestro del cinema può stabilire. L'arte trasforma i nostri poteri di affettare e di essere affetti, abbiamo detto precedentemente. In questo senso specifico una domanda essenziale non potrà che essere posta sulla *medialità* stessa di quanto ci viene rappresentato. Un simile quesito non può che ricondurci alla problematica essenziale che nel concetto di *croyance* è destinata a riscoprire, con il cinema,

quel tipo di relazione aperta, qualitativa, *affettiva* appunto; a dove l'affetto sta a *provare* anche ben altra cosa dalla semplice emozione, e ci costringe a interrogarsi sul ruolo pregnante della fotografia come “non semplice strumento, ma piuttosto un mezzo attraverso cui si producono processi di soggettivazione e di conduzione dei soggetti, una mediazione dell'arte di governo attraverso lo scatenamento degli affetti”<sup>538</sup>. Scegliendo, astraendo e poi trasformando, la fotografia è in grado infatti di mettere in evidenza *quel più*, “quel trasferito, che non è solo una copia dell'oggetto, ma un vero e proprio residuo organico, biologico della realtà. Un'idea questa che perviene da una concezione della fotografia come adesione al reale nella sua imprevedibilità e, dunque, come dispositivo la cui specificità è quella di restituire l'eternità dell'istante, del tempo”<sup>539</sup>.

Nelle parole del regista: “La ripetizione della loro vita quotidiana amplifica l'esistenza del tempo. E quando il tempo si ferma compare la vita”. Come sarebbe per Bazin, è la stessa genesi automatica del cinema a portare a compimento il processo avviato dalla fotografia, aggiungendo all'immagine delle cose quella del loro movimento e delle loro *durata*: in questo senso ciò che viene mostrato non è una semplice riproduzione, ma proprio “l'impronta digitale della realtà”.<sup>540</sup> È interessante per questo riflettere sull'operazione di un film del genere nel suo farsi, nel suo venirsi a costituire come documento prezioso di una realtà destinata a rimanere perlopiù “invisibile” e quindi a riflettere sulle sue stesse modalità di composizione a partire da quella che ne è la sua genesi automatica, perché è in questo automatismo che sta la sua essenza che è poi anche la sua emergenza ontologica, se vogliamo; dunque “non nell'effetto di mimetismo, ma nella relazione di contiguità momentanea tra l'immagine e il suo referente, nel principio di trasferimento delle apparenze del reale sulla pellicola sensibile.”<sup>541</sup>

É un vero e proprio corpo a corpo nella *durata* quello che Wang Bing istituisce attraverso la macchina da presa con Song Shengyong (ricoverato da venti anni) e Zhao Jiaping (ricoverato da dieci anni); e con Ma Jian, ricoverato da cinque mesi, che prova a fare i suoi quindici giri – tallonato dallo sguardo del regista- nell'unico corridoio che si può percorrere e unico accesso a un qualche ‘esterno’: «Prima che mi buttaste qui mica ero malato, ora sì che lo sono»; «Voglio andare a casa. Chi ha più nostalgia di casa di me? Ma come cazzo sono finito così? (...) In giorni così sarebbe meglio essere morto (...) Quante. strade può avere un uomo? Questo è un vicolo cieco.»

---

<sup>538</sup> M. Orlando, *L'immagine carnefice*, p. 21

<sup>539</sup>

<sup>540</sup> G. Princiotta Cariddi, “L'occhio meccanico della realtà”, *L'immagine carnefice*, p. 49

<sup>541</sup> Ibid.

Immagini granulose, al limite della visibilità, sottosposte che pure hanno il potere di rendere « socievole » una passione, « sociale » un interesse. Tutto si produce su quel limite intensivo che forza a pensare, e che continuamente l'occhio della m.d.p. richiama a sé, l'incontro : qui letteralmente si tratta di sostare a diversi « incroci », c'è una continua sollecitazione del fortuito, del contingente, pur nella promiscuità di un ambiente che non sembra lasciare via d'uscita. Ed è a questi « incroci » che si consuma un profondo rapporto con quel « fuori » altrimenti inarrivabile. Una qualunque cosa- un fenomeno di qualsiasi tipo, fisico, biologico, umano- non avrebbe senso in sé se non fosse in funzione di una *forza* che se ne appropria. Il cinema, e questo film immensamente ce lo ricorda, possiede questa forza. È attraverso questi fenomeni, di tipo intrinsecamente affermativo che il cinema registra, che si affermano dei modi di vivere e di pensiero, attraverso pure un pugno di concetti, di sentimenti, di credenze. Tutto qui sembra far-segno di una forza che, suo malgrado, si afferma, fissa i termini di una volontà. La forza, l'abbiamo visto, non esisterebbe che in funzione della relazione che riesce a fondare, un esercizio. Ancora, il legame con il mondo che il cinema deve riuscire a rifondare.

Stando a queste condizioni, allora, la perdita del mondo esterno, a fronte della concretezza affermativa di gesti semplici, può eventualmente essere ridotta a una sfera di pura intellettualità. Questo cosa vuol dire ? Vuol dire che un certo « fuori » importato dal cinema della croyance può avere poco o niente a che fare con un mondo esterno quanto con un « de hors plus lointain que tout monde extérieur » : alla base di tutto l'empirismo deleuziano non soggiace forse proprio la logica dell' « incontro » ? Non è questo la via d'accesso privilegiata a quell'empirismo altrimenti detto « superiore » o « trascendentale » capace di farsi carico di un'esteriorità evidentemente più radicale di quella, eminentemente relativa, delle semplici coordinate sensoriali ? Ancora il problematico deleuziano, il problematico della croyance. E il discorso rischierebbe di complicarsi ulteriormente scendendo ad esaminare il problematico della « cosa » qui direttamente convocato da uno sguardo spesso alienato, di voyant. Ma non è questo il punto. Il punto, che mi sembra più urgente, e che proprio il cinema documentario sembra porre in essere : cosa possono realmente ancora questi corpi offesi ?

Ancora una volta, è con Deleuze il caso di dirlo, terzo mondo e minoranze fanno venire alla luce autori in grado di dire, in rapporto alla loro nazione : il popolo è ciò che manca.

“A volte la primavera della vita ritorna sai?”

## Capitolo VI

### La croyance, la vita

“(...) in tutti gli abissi io porto con me la benedizione del mio sì”, dice Zarathustra.

Nietzsche, Ecce homo

#### I. Un film su tutti : *India Matri Bhumi* di Roberto Rossellini

«A me interessa scoprire le cose quali sono<sup>542</sup>». Si spinge l'occhio della macchina da presa a sfogliare e a gustare il mondo; e si spinge “oltre la strada”, al crepuscolo. *India Matri Bhumi* (1959) rappresenta forse questo *spingimento*; è, altrimenti, questo andare a farsi sensibile, oltre il mero gettarsi pelle a pelle tra le cose del mondo, di un sentimento che molto ha a che fare con l'amore, e con la vita dunque. Se è vero che il sensibile, l'essere dell'immagine, non ha consistenza solo psichica o mentale, così come non arriverebbe mai, di fatto, a coincidere con la nuda esistenza del mondo e delle cose, in *India Matri Bhumi* l'immagine del mondo non è mai già il mondo se non per diventarlo. E se lo diviene, e lo diviene (magnificamente lo diviene), è solo per un atto d'amore.

Racconta Roberto Rossellini:

Un giorno - avevo da poco cominciato le riprese in un villaggio della giungla - chiesi dove potevo incontrare degli animali selvatici. «Prenda la strada al crepuscolo», mi hanno detto. «La strada, ma per andare dove?». «La strada, la strada, vedrà», mi rispose un contadino. E la sera potei assistere a uno spettacolo straordinario, inoltrandomi in macchina lungo la strada della giungla, in mezzo a una vera e propria processione di animali di tutte le specie che bisognava evitare a colpi di clacson: uccelli a migliaia, scimmie, antilopi; di tanto in tanto un grande serpente che attraversava la strada, degli orsi che la inseguivano per centinaia di metri, una pantera. Tutte queste bestie si inoltravano per la strada, esattamente come me... perché era il

---

<sup>542</sup> R. Rossellini, “E tu chi eri?”, a cura di D. Maraini, *Il mio metodo*, Marsilio, Venezia, 1987, p. 36

mezzo più comodo per andare da un punto all'altro oppure, per alcuni, per raccogliere frutti e grani che si vendevano più facilmente<sup>543</sup>.

La strada, l'amore. Il mio metodo. Dei nove episodi che compongono il film, i blocchi più "narrativi" - se vogliamo - impastati come sono di delicate trame d'amore, sono anche quelli fatti oscillare tra questi due poli: quello di un "andare", di un "mettersi in viaggio" e quello di un "restare", di un "posare" o di un "riposare". E il *corpo* che se ne va, ha scritto Jean-Luc Nancy, porta sempre con sé il suo *spaziamento* come la sua propria intimità e insieme l'estremità stessa che è del suo ritrarsi<sup>544</sup>. Intima verità di corpi qualunque. È su una strada, nei pressi della foresta di Karapur dove lavora con il suo elefante, che un giovane mahout (conduttore di elefanti) incontra per la prima volta, assieme a una compagnia di burattinai, la donna che sposerà. Un viaggio fisico e spirituale è quello che coinvolge poi un altro giovane uomo indiano, un tecnico che ha lavorato per sette anni alla costruzione della diga di Irakud. La macchina da presa lo segue attraversando i luoghi che hanno visto sorgere tra le sue mani, semplici mani di uomo, questa grande opera, gigantesco lago artificiale. Durante questo suo percorso - «vera sagra del 'tempo continuo'», come ha scritto Brunello Rondi<sup>545</sup> - egli riflette sulla difficoltà di mettere radici, di restare, e il giorno dopo lo vediamo con la sua famiglia incamminarsi lungo una strada polverosa che lo porterà verso un'altra città, un altro lavoro. Successivamente, risalendo a ovest la costa dell'India, troviamo l'episodio del vecchio contadino che vive una vita contemplativa e salva una tigre dopo che, ancora, dalla strada, è giunto il pericolo dei tre autocarri di alcuni cercatori di ferro. Con il loro insopportabile rumore, infatti, questi fanno fuggire tutti gli animali creando una sostanziale alterazione dell'ambiente che finisce per risvegliare anche l'istinto omicida della tigre la quale è costretta ad aggredire un uomo, diventando subito oggetto di caccia da parte dei forestieri. Solo il grande fuoco acceso dal vecchio in mezzo alla giungla riuscirà a mettere in fuga l'animale e a salvargli la vita. Infine, il racconto di un uomo che, messosi in viaggio con la sua scimmietta attraverso il deserto per raggiungere la città di Bag Dali, improvvisamente cade a terra morto a causa dell'eccessiva ondata di caldo. La scimmia Ramù sua compagna di lavoro, rimasta sola, si vede allora costretta a proseguire il suo cammino cercando di cavarsela in autonomia. Solo allo stremo delle forze verrà raccolta da un nuovo padrone e potrà cominciare una nuova vita.

---

<sup>543</sup> R. Rossellini, "L'India che ho visto", a cura di C. Bourdet, ivi, . p. 136

<sup>544</sup> Cfr. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli, 2004, p. 30

<sup>545</sup> «La passeggiata che l'operaio fa per l'ultima volta per salutare la sua diga è uno dei ricchissimi "tragitti" dei personaggi rosselliniani, vere sagre del "tempo continuo" che appunto riescono a dare esposizione ai segreti dell'anima lasciando che questa si riveli nella sua integralità di movimento, nella sua pienezza di rapporti con il corpo, col mondo, con l'ambiente, con gli altri umani». B. Rondi, recensione al film per "Filmcritica", maggio 1960

L'amore, la strada. Attraversano questi episodi, tempi diversi di una comune sinfonia (se è vero che, come rilevato da diversi critici, *India* ci appare come un film visceralmente musicale), e quasi per irraggiamento, dei momenti di pura, altissima liricità. Sono questi i 'brani' più strettamente documentari della pellicola, nei quali Rossellini si limita semplicemente a mostrare, a scorrere cioè *con* l'occhio della macchina da presa, bazinianamente, la *vita* di un Paese fino a coglierne il segreto degli esseri e delle cose; e pare davvero qui di scivolare lungo i paesaggi naturali (il Gange, il Mahanadi, l' Himalaya) come su quelli dell'uomo (Bénarès, Bombay, Madurai, Bag Dali) con una levità e una grazia tali che solo un'*affezione* profonda dello sguardo, nello sguardo ci sembra in grado di poter generare. Altrimenti detto, solo uno scivolare in completa *arealità* "sulla strada" proprio come "sulle acque" che non può che comportare anche di fatto una totale esposizione a quanto di imprevedibile e incalcolabile il mondo può offrire. Vuol dire, ancora, un disporsi ad accogliere quanto di improgrammabile possa esserci in un *incontro*; e per Rossellini, come ricorda Jacques Rancière, non c'era una bella inquadratura che non fosse anche un momento di 'grazia' nell'accezione più forte del termine, nel senso paolino del termine, che non passasse cioè per «un'accettazione assoluta dell'incontro con chi o con quel che non si stava cercando<sup>546</sup>». È in questa *arealità* che si gioca tutta l'architettura dei corpi<sup>547</sup>.

"Arealità" è una parola desueta che indica la natura o la proprietà di *area*. Per caso la parola si presta anche a suggerire una mancanza di realtà o, meglio, una realtà tenue, leggera, sospesa (...) In questo senso, l'arealità è l'*ens realissimum*, la potenza massima dell'esistere, nell'estensione totale del suo orizzonte. Il reale in quanto areale riunisce l'*infinito* del massimo di esistenza ("quo maius cogitari non potest") e il *finito* assoluto dell'orizzonte areale<sup>548</sup>.

Eppure egli ci dimostra come di fatto non sia l'incontro *con* il corpo il fine ultimo del viaggio; proprio come avviene con l'amore: occorre innanzitutto vi sia un'ostinazione del viaggio<sup>549</sup>, una ricerca continua, una *costruzione* di quello stesso corpo. Ed ecco allora che nella rappresentazione di quello che ci appare come il massimo ordine "economico" che governa la vita di ogni vivente, *con* l'uomo, proprio come *con* l'animale la cinepresa pure, dal canto suo, «sopporta, porta, riporta, solleva, sorregge, sposta, trasporta, trasferisce e trasloca; passeggia, rumina, dorme, sogna, costruisce, lavora»; partecipa. «Il corpo non è più l'ostacolo che separa il pensiero da se stesso (...)

---

<sup>546</sup> J. Rancière, *La favola cinematografica*, op. cit. p. 175

<sup>547</sup> «Vedere un corpo significa proprio non afferrarlo in una visione: la vista stessa vi si distende, vi si spazia, e non abbraccia mai la totalità degli aspetti. Anche l'aspetto è un frammento del tracciato areale, la vista è frammentaria, frattale, intermittente. D'altronde è sempre un corpo che vede un altro corpo...» J.-L. Nancy, *Corpus*, op. cit., p. 39

<sup>548</sup> J.-L. Nancy, *ivi*, p. 37

al contrario è ciò in cui affonda o deve affondare, per raggiungere l'impensato, cioè la vita.» Ricordiamolo ancora una volta; e ancora: «Con il corpo, (e non più tramite il corpo) il cinema sposa lo spirito, il pensiero.»<sup>550</sup>

Il vero titolo è *India Matri Bhumi*, che vuol dire l'humus della terra. È forse il film più esemplare (non come film, come esempio) di tutto ciò che ho spiegato sulle mie ambizioni nel cinema. È un film che ho fatto davvero sperimentalmente. Ho cercato di mettere su pellicola ciò che pensavo in maniera forse teorica. È un'inchiesta il più possibile approfondita, sia pure nei limiti di un film, su un paese, un paese nuovo come l'India, che ha ritrovato la sua libertà, che è uscito dal colonialismo, e sull'immenso sforzo per mettersi in marcia, per diventare un paese come gli altri<sup>551</sup>.

Un film pensato e costruito in maniera sperimentale. *India Matri Bhumi* è certo un film di poesia, non meno che un film di azione. Poiché se il "corpo" vi è in qualche modo "pensato", infatti, è perché il reale stesso vi è stato in qualche modo "pesato" («Pesare: creare»<sup>552</sup>), *toccato*, per dirla ancora nelle parole di Nancy, piegato-spiegato secondo l'arealtà. E come non ricordare qui, a questo proposito, il commento entusiasta di Jean-Luc Godard:

*India* è il contrario di tutto il cinema abituale: l'immagine non è altro che il complemento dell'idea che la provoca. *India* è un film di una logica assoluta, più socratico di Socrate. Ogni immagine è bella non perché sia bella in sé, come un'inquadratura di *Qué viva México*, ma perché è lo splendore del vero, è perché Rossellini parte dalla verità. Lui è già partito dal punto in cui gli altri arriveranno forse tra vent'anni. *India* congloba il cinema mondiale così come le teorie di Riemann e Planck conglobano la geometria e la fisica classica. (...) *India* è la creazione del mondo<sup>553</sup>.

E che non sia forse in questo stesso processo filmico che nei modi e nei tempi di quello scivolamento/spingimento di cui abbiamo detto sopra potrebbe essere assimilato quasi ad un lungo ed ininterrotto respiro come un pensiero visivo "toccante" – si tratta infatti per lo più di lunghe

---

<sup>549</sup> Cfr. A. Badiou, *Elogio dell'amore*, Neri Pozza, Vicenza, 2013, p. 41

<sup>550</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989, p. 210

<sup>551</sup> R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit. p.

<sup>552</sup> J.-L., Nancy, *Corpus*, op. cit. p. 79

<sup>553</sup> J.-L. Godard, ora anche in D. Padgaonkar, *Stregato dal suo fascino. Roberto Rossellini in India*, Torino, Einaudi, 2008, cit.p. 210

riprese quasi del tutto prive di stacchi di montaggio<sup>554</sup>, dove davvero l'autore pare infondere il proprio spirito, la propria morale, la propria visione particolare delle cose –, una forma d'interrogazione 'concreta' sul modo di esistenza di ciò che chiamiamo "sensibile"<sup>555</sup>? Di che forma cioè abbia la vita nella sensazione, negli uomini come negli animali?

Di cosa è capace il sensibile nell'uomo e nel suo corpo, fino a dove può arrivare la forza, l'attività, l'influenza della sensazione nelle attività umane? E ancora, quale stadio della vita sensibile, quale modo della vita delle immagini siamo soliti chiamare "uomo"?<sup>556</sup>

Rossellini sembra allora portato a cogliere qui nel suo avvenire questa *immagine dell'uomo nella natura* (e viceversa, un'*immagine della natura nell'uomo*) attraverso quello che non sapremmo definire altrimenti se non come un *comune* fare-vivente, un fare-creatore e, nello specifico, un fare-fede. Qualcosa che era già in gioco in alcuni dei suoi film precedenti come *Paisà* (1946), *Stromboli (Terra di Dio)* (1950), *Francesco, giullare di Dio* (1950) e *Viaggio in Italia* (1953). Film totali, e totalmente diversi; terreni, stellari, cosmici, per riprendere delle belle espressioni di Adriano Aprà, i film di Rossellini mettono sempre in campo una tensione costante in avanti nell'*idea* che possiamo scorgere dietro l'immagine («vuole che noi si creda all'idea e non all'immagine; l'idea non ha un percorso realistico ma segue altri percorsi<sup>557</sup>»). Eppure, avverte Aprà: «Questa tensione a qualcosa d'altro mi pare proprio che la si sminuirebbe indicandola come una tensione di tipo religioso-cattolico.<sup>558</sup>» Si tratterà pertanto di mostrare che in realtà esiste sì, una potenza universale dell'amore, «ma che essa è semplicemente la possibilità di fare un'esperienza positiva, affermativa e creatrice della differenza<sup>559</sup>». Ed è qui che si innesta l'altro nostro plesso problematico, quello relativo alla credenza, cioè all'atto di fede vero e proprio che solo un certo modo di fare cinema ha saputo restituirci in immagine. Praticare una fede (che stando a quanto ha potuto affermare

---

<sup>554</sup> « (...) non aspiro a un montaggio tradizionale. Riprendo le cose sempre in movimento. E me ne infischio completamente di arrivare o no alla fine del movimento per raccordare il piano successivo. Quando ho fatto vedere l'essenziale, taglio: è quanto basta. È molto più importante collegare ciò che vi è nell'immagine. » R. Rossellini, "Intervista con i 'Cahiers du cinéma'", a cura di F. Hoveyda e J. Rivette, *Il mio metodo*, op. cit., p. 176

<sup>555</sup> «Mi sforzo di rinunciare alle esigenze della grammatica tecnica per fare riferimento all'istinto e ritrovare per il mio film il sapore ineguagliabile del documento» R. Rossellini, "Il sapore del documento", a cura di Jean-Baptiste Jeener, *Il mio metodo*, op. cit., p. 55

<sup>556</sup> E. Coccia, *La vita sensibile*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 18

<sup>557</sup> A. Aprà, "Dibattito della prima serata (23 maggio 1969)", in *Dibattito su Rossellini*, Diabasis, Reggio Emilia, 2009, p. 44

<sup>558</sup> A. Aprà, *ivi*, p. 45

<sup>559</sup> «E così all'amore agguerrito di cui sto tessendo l'elogio, creazione terrestre della nascita differenziata di un mondo, felicità conquistata punto per punto, il cristianesimo sostituisce un amore passivo, devoto, piegato. E io non penso che un amore in ginocchio sia un amore, anche se talvolta nell'amore si brama di consegnarsi a colui o a colei che si ama». A. Badiou, *Elogio dell'amore*, p. 73

Rossellini stesso è parte essenziale nella vita degli uomini, e questo fa ridere gli idioti<sup>560</sup>) come a voler rinsaldare un nuovo legame, un legame ancora possibile, un *tra-noi*, che coinvolge l'uomo, che investe il mondo. E celebrarla, questa fede, con i mezzi del cinema. «Ritorno al documentario», afferma Rossellini in una conversazione con Jean Renoir e André Bazin, «perché voglio cercare di ripresentare gli uomini agli altri uomini<sup>561</sup>».

Ciò che mi importava era l'uomo. Ho cercato di esprimere l'anima, la luce che è dentro a questi uomini, la loro realtà, che è una realtà assoluta mentente intima, unica, agganciata a un individuo con tutto il senso delle cose che ci sono attorno. Le cose che sono attorno hanno un senso, perché c'è qualcuno che le guarda, o perlomeno questo senso diventa unico per il fatto che qualcuno le guarda: il protagonista di ciascuno di questi episodi, che è al contempo il narratore. Se avessi voluto fare un documentario in senso stretto avrei dovuto abbandonare quello che accadeva dentro, nel cuore degli uomini. E d'altronde, per spingere il documentario fino in fondo, bisognava anche, credo, guardare il cuore di questi uomini<sup>562</sup>.

E nel filmare l'uomo proprio come l'animale dal crepuscolo all'alba Rossellini non fa che renderci di fatto, cinematograficamente, tutta la tangibilità di un legame 'carnale' nella chiarezza di una fede semplice come ogni gesto che qui ha modo di *realizzarsi*, di compiersi. Come a dire nei modi del cinema, spesso al di qua o al di là delle parole - si pensi al potente episodio del vecchio e della tigre, ai due coniugi che quasi hanno smesso di comunicare verbalmente e all'atto quotidiano di versarsi il latte caldo nelle ciotole-, che finché c'è un corpo, e un corpo-a-venire, c'è un'alba. C'è, dunque, ancora un *noi*.

E c'è, ha luogo ogni volta, *l'alba propria* di questo o di quel corpo, di questo corpo così e così. (...) L'alba è giusta: essa si estende ugualmente da un bordo all'altro. La sua mezzatinta non è il chiaroscuro del contrasto né della contraddizione. E' la complicità dei luoghi che si aprono e si estendono. E' una condizione comune: uguali non sono gli spazi misurati, bensì gli spaziamenti, tutti della stessa luce. L'uguaglianza è la condizione dei corpi. Che c'è di più comune dei corpi? "Comunità" vuol dire innanzitutto l'esposizione nuda di un'uguale, banale, evidenza che soffre, che gode, che trema. Ed è proprio ciò che l'alba sottrae a tutti i sacrifici e a tutti i fantasmi, per offrirlo al mondo dei corpi<sup>563</sup>.

---

<sup>560</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit.

<sup>561</sup> R. Rossellini,

<sup>562</sup> R. Rossellini, "Intervista con i 'Cahiers du cinéma'", *Il mio metodo*, op. cit. p. 177

Ma come poter rendere conto in poche parole di quella *circolazione* essenziale di elementi (umani, vegetali, animali, naturali) che pervade l'intera pellicola e che non fa che andare e tornare, mescolarsi, sospingersi verso l'alto per poi ricadere a terra e arealizzarsi di nuovo? Il film riesce a impressionarla visivamente questa commistione di umori e tremori, come *sostanza* (l'*humus* della terra?), come una 'carne' si diceva, e in maniera viva e vera. Tra terra e cielo. «La nostra credenza può avere come unico scopo "la carne"<sup>564</sup>» scriveva Deleuze. È importante sottolineare poi che si tratta di questa carne che abbiamo *qui*, e che tutti possiamo toccare, ancora, sfogliare. In cui a tutti è dato credere. Una carne<sup>565</sup> che il regista ha filmato attraverso gli occhi di questo mondo. È, ad esempio, la carnale bellezza dei fiori di loto che sboccia dalle acque e che ci viene mostrata mentre la voce off ci ricorda che dinanzi alla morte il sentimento comune è che ogni uomo muore ma *non finisce* perché si reincarna in un altro, ma nessuno può dire quale e perciò tutti gli uomini sono fratelli. È l'India tutta, questo stomaco enorme e dalla formidabile capacità digestiva, che ci si mostra in folle, mischie, mucchi, fuggi-fuggi, sciami, processioni: *questo mondo che è il nostro* e che è «il mondo dei corpi perché ha, anzi è, la densità stessa dello spaziamento o la densità e l'intensità del luogo<sup>566</sup>»:

(...) Sì questa è l'India. Ha digerito tutte le religioni e le ha fatte proprie: il paganesimo originario delle razze dravidiche, i cui idoli indianizzati decorano i meravigliosi templi del sud; l'induismo dei conquistatori ariani, che forse è stato proprio il succo digestivo che ha permesso quest'enorme amalgama; il buddismo e le due altre forme dell' induismo: la religione giaina e la religione Sikh; il cristianesimo venuto dall'Asia minore nel primo secolo della nostra era, poi ritornato con i portoghesi; la religione mazdea dei parsi cacciati dalla Persia dall'invasione musulmana (e Rossellini tende la mano verso un avvoltoio che gira lentamente nel cielo al di sopra degli alberi maestosi che nascondono la Torre de Silenzio dove i parsi di Bombay, secondo l'uso millenario, espongono i loro morti). Infine l'islam. Questo stomaco gigantesco ha assimilato tutti i conquistatori: gli ariani, i musulmani, i mongoli..e gli inglesi. È straordinario come tutti questi culti, tutte queste razze si siano stratificati gli uni accanto agli altri con un minimo d'antagonismo<sup>567</sup>.

E ancora, prosegue Rossellini:

---

<sup>563</sup> J.-L- Nancy, *Corpus*, cit. p. 42

<sup>564</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit. p. 193

<sup>565</sup> «Così come è un regista di pensiero e di carne al tempo stesso, senza che le due cose si escludano. Il cinema di Rossellini è una visione del mondo inseguita nelle idee senza badare al dettaglio delle cose e delle loro immagini in film che trasudano sangue e sono fatti di carne, di sperma.»A. Aprà, *Dibattito su Rossellini*, cit. p. 46

<sup>566</sup> J.-L- Nancy, *Corpus*, cit. p. 35

<sup>567</sup> R. Rossellini, "L'India che ho visto", a cura di C. Bourdet, *Il mio metodo*, cit. p. 134

Pensavo di trovare in India quello che cercavo in me stesso. Devo dire che l'ho trovato. È un mondo nuovo che si è messo in cammino, un mondo assolutamente cosciente, assolutamente libero da ogni schiavitù e da ogni dogma del mondo occidentale, è un mondo pieno di libertà<sup>568</sup>.

Possiamo dire che questa modernità e questa libertà del Paese cui allude il regista, e che egli riscopre in se stesso, consistano proprio in un certo «tenere il passo preso», vale a dire cioè nel «tenersi sul limite in cui il tempo avviene e non fa che *avvenire*<sup>569</sup>». E questa esposizione all'avvenire finisce per coincidere con l'atto d'amore più intenso che si possa consumare. La libertà come esperienza e il corpo inteso come esperienza esso stesso, nell'esposizione, nell'aver-luogo, si piegano e si dispiegano qui l'uno nell'altra, l'uno attraverso l'altra. Il corpo ha la struttura della libertà e viceversa: *ma nessuno dei due si presuppone, né in sé né nell'altro, come ragione o come espressione della struttura.* (...) Non c'è nessun "corpo libero", non c'è nessuna "libertà incarnata". Ma tra l'uno e l'altra si apre un *mondo*, la cui possibilità più propria deriva dal fatto che "corpo" e "libertà" *non sono né omogenei né eterogenei l'uno all'altra.* E cosa accade in questo intervallo tra corpi, in questo frangente che si dà come apertura di un mondo? Accade che proprio da qui nascono le immagini, sì, che proprio da qui abbiano luogo, abbiano la propria venuta-al-mondo.

Da questa divaricazione, tra queste labbra. «L'amore è sempre la possibilità di assistere alla nascita del mondo» ha scritto Alain Badiou nel suo "Elogio dell'amore"<sup>570</sup>. E questo ci sembra che certo cinema non abbia mai smesso di dirlo, di mostrarlo. Per questo non si potrà dire delle immagini che siano delle semplici sembianze, o tanto meno fantasmi, o illusioni. Ma che esse si diano in offerta, questo sì, perché si possa credere loro, alla loro messa al mondo, come vibranti tensioni tra corpo e corpo, «colori, ombre locali, frammenti, nei, areole, unghie, peli, tendini, crani, costole, ventri, schiume, lacrime, denti, salive, fessure, blocchi, lingue, sudori, liquidi, vene, pene e gioie, e me, e te<sup>571</sup>».

## II. *Quid vitae?*

Abbiamo trattato, fino a questo punto, di un testardo, irrimediabile *voler-vivere* del cinema che in un diffuso sentimento di *croyance* riesce a esprimersi anche soprattutto, parallelamente, ad un

---

<sup>568</sup> R. Rossellini, *ivi*, p. 146

<sup>569</sup> Jean-Luc Nancy, *Indizi sul corpo*, Ananke, 2009, Torino, p. 40

<sup>570</sup> A. Badiou, *Elogio dell'amore*, op. cit. p. 34.

<sup>571</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, op. cit. p. 98

sentimento tragico dell'esistenza, attraverso tutta una dimensione prossemica tanto insignificante quanto strutturante: è infatti proprio quando nulla è importante che tutto assume rilevanza. Da qui la natura intrinsecamente affermativa che nutre il concetto di *croyance* sin dai suoi esordi nel secondo volume deleziano sul cinema: dire sì alla vita. Quando in Bresson, ad esempio, non c'era illuminazione neppure a giacere in una chiesa ascoltando Monteverdi, ma in quale altro film- dentro e fuori la filmografia del maestro francese – si può dire appaia un personaggio più disperatamente attaccato alla vita di questo Antoine Monnier? *Il diavolo probabilmente* (*Le Diable probablement*, 1977)

- “Perché se fossimo al punto che dici tu, totalmete fregati e senza speranza, vorrei vivere lo stesso, contro ogni logica.
- Senza riflettere, vivere per vivere?
- Vivere per la forza stessa della vita.(...) sono davvero sicuro che tutto andrà bene. Non con il ragionamento, né con l'intelligenza, con qualcos'altro.

Il metodo genealogico che abbiamo visto Deleuze ereditare direttamente da Nietzsche riconsiderava le idee, i pensieri alla luce dei loro effetti vitali, proponendo una lettura degli stessi enunciati filosofici a partire dal loro ancoraggio esistenziale, come afferma Veronique Bergen: “mesurant les systèmes à l'intensification vitale qu'ils produisent, Nietzsche et Deleuze dressent une typologie qui se divise entre pensée réactive, faible, servile, témoignant d'une peur de la vie, et pensée affirmative, noble, accueillant le hasard dans l'*amor fati*.”<sup>572</sup> Svelando l'impensato che sottende le costruzioni storiche della storia della filosofia, si scopriva allora quella che abbiamo voluto riconoscere nei termini di una *differenza intensiva* in Deleuze (differenza ontologica in Heidegger, archi-scrittura in Derrida, anonimato, impersonale dell' “on pense” in Foucault). Questa operazione ci ha ricondotti al linguaggio essenziale degli affetti, come al corpo che li sottende, secondo quell'idea fondamentale per cui chi dice “affetti” e “corpo” pensa prevalentemente all'arte. Proprio le pratiche estetiche hanno sperimentato la rivoluzione di un pensiero schizoide che la filosofia sarebbe chiamata a svolgere attraverso i suoi propri mezzi: è questo l'asse vitalista fondamentale che qui si è tentato di ripercorrere in un'incessante trasmutazione dei valori, con relativo congedo dei dualismi e affermazione della pura immanenza. In Deleuze e in Nietzsche l'arte performa questa unità essenziale del pensiero e della vita.

---

<sup>572</sup> V. Bergen, “La création chez Deleuze: du sensible à l'empirisme transcendantal”, Gilles Deleuze, *La logique du sensible*, op. cit. p. 77

E da qui viene da domandarci, dal punto di vista del nostro discorso, se forse allora il cinema sia già *questa vita*, come era stato in fondo già per Daney, per il quale i film erano sintomi di qualcosa di più importante e primordiale, qual era il cinema. Come non leggere in questa convinzione un'idea, in effetti, religiosa del cinema, di una religione pur sempre laica, certo. È vero anche che nell'intreccio inestricabile di cinema e vita, nel suo considerarsi parte del mondo grazie a esso e nel mettere se stesso al centro della comprensione del gesto cinematografico ("Quanti critici hanno una biografia?"), si chiede giustamente Goffredo Fofi nell'introduzione al più intimo dei libri di Daney, *Lo sguardo ostinato*) sembra di poter scorgere l'ultimo interprete eretico di una formula antica, quel *credo ut intelligam, intelligo ut credam* che aveva caratterizzato, con varie oscillazioni, gran parte del pensiero filosofico del Medioevo occidentale. Scrive a questo proposito Andrea Inzerillo: "Come un novello Sant'Agostino, le confessioni cinematografiche che di Daney permettono di vedere nel cammino della sua vita – e forse in quello dell'uomo in generale – il continuo desiderio di comprendere solo la propria anima e Dio, o comunque si intenda chiamare quell'arte sacra che dà origine alle cose e accesso al mondo, e che permette di resistere al suo imbarbarimento."<sup>573</sup>

In un regime di *croyance*, il solo capace di garantirci la ricostituzione di un legame con questo mondo, il pensiero abbandona il campo della conoscenza, è fatto passare- attraverso una sorta di rivoluzione copernicana operata dapprima da Kant- nel campo di un sublime che lo spoglia di ogni categoria del soggettivo e dell'oggettivo: poiché la rivoluzione dell'astrazione è una rivoluzione vitalista capace d'intercettare "le grande souffle de l'Être-Vie virtuel".

Solo ripensando il concetto di *croyance* nei termini di una modulazione è stato possibile accedere, attraverso i film, a certi stadi di materia-energia, i segni della materia segnaletica deleuziana. In questo modo attraversare lo specchio della rappresentazione per aprirsi alla vertigine della differenza evenemenziale. Proprio la linea di una spaccatura è quella dove l'arte risiede: di questo percorso che si definisce sulla scorta di un incontro aleatorio, l'arte fa il proprio regime di creazione: "l'art demeure branché sur les forces de l'Être qu'il traduit en une oeuvre consistante (...) C'est l'art qui a fait de la différence asymétrique, mais aussi de la voyance, l'enjeu de sa pratique: n'atteint la voyance d'une intuition de l'Être que celui qui, poussant les facultés à leur limite, rend visible des forces jusque-là invisibles, audibles des forces inaudibles, lisibles des forces illisibles."<sup>574</sup>

È di questa essenziale torsione delle facoltà al di là del loro esercizio "regolato" che ci siamo occupati soprattutto nel secondo capitolo in cui maggiormente forse abbiamo tentato di testimoniare

---

<sup>573</sup> A. Inzerillo, "Il supplemento cinema", FM web

di una fondamentale tendenza estetica verso il filosofico: solo rifacendosi infatti a una sorta di scuola estetica, la filosofia è capace di produrre davvero un'immagine inedita del pensiero che si fondi su questo limite tra pensiero e non-pensiero, pensiero e animalità, potenza e impotenza. Proprio il campo artistico si rivelerebbe allora l'oscuro precursore della filosofia nel momento in cui essa è costretta a fare esperienza di uno choc intensivo. Poiché l'arte ha il privilegio della sensibilità: “communiquant la violence, le désaxage qu'elle subit aux autres facultés, les contraignant toutes à conquérir leur énième puissance, la sensibilité fait ricocher le problème sur les facultés imaginative, mnésique, perceptive, enfin idéelle, de sorte que celle-ci produise des Idées intelligibles après que les autres ont inventé des Idées imaginaires, mémorielles, perceptives<sup>575</sup>.”

La croyance rientra pienamente in quest'ordine di idee, per questo andava spogliata dei suoi presupposti rappresentativi e definita secondo il suo proprio costruttivismo e la sua immanenza. La violenza del problema che essa stessa poneva doveva essere già in grado di far venir meno ogni fondazione di una coscienza fondatrice di se stessa. Proprio il vitalismo, che abbiamo detto tante volte, nutrire sin dalle radici il concetto poteva da solo promuovere il ruolo dell'arte e dell'arte cinematografica in particolar modo, nell'iscrizione di un Pensiero-Vita (dans un Pensée-Vie, appunto). Il trascendentale che la croyance invoca, è esclusivamente sensibile ed è l'immagine che se ne fa carico offrendosi in primo luogo come terreno sensibile agitato di continue variazioni.

“Possa ogni cosa ritenuta abituale, inquietarvi”, diceva Brecht ripreso da Edgar Morin nel momento in cui si trova a descrivere l'evidenza del film, o meglio, l'evidenza dell'esperienza dello spettatore in una grotta artificiale. “Una polvere luminosa si proietta e danza su uno schermo”, scrive Morin: “i nostri sguardi vi si fissano avidamente; essa prende corpo e vita; ci trasporta in un'avventura errante, superiamo i confini del tempo e dello spazio, finché una musica solenne dissolve le ombre sulla tela ridiventata bianca”<sup>576</sup> Qui comincia la scienza dell'uomo. Qui deve cominciare la scienza del cinema.

Ponendo in evidenza alcuni particolari problematiche riguardanti il tempo, il cinema introduce di fatto quella che è la dimensione stessa della vita. E quello che caratterizza la vita, è proprio il suo esser considerata nei termini di *durata*, e una durata sempre colta in un divenire. Deleuze affronta la questione in special modo nel capitolo 4 dell'*Immagine-tempo*, capitolo d'evidente ispirazione nietzschiana, sulle “potenze del falso”. La sintesi di questo capitolo potrebbe essere così condensata: con Welles, cineasta nietzschiano, non esiste più istanza di giudizio che tenga. Piuttosto un sistema di valutazioni immanente rimpiazza il precedente sistema di giudizio trascendente.

---

<sup>574</sup> V. Bergen, “La création chez Deleuze...” cit. p. 83

<sup>575</sup> Ibid.

<sup>576</sup> E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Raffaello Cortina, 2016, p. 13

Come ne *L'etica* di Spinoza, è allora *la qualità della vita* di ciascuno che solo può essere presa in considerazione e non più giudicata: “n’a désormais de valeur que la vie qui est capable de se transformer, d’évoluer, de se recée à chaque seconde, bref qui évolue dans le temps plutôt que dans l’espace”.<sup>577</sup> Solo la vita in quanto incessante creazione sarà quella capace di affermarsi sulle altre. Le vite di coloro che non sapranno trasformarsi, che saranno troppo rigide e ancora sottomesse a delle leggi trascendenti immutabili, perderanno invece ogni valore. In questa concezione della vita intesa come creazione, Welles senza dubbio sviluppa un approccio etico del cinema, mentre altri propongono evidentemente un approccio più marcatamente politico, tanto che, da un certo momento in poi, quella che bisognerà reinventare non sarà più tanto la vita individuale ma di un popolo a venire (l’abbiamo visto).

Tutto questo discorso ci riconduce all’elemento fondante del nostro concetto di *croyance*: quello della passione, vero, imprescindibile *discrimen* tra cinema classico e moderno, e che vede in Artaud il suo grande precursore. Artaud che crede nel cinema solo nella misura in cui questo si rivela capace di nuove e inusitate possibilità per il pensiero. E in un certo senso è vero che egli vi ha creduto *troppo presto*, in pieno sviluppo del cinema classico. Per la prima volta con lui il pensiero non rappresentava più un segno di potere sul mondo ma l’essenziale motivo di una costitutiva impotenza a pensare votata piuttosto all’eterno ricominciamento. E Deleuze con Artaud cessa di considerare l’uomo come soggetto del proprio pensiero: “L’homme n’est pas-lui même un monde autre que celui dans lequel il éprouve l’intolérable et s’éprouve coincé (...) Qu’elle est alors la subtile issue? Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l’homme et du monde, à l’amour ou à la vie, y croire comme à l’impossible, à l’impensable, qui pourtant ne peut être pensé”. Ecco che tocchiamo qui il fondo “patico” di tutto il nostro discorso e forse del pensiero stesso di Gilles Deleuze.

### III. “... est-ce que vous en savez quelque chose d’une Resurrection sans fin?”<sup>578</sup>”

#### Quale grazia nel cinema di Bene

Prendendo in prestito un verso della *Letania per Carmelo Bene* di Emilio Villa<sup>579</sup> è in particolare il senso di invio, di getto o di rigetto, di *passaggio* insito in un certo stato di Resurrezione che mi

---

<sup>577</sup> J. -M. Palmart, *Deleuze et le cinéma. L’armature philosophique des livres sur le cinéma*, Paris, Édition Kimé, 2012, p. 181

<sup>578</sup> *Letania per Carmelo Bene*, Emilio Villa

interessa trattenere sul cinema di Bene che, non a caso, è indicato nel cap. 8 de *L'Immagine-tempo* come polo *positivo* di quell'altro legame possibile da instaurarsi tra cinema-corpo-pensiero. Il processo del passare o del *tra-passare* come di ciò che non cessa di prolungarsi da uno stato di partenza o fuga senza ritorno, che mi sembra un'operazione assai delicata, è qualcosa attraverso cui Bene mi pare abbia guardato come nessun altro dentro la *natura* del mezzo cinematografico stesso. Attraversamento fisico che passa attraverso gli occhi con le immagini della *phoné*, - nell'intraducibile ed irrintracciabile – forse come solo un mano passerebbe attraverso un cancello. Il pensiero di questa Resurrezione come di questa vita Altra- dovrà quindi essere inteso qui, lontano da ogni forma di reviviscenza, come un continuo *svoltarsi* lontano da ogni *restitutio ad integrum*; un'operazione capace allora di evocare un'erranza indefinita piuttosto che una finale riappropriazione. Una sorta d'indefinita *vocazione*, intesa anche alla lettera, a rimanere “straniero nella propria lingua, finanche nel proprio corpo. Innegabile che si tratti di una questione che naturalmente abbia che fare *con il proprio* ma anche soprattutto con un certo uso improprio del proprio, se vogliamo, nel senso di una sconfinata apertura come irrevocabilità, gratuità finalmente liberata, pura *jouissance*: da qui lo sgorgare di una peculiare dimensione tragico-estatica del tutto in effettuale, con ostinazione praticata da Bene tanto a teatro, quanto al cinema.

La *phoné* in questo senso è davvero tutto: “Mi vergogno d'entrare in scena” ha riferito una volta bene: “IO sono per un teatro cantato, un altrove, un altro mondo.” Si tratterebbe dunque di una resurrezione pensata come *Ανάστασις*: non il ritorno a sé del proprio ma una sorta di *passaggio ad angolo retto*, passaggio ad un'altra dimensione che non è affatto quella di un altro mondo ma che implica comunque la dimensione dell'alterità *a sé e in sé*. Dice Jean- Luc Nancy nel suo saggio *Noli me tangere*: “La partance, donc, égale à la vengeance, comme elle improbable et

---

<sup>579</sup> Entrambi, ad esempio, sono dentro/fuori l'avanguardia. Ne sono dentro perché la loro multiforme azione di sovversione linguistica, di sfondamento del senso comune, di azzeramento nichilistico, di radicale abolizione della dimensione consolatoria del fare arte coincide in larga misura con i caratteri fondanti, con i cromosomi operativi dell'avanguardia novecentesca. Ne sono fuori perché irriducibili alla logica programmatica e “ideologica” dell'avanguardia, perché estranei ai movimenti e ai gruppi che hanno ipostatizzato l'esperienza avanguardistica sino a ridurla ad una comoda rendita di posizione cultural-accademica. È probabile che, in quel crepuscolo degli anni '60, Villa si approssimò a Bene (“mon ton nom Carmel le Bien du Béné / en vain le souffle du Carmel, Déveine, / ira s'éteindre au bout de poitrine / et la pétillante puissance-prince des saintes saisons Rien...”) perché attratto da una sorta di suo virtuale “doppio”. Il pastiche plurilinguistico, la disarticolazione polisemantica e gnoseologica della poesia villiana che sospendeva il realismo e l'ego lirico, non potevano non rispecchiarsi nella disarticolazione fonetica-espressiva, nel gioco di massacro teso all'in-dicibile del teatro di Carmelo che sospende la rappresentazione, non mette in scena, bensì “toglie di scena” tutti i puntelli condivisi e i valori comuni del fare spettacolo, fino allo svuotamento del soggetto stesso, tramutato in macchina attoriale, congegno autoestraniante che si performa sull'orlo dell'afasia, che si dà come mancanza, abissale *absentia* (secondo poeta Bene medesimo: “Siamo fuor del marcire dentro un sacco / morente assenza Resti / di che mai fu In provincia / la stessa che ritorna tourne à naître / in tour-nées poveri guitti / babalbutiti 'n vuota scena da / nostradonnamaria insignificanza...”). È, quindi, in un esclusivo rapporto “tra poeti” che si situa l'incontro tra Villa e Bene che, secondo quanto riferisce Aldo Tagliaferri, ebbero modo di frequentarsi brevemente tra il '69 e il '71, giusto nel periodo in cui Carmelo aveva sospeso di fare teatro per dedicarsi unicamente al cinema. (C'è, infatti, nella *Letania* un riferimento – “in pilicula Salomé” – alla ipercolorata, corrosiva *Salomé* che Bene girò nel 1972).

inappropriabile.”<sup>580</sup> Se io parto non è certo per tornare in me, è quanto sembra volerci avvertire Carmelo Bene. Proprio questa cancellazione di un “ritorno a” destinato a comporre la struttura di un sé o un me, è qualcosa che sembra cessare di fatto con uno stato di morte conclamata e aprire paradossalmente, proprio al cinema, attraverso il cinema, contro il cinema *il tempo per la vita* e per la non-vita. Questo è anche ciò che fa l’oscura gloria di un’insurrezione come si può intendere profondamente questo tipo di Resurrezione di cui si sta parlando: né rigenerazione, né rianimazione, né palingenesi, né rinascenza, né reviviscenza, né incarnazione: ma sollevamento appunto; la *levée* o forse *le lever*, il levitare appunto in verticalità perpendicolare rispetto all’orizzontalità della tomba, come vedremo in una sequenza magnifica da *Nostra Signora dei Turchi*.

Basti solo pensare a tutto il fascino esercitato su Bene dal cristianesimo laddove – come del resto lui stesso ammoniva- lo si strappi dalle messeinscene ecclesiasatiche e si trattenga un certo “sprezzo della vita” o voglia d’altrove, voglia d’aldilà. La sua vera forza (del cristianesimo) sarebbe stata tutta, a suo dire, proprio in una certa diffidenza del tempo, per cui *si invoca sempre un’eternità*: “un’altra cosa. C’è sempre un aldilà, andiamocene via, occorre togliersi di qua. È questo l’ Elogio del cristianesimo in quanto cessazione del mondo come volontà e rappresentazione che Bene invoca nel corso di un Seminario del centro Teatro Ateneo tenutosi al Teatro Argentina 20 gennaio 1984 *Phonè e Immagine* con Maurizio Grande, che un video di Ferruccio Marotti ci restituisce. In questa circostanza pure si fa riferimento al Santo come colui verso il quale l’artista deve tendere assumendone su di sé persino l’odore e lezzo sulla scena. “Deve aver voglia di esser di là, sentire che non sta bene in salute”, dice ancora Bene “che non è felice in questo mondo e in questa vita”.

Non si esce infatti vivi da cinque film – sentenza Bene, riferendo di aver operato in essi un continuo attentare a sé stesso, un continuo *rovinarsi*. Perché dice, “non si può vivere con la vita”. E si deve sentire continuamente la mancanza di Dio e dell’Io. Esibire continuamente questa mancanza e questo stato d’abbandono. Da qui, superarsi, tribblarsi; è facile comprendere allora la sua predilezione per la forma impersonale; separarsi, scindersi, infine abbandonarsi.

*Si è capolavori*, non si può produrre capolavori. *Essere il più cretino* non vuol dire altro di fatto: vuol dire liberarsi da tanti impacci e lacci (soprattutto) per vedere oltre le apparenze che si affollano attorno a noi come fantasmi, ed essere così “tragicamente puro”, come ha scritto Adriano Aprà: “in un mondo impuro e perdipiù stupido, ricostruire il mondo dalle sue macerie; e poiché

---

<sup>580</sup> J.-L. Nancy, *Noli me tangere*, Bayard, Paris, 2003, p. VII

siamo uomini e non santi, poiché non voliamo, quelle macerie bisogna prima attraversarle col proprio corpo, e con sguardo lucido, senza subirne l'incantesimo<sup>581</sup>.”

Laddove l'immagine è allora volgare rappresentazione, il cinema non può e non deve mancare il suo carattere di commistione, il suo essere egualmente tributario della letteratura, della musica. Non si può fare il cinema con il cinema ma bisogna fare altro: afferma Bene nella sua celebre intervista *contro il cinema*.

E dov'è allora quest'altrove *nel* cinema, quest'altrove *del* cinema, che continuamente il corpo risorto richiama a sé? Dov'è la differenza, questa *differenza* che è come qualcosa che non è là? Frase molto grave quest'ultima pronunciata da Bene, che conferisce una gravità a tutto il discorso, se è vero che il cinema nasce come imbecille tentativo di restauro non richiesto. Ma il cinema, non dimentichiamolo mai, ha da sempre a che fare col niente. “Io stesso”, dice ancora Bene, “ho frequentato un cinema di demolizione dell'immagine, del montaggio convulso, della *ripetizione come differenza*”. Solo in questo senso si può comprendere la gravità e insieme l'indicibile leggerezza di certe sue poggiate, sfondamenti del bianco contrapposti a uno stracoloro inaccettabile e incomprensibile che esce da ogni logos, dalla dialettica, dalla documentazione. Anche a proposito di *Un Amleto di meno* (1972) Carmelo in un'altra intervista fa riferimento al bianco, al nulla. Dice che si tratta di un film sull'assenza totale. C'è qualcosa che bussava alla porta e Non è il colore, dice. No c'è sempre il bianco sullo sfondo.

C'est le *Débâcle*: lo sfacelo della scrittura drammaturgica. *La muerte que mata la muerte* avrebbe detto Juan de la Cruz: accesso a quella dimensione *qualitativa* di un nuovo tempo cui ci siamo riferiti più volte nel corso del nostro discorso. Ora, questo continuo richiamo alla morte non ha niente a che vedere con il delirio suicida-omicida fascista ma che è piuttosto metafora vera del Tempo dell'Irrevocabile che si sgancia dai cicli della sopravvivenza o della morte-in-vita dell'immaginario ciclico capitalista, come ha scritto Paolo Spaziani a proposito di un altro grande sovversivo del cinema come Guy Debord, già incontrato più volte.

Questa fine della sopravvivenza, accesso alla Resurrezione, è il Tempo finalmente liberato dai cardini, *inconseguente*, ma dove ogni decisione diventa possibile, la poesia, la gioia rivoluzionaria. (...) Come il poeta moderno, Carmelo Bene, si impossessa di questi vuoti a perdere, li immette operativamente in una sorta di flusso, le rappresentazioni vengono investite dal tempo, tornano vive e dunque moriture, fugaci.<sup>582</sup>

---

<sup>581</sup> A. Aprà, Carmelo Bene oltre lo schermo, in Aa.Vv., *Per Carmelo Bene*, Linea d'Ombra, Milano 1995, pp. 121-164; rivisto per una proposta di ripubblicazione, che poi non è avvenuta, nel 2003 circa

<sup>582</sup> P. Spaziani, *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*, ETS, Pisa, 2011, p. 89

Peculiarità della grazia della resurrezione nella ripetizione del cinema, che, come dicevo all'inizio è qualcosa di iscritto nel processo cinematografico stesso, è anche fare i conti con la pelle della pellicola, col corpo *filmantesi*: se vi è smembramento del corpo è infatti senza nostalgie artaudiane dell'origine, ma trattasi proprio di un'altra felicità: questa felicità non felice, grazia eliogabalica. Grazia dello stare insieme di qua e di là dalla macchina e avere continuamente a che fare col niente. Il cinema di Bene è, come quello di pochi altri autori, audacemente "cinema della crisi": cinema per farsi fuori e farlo fuori. Qualcosa di del tutto peculiare, con sue caratteristiche proprie, che potrebbe collocarsi fra Méliès e gli Straub, Warhol, Godard e Brakhage, come suggerisce ancora Aprà. Cinema del capriccio, del disossequio, del calpestio (e del calpestio della pelle del film in *Nostra signora dei Turchi*)<sup>583</sup>: dov'è allora la levità nel cinema tanto ricercata proprio nel primo straordinario film del 68<sup>584</sup>? *Non vedo grazia*, dice in un altro contesto Bene: dov'è la bellezza più bella del bello? Essa è ancora nell'abbandono. In tutto abbandono, in balia della selva dei significanti e mai del banalissimo significato. È bellezza nel Narciso che pure si abbandona; che si specchia senza specchiarsi, che il suo specchiarsi è senza immagine. Bellezza, grazia di un cannocchiale che esplode. L'immagine della phoné è quest' intraducibile perché è pura interiorità. Lontano dalla vita come affiora questa non vita, come moltiplicazione d'immagine nella sua interiorità.

Ed è forse di questa materia che si è voluto occupare Gilles Deleuze, annotando impareggiabilmente "Egli dà libero corso a un'altra materia" nella Critica come costituzione; se è vero che la Critica è una costituzione. Bisogna attendersi il proliferare di qualcosa d'inatteso, un'altra possibile costituzione dell'uomo con le sue protesi, le sue escrescenze, le sue variazioni. Ora, come dice Deleuze il difforme e il torbido viene sempre *da altrove* e noi saremmo tentati di aggiungere non smette di tendere verso un Altrove. La sola vita che conta davvero rimane quella che sempre *ci manca*. Lo dice Carmelo stesso: "siamo un corpo" non abbiamo un corpo riprendendo

---

<sup>583</sup> La superficie dei film di Bene è un inferno di immagini e di suoni, mondo impuro, cumulo di macerie. Ma da esso si alza una voce, che sempre più si libera da quelle apparenze, e che sta. L'eremo in cui egli si chiude non è una cella dalle pareti nude: è un magma di immagini e di suoni depositati dalla cultura, soprattutto barocca e decadente, così ricca di insegnamenti, e prima da quella popolare, religiosa, meridionale e salentina. L'eremo (*hermitage* in inglese) è anche Ermitage, galleria di quadri accumulati da secoli; è la camera da letto, camera oscura in cui premono, si riflettono e si moltiplicano le fantasmagorie del passato; è il laboratorio alchemico, in cui si mescolano le sostanze alla disperata ricerca della pietra filosofale, che sola conta.

<sup>584</sup> Bene mette in crisi la discrezione e la discontinuità tecnica del cinema tradizionale, che in fase di ripresa e poi di montaggio distingue e separa le varie inquadrature per poi unirle in una continuità illusoria. Propone invece una simultaneità di impressioni visive e sonore, un amalgama sensoriale: materialmente tale sul piano sonoro, accentuato dall'asincronismo; mentre su quello visivo – dove non sono molte le sovrimpressioni e tecnicamente funziona ancora la distinzione fra un'inquadratura e l'altra – esso si realizza al livello della percezione, che tende a impastare ciò che è separato, producendo qualcosa come una sovrimpressione mentale. In altre parole, Bene tende a mettere una cosa dentro l'altra invece che una cosa dopo l'altra. E poiché ciò che mette sono materiali fra loro in contraddizione cromatica, culturale, cronologica, perviene a un *continuum* di dissonanze.

proprio i testi deleuziani sul cinema. E se noi NOI SIAMO UN CORPO è solo in quanto NOI NON SIAMO; da qui il nostro DISESSERE, da qui il nostro MALESSERE.

Frate Asino, cioè San Giuseppe da Copertino, il protagonista della «partitura per il cinema» *A boccaperta* che segna un ritorno “indietro” al Salento, al «sud del sud», all’autobiografia; o meglio all’impossibile autobiografia del cretino «che ha visto la Madonna», è colui che vola, e che solo perciò è santo.

Ci sono cretini che hanno visto la Madonna e ci sono cretini che non hanno visto la Madonna. Io sono un cretino che la Madonna non l’ha vista mai. Tutto consiste in questo, vedere la Madonna o non vederla. San Giuseppe da Copertino, guardiano di porci, si faceva le ali frequentando la propria maldestrezza e le notti, in preghiera, si guadagnava gli altari della Vergine, a bocca aperta, volando.

I cretini che vedono la Madonna hanno ali improvvisate, sanno anche volare e riposare a terra come una piuma. I cretini che la Madonna non la vedono, non hanno le ali, negati al volo eppure volano lo stesso, e invece di posare ricadono come se un tale, avendo i piombi alle caviglie e volendo disfarsene, decide di tagliarsi i piedi e si trascina verso la salvezza, tra lo scherno dei guardiani, fidenti a ragione dell’emorragia imminente che lo fermerà. Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono, quelli che volano sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa. Un siffatto miracolo li annienta: più che vedere la Madonna, sono loro la Madonna che vedono.

È l’estasi questa paradossale identità demenziale che svuota l’orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto. Tutto quanto è diverso, è Dio. Se vuoi stringere sei tu l’amplesso, quando baci la bocca sei tu. Divina è l’illusione. Questo è un santo. Così è di tutti i santi, fundamentalmente impreparati, anzi negati. Gli altari muovono verso di loro, macchinati dall’ebetismo della loro psicosi o da forze telluriche equilibranti – ma questo è escluso -. È così che un santo perde se stesso, tramite l’idiozia incontrollata. Un altare comincia dove finisce la misura. Essere santi è perdere il controllo, rinunciare al peso, e il peso è organizzare la propria dimensione. Dove è passata una strega passerà una fata.

Se a frate Asino avessero regalato una mela metà verde e metà rossa, per metà avvelenata, lui che aveva le mani di burro, l’avrebbe perduta di mano. Lui non poteva perdersi o salvarsi, perchè senza intenzione, inetto. Chi non ha mai pensato alla morte è forse immortale. È così che si vede la Madonna. Ma i cretini che vedono la Madonna, non la vedono, come due occhi che fissano due occhi attraverso un muro: un miracolo è la trasparenza. Sacramento è questa demenza, perchè una fede accecante li ha sbarrati, questi occhi, ha mutato gli strati – erano di

pietra gli strati – li ha mutati in veli. E gli occhi hanno visto la vista. Uno sguardo. O l'uomo è così cieco, oppure Dio è oggettivo.

I cretini che vedono, vedono in una visione se stessi, con le varianti che la fede apporta: se vermi, si rivedono farfalle, se pozzanghere nuvole, se mare cielo. E davanti a questo alter ego si inginocchiano come davanti a Dio. Si confessano a un secondo peccato. Divino è tutto quanto hanno inconsciamente imparato di sè. Hanno visto la Madonna. Santi. I cretini che non hanno visto la madonna, hanno orrore di sè, cercano altrove, nel prossimo, nelle donne – in convenevoli del quotidiano fatti preghiere – e questo porta a miriadi di altari. Passionisti della comunicativa, non portano Dio agli altri per ricavare se stessi, ma se stessi agli altri per ricavare Dio.

L'umiltà è conditio prima. I nostri contemporanei sono stupidi, ma prostrarsi ai piedi dei più stupidi di essi significa pregare. Si prega così oggi. Come sempre. Frequentare i più dotati non vuol dire accostarsi all'assoluto comunque. Essere più gentile dei gentili. Essere finalmente il più cretino. Religione è una parola antica. Al momento chiamiamola educazione.

È forse quest'altro polo del corpo che rende sensibile un altro legame cinema-corpo-pensiero che in questa straordinaria sequenza è filmato.. Quest'altra poggatura in levare, potremmo dire, cui pure sembra aver fatto riferimento Deleuze scrivendo nel capitolo 8 dell'*Immagine-tempo*: “non si tratta più di seguire e inseguire il corpo quotidiano ma di farlo passare attraverso una cerimonia, di introdurlo in una gabbia di vetro o di cristallo, di imporgli un carnevale, una mascherata che ne fa un corpo grottesco, ma ne estrae anche un corpo grazioso e glorioso per giungere infine alla scomparsa del corpo visibile”.<sup>585</sup>

Poiché vi è sicuramente una visione che si effettua nei corpi, joycianamente (in bodies), suggerendo già che i corpi sono cose anzitutto da toccare, carezzare, ostacoli contro cui battere il cranio e cose da cui uscire e in cui rientrare, membrane, pellicole (lo vediamo in molti casi in Bene). Non è difficile supporre che un certo vedere sia pensato non a caso come un'esperienza del toccare (ancora *Noli me tangere*), dello spellare; dobbiamo abituarci a pensare con Merleau-Ponty che ogni visibile è ricavato dal tangibile, e che c'è sopravanzamento, sconfinamento, Resurrezione, non solo fra il toccato e il toccante ma anche fra il visibile e il tangibile che è incrostato in esso.

E non c'è film nell'opera di Bene più incrostato e probabilmente sconfinato di *Salomè* (1972). Arriva allora il momento in cui bisogna chiudere gli occhi per vedere, morire in un certo senso al mondo, allorchè l'atto di vedere ci rinvia, ci apre a un vuoto che ci guarda, ci concerne e ci costituisce. Possono considerarsi gli ultimi minuti di film una Resurrezione ancora una volta, seppur

---

<sup>585</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 211

invertita? E soprattutto come non leggere questo straordinario epilogo anche soprattutto come un omaggio impareggiabile alla potenza del cinema nei termini di una totale spoliatura di Sé, e riconsegna finale. Come anche suggerito da Alessandro Cappabianca nel suo testo dedicato proprio all'oltre se stesso del cinema beniano, in cui leggiamo, giusto a proposito di quest'ultima scena del film del '72:

Sopra fotogrammi d'un bianco accecante, assieme alle note del Requiem Tedesco di Brahms, risuona la voce di Carmelo Bene: "Spegnete le torce! Non voglio che niente mi guardi! Spegnete le torce! Cancellate il sole! Nascondete la luna! Nascondete le stelle... Comincio ad avere paura. Erode spellato vivo sparisce nel bianco della luce che man mano acceca lo schermo. Non voglio che niente mi guardi

Quanto più il bianco ci acceca e acceca forse ogni visione, assieme alla musica, tanto più valorizza, espone non a caso proprio la Voce, quella Voce dove la Parola è bucata, traforata, trapassata: massima prova della "voce-Narciso", a transustanziarsi nel silenzio dell'Io e di Dio ?, o meglio dell'Io in Dio (*"Tutto mi deborda, mi travalica, mi supera: è proprio laddove mi supero... solo ciò mi interessa... il resto è poesia"*).

Può darsi allora, cito ancora Cappabianca: che Erode esprima il lamento e la paura dello spettatore; ma paura di cosa in concreto. Forse è solo la paura di cui parla Jean Louis Schefer quando nell'Uomo comune del cinema ipotizza che la condizione dello spettatore in sala sia quella di chi è sospeso, per un'insettimabile, oscura eternità tra un corpo gigante alle sue spalle e l'oggetto del suo sguardo sullo schermo. Il bianco avrebbe, allora proprio la funzione di accecare questo gigante lasciando libero lo spettatore di vedere con i suoi occhi il niente che c'è da vedere<sup>586</sup>

Ferita era la benda- pellicola... e ferite definitivamente aperte come definitivamente chiuse sono ora tutte le palpebre, mentre Salomé ghermisce il Nostro come una magnifica fiera. Tutto si dilata qui per amplificazione *non gonflage* (ingrandimento) come guardare una pagina avvicinandola e perdendo i contorni tanto da non riuscire a vedere più niente. Fatto che accadeva già a un'altra Santa citata da Bene, Cecilia. E Cecilia vuol dire appunto cieca, accecata. Ha abbandonato gli strumenti e nel nada di San Juan de la Cruz - che è potrebbe essere lo stesso del finale appena citato di Salomé, NADA NADA NADA- così ascende Cecilia, non lasciando di lei che un alone.

E allora che se ne fa Cecilia delle armonie degli angeli, quando ha trovato gli Angeli in persona?

#### IV. Cinema dell'innocenza.

Che cosa è “innocenza”? Che cosa significa “innocenza”? Innocenza può essere intesa qui solo come verità del molteplice a partire dai principî della filosofia della forza e della volontà che sono già stati esposti nel primo capitolo. L'innocenza verrà a comporsi allora come quel gioco dell'esistenza, della forza e della volontà; l'esistenza che viene affermata e stimata, la forza che non viene separata, la volontà che non viene sdoppiata, configurano, in prima approssimazione, quest'innocenza.<sup>587</sup>

“È da un'intima cessazione di ogni operazione intellettuale che lo spirito viene messo a nudo”, scriveva Bataille: “Altrimenti il discorso lo mantiene nel suo cantuccio. Il discorso, se vuole, può sprigionare la tempesta, per quanti sforzi io faccia, accanto al fuoco il vento non può raggelare. La differenza tra esperienza interiore e filosofia risiede principalmente nel fatto che, nell'esperienza, l'enunciato non è nulla se non un mezzo e anche, in quanto mezzo, un ostacolo; ciò che conta non è più l'enunciato del vento, è il vento<sup>588</sup>”.

Bel tempo. Soffia qui una brezza leggera e capricciosa che mette le ali ai pensieri più pesanti. I miei baffi sono i miei filtri e i marciapiedi di questa città sono un paradiso per i miei piedi. Solo i pensieri che formuliamo camminando valgono qualcosa. È questa la città di cui avevo bisogno in questo momento ... Questa è una città fatta apposta per me. È evidente in modo palpabile, ed è stato così dalla prima volta che l'ho vista, malgrado le mie terribili condizioni dei primi giorni (...) Al di là del bene e del male...

Sono *I giorni di Nietzsche a Torino* di Julio Bressane (2002), film in cui pure l'uomo di una umanità superiore ha disimparato a camminare e a parlare e danzando, è in procinto di volarsene via nell'aria. Perché Dioniso rinasce ogni primavera e lì crea e diffonde allegria. Fatto regredire come a un certo stato di in-fanzia dell'uomo, come esperienza originaria (per dirla con Agamben) questo Nietzsche sembra riscoprire "Il vero luogo dell'esperienza non può essere né nella parola né nella lingua, ma nello spazio fra essi." Non si tratta dell'infanzia, in senso stretto ma piuttosto, ancora una volta, della *traccia* che l'infanzia dell'uomo lascia nel linguaggio stesso, cioè di quella scissione fra lingua e parola che caratterizza in modo esclusivo il linguaggio umano. Ora, ancora una volta, lo spazio tra voce e logos è uno spazio vuoto, un limite in senso kantiano dice Agamben: “solo perché

---

<sup>586</sup> p. 105

<sup>587</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, p. 36

<sup>588</sup> G. Bataille, *L'esperienza interiore*, p. 43

l'uomo si trova gettato nel linguaggio senza esservi portato da una voce, solo perché nell'*experimentum linguae*, egli si rischia, senza una "grammatica", in questo vuoto e in questa afonia, qualcosa come un *ethos* e una comunità diventano per lui possibili.<sup>589</sup> Ricordiamo ad esempio in Wittgenstein cos'era l'esperienza del meravigliarsi per l'esistenza del mondo, dicendo: è l'esperienza di vedere il mondo come un miracolo. Innocente è allora lo sguardo che vede il cinema come fosse un'epifania, come un fenomeno inconsueto, un atto inconsulto, una fibrillazione. Innocente è quel cineasta che vede l'oggetto filmico come fosse la prima volta, con occhio e mano vergini, occhi tremanti e mani palpitanti. E Bressane fa veramente qui dell'immagine la sonda di un reale trasvalutato dalla parola poetica. Sono parole del cineasta brasiliano:

Il cinema consiste nell'unione di codici e discipline eterogenei, non è una «settima arte» staccata dalle altre, ma un'organismo intellettuale smisuratamente sensibile in grado di attraversare tutte le discipline e le arti: la fisica, la letteratura, la danza, la pittura ecc, che ne sono i logosegni. Logosegni che mutano eppure non mutano identità: continuano a esistere come musica, pittura, ma al contempo si trasformano in forme plastiche luminose, «altro da sé», diventano film. E il farsi del film tutto risiede in questo attraversare le frontiere tra le sue componenti, nel suo essere un significante unitario che in esse si «disloca»: le immagini suggeriscono suoni, parole e suoni si possono vedere. Nella mia pratica del cinema cerco di radicalizzare questa dinamica dialettica e separativa, sperimento soluzioni nuove, perché credo che lo spirito sperimentale sia il solo in grado di mantenere vivo il cinema, come fare un film partendo dalla sola musica o realizzandola contemporaneamente alle immagini, con l'orchestra sul set<sup>590</sup>.”

È sempre un lavoro traduttorio, intersemiotico e intrasemiotico, il lavoro del cinema. La plasticità dell'immagine, la luce, i movimenti della macchina e dei corpi sono allora gli strumenti per operare un passaggio di significato, essi attuano la dislocazione del significante verbale in significanti plastici, dalla parola all'immagine. La natura di questa operazione traduttoria è intuitiva, non risponde a una teoria precisa, come scriveva Roman Jakobson quando usava l'espressione «suggerire» il significato della parola attraverso l'immagine.<sup>591</sup> Bressane è sicuramente tra i più visionari sperimentatori di cinema (come lo è stato Raoul Ruiz, come continuano ad esserlo Jean Luc Godard o Paul Vecchiali o Manoel de Oliveira). È questo un cinema che ci invita a risalire a

---

<sup>589</sup> G. Agamben, *Infanzia e storia*, p. XIV

<sup>590</sup> Julio Bressane, *filmare il dislimite* <https://ilmanifesto.it/julio-bressane-filmare-il-dislimite/>

<sup>591</sup> Ibid.

quelle che sono le armoniche dell'immagine<sup>592</sup>; tornare a percepire per percepire<sup>593</sup> e a produrre così degli affetti che siano i divenire non umani dell'uomo l'abbiamo già detto. Arrivare ad afferrare il reale nella sua pura presenza in assenza dell'uomo, fondersi allora con lui, *divenire universo*<sup>594</sup>.

Ascoltatevi perché io sono questo e quell'altro. E soprattutto non mi confondete. Il pensiero dell'eterno ritorno, la suprema formula di affermazione che possa mai essere raggiunta, mi giunse quando, camminando attraverso i boschi del lago di Silvaplana, mi arrestai davanti a un imponente blocco di pietra a forma di piramide, poco distante da Surlei. Allora, mi giunse questo pensiero. Fui semplice portavoce, semplice medium di forze potentissime D'improvviso, con indicibile certezza e finezza, qualcosa si fece visibile, udibile, mi commosse e mi turbò profondamente. Sentii, senza cercare. Presi senza chiedere chi fosse l'autore di quel regalo. Un pensiero brillò come un lampo, senza esitazioni nella forma. Un'estasi, la cui tremenda tensione si sciolse in torrenti di lacrime. Il mio passo, involontariamente, ora si fece precipitoso, ora lento. Un totale essere fuori di sé, con la più distinta coscienza di un numero infinito di sottili tremiti e brividi fino alla punta dei piedi. Una profondità di gioia. Tutto avvenne in modo involontario, in un turbinio di sentimenti di libertà, di indeterminatezza, di potenza, di divinità. Le cose stesse si avvicinavano e si offrivano come simboli. Tutte giungevano carezzevoli al mio discorso e mi lusingavano, poiché volevano galoppare sulle mie spalle. E così si spalancarono per me le parole e gli scrigni delle parole dell'essere. Ogni essere voleva diventare parola, ogni divenire voleva imparare a parlare con me. L'eterna clessidra dell'esistenza sarà sempre capovolta di nuovo. E tu con essa "granello di polvere". Era questa la vita? Molto bene, di nuovo! Concepisco il filosofo come un tremendo esplosivo davanti al quale tutti sono in pericolo. Sono un discepolo del filosofo Dioniso. Preferirei essere un satiro che un santo. Se faccio guerra al cristianesimo è perché ne ho il diritto, perché da quella parte non mi sono venute disgrazie né ostacoli. Gesù non negò il mondo, né lo disprezzò facendo di esso un vestibolo di un mondo migliore, di un aldilà. Lui semplicemente lo ignorò, senza negarlo né approvarlo. Fu per mano dei suoi discepoli e apostoli che il no alla vita fu introdotto in questo mondo. Si trova al di là del bene e del male. In questo giorno perfetto in cui tutto matura e non solo l'uva si fa più scura, si è appena posato sulla mia vita un raggio di sole. Mi sono guardato indietro, ho guardato avanti, non ho mai visto tante cose e così buone, in una sola volta. Non per niente oggi ho seppellito il mio 44esimo anno. Come potrei non essere grato alla mia vita tutta?

---

<sup>592</sup> Cfr. Deleuze, IT, p. 180

<sup>593</sup> Cfr. *Che cos'è la filosofia?*

<sup>594</sup> *Che cos'è la filosofia?*

*Io non sono un uomo, sono dinamite.*

Ben lontano dal lasciarsi avvincere dal torpore, il pensiero della *croyance* inventa al cinema una nuova postura. Dal suo stesso stato di crisi, esso fa esperienza del sublime da cui lo sforzo di ricondurre tutte le facoltà a un esercizio superiore. All'intersezione del tempo, quando il tempo è fuori dai suoi cardini, il sensibile è interamente percorso dalle variazioni continue di un soggetto dissolto. È questo che propriamente nutre e fonda, come abbiamo visto, l'empirismo trascendentale deleuziano: da un lato interrogarsi in merito a una certa concretezza dell'esperienza, tenersi quindi dal lato della produzione dell'esperienza sensibile, e dall'altro risalire al suo principio trascendentale, alle pure condizioni di possibilità.

Così per tre melograni posati su un drappo bianco, e un liquido rosso chiaro che a poco a poco da essi trasuda. A quanto sembra nella prima versione, successivamente mutilata dalla censura, la macchia doveva assumere i contorni di un'Armenia unificata: ecco allora che il succo dei melograni “diventava una cartina di sangue”. Ha scritto a riguardo Serge Daney:

Niente di più strano della costruzione di *Sayat Nova*. Niente di più spiazzante. In questa successione di icone-sequenze, un'immagine non succede a un'altra, ma la sostituisce. *Nessun* movimento di macchina in questo film. Nessun raccordo tra le immagini. Il loro unico punto in comune siamo noi.<sup>595</sup>

A cosa vuole alludere il critico convocando qui questo sentimento di coralità dicendo *siamo noi*. “È come se il cinema fosse stato appena inventato”, prosegue Daney “ e gli attori, nei loro abiti più belli, imparassero a muoversi in quell'elemento sconosciuto che è lo spazio filmico: il campo della macchina da presa. Avari di gesti, ma non di sguardi. Evidentemente tutto questo viene da un altrove e da lontano. Dall'arte delle icone e da una concezione religiosa in cui l'immagine deve essere offerta<sup>596</sup>; per rilanciare il nostro discorso, votata a una *croyance*. In ogni singolo minuto di questo straordinario film noi assistiamo di fatto al miracolo continuamente rinnovato del vedere venire a formarsi qualcosa. Con il cinema di Serghiej Paradjanov siamo infatti costantemente a contatto con quell'intimo delicato passaggio, intima soglia che ci fa scorgere come la “cosa” è propriamente capace di schiudersi in *immagine*, giungendo a una sua propria maturazione *nella* durata cinematografica proprio come la farfalla è pupa nel suo involucro prima di divenire *imago*. Del resto non i testi delle sceneggiature avevano mai attratto il giovane studente di origine armena all'Istituto Statale di Cinematografia di Mosca, ma le vetrine e i bazar di Kiev. Ispirato alla vita e

---

<sup>595</sup> Daney, *Ciné journal*, p. 75

all'opera di un trovatore armeno del XVIII secolo, *Il colore del melograno* (Sayat Nova, 1968), ci parla in special modo di questo incanto capace di arrischiarsi tra *immaginazione* e *montaggio* e rappersersi finanche attraverso le cose, gli oggetti (tante cose, tanti oggetti: ritratti, icone, ceramiche, tappezzerie, tappeti, cianfrusaglie...) portati in scena come corpi viventi, appunto, vere e proprie entità energetiche. Ci accorgiamo subito, allora, fin appunto dal primo piano delle tre melegrane sanguinanti collegato tramite montaggio eisensteiniano a un pugnale, quanto la scena realistica sia in realtà disposta a squarciarsi per lasciare il posto a null'altro che a delle vere e proprie sublimazioni pittoriche del reale. “ *Il colore delle melegrane* è un lungo poema in forma di affresco diviso in quadri. In icone più esattamente” come ha scritto Jean-Louis Bory; ogni ordine storico vi è di fatto abolito. Niente Armenia, se non questa Armenia senza tempo e resa concreta, vivificata, unicamente dai suoi usi e costumi. C'è della musica, una voce fuori campo intermittente; nessun dialogo, se non quello di violenta poesia che solo può inverarsi *tra* le cose, quell'atto di parola che solo è *delle* cose. Il film, non a caso, è praticamente muto.

O ancora, si tratterà qui di una questione di volontà. Come nel cinema di un altro grande autore di forme-di-vita come Franco Piavoli, pochissimi lungometraggi, a cominciare da *Il pianeta azzurro* (1982) ma figura poetica di enorme livello che con il cinema ha davvero come portato una vita *dappertutto*, ricordandoci forse quello che è del gesto cinematografico originario, di quell'*esprit clairvoyant* cui faceva riferimento Jean Epstein: offrire allo sguardo la genesi di un movimento, suggerire la traccia fondamentale di un passaggio, meglio, di un divenire.

Ho sempre cercato di approfondire attraverso l'uso della macchina da presa, ho cercato di catturare queste posture, questi movimenti, queste relazioni che ci sono tra gli uomini per cercare di approfondire il nostro essere, il nostro modo di vivere. E cercare di esplorare il mondo in cui siamo immersi, quello che ci circonda e quello che ci immaginiamo, oltre i confini della nostra immaginazione. E non mi sono limitato con i miei film a contemplare questi fenomeni così solo per fissarli e averli davanti a sé. Ma ho fatto il possibile andare oltre attraverso il montaggio. In particolare di scene di gruppo, dove ci sono totali, o addirittura scene dove ci sono persone immerse in paesaggi vastissimi, montante con i particolari di gruppo, o dettagli sempre più ravvicinati dei singoli individui. Ho cercato di esplorare delle convenzioni che potessero esprimerci, darci luce sul nostro essere e sul nostro divenire.<sup>597</sup>

---

<sup>596</sup> Ibid.

<sup>597</sup> Intervista a Franco Piavoli, Quinlan, rivista di critica cinematografica <https://quinlan.it/2016/08/30/intervista-franco-piavoli/>

Questa stessa vita che non ha più neanche dei momenti, tanto questi sono ormai ravvicinati tra loro. Non precede e non succede ma presenta l'immensità del tempo vuoto nel quale l'evento, come abbiamo spesso già visto, è insieme a-venire e già arrivato. L'indefinito in quanto tale non marca un'indeterminazione empirica ma una determinazione d'immanenza (immanenza di un campo trascendentale). E una vita è fatta di virtualità, eventi, singolarità. Come quello che si chiama "virtuale", che non è affatto qualcosa che manca di realtà come abbiamo visto. Gli eventi o le singolarità danno al piano d'immanenza la loro virtualità così come il piano di immanenza dona agli eventi virtuali una piena realtà. Ricordiamolo ancora una volta: l'evento considerato come non attualizzato non manca di niente. Non è un caso che poco più avanti, nel corso dell'intervista, lo stesso Piavoli insista allora proprio sul sentimento di un "legame" comune che il cinema sarebbe chiamato a riattivare:

Anche qui risalgo all'etimo, la parola religione vuol dire *res ligo*: lego le cose, il legame tra le cose. Noi cerchiamo sempre una relazione tra le cose, cerchiamo di darci una spiegazione delle connessioni che ci sono tra le cose di cui siamo composti e che ci circondano. Quindi abbiamo bisogno di trovare una coerenza. La religione è un sentimento innato in tutti, che poi si manifesti o meno in forme rituali ufficiali come sono quelle delle religioni canoniche, è un bisogno naturale dell'uomo. A chi mi dice che è ateo io rispondo che non è possibile essere atei. Perché anche lì ricorrendo all'etimologia, ateo vuol dire "senza luce", senza Dio, Zeus in greco antico e ancora Dyaus in sanscrito vogliono dire luce. E noi cerchiamo la luce, la chiarezza, cerchiamo di vedere chiaramente le cose anche se non ci riusciamo fino in fondo<sup>598</sup>.

Nella descrizione dell'uomo colto sempre assieme ad altri esseri viventi, Piavoli vuole ripresentarci allora quelli che sono gli stadi più elementari della vita: dai primi stupori infantili arrivare ad una delle fasi più straordinarie come quella dell'innamoramento, e dunque la scoperta dell'amore che è alla base della creazione del mondo (si pensi alla magnifica scena, proprio ne *Il pianeta azzurro*, dei due giovani che fanno l'amore nell'erba mentre tutt'intorno, con loro, la natura pure rifiorisce) per arrivare alla descrizione delle "opere" dell'uomo e dunque a trattare il progresso. Sembra ritornare qui il pensiero deleuziano di una vita che è ovunque, in tutti i momenti "attraversati da questo o quel soggetto vivente e misurati in tali oggetti vissuti<sup>599</sup>". Ecco che questa vita non ha momenti, per quanto vicini possano sembrare gli uni agli altri ma soltanto frat-tempi, fra-momenti, dice ancora

---

<sup>598</sup> Ibid.

Deleuze. È solamente osservando *come* le immagini si generano che si arriverà a definire la loro natura. Per afferrare la nascita delle immagini non bisogna aspettare che la loro forma si sia già costruita. Bisogna invece capire dove questa nascita avrà luogo e quindi appostarsi, spiare il loro parto fuori dalle cose, e comprendere attraverso cosa, a partire da cosa esse riescono a nascere in questo mondo. Non sorprende trovare allora tra i collaboratori, nei titoli di coda de *Il pianeta azzurro*, proprio Giacomo Leopardi. Considerata anche la straordinaria affezione dell'autore per la figura della luna: “È stato il mio primo ispiratore Leopardi, non solo per il cinema. Lo ritengo dal punto di vista filosofico, una delle figure più avanzate, e anche più sofferenti. La luna è un chiaro simbolo. “Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai”. È là che ci guarda. La nostra referente di consolazione in alcuni casi, il nostro giudice di controllo in altri. A volte non siamo noi che interroghiamo lei, ma lei a dirci “Ma che fate?”. È un punto di relazione spaziale e anche filosofico<sup>600</sup>”.

## V. La ginestra e la volta stellata

Parte lentamente con un movimento ascendente l'occhio della macchina da presa di Mario Martone *su l'arida schiena/ Del formidabil monte/ Sterminator Vesevo,/La qual null'altro allegra arbor nè fiore,/Tuoï cespi solitari intorno spargi,/Odorata ginestra,/Contenta dei deserti (...)* per compiere con una chiusa straordinaria l'ultima sequenza del suo film *Il giovane favoloso*, 2014. Si affaccia il giallo del fiore sul margine sinistro dell'inquadratura immediatamente successiva a quella della schiena del monte in quest'ultima manciata di minuti di film. Il profilo del Poeta viene invece a stagliarsi subito dopo, inquadrato da destra a sinistra con un avvolgente movimento di macchina di quasi 180 gradi.

Scelgo quest'ultima sequenza per chiudere, almeno provvisoriamente il discorso fin qui portato avanti, perché mi sembra veramente significativa come *exemplum* cinematografico di una reale esperienza di trascendenza, dove ancora una volta quest'ultima non dovrà essere compresa come ciò che oltrepassa l'esistenza in un puro “al di là”, ma come ciò che come abbiamo già visto e detto struttura l'esistenza in “al di là”, in ek-sistenza. Per dirla ancora, via Heidegger, e con Jean-Luc Nancy: il “mondo” è in un certo senso proprio l'aldilà entro e per l'ek-sistenza. La trascendenza (del senso) dell'essere non è che trascendenza dell'immanenza e per l'immanenza. È indubbio allora che, proprio in questa sublime coda del film, Martone abbia voluto raccogliere e condensare la

---

<sup>599</sup> G. Deleuze, *Immanenza, una vita...* p. 11

questione dell'umanesimo come di ciò che è l'uomo, della sua *humanitas* in quanto ha da agire o da "condursi" che sottende l'arco della sua intera narrazione. Ciò che l'uomo è in quanto ha da agire non è mai un asperro particolare del suo essere, ma il suo essere stesso. L'essere è agire, e questo ci è chiaro fin dalla giovinezza recanatese, dove tutta l'incandescenza del pensiero del poeta è protesa in un fare per agire spesso violentemente interrotto. Questo desiderio dell'oltre la siepe è tradotto allora nel film come fatto d'essere, *eo ipso* desiderio, potere e amore. L'amore dello sguardo del poeta *si posa* sensibilmente su tutte le cose, a partire da quello che ci è possibile scorgere, sollevando con lui il mento, dal davanzale della finestra del suo studio. Questo lasciar venire al mondo, lasciar-essere che la parola poetica evoca è tutt'altro allora che passività- e il cinema questo lo sa bene- ma è, appunto, l'agire stesso: si tratta di permettere all'essere di essere/agire il senso che è/ desidera. Questo senso, l'abbiamo già incontrato parlando dell'opera di altri registi, fra tutti Béla Tarr e Wang Bing, non è una proprietà del "che c'è" ma è ciò che fa il "che c'è" in quanto tale; in questo modo, spiega Nancy, "l'ontologia è fin dall'inizio, al di qua o al di là di se stessa, *condotta del senso* dell'essere, o del senso d'essere, nell'accezione più forte del termine (che va inteso in senso etico e non come direzione)".<sup>601</sup> Ora questa *humanitas* va letteralmente commisurata a questo senza-misura dell'agire o dell'agire stesso in quanto misura assoluta. L'etica che qui si annuncia non può riferirsi a nient'altro che all'esistenza: nessun "valore", nessun "ideale" che fluttui al di sopra dell'esistenza concreta, quotidiana e qualunque. Quando si parlava di rifondare un legame con questo mondo che solo la croyance poteva resistuirci non si intendeva forse impegnare l'etica a partire dal nichilismo come suo esatto rovescio, in quanto manifestazione del fare-senso come agire richiesto nell'essenza dell'essere? L'etica s'impegna secondo il tema di una rifondata responsabilità totale, congiunta verso il senso e verso l'esistenza. Gli occhi del poeta spalancati sul mondo, sono pure gli occhi del cinema. Ma di quale cinema? Di un cinema capace di spalancarsi appunto sull'ek-sistenza. La condotta della croyance è la condotta di un essere-aperto come messa fuori di sé, esposizione, essenza estatica. In Heidegger, proprio come in Kant, non c'è soggettivismo. Se infatti per il soggettivismo la decisione morale che valuta è rappresentata come un bene in sé, come il solo autentico "bene", già appropriato a ogni soggetto in quanto tale, "la dignità del Dasein", scrive Nancy, "consiste nel dover impegnare, in ogni scelta, ciò che si può chiamare, in mancanza di meglio, l'oggettività dell'essere (e, di conseguenza, l'umanità e il mondo)".<sup>602</sup> Rifiutando il soggettivismo, senza per questo mai invocare un'autorità trascendente, si indica- senza averne coscienza- la necessità di un'ontologia del fare senso: si tratta dunque, davvero, della fine di una

---

<sup>600</sup> Ibid.

<sup>601</sup> J.-L. Nancy, *Sull'agire*, p. 21

<sup>602</sup> Ivi, p. 30

fondazione metafisico-teologica della morale per accedere all'etica come fondamento stesso dell'essere.

Alcuni caratteri individuati da De Gaetano nel cinema italiano come arte popolare indisponibile alla retorica, si evidenziano pure in questo caso in cui si conferma una capacità di questo cinema di “percorrere quel sentiero stretto fra sentimento della vita e forme del mondo, avendo sentore e intuizione che nel primo (nel suo carattere liminare) si trovano sempre le condizioni per cambiare le seconde<sup>603</sup>”.

Questo lo aveva ben compreso un autore decisivo della (contro) modernità italiana, Giacomo Leopardi, che sostiene con chiarezza che la distanza degli italiani dai costumi di una società civile, di una “società stretta”, corrisponde ad una vicinanza massima alla vita, al suo fluire indifferenziato, rispetto al quale emerge il carattere limitato e finito dell'esistenza umana. È proprio in questo senso che tale vicinanza alla vita è foriera di un sentimento scettivo nei confronti della dimensione sociale e civile dello stare insieme, sentita come distante e illusoria. “Scetticismo ragionato” lo chiama il Leopardi de *Il giovane favoloso* di Martone, che coglie fino in fondo tutta l'ambivalenza di un sentimento capace di ribaltare disincanto e malinconia nell'affermazione della potenza della vita, che si afferma come il sublime della natura, nella potenza del vulcano e nell'immensità della volta stellata che chiude il film<sup>604</sup>.

La storia dell'arte cinematografica, l'abbiamo visto, è al contempo la storia di una redenzione. Il lavoro dell'arte, in generale, è qualcosa che disfa il lavoro ordinario del cervello umano che pretende, attraverso un'immagine particolare, di assegnarsi un ruolo centrale nell'universo delle immagini. La “classificazione” deleuziana delle immagini del cinema può essere letta in quest'ottica come la “storia di una restituzione delle immagini-mondo a se stesse e cioè la storia di una redenzione<sup>605</sup>”, ha scritto Rancière. Da qui tutta la complessità della nozione di immagine che abbiamo tentato, nel corso del nostro lavoro, di mantenere intatta e che ritroviamo fino alla fine nella proprietà delle immagini di quest'ultimo film da noi preso in considerazione: immagini che ci vengono restituite solo in termini di pure potenzialità, pure qualità. Qui davvero la percezione coincide allora letteralmente con un'espressione di forze che si appropriano della natura e la natura, dal canto suo, può rivelare così la sua propria storia come variazione dei sensi: poiché “c'è sempre

---

<sup>603</sup> R. De Gaetano, *Lessico del cinema italiano*, Vol. I op. cit. p. 15

<sup>604</sup> Ivi, p. 9

<sup>605</sup> J. Rancière, *La favola cinematografica*, p. 159

una pluralità di sensi, una costellazione, un complesso di successioni ma anche di coesistenze, che fanno dell'interpretazione un'arte".<sup>606</sup>

---

<sup>606</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, p. 6-7

## Divenire del concetto di croyance nel cinema

Occorreva dunque ripensare il concetto di croyance nel cinema innanzitutto come categoria vivente. Nel provare a dar conto di un pensiero “qualitativo” far segno allora verso un a-venire del cinema, ricalcando con ostinazione una pragmatica del concatenamento e della modulazione come per far scaturire dalla linea un piano, secondo l’insegnamento deleuziano.

È ad ogni modo importante asserire che continuare a scrivere su Deleuze o a partire da Deleuze non vuol dire assolutamente “commemorare” una rivoluzione già fatta. Nessuno ha infatti la pretesa di dire cos’è la filosofia di Deleuze o cos’è stata. Ma sicuramente ce ne sentiamo *affetti* in qualche modo, come esploratori, nel nostro tentativo di continuare a fare in qualche modo una filosofia del cinema.

Abbiamo visto e creduto possibile operare qui per risonanze, su altri territori e con altri autori, creandoci per nostro conto degli altri “intercessori” e tentando di preservare una certa unità e coerenza nei discorsi di volta in volta affrontati, mantenendo sempre intatta la forza problematizzante che ci ha spinti ad affrontare un’impresa allo stesso tempo etica, estetica e perché no politica.

Spinti da una necessità, non tanto necessità di pensare ma come arrivare sì, a un pensiero necessario: non avevamo scelta. C’era anzitutto una relazione, anche *esterna*, con un corpus filmico oltre certo a una relazione più intima, con un pensiero in qualche modo già *interiorizzato* (le bon dehors est au fond de nos coeurs, comme un “dedans plus profond que tout monde intérieur”) che non smetteva però di rimandarci a un Fuori, il fuori della croyance stessa forse?

Bisognava diventare allora intimi amici con questo fuori e armarsi di buona volontà, la *bonne volonté* du sujet pensant. Non abbiamo infatti mai pensato di “possedere” il concetto, ma lasciandocene forse possedere, abbiamo creduto di doverne affermare con i nostri propri mezzi la costitutiva positività e criticità.

Ben lontani dal ritenerci detentori di un qualche sapere, pure a questo riguardo, preferiamo tenerci dal côté dell’impuissance che è del concetto stesso di croyance, nella convinzione di tenerne più che mai vive le tensioni, aperto il senso.

Non ci interessava dare insomma nessuna buona risposta o rinvenire un qualche significato tanto giusto quanto irremovibile e statico. Ci interessava però marcare una soglia o un momento d’inizio pur su un terreno sdruciolevole per iniziare a ripensare un concetto. Ma si può affermare

un inizio, rinunciando a fondare? Noi crediamo di sì e pensiamo anche che questo non possa intaccare la bontà della necessità che ci ha spinti all'inizio del nostro lavoro, di cui abbiamo già detto. Siamo del resto sicuri che da un certo momento in poi il pensiero si sia dato in qualche modo da sé la propria necessità di proseguire. E quanto più questa sarà sfuggita al nostro controllo e alla nostra volontà di ordinare, tanto più ci sembrerà di aver percorso una buona strada, rinunciando a cominciarne una volta per tutte.

È solo così infatti che il pensiero può affermare il suo rapporto assoluto rispetto a una fondamentale exteriorità, affermando il suo fuori *in questo mondo qui*, per riprendere le parole proprie di Deleuze. Quando infatti la filosofia rinuncia a fondare, ecco che il Fuori abiura la sua trascendenza e diviene immanente. Il vero inizio è sempre infatti necessariamente fuori del concetto, o al limite del concetto e la sua capacità di svolgimento dipende direttamente dalla sua forza di non richiudersi presto su di sé. Da qui il suo proprio divenire. E la sua propria creazione.

Si les objets mentaux de la philosophie, de l'art et de la science (c'est-à-dire les idées vitales) avaient un lieu, ce serait au plus profond des fentes synaptiques, dans les hiatus, les intervalles et les entre-temps d'un cerveau inobjectivable, là où pénétrer pour les chercher serai créer.<sup>607</sup>

---

<sup>607</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*



## **Bibliografia**

### **Aa. Vv.,**

- Fascisme et résistance dans le cinéma italien (1922-1968)*, Paris, Études cinématographiques, 1970
- Stanley Cavell. *Cinéma et philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001
- Deleuze e il cinema francese*, Milano, Mimesis, 2002
- Deleuze épars*, Paris, Hermann Éditeurs, 2005
- Benjamin, il cinema e i media*, Cosenza, Pellegrini, 2007
- Falsi raccordi. Cinema e filosofia in Deleuze*, Pisa, Ets, 2007
- Dibattito su Rossellini*, nuova edizione, Reggio Emilia, Diabasis, 2009
- Georges Didi-Huberman. *Un'etica delle immagini*, aut aut, Il Saggiatore, ottobre-dicembre 2010
- Conversazioni sul cinema*, Cosenza, Pellegrini, 2010
- Guy debord (contro) il cinema*, Milano, Il Castoro-La Biennale di Venezia, 2001
- Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, 2009
- Passion Godard*, Milano, Il Castoro, 2011
- Nouvelle vague. Forme, motivi, questioni*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2011
- Poetiche delle Nouvelles Vagues*, Venezia, Marsilio, 1989
- Cinema russo contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2010
- Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*, ETS, Pisa, 2011
- Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Cosenza, Pellegrini, 2011
- Gilles Deleuze, *La logique du sensible. Esthétique et clinique*,  
*Les figures de l'idiot*, Rencontres du Fresnoy, Édition Léo Scheer,
- Il film in cui nuoto è una febbre. Registi fuori dagli schermi*, CaratteriMobili, Altamura, 2012
- Leçons sur la philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Ellipses Édition, 2013
- Après Deleuze: philosophie et esthétique du cinéma*,  
*Que peut une image?*, Paris, Le Bal, 2013
- Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Volume I, Udine, Mimesis, 2014
- Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Volume II, Udine, Mimesis, 2015
- Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Volume III, Udine, Mimesis, 2016
- L'immagine carnefice*, Napoli, Cronopio, 2017

### **Agamben G.,**

- Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 1982
- Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, Torino, 1995
- Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, Torino, 1996
- L'immanenza assoluta*, in "aut aut", 276/1996
- Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer. III*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998
- Il tempo che resta. Un commento alla «Lettera ai romani»*, Torino, Bollati Boringhieri, Torino, 2000
- Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001
- La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2005
- Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005
- Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006

*Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008  
*L'uso dei corpi. Homo sacer IV, 2*, Vicenza, Neri Pozza, 2014  
*Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza, 2018

**Ayfre A.**

*Un cinéma spiritualiste*, Paris, Cerfe-Corlet, 2004

**Andersen T.,**

*Slow writing*, London, The Visible Press, 2017

**Angelucci D.,**

*Filosofia del cinema*, Carocci, 2013

**Antonioni M.,**

*Fare un film è per me vivere*, Venezia, Marsilio, 1994

**Artaud A.,**

*À propos du cinéma. Scritti di cinema*, Firenze, Liberoscambio, 1981

**Augé M.,**

*Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004

**Aumont J.,**

*À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996

*Amnésies*, Paris, P.O.L., 1999

*Que reste-t-il du cinéma? Paris*, Librairie Philosophique J. Vrin, 2012

**Bachelard G.,**

*La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 2006

**Badiou A.,**

*L'Essere e l'evento*, Genova, Il Melangolo, 1995

*Del capello e del fango*, Cosenza, Pellegrini, 2002

*Deleuze. Il clamore dell'Essere*, Torino, Einaudi, 2004

*Oltre l'uno e il molteplice : pensare (con) Gilles Deleuze*, Verona, Ombre corte, 2007

*La Relation énigmatique entre philosophie et politique*, Meaux, Editions Germina, 2011

*L'avventura della filosofia francese dagli anni Sessanta*, Roma, DeriveApprodi, 2013

**Barthes R.,**

*Il brusio della lingua. Saggi critici*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1988

**Bataille G.,**

*L'esperienza interiore*, Bari, Dedalo, 1978

*L'impossibile*, Milano, ES, 1999

*Sulla religione*

**Bazin A.,**

*Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999

**Bedouelle G.,**

*Du spirituel dans le cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985

**Beistegui M. de.,**

*L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, Milano, Mimesis, 2007

**Bellour R.,**

*Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Mondadori, 2007

*Le corps du cinéma*, P.O.L., Paris, 2009

**Benjamin W.,**

*Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, Torino, Einaudi,

*Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997

*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000

*Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2006

**Bergson H.,**

*Materia e memoria*, Bari-Rona, Laterza, 1996

*L'evoluzione creatrice*, Milano, Raffaello Cortina, 2002

*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2003

*L'energia spirituale*, Milano, Raffaello Cortina, 2008

**Bernas S.,**

*La croyance dans l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006

**Bertozzi M.,**

*Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012

**Blanchot M.,**

*Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969

*L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977

*La conversazione infinita. Scritti sull' "insensato gioco di scrivere"*, Torino, Einaudi, 2015

**Bloch E.,**

*Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 2005

**Blumenberg H.,**

*Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985

**H. Bredekamp,**

*Immagini che ci guardano*, Milano, Raffaello Cortina, 2015

**Bressane J.,**

*Dislimite*, Bari, CaratteriMobili, 2014

**Cappabianca A.,**

*Il cinema e il sacro*, Genova, Le Mani, 1998

**Canguilhem G.,**

*La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2006  
*Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi, Torino, 1998.

**Cappabianca A.,**

*Il cinema e il sacro*, Le Mani, Genova, 1998  
*Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*, Cosenza, Pellegrini, 2012

**Casetti F.,**

*Teorie del cinema (1945-1990)*, Bompiani, Milano, 1993  
*Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 2001

**Cherniavsky A.,**

*Concept et méthode. La conception de la philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012

**Cavell S.,**

*The World Viewed: reflection of the Ontology of Film*, New York, Viking Press, 1971  
*La Riscoperta dell'Ordinario: la filosofia, lo scetticismo, il tragico*, Carocci, Roma, 2001

**Coccia E.,**

*La vita sensibile*, Bologna, il Mulino, 2011  
*La vie des plantes*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2016

**Comolli J.-L.,**

*Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006

**Comolli J.-L. e Rancière J.,**

*Arrête sur l'histoire*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1997

**Crépon M.,**

*Nietzsche, l'art et la politique de l'avenir*, Paris, PUF, 2003,

**Daney S.,**

*La Rampe*, Cahier critique 1970-1982, Paris, Cahiers du Cinéma-Gaölimard, 1983  
*Lo sguardo ostinato*, Il Castoro, Milano, 1995  
*Ciné journal 1981-1986*, Biblioteca di "Bianco e Nero", Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 1999  
*Il cinema e oltre. Diari 1988-1991*, Milano, Il Castoro, 1997

**De Certeau M.,**

*Fabula mistica*,  
*L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001  
*La pratica del credere*, Milano, Medusa, 2007  
« L'institution du croire : note de travail », *Recherches de Science Religieuse*, 71, 1983 pp. 61-80

**De Gaetano R.,**

*Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Roma, Bulzoni, 1996  
*Il visibile cinematografico*, Roma, Bulzoni, 2002  
*La potenza delle immagini. Il cinema, la forma, le forze*, Pisa, Edizioni ETS, 2012

**De Martino E.,**

*Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012

**Debord G.,**

*La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2001

**Deleuze G.,**

*Differenza e ripetizione* (1968), Milano, Raffaello Cortina, 1997.

*L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983) Milano, Ubulibri, 1984.

*L'immagine-tempo. Cinema 2* (1985), Milano, Ubulibri, 1989.

*Conversazioni*, con C. Parnet, Verona, Ombre Corte, 1998,

*Pourparler (1972-90)*, Macerata, Quodlibet, 2000

*Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume* (1953), Napoli, Cronopio, 2000

*Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001

*Nietzsche e la filosofia* (1962), Torino, Einaudi, 2002

*Foucault* (1986), Napoli, Cronopio, 2002.

*Che cos'è l'atto di creazione?* (1987), Napoli, Cronopio, 2003

*Cosa può un corpo? - Lezioni su Spinoza*, Verona, , ombre corte, Verona 2007

*La filosofia critica di Kant*, Napoli, Cronopio, 2009

*Due regimi di folli. Saggi e interventi 1975-1995* Torino, Einaudi, 2010

*Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986) /1*, ombre corte, Verona, 2014

**Scritti con F. Guattari**

*Che cos'è la filosofia* (1991), Torino, Einaudi, 1996.

*Capitalismo: un delirio molto speciale* (intervista), tr. di M. Baldino, "Tellus. Rivista italiana di geofilosofia", n. 22, 2000.

**Derrida J.,**

*Il cinema e i suoi fantasmi*, in "aut aut", n. 309, 2001

**Didi-Huberman G.,**

*Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Milano, Il Saggiatore, 2004

*Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005

*L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006

*Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007

*Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi, 2008

*L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano, Mondadori, 2008

*Quand les images prennent position, L'Oeil de l'histoire. 1* : Paris, Minuit, 2009

*Remontages du temps subi, L'Oeil de l'histoire. 2*: Paris, Minuit, 2010

*Come le lucciole : una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010

*La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri,

*Peuples exposés, peuples figurants. L'Oeil de l'histoire. 4*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012

*Passés cités par JLG, L'Oeil de l'histoire. 5*, Paris, Les Editions de Minuit, 2015

*Sortir du noir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015

*Peuples en larmes, peuples en armes, L'Oeil de l'histoire 6*, Paris, Les Editions de Minuit, 2016

*Être crâne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014

**Dinoi M.,**

*Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008

**Dottorini D.,**

*La passione del reale. Il documentario e la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018

**Durand R.,**

*Habiter l'image. Essai sur la photographie*, Paris, Marval, 1994

**Èjzenštejn S. M.,**

*La Natura non-indifferente*, Venezia, Marsilio, 1981

*La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, ried. 2003.

*Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 2004.

**Epstein J.,**

*Esprit de cinéma*, ed Jeheber, 1955

**Esposito R.,**

*Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010

**Faure É,**

*Cinéma, cinéma, cinéma*, Éditions Manucius,

**Foucault M.,**

*L'ordine del discorso: i meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola* (1971) Torino, Einaudi, 1972.

*Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976

*Il pensiero del fuori*, Milano, SE, Milano 1998

*Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 2007

*Il discorso, la storia, la verità*, Torino, Einaudi, 2001.

*Dits et écrits*, Parigi, Gallimard, 2004

*Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004

*Discipline, poteri, verità: detti e scritti 1970-1984*, , Genova 2008.

*L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, BUR, 2015

**Freud S.,**

*Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991

**Godard J.-L.,**

*Scénario de Passion*, Film, France-Suisse, 1982

*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome I, Paris, Cahiers du Cinéma/ Éditions de l'Étoile, 1998

*Introduzione alla vera storia del cinema*, Milano, Pgreco, 2012

**Grosoli M.,**

*Armonie contro il giorno. Il cinema di Béla Tarr*, Bologna, bébert, 2015

**Heidegger M.,**

*Lettre sur l' humanisme*, Paris, Montaigne, 1957

*Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968

*Essere e tempo. L'essenza del fondamento*, a cura di Pietro Chiodi, Collana Classici della Filosofia, Torino, UTET, Torino 1969-1978-1994

*Che cosa significa pensare?* Milano, SugarCo, 1979  
*L'abbandono*, Genova, Il Melangolo, 1983  
*Ormai solo un dio ci può salvare*, Parma, Guanda, 1987

**Herzog W.,**  
*Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, Roma, minimum fax, 2002

**Hême de Lacotte S.,**  
*Deleuze: philosophie et cinéma. Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*, Paris, L'Harmattan, 2001

**Hume D.,**  
*Dialoghi sulla religione naturale*,

**Ishagpour Y.,**  
*D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*,

**Jacques F., Leutrat J.-L.,**  
*L'Autre Visible*,

**James W.,**  
*La volontà di credere e altri saggi di filosofia popolare*  
*Saggi pragmatisti*, Carabba, 1910  
*Saggi di empirismo radicale*, Macerata, Quodlibet, 2009

**Kant I.,**  
*Critica della ragion pura*  
*Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Vrin, 2002

**Kracauer S.,**  
*Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il saggiatore, 1962  
*Teoria del Film*, Milano, Il Saggiatore, 1962

**Kristeva J.,**  
*Bisogno di credere. Un punto di vista laico*, Roma, Donzelli, 2006

**Krtolica I.,**  
*Que sais-je? Gilles Deleuze*, puf, Paris, 2015

**Lapoujade D.,**  
*Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014

**Leclercq S.,**  
*Gilles Deleuze, Immanence, univocité et transcendental*, Paris, Les Éditions Sils Maria, 2003

**Lévinas M.,**  
*Trascendenza e intelligibilità*, Genova, Marietti, 2008  
*Le temps et l'autre*, Parigi, Quadrige/ Presses Universitaires de France, 1983  
*Hors Sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987

*Autrement qu'être,*

**Martin J.-C.,**

*La philosophie de Gilles Deleuze,* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1993

**Menil A.,**

*L'écran du temps,* Presses Universitaires de Lyon,

**Mereghetti P, Nosei E.**

(a cura di) *Cinema, Anni, Vita. Yervant Gianichian e Angela Ricci Lucchi,* Milano, Il Castoro, Milano, 2000

**Mondzain M.-J.,**

*Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo,* Milano, Jaca Book, 2006

*L'image peut-elle tuer ?,* Paris, Bayard, 2002

*Homo spectator,* Paris, Bayard, 2007

*Images (à suivre), De la poursuite au cinéma et ailleurs,* Paris, Bayard, 2011

*Il commercio degli sguardi,* Milano, Medusa, 2011

*Homo spectator,* Paris, Bayard, 2013

**Montebello P.,**

*Deleuze, philosophie et cinéma,* Librairie Philosophique J. VRIN, 2008

**Morin E.,**

*Il cinema o l'uomo immaginario,* Milano, Raffaello Cortina, 2016

**Nancy J.-L.,**

*Un pensiero finito,* Marcos y Marcos, Milano 1992.

*Corpus,* tr. di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 1995.

*L'essere abbandonato,* tr. di Elettra Stimilli, Macerata, Quodlibet, Macerata 1995.

*Essere singolare plurale,* Einaudi, Torino 2001.

*Il c'è del rapporto sessuale ,* Milano SE, 2002

*La création du monde ou la mondialisation,* Paris, Galilée, 2002

*La pelle delle immagini,* Torino, Bollati Boringhieri, Torino, 2003

*Noli me tangere,* Bayard, Paris, 2003

*Sull'agire. Heidegger e l'etica,* tr. di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2005.

*La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I,* tr. di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2007

*Tre saggi sull'immagine,* tr. di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2007

*Ego sum,* tr. di Raoul Kirchmayr, Milano, Bompiani, 2008

*Le differenze parallele : Deleuze e Derrida,* Verona, Ombre Corte, 2008.

**Nietzsche F.,**

*Frammenti postumi 1885-1887,* Milano, Adelphi, 1974

*Frammenti postumi 1888-1889,* Milano, Adelphi

**Niney F.,**

*L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire,* Bruxelles, De Boeck, Université, 2000

**Pamart J.-M.,**

*Deleuze et le cinéma. L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Paris, Édition Kimé, 2012

**Parigi S.,**

*Neorealismo. Il nuovo cinema del Dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014

**Pasolini P.P.,**

*Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975

**Rancière J.,**

*Courts voyages au pays du peuple*, Paris, Éditions du Seuil, 1990

*La favola cinematografica*, Pisa, ETS 2006

*Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini 2007

*Il disagio dell'estetica*, , Pisa, ETS, 2009

*Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2013

*En quel temps vivons-nous?*, Paris, La fabrique, 2017

**Ricoeur P.,**

*La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003

*La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaka Book, 2010

**Rodowick D. N.,**

(a cura di) *Gilles Deleuze, Philosopher of Cinema*, University of Iowa, Iowa City, 1997

Jameson F.(a cura di), *Gilles Deleuze Time's Machine*, Duke University Press, Durham (NC)-Londra, 1997

**Ronchi R.,**

*Bataille, Lévinas, Blanchot*, Milano, Spirali, 1985

*Bergson. Una sintesi*, Milano, Christian Marinotti Editore, 2011

*Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Feltrinelli, Milano,

**Rondi B.,**

*Il neorealismo italiano*,

**Rossellini R.,**

*Il mio metodo*, Venezia, Marsilio, 1987

**Rosset C.,**

*Le Réel traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977

**Rossi K.,**

*L'estetica di G. Deleuze*, Bologna, Pendragon, 2005

**Sauvagnargues A.,**

*Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaire de France,

*Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, puf, 2010

**Schefer J.-L.,**

*Du monde et du mouvement des images*, Cahiers du cinéma, 1997

*Images mobiles*, P.O.L, 1999

*L'uomo comune del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2006

*Le Temps dont je suis l'hypothèse*, P.O.L, 2011

*L'image et l'Occident*, Paris, P.O.L., 2017

**Schreder P.,**

*Il trascendentale nel cinema*, Roma, Donzelli 2010

**Sokurov A.,**

*Nel centro dell'oceano*, Milano, Bompiani, 2009

**Somaini A.,**

*Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero, 2005

**Spinicci P.,**

*Simile alle ombre e al sogno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008

**Tedesco S.,**

*Forma e forza. Cinema, soggettività, antropologia*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2014

**Zabunyan D.,**

*Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006

*Les cinémas de Gilles Deleuze*, Paris, Bayard, 2011

*L'insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*, De l'incidence, Paris, 2016

**Zavattini C.,**

*Neorealismo*,

**Zourabichvili F., Sauvagnargues A., Marrati P.,**

*La philosophie de Deleuze*, Paris, puf,

**Zucconi F.,**

*La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Milano, Mimesis, 2013

**Virilio P.,**

*Lo schermo e l'oblio*, Milano, Anabasi 1994

**Wittgenstein L.,**

« Leçons sur la croyance religieuse » in *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1992

**Wunenburger J.-J.,**

*Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi 1999