

INDICE

Capitolo 1

L'immagine 'dividuale'

1.1 L'intervallo e le sue estremità, p. 3 – 1.2 Dalla persona all'impersonale, p. 11 – 1.3 Splendore e minaccia, p. 22.

Capitolo 2

Il continuum impersonale e i segni

2.1 Segni, segnature, materie segnaletiche, p. 26 – 2.2 Continuo vs discontinuo, p. 29 – 2.3 Continuità e vaghezza, p. 37.

Capitolo 3

Il movimento depersonalizzato

3.1 L'*Urphänomen* cinematografico, p. 40 – 3.2 L'epistola filmata, p. 44.

Capitolo 4

La dissoluzione del punto di vista

4.1 I paradossi della soggettiva, p. 51 – 4.1.1 La forma-museo e la memoria come soggettività impersonale, p. 53 – 4.1.2 La sinestesia cinematografica, p. 59 – 4.2 Ritorno all'indiscernibile: la soggettiva libera indiretta, p. 61 – 4.3 Verso una visione senza soggetto, p. 65 – 4.3.1 Il tracciato genetico: da una crisi del personaggio a un regime della descrizione, p. 67 – 4.4 L'immagine-allucinazione, p. 74.

Capitolo 5

La perdita di centralità della figura umana

5.1 La paura, per cominciare, p. 81 – 5.2 Trascendenza della persona e apparizione dell'uomo visibile, p. 89.

Capitolo 6

Il mondo delle cose

6.1 Organi senza corpo: la scomposizione della figura umana, p. 98 – 6.2 Passioni dell'inanimato, p. 103 – 6.2.1 Il Neutro e la singolarità qualunque, p. 110 – 6.3 Mondo inorganico e potenza virale del falso, p. 114 – 6.3.1 Il denaro e il tempo come «scambio ineguale», p. 118.

Capitolo 7

L'umanità del volto

7.1 L'icona, p. 122 – 7.2 Ripartenza dallo scambio ineguale: la maschera e il tempo, l'attore, p. 126 – 7.3 L'autoritratto come genere, p. 133 – 7.4 La dissoluzione del volto nei suoi tratti e il «neutro» come terzo genere, p. 134.

Capitolo 8

Campi lunghi

8.1 La metropoli e l'uomo comune del cinema, p. 138 – L'immagine satura e la natura sconsecrata, p. 140.

Bibliografia

Capitolo 1

L'IMMAGINE 'DIVIDUALE'

1.1 *L'intervallo e le sue estremità*

Secondo Simondon, una relazione non è un mero collegamento di due termini, che ne costituirebbero le componenti primarie e sarebbero sufficienti a definirla, bensì vale per se stessa, indipendentemente dai termini tra i quali s'instaura. Di più: essa è *anteriore* ai suoi termini (indipendenza nel tempo), cioè *li costituisce*. In altre parole, una relazione non è qualcosa che viene a stabilirsi tra poli già individuati, o meglio tra 'individui' già formati, ma è essa stessa l'operatore di un sistema di individuazione, che crea simultaneamente gli elementi che lo compongono ed i loro rapporti reciproci¹. Se poi assumiamo gli estremi individuali di una relazione come *punti personali*, risulterà che ad essere impersonale è la relazione medesima: la relazione in sé, in quanto non attiene agli elementi che la compongono.

La ricerca di cui di seguito esponiamo i risultati muove da questo assunto di fondo: ad essere impersonale è essenzialmente il rapporto, la relazione. Impersonalità significa dunque, in primo luogo, indipendenza della relazione rispetto ai suoi termini.

Al cinema, quest'idea di impersonalità ha ricevuto una potente tematizzazione in una certa concezione della *vita* come 'immanenza', trovando espressione in una sperimentazione linguistica radicale: una linea al cui interno i nomi di Vertov («la vita colta sul fatto») e

¹ Si veda in particolare G. Simondon, *L'individuazione psichica e collettiva*, a cura di P. Virno, Roma, DeriveApprodi, 2006. Da questi il concetto passa in forma sostanzialmente invariata a Deleuze, che di un'esteriorità delle relazioni farà uno dei principi essenziali del proprio itinerario speculativo.

Godard («la vita da sola») segnano le tappe decisive; nomi cui occorre aggiungere, sia pure situato in una posizione eccentrica, quello di Ejzenštejn².

Nella teoria del cinema, invece, essa si è affacciata – ancora una volta, significativamente, in connessione con i concetti di vita e di immanenza – per opera di Gilles Deleuze. A circa trent'anni dalla pubblicazione di *L'immagine-mouvement* e *L'immagine-temps*, non è difficile individuare l'elemento di più radicale novità che la teoria deleuziana ha introdotto negli studi sul film: attraverso un decisivo scarto attuato nei confronti di una tradizione a lungo predominante, il filosofo cessa di considerare il cinema alla stregua di un dispositivo mimetico capace di duplicare la visione di un soggetto empirico, per radicarlo in un orizzonte metafisico che ne fa piuttosto il 'correlato' di un campo trascendentale impersonale. È in quest'idea di un *piano d'immanenza* del reale, definito come un «universo acentrato» delle immagini, assolutamente trasparente ed anteriore alla coscienza, che il cinema trova ora la propria definizione epistemologica³.

Nella sua teoria, Deleuze dà alla relazione il nome bergsoniano di *intervallo*. L'intervallo è la relazione propria del cinema o, meglio, il *concetto* di questa relazione. Con tale denominazione si direbbe che Deleuze ponga l'accento sulla determinazione spaziale del rapporto. La prima e principale definizione che ne viene data lo considera come «uno scarto tra un movimento ricevuto e un movimento eseguito» nell'universo materiale, cioè una 'frazione' di movimento, la quale pertanto non dev'esser confusa con lo spazio in cui si effettua: «è lo stesso fenomeno di scarto che si esprime [...] in termini di spazio nella mia percezione»⁴. Come tale, esso è assunto a unità metrica di un tempo modellato sullo spazio e dedotto dal movimento (cronologia): l'intervallo è allora il presente variabile⁵. Ma esso è anche il sito in cui la percezione, facendosi autopercezione, dà luogo al sorgere di una soggettività, di un centro vivente⁶. A ben vedere, più che un concetto, è l'operatore che il filosofo utilizza per estrarre differenti concetti dai vari tipi di immagine e di relazione che il

² Attraverso un confronto con le categorie di Deleuze e Merleau-Ponty, Pietro Montani ha individuato un possibile anello di giunzione tra le differenti ricerche espressive di Vertov ed Ejzenštejn proprio in una idea di relazione: cfr. P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 2000.

³ Il luogo testuale di riferimento al riguardo è il quarto capitolo di *L'immagine-movimento*, in cui il filosofo rilegge le pagine iniziali di *Materia e memoria* (1896) di Henri Bergson. Come vedremo, alla luce della teoria deleuziana è possibile rileggere altre e più antiche teorie del cinema – quella di Jean Epstein, ad esempio – come elaborazioni fondate su di una articolazione impersonale dello sguardo cinematografico.

⁴ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 84.

⁵ *Ivi*, p. 47.

⁶ *Ivi*, p. 80 e pp. 84-85.

cinema presenta. Per noi, si tratterebbe di vedere secondo quali modalità esso dia forma, di volta in volta, a quell'idea di impersonalità che gli appartiene⁷.

In quanto condizione di possibilità e fenomeno che presiede al formarsi di una percezione soggettiva, esso è anche, infatti, il luogo privilegiato che consente di gettare uno sguardo *à rebours* su quel piano acentrato in cui vedente e visibile, cosa e percezione, immagine e coscienza non conoscono ancora distinzione alcuna, ma piuttosto si fondono in un regime di «variazione universale». È qui – nel tentativo di colmare lo scarto e di riconsegnarlo ad una dimensione preumana – che Deleuze riconosce all'opera di Vertov un importante ruolo strategico nella delineazione della propria teoria (e una profonda affinità con la metafisica bergsoniana)⁸.

Al termine del primo volume Deleuze conferirà una completa autonomia all'intervallo, liberandolo da qualsiasi legame con la coscienza o la soggettività e facendone la sostanza di un nuovo tipo di immagine, gerarchicamente superiore alle altre e capace di includerle, garantendone così il movimento o la circolazione: è l'immagine-relazione, che introduce il mentale nell'immagine e che corrisponde alla «terzità» di Peirce⁹.

Tuttavia, questa emancipazione in direzione di una pura funzione di pensiero incarnata nei movimenti di macchina, e di una coscienza che è ormai solo una coscienza-cinepresa, non più soggettiva o personalizzata ma macchinica, non è ancora una rottura con un certo regime dell'immagine cinematografica. Ne rappresenta anzi il compimento, nella misura in cui integra le percezioni, le affezioni e le azioni (quel plesso cognitivo-comportamentale ch'è detto rapporto senso-motorio) in una legge di significazione che ne assicura gli effetti di senso all'interno del film come testo. È un punto limite oltre il quale l'intervallo potrà solo espandersi o assottigliarsi fino a rendersi indipendente dai poli entro i quali è stabilito, e cominciare così a valere di per sé – quando più nulla sarà in grado di orientarlo, e il movimento stesso diverrà labirintico o *qualsiasi*, organizzandosi in svolte e biforcazioni secondo un principio aleatorio. Sarà allora che lo spazio della relazione subirà una

⁷ Cfr. J.-P. Esquenazi, *Un'idea di cinema, un'idea di film*, in R. De Gaetano (a cura di), *Deleuze, pensare il cinema*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 155-166, che mette bene in luce la centralità della nozione di intervallo nell'impianto concettuale del dittico composto da *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*. Per una storia di questo concetto, che ne rintraccia le radici in Aristotele e ne coglie le propaggini in alcuni sviluppi del pensiero contemporaneo, cfr. R. Hill, *The Interval: Relation and Becoming in Irigaray, Aristotle, and Bergson*, New York, Fordham University Press, 2012.

⁸ Si veda in proposito G. Piatti, *Bergson e Vertov, nel segno di Deleuze*, in "trópos", n. 1, 2014, pp. 159-177.

⁹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, pp. 225-234. Il caso esemplare preso in considerazione per illustrare quest'ultimo tipo di immagine è il cinema di Alfred Hitchcock.

modificazione sostanziale, divenendo soglia o passaggio per l'instaurazione di circuiti d'altro genere, non più organici ma «cristallini», capaci di aprire direttamente l'immagine sulla dimensione di un tempo sottratto alla cronologia: si parlerà non più d'intervallo, ma di *interstizio*¹⁰.

In tutti questi casi, è lo spazio di una relazione concepita come istanza sovraperonale ad esser messo in gioco. Così, se autori come Vertov e Godard (ma anche come Schroeter, Marker, Rivette, Cassavetes, Kiarostami...) utilizzano il cinema come un mezzo per dare consistenza estetica alla trama di relazioni che innervano la realtà, Deleuze si serve della loro opera per costruire un'ontologia fondata sul concetto di relazione¹¹.

Descrivere un'estetica delle relazioni, fare una teoria degli intervalli: sarebbero questi, dunque, i compiti fondamentali di una ricognizione intorno alle forme dell'impersonale al cinema. Ma ciò configura solo una parte del compito complessivo; e l'intervallo – la relazione in sé – è proprio ciò di cui *non* parleremo in questo lavoro. Non direttamente, almeno. Volendo stabilire una distinzione generale (certo troppo astratta e schematica, ma funzionale al discorso che qui tentiamo d'imbastire), potremmo immaginare due modalità principali, per chi fa cinema, di accedere a una dimensione dell'immagine che può esser detta impersonale.

Da un lato si può tentare, appunto, di cogliere anzitutto la relazione e di pensarla in immagini, attraverso invenzioni drammaturgiche originali e soluzioni compositive adeguate. In tal caso i suoi termini – le persone o gli oggetti che vi sono coinvolti – compaiono come tali solo successivamente, e da essa vanno in certo modo 'dedotti'.

Dall'altro lato, piuttosto che arrischiarsi nel confronto con un mondo di relazioni pure e ancora virtuali, ci si può accontentare di aderire ad un sistema di relazioni già personalizzate, 'incarnate' in cose e persone determinate. Si tratta allora di partire da queste, ossia di assumere dei poli già costituiti – ma per destituirli.

¹⁰ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 200 sgg. Deleuze fa l'esempio di Godard, che in *Ici et ailleurs* (1976, in collaborazione con Anne-Marie Miéville) accosta l'immagine di Hitler a quella del primo ministro israeliano Golda Meir: l'idea di relazione conosce qui una declinazione estrema e paradossale, quella di un'assoluta impossibilità di relazione.

¹¹ In un suo commento a Deleuze, Alain Badiou si esprime molto chiaramente su questo punto: «Il nome dell'essere sarà la vita, se lo si pensa dal lato dell'univoca potenza del senso. Il nome dell'essere sarà relazione, se lo si pensa dal lato dell'equivoca distribuzione universale dei segni», A. Badiou, *La vita come nome dell'essere*, in *Oltre l'uno e il molteplice. Pensare (con) Gilles Deleuze*, a cura di T. Ariemma e L. Cremonesi, Verona, ombre corte, 2007, p. 70. Si veda anche, dello stesso Badiou, *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, Torino, Einaudi, 2004. Diremo tra breve come la distinzione tra il piano 'equivoco' dei segni (e degli enti) e quello univoco del senso ci abbia guidato nella delimitazione del campo della nostra ricerca.

Le due possibilità, con ogni evidenza complementari, non si situano tuttavia sullo stesso piano, poiché non solo implicano tipi differenti di operazioni estetiche, ma sottendono due modi distinti di concepire, fin nei suoi presupposti, la stessa attività estetica. Si possono far corrispondere ad esse due gruppi di cineasti: il primo si trova distribuito, lo abbiamo detto, lungo la linea che idealmente congiunge Vertov a Godard, e dà luogo a una genealogia prestigiosa, ma decisamente minoritaria; il secondo è più nutrito e comprende una varietà di autori, per lo più ascrivibili a un cinema convenzionalmente etichettato come moderno, che hanno inteso esprimere nelle loro opere un rifiuto dei codici espressivi tradizionali (accettiamo per il momento questa definizione approssimativa).

Il discrimine tra i due non è da ricercare, probabilmente, in una maggiore o minore consapevolezza teorica, quanto in una differente concezione del mezzo cinematografico come strumento di conoscenza della realtà.

Si può dire che gli uni ambiscono a oltrepassare la prospettiva individuale, e finanche talora quella umana, concentrandosi per lo più su fenomeni poco appariscenti, che in genere eludono il nostro sguardo – su quelle che, con Bergson, potremmo considerare come delle immagini che la percezione naturale non trattiene, essendone piuttosto ‘attraversata’, o, con Virilio, delle *antiforme*¹² –, in questo profittando della impassibilità della macchina da presa: filmando ad esempio lo spazio incerto che si dispiega tra le cose, o catturando i colori come qualità pure, che non si riferiscono più ad alcun oggetto. Fanno la scoperta di un *entre-monde*, che non è negazione delle forme, ma piuttosto una condizione del loro manifestarsi: «Luce, illuminazione, ombre, riflessi, colore, tutti questi oggetti della ricerca non sono esseri propriamente reali; hanno solo un’esistenza visiva, come i fantasmi. Stanno sulla soglia della visione profana: generalmente non vengono visti. Lo sguardo [...] li interroga per sapere come possano far sì che all’improvviso esista qualcosa e proprio *quella* cosa, per comporre questo talismano del mondo, per farci vedere il visibile», scrive

¹² Scrive Virilio a proposito del proprio giovanile apprendistato pittorico: «Dopo aver puntato sull’oggetto senza valore, sono scivolato sul marginale, sul marginalissimo. L’oggetto banale non si è tramutato in oggetto di pregio, non c’è stata ‘trasfigurazione’, è avvenuto qualcosa di più importante. Improvvisamente davanti a me sono apparsi nuovi oggetti, figure bizzarre piene di frastagliature e di tacche; tutto un insieme di articolazioni è diventato visibile [...] tutto lo spazio, tutto il mondo erano pieni di queste forme nuove, che si annidavano negli incavi di ogni forma [...] la posizione delle cose provocava forme esotiche nuove, forme che ci sfuggivano nonostante la loro evidenza: abituati come siamo alle geometrie più usuali, noi percepiamo perfettamente il cerchio, la sfera, il cubo, il quadrato, ma afferriamo molto meno bene gli intervalli, gli interstizi fra le cose, la gente. Queste configurazioni ritagliate dai corpi, modellate dalle forme, ci sfuggono...», P. Virilio, *L’orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, Milano, costa & nolan, 2005, p. 8. L’allusione al termine del passo citato è, naturalmente, al progetto godardiano di un cinema capace di cogliere *la vie toute seule*.

Merleau-Ponty in *L'occhio e lo Spirito*¹³. È quella stessa qualità *sottile* dello sguardo che Roland Barthes riconosce in Antonioni, per il quale parla di «un'arte dell'Interstizio»¹⁴.

Alcuni di loro operano diversamente, mirando piuttosto a rendere sensibile la forma stessa dello sguardo nella sua autonomia da ciò che inquadra, così da interrompere quell'adesività alla materia che è responsabile di ogni illusoria credenza in un carattere 'naturale' dell'atto di vedere. Nel far questo, attingono alle risorse più creative del montaggio, che consente loro di stabilire associazioni imprevedute come d'indurre distanze abissali tra ciò che è più vicino: «Dans un point de montage à distance, on peut faire entrer tout l'univers», ha dichiarato il cineasta armeno (e singolare teorico di un «montaggio a distanza») Artavazd Pelešjan¹⁵.

Altri ancora muovono da alcune semplici convenzioni preliminari. In un film recente – *L'intervallo* (2012) di Leonardo Di Costanzo –, una situazione di stallo (in un edificio abbandonato un ragazzo sorveglia una ragazza, in attesa della banda di camorristi che dovrà venire a giudicarla) è presentata inizialmente nel rispetto di una unità di tempo e di luogo; ma all'interno di questa drammaturgia apparentemente classica è fatta sorgere gradualmente una pluralità di tempi e di spazi, tutta una vegetazione e una fauna che di fatto dissolvono l'espedito teatrale ed aprono la situazione ad una dimensione immaginaria, che lascia sussistere soltanto lo spazio fluido, proteiforme, della relazione tra i due personaggi.

Ad ogni modo – che si passi per un'ostensione dei processi formativi, per una pratica sperimentale dei sistemi di montaggio o per una teatralizzazione –, si tratta sempre di dischiudere l'intervallo: tra le cose, tra la cosa e la sua immagine, tra immagini associate, ecc. E, in tal senso, queste operazioni sono preparatorie rispetto all'elaborazione estetica vera e propria, che consisterà nel popolare l'intervallo, nel farne il luogo di scontro e di captazione delle forze e delle energie anonime che lo percorrono.

¹³ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, Milano, SE, 1989, pp. 24-25.

¹⁴ R. Barthes, *Caro Antonioni...*, in *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Genova, il melangolo, 1997, p. 173. Anche Barthes fa riferimento alla pittura: «Penso a Matisse che disegna un ulivo, dal suo letto, e si mette ad osservare, dopo un po', i vuoti tra i rami e scopre che, con questo modo di vedere, sfugge all'immagine abituale dell'oggetto disegnato, al cliché 'ulivo'. Matisse scopriva così il principio dell'arte orientale, che vuole sempre dipingere il vuoto, o meglio, che coglie l'oggetto raffigurabile in quel raro momento in cui il pieno della sua identità cade bruscamente in un nuovo spazio, quello dell'Interstizio», *ibidem*.

¹⁵ F. Niney, *Entretien avec Artavazd Pelechian*, in "Cahiers du cinéma", n. 454, 1992, p. 37. Cfr. A. Pelešjan, *Montaggio a distanza*, in Aa.Vv., *Montaggio a distanza. Il cinema di Artavazd Pelešjan*, Pesaro, Quaderno informativo della xxv Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1989. Si veda anche D. Dottorini, *L'immagine impersonale: Bartleby, Godard, Pelešjan*, in "Fata Morgana", n. 0, pp. 105-116.

Introducendosi in questi interstizi e cercando di abitarli, mettendo «la percezione nelle cose», questi autori pervengono all'esplorazione di uno stato 'intermedio' del reale, fatto di pulsazioni e di forze più che di forme distinte e definite – un interregno attraversato da elementi dotati di una consistenza vibratoria, magmatica, ondulatoria. Sono energie non formali, quelle che l'autore di cinema, ora, deve sforzarsi di rendere sensibili¹⁶.

Ciò comporta, per il cineasta stesso, un massimo di spersonalizzazione: giacché, stante la natura analogica del film, egli non può esimersi dall'indagare il mondo sensibile a partire dai suoi componenti materiali – ma deve farlo in modo tale che ciascuno di essi risulti come un 'nodo', o un momento, in una rete mutevole di rapporti che in un certo senso gli preesiste; e per fare ciò ha bisogno di isolarli, per quanto possibile, prima di ogni eventuale loro rapporto codificato, così da renderli disponibili a nuovi collegamenti, da farne la sostanza stessa di future connessioni.

I cineasti del secondo gruppo compiono in qualche modo il processo inverso. Partono dagli individui, dalle *persone*, per poi cercare di disfarsene (e di disfarli). È una prospettiva, la loro, che inizialmente sposa uno sguardo che diremmo in tutto e per tutto umano, ma che mira a scoprire – *al di là* di questi attori individuali ben definiti – un paesaggio straniato, da cui ogni personalizzazione, e perfino ogni individuazione, tende a scomparire.

La questione, per loro, si pone in tutt'altra maniera. Non debbono fare altro all'inizio che riprendere, e tessere nuovamente sullo schermo, quei legami organici tra le cose, frutto di una convenzione inveterata, che una vasta memoria cinematografica ha trasformato in abitudini cognitive. Pertanto, il lavoro che ora s'impone al cineasta è assai diverso da quello visto in precedenza: una messa in questione di moduli formali e linguistici collaudati, più che l'elaborazione di un disegno compositivo inedito; un'opera di decostruzione e di scardinamento, o anche, più sottilmente, di pervertimento e di parodia, delle forme classiche della rappresentazione – laddove gli altri, i cineasti dell'intervallo (come potremmo chiamarli), si sforzano di articolare un'idea d'impersonalità come dato

¹⁶ Sulla distinzione tra un'estetica delle *forme*, che trova in Ejzenštejn la sua più compiuta elaborazione, e un'estetica delle *forze*, che avrebbe invece il suo modello nella teoria deleziana, cfr. R. De Gaetano, *Ejzenštejn, Deleuze e le vie della teoria in Italia*, introduzione a M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 9-41 (e, in particolare, pp. 14-19, "Le forme e le forze, il protoplasma e l'uovo") e, dello stesso autore, i saggi raccolti in *La potenza delle immagini. Il cinema, le forme e le forze*, Pisa, ETS, 2012. Su tale questione e sempre in relazione al cinema, ma a partire da un diverso paradigma estetologico, esemplato sui criteri della morfologia e della biologia, si veda S. Tedesco, *Forma e forza. Cinema, soggettività, antropologia*, Cosenza, Pellegrini, 2014. La questione delle forze, centrale in Deleuze, è discussa soprattutto in *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, pp. 117-126 ("Dipingere le forze").

immediato del visibile, ch'essi vogliono far emergere al di là di ogni composizione 'organica'.

Se queste approssimazioni risultano insoddisfacenti, è perché, come si diceva, sono troppo astratte, e soprattutto troppo rigide. (Può accadere che certi autori sfruttino entrambe le possibilità, o che non sia possibile collocarli immediatamente in un gruppo piuttosto che nell'altro). Ci consentono però di tracciare una distinzione di massima, la cui utilità a fini strettamente euristici ci sembra evidente.

Per i primi ciò che è dato è l'impersonale – ma esso deve comunque essere ricostruito, in quanto è dato non alla nostra visione, ancora troppo umana, ma ad un altro occhio, non più umano: quest'altro occhio non umano è dunque ciò che propriamente dev'essere costruito, ciò che la macchina da presa deve sforzarsi di essere, sciogliendosi (nei vari modi che abbiamo provato a indicare) dal proprio ancoraggio 'mondano' (da tutto ciò che tende di norma ad assimilarla alla percezione naturale).

Per i secondi, ciò che è dato sono le persone e, in generale, gli individui.

Diremo allora che gli uni procedono *dall'impersonale alle persone*, gli altri *dalle persone all'impersonale*¹⁷.

Scegliendo in questo nostro lavoro di occuparci del secondo 'gruppo', scegliamo di collocarci per così dire alle estremità dell'intervallo: non d'installarci al suo interno, ma di considerarne le 'facce' o i 'lati'. Ritroviamo pertanto tutte quelle coppie di termini correlati, quelle dualità che Deleuze aveva inteso cancellare preliminarmente nel definire il quadro della sua impostazione teorica: quella di azione e reazione, in primo luogo, ma anche di percezione ed azione, percolato e percezione, sguardo ed immagine, immagine e cosa, segno e referente, soggetto e oggetto. Sono termini 'attuali', *punti personali* il cui statuto d'esistenza è, agli occhi del filosofo, qualcosa di secondario, di «derivato»; e che non consentono, pertanto, di afferrare la specificità concettuale del cinema, la sua inerenza ad un flusso vitale sentito come potentemente unitario. Deleuze ha come unico scopo, in fondo, di arrivare a toccare, attraverso le immagini del cinema, questa unità concettuale profonda.

Malgrado ciò, se procediamo dalla volontà di considerare il cinema come *esperienza*, non possiamo fare a meno di constatare che, generalmente, ad essere recepito non è il luminoso

¹⁷ Non è difficile accorgersi che in entrambi i casi, malgrado tutto, è un «orizzonte negativo» (come lo chiama Virilio) quello in cui si colloca un'estetica cinematografica dell'impersonale. Ma le operazioni con cui tale orizzonte può essere articolato differiscono qualitativamente, e trovano, ci sembra, un discrimine nelle due 'vie' che abbiamo cercato brevemente di delineare.

piano di materia di cui ci parla *L'immagine-movimento*. Sono invece degli oggetti più o meno individuati, che presentano forme differenziate, e degli sguardi più o meno individuali, che rinviano a qualcuno o a qualcosa (non fosse che alla macchina da presa). Sono anche azioni, percezioni, emozioni, e una moltitudine di altre cose. Insomma, non il cinema come totalità virtuale, ma i *film* nella loro concreta attualità, costituiscono la materia prima di quest'esperienza – rispetto a cui la «variazione universale» può sussistere tutt'al più come uno 'sfondo', un puro campo di possibilità reso deducibile di volta in volta dalle diverse configurazioni espressive messe in scena da questa o quell'opera.

Non è possibile, in verità, stabilire che cosa sia primario e cosa derivato, in quanto ciò dipende dal sistema di riferimento adottato nell'elaborazione teorica. L'attuale e il virtuale, il cinema e i film, così come il personale e l'impersonale, coesistono in un rapporto di presupposizione reciproca che li fa circolare e scambiare di posto – in quel doppio movimento dell'attualizzazione e della virtualizzazione che costituisce il moto complessivo dell'essere stesso, il quale, osserva Badiou, «non è né virtualizzazione né attualizzazione, ma il mezzo indiscernibile di entrambi, il movimento dei due movimenti»¹⁸.

1.2 *Dalla persona all'impersonale*

Deleuze offre le principali coordinate teoriche del nostro discorso, ma non determina il suo oggetto. Ci consente semmai di 'inquadralo' entro una certa prospettiva e, all'interno di questa, di costruirne il profilo. Impersonale, nel sistema deleuziano, è – lo abbiamo visto – il piano di immanenza, ossia l'essere stesso inteso come campo trascendentale. A questo livello, nessuna questione si pone, né vi sarebbe ricerca da intraprendere. Le cose cambiano – e i problemi nascono – nel momento in cui si decida di determinare che cosa sia l'impersonale (e come giungervi) dal lato non dell'«univoca potenza del senso», ma della molteplicità degli enti (e dei segni). (Si vede come già in questa duplicità si implicato quel nodo potenzialmente aporetico, connesso allo statuto del segno nella filosofia deleuziana, che cercheremo di sciogliere più avanti)¹⁹.

¹⁸ A. Badiou, *La vita come nome dell'essere*, cit., pp. 63-64.

¹⁹ Cfr. *infra*, cap. 2.

In fondo, si tratta della stessa duplicità ravvisata da Rancière, allorché ipotizza che i due regimi dell'immagine-movimento e dell'immagine-tempo non siano altro che «punti di vista diversi» sugli stessi fenomeni. In fondo, non sarebbero che due diverse modalità di lettura. Ma sono punti di vista o modalità di lettura – questo ci sembra il punto cruciale – *immanenti* al cinema: prospettive che il cinema ha letteralmente messo in scena attraverso i suoi autori e le loro strategie estetiche²⁰.

Con il nostro lavoro non abbiamo inteso, pertanto, offrire una ‘mappatura’ completa dei modi di manifestazione dell'impersonale nel cinema, ma un'indagine relativa ad un livello soltanto della questione, e non il più radicale: quello concernente la dissoluzione della categoria di *persona*.

Una simile scelta è stata fatta non in ragione di un nesso di ‘propedeuticità’ (di cui non siamo affatto persuasi) che legherebbe i due livelli della questione, cosicché l'uno – il più profondo – non potrebbe esser trattato, se non alla luce dei risultati di una ricerca condotta prima sull'altro – il più superficiale; crediamo di essere stati sufficientemente chiari circa la relatività di queste subordinazioni, dipendenti esclusivamente dall'opzione teorica sposata dall'analista. Piuttosto, situando la questione su un piano più schiettamente metodologico, si trattava di decidere quale tipo di ricerca effettuare: se una ricognizione a livello di uno stato continuo e indiviso della materia, ma percorso da energie non formali (livello delle *forze*), che avrebbe richiesto una certa strumentazione analitica e teorica; o un'indagine sul piano dei segni e del loro statuto ‘discreto’ (livello delle *forme*)²¹.

In entrambi i casi si tratta di reperire delle *figure estetiche*, e di darne una sistemazione e una classificazione. Ma sono tipologie di figure sensibilmente diverse, e con un diverso fondamento – distinguibili un po' alla maniera con cui, nel dominio della retorica, si usa distinguere delle figure *di parola* da delle figure *di pensiero* (senza voler stabilire qui improbabili omologie)²².

²⁰ L'analisi dettagliatissima della teoria deleuziana fatta da Rancière si trova nel volume *La favola cinematografica*, Bergamo-Pisa, Edizioni di Cineforum-ETS, 2006, pp. 153-172 (“Da un'immagine a un'altra? Deleuze e le epoche del cinema”).

²¹ Si dirà che una simile distinzione, sebbene non abbia carattere dicotomico ed escludente, rimane comunque troppo rigida, e che il cinema, in quanto fatto estetico, non può eludere l'intervento di processi che possiamo chiamare di formalizzazione. Di tale difficile questione, relativa a un presunto carattere ineludibile della rappresentazione – per cui anche delle forze non si potrebbe fare a meno di restituire una figurazione – si parlerà nel capitolo 3, quando, a proposito di Ejzenštejn, riprenderemo il filo di un vecchio dibattito (appunto sui limiti della rappresentazione).

²² La distinzione, che si deve a Fontanier, si trova sinteticamente esposta in B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Garzanti.

Scegliendo di occuparci di forme più che di forze (e rinviando ad una ricerca successiva la disamina di una logica e di una estetica delle relazioni), collochiamo le nostre analisi, inevitabilmente, al livello di una *retorica* e di una *stilistica* del cinema (e pertanto non potremo fare a meno di cominciare da un ripensamento del concetto di segno).

Diciamo dunque che se l'intervallo è 3 – un 3 non dialettico, come molte volte ripete Deleuze: non una sintesi ma, al contrario, la preservazione di una differenza –, i suoi poli sono 1 e 2. Da questo presupposto deriva una fondamentale ripartizione, che investe il campo della ricerca qui intrapresa.

1 e 2, vale a dire il soggetto e l'oggetto: che al cinema sono il centro ottico e il mondo filmato. Per capire come l'impersonale può manifestarsi a questo livello, dobbiamo innanzi tutto capire che cosa è definibile come persona nei due casi considerati. Attorno a queste due linee si è distribuito il campo della ricerca.

Ed è proprio a questo punto che si possono saggiare i limiti di un riferimento all'ottica deleuziana, in quanto essa non dispone di un concetto per pensare in maniera adeguata la persona. O meglio, ce ne offre uno puramente negativo: «una persona è sempre un taglio [*coupure*] di flusso [...] o meglio un'intersezione di flussi molteplici», «perché le persone sono all'intersezione e al taglio dei flussi, esistono nel punto di taglio dei flussi», «le persone sono intercettatori». Queste sono alcune delle definizioni principali²³. Per questo motivo, laddove l'impianto concettuale approntato dal filosofo per i suoi fini si presenta meno articolato – appunto, in una determinazione 'positiva' dell'idea di persona –, faremo intervenire l'altro attore principale della scena teorica che qui abbiamo inteso allestire: le ricerche condotte negli ultimi anni dal filosofo Roberto Esposito (sulla scorta soprattutto dei lavori di Michel Foucault) intorno al concetto di *bíos* hanno infatti come approdo l'elaborazione di una «filosofia dell'impersonale», ma con la differenza decisiva, rispetto a Deleuze, che tale elaborazione avviene a partire da una disamina storico-genealogica

²³ Le troviamo in una lezione del corso tenuto da Deleuze a Vincennes nell'anno accademico 1971-1972 (dunque durante la fase di elaborazione, con Félix Guattari, di *L'anti-Edipo*). Il testo è consultabile all'indirizzo <http://webdeleuze.com/php/texte.phpcle=Anti+Oedipe+et+Mille+Plateaux&langue=4>. Un film come *La truite* (1982) di Losey è perfetto per illustrare questa concezione negativa della persona. Il film comincia dando a vedere la sua regola: il desiderio è qualcosa che scorre; lungo questo flusso, i personaggi messi in scena da Losey non fanno altro che intervenire ad 'arrestare' il flusso, a fermarlo o a deviarlo. Sono, appunto, degli «intercettatori».

dell'idea di persona e dell'incisività del ruolo di questa all'interno di alcuni tra i maggiori sistemi di pensiero della filosofia occidentale²⁴.

Facciamo nostra, pertanto, quest'opzione metodologica, secondo cui la formulazione di una teoria dell'impersonale non può che discendere da un tentativo rigoroso di pensare la categoria di persona. Tale nozione paradigmatica ci consente di porre la questione che ci interessa nei termini di una decostruzione o, se si vuole, di un 'disinnesco' – dal momento che della persona parleremo, ancora seguendo Esposito, come di un *dispositivo* (o meglio, come dell'effetto di un dispositivo). Se intendiamo – sulla scorta di una lunga tradizione – l'azione di un dispositivo soprattutto come un'azione di chiusura, di integrazione e di assoggettamento, disattivare il dispositivo della persona significherebbe dar luogo al dischiudersi di una sfera dell'impersonale.

Si tratterebbe dunque per noi, in prima istanza, di capire che cosa sia effettivamente una persona al cinema.

Nella prima parte del nostro lavoro – dedicata sostanzialmente a una fenomenologia della dislocazione dei centri percettivi – si è concepita la persona anzitutto come costruito linguistico, testualizzazione operata dal discorso filmico: vale a dire come *persona grammaticale*²⁵.

Appare chiaro come si tratti, per molti versi, di un vecchio problema nella storia delle teorie, specie quelle di stampo narratologico. È la questione di una costruzione della soggettività all'interno del dispositivo testuale – questione che, a sua volta, va situata nel più ampio solco del dibattito intorno alla difficile questione dell'enunciazione filmica (il quale, com'è noto, ha trovato un punto d'arrivo – e un esaurimento – nel libro di Metz del 1991

²⁴ Ci limitiamo qui, rinviando per il resto alla Bibliografia posta al termine del lavoro, a citare le tappe fondamentali che nel percorso di Esposito hanno condotto all'enucleazione del tema dell'impersonale: *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi, 2001; *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004; *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007.

²⁵ O soggetto logico dell'enunciazione. A tal proposito, è bene fin d'ora accennare al fatto che simili oscillazioni terminologiche non sono indifferenti, in quanto afferiscono a distinti livelli di analisi. Al contempo, vedremo come la riflessione teorica trovi proprio nello scarto tra queste istanze solo in parte sovrapponibili lo spazio ideale per definire la costruzione del proprio oggetto. Si profila infatti, già a questo livello, uno dei tratti decisivi della tesi che intendiamo sostenere, e che dovrà necessariamente investire il discorso nella sua totalità: uno scarto o un'asimmetria fondamentale tra ciò che nell'istanza responsabile della visione è *individuato* – tra ciò che nell'immagine, malgrado tutto, continua ad avere il potere di dire 'io' – e ciò che *identifica* tale individualità, che la personalizza assegnandole una posizione ed un nome relativamente stabili nell'ordine del discorso. Dovremo distinguere, pertanto, tra un'*individuazione impersonale*, che presiede alla produzione dell'immagine, ed un suo carattere più radicalmente *dividuale* e metamorfico, di cui diremo tra poco.

dedicato appunto all'enunciazione impersonale)²⁶. Perché, allora, non consacrare più direttamente la prima parte di questa dissertazione alla classica questione del punto di vista, e decidere piuttosto di raggruppare l'insieme dei problemi in essa discussi sotto un 'titolo' più generico (e in apparenza anodino), relativo alle anomalie del movimento?

Il fatto – che segna uno scarto decisivo tra quei lavori e la nostra ricerca – è che qui ci si è sforzati di offrire, di questo problema, una *fondazione ontologica*, più che discorsiva. Crediamo, infatti, che l'ambito del linguaggio (e dell'analisi semiologica, con la 'personologia' che le è connessa) sia lungi dal poter esaurire la problematica di una impersonalità dello sguardo, e che questa vada situata ad un livello più radicale, quello appunto di una dislocazione dei centri percettivi *nella materia*. Si tratta, pertanto, di considerare quest'ultima nel suo statuto prelinguistico, così da evitare quella 'ratifica' metafisica del dato linguistico in cui la semiologia, nel corso della sua storia, è incorsa di frequente²⁷.

Tratteremo dunque il centro, a questo livello, come punto di vista o centro ottico, ma anche, più radicalmente, come centro di 'indeterminazione' che funge da riferimento e perno del movimento.

Più difficile sarà dire che cosa sia una persona al livello della sua iscrizione nell'inquadratura; vedremo che essa troverà un corrispettivo nella *figura umana*. Ma, al di là dell'umano, il problema concerne in primo luogo l'identità stessa dell'oggetto filmato.

In una pagina importante per quel che ci riguarda, Ejzenštejn fa una lista dei frammenti di montaggio che compongono un'azione stereotipata: una mano che alza un coltello, gli occhi della vittima che si spalancano, il colpo inferto, la bocca che si apre in un grido, il sangue che sgorga... Sono cliché cinematografici, dice Ejzenštejn, che hanno un effetto del tutto banale e prevedibile. Tuttavia, a margine di ciò, egli è costretto ad ammettere che «in rapporto all'*azione come complesso*, ciascun frammento è quasi *astratto*. Più sono differenziati più divengono astratti, limitandosi a provocare una certa associazione»²⁸. Il divario che qui il cineasta rileva – con stupore – è tra la *concreta piattezza* dell'insieme, ossia delle immagini associate, e l'*indeterminazione quasi astratta* delle inquadrature considerate singolarmente. Si direbbe che, nel porre l'accento su questo secondo elemento, l'autore sovietico ritrovi per

²⁶ Ch. Metz, *L'enunciazione impersonale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

²⁷ Su questa piega 'ontologizzante' dell'analisi testuale, cfr. P. Basso, *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau, 2002.

²⁸ S.M. Ejzenštejn, *La dialettica della forma cinematografica*, in *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 2003, p. 66.

un istante un problema simile a quelli che, negli stessi anni, impegnavano la riflessione teorica di un Epstein, o perfino di un Artaud. Ma, nel momento stesso in cui egli vede questa 'zona' che potremmo definire d'indeterminazione dell'immagine, la sua sensibilità lo conduce a riconoscervi il puro presupposto di una scelta di montaggio, la sostanza quasi automatica che quelle immagini hanno in rapporto all'insieme: la loro *funzione*, per così dire messa a nudo, che è quella di un innesco, di far scattare un meccanismo associativo preordinato. La questione allora si fa tutt'altra per lui, e consiste, naturalmente, nel trovare una sintassi più inventiva, che non si limiti a riprodurre l'azione in modo pedissequo, ma sappia materializzarne il senso ideale²⁹.

Il nesso tra la qualità vaga, quasi indefinita dell'immagine e la sua irreggimentazione in un regime di *normalità linguistica* è un punto importante del nostro lavoro, di cui diremo tra breve; non prima, tuttavia, di aver considerato un'altra voce, apparentemente distante da quella appena citata.

In anni recenti, un filosofo che abbiamo già menzionato (come commentatore di Deleuze), Alain Badiou, ha tratteggiato in una serie di scritti una propria visione della settima arte come «esperienza filosofica». Badiou muove da una considerazione dell'immagine cinematografica a partire dalla sua «impurità», ossia da quel *surplus* di dati sensibili ch'essa, in virtù della sua ontologia automatica – della sua base indicale, per dirla con Peirce – trattiene al suo interno (cosicché, quando si vuol filmare un oggetto o *renderne l'idea*, ci sono sempre altre, troppe cose che attorno ad esso si accumulano e lo ricoprono): «Per esempio se voglio filmare una bottiglia, ci sono troppe cose in una bottiglia. Mi scappa tutto. L'etichetta è di troppo, il colore del tappo è di troppo, la forma è di troppo. Che cosa devo filmare? Come creare l'idea della bottiglia a partire dalla bottiglia? Devo depurare, semplificare. Questo è un punto importante: il cinema è un'arte negativa. Va dal molteplice ad una sorta di semplicità costruita»³⁰.

Si vede bene come le osservazioni di Badiou si oppongano solo in apparenza a quelle di Ejzenštejn. Immaginando una inquadratura possibile, Badiou ne rileva una sorta di eccesso costitutivo, una ricchezza – ma una ricchezza *inutile*, per così dire – che sarebbe il carattere

²⁹ In questo senso Ejzenštejn si mostra vicino a quella che sarà la concezione deleuziana del *cliché*, inteso come «immagine senso-motoria della cosa», percezione apparentemente ricca e in realtà riducibile ad una configurazione scheletrica dettata in maniera quasi automatica dalle esigenze imposte dalla situazione (e dall'azione che può corrispondere).

³⁰ A. Badiou, *Il cinema come esperienza filosofica*, in *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini, Cosenza, Pellegrini, 2009, p. 129.

preliminare, e ineludibile, dell'immagine non ancora lavorata, allo stato grezzo. L'immagine sarebbe dunque (il paragone non è del tutto appropriato) come un blocco di marmo che attenda di essere scolpito: c'è del materiale da togliere. Ma la sottrazione invocata dal filosofo al cospetto di *un'inquadratura*, e da lui riconosciuta come l'operazione più propria del cinema, è la stessa di cui Ejzenštejn osserva gli effetti, nel momento in cui immagina *una sequenza montata*: tra il singolo oggetto ripreso e la restituzione di un'azione attraverso l'associazione dei piani, c'è quest'opera di rarefazione che dà luogo ad una «semplicità costruita», che è il punto in cui i due autori si incontrano. E che poi altro non è che quel passaggio, che con Bazin abbiamo imparato a riconoscere, dall'analicità del *découpage* all'unità sintetica del montaggio: detto altrimenti, il costituirsi del cinema in quanto linguaggio.

Si noti come per entrambi gli autori (benché all'interno di prospettive sensibilmente diverse) il problema sia quello di pervenire, col cinema, all'*idea* – a un senso ideale che trascenda la mera riproduzione del dato fenomenico. Ejzenštejn, in particolare, aspira a un'*immaginità* che si mostri in grado di superare la rappresentazione. Ma non era già un'aspirazione di questo tipo, sebbene forse più modesta, ad aver condotto i pionieri del cinema all'elaborazione di un modello di rappresentazione, ovvero di un dispositivo linguistico? Un'aspirazione non al senso o all'*idea*, ma almeno al *significato*? È quanto vedremo riconsiderando le importanti ipotesi di Noël Burch riguardo alla nascita del linguaggio cinematografico, e in particolare a ciò che egli chiama con l'acronimo M.R.I (Modo di Rappresentazione Istituzionale), un modello che trova uno dei suoi tratti fondamentali nella *centratura* del quadro, ossia nella costituzione dell'*inquadratura* come *sistema centrato* attorno ad *un tratto materiale* capace di offrirle *un significato*³¹.

Insomma, almeno ad un certo livello, è l'ingresso dell'immagine filmica in un regime discorsivo ad essere discriminante rispetto alla problematica di cui qui ci occupiamo. Il nostro è uno studio, se si vuole, delle condizioni *pre-linguistiche* del cinema (di una di esse in particolare): un'indagine, cioè, che si occupa di analizzare i presupposti che stanno alla base, e che in parte, coi loro rapporti, hanno determinato il costituirsi del cinema come linguaggio.

Queste condizioni sono sostanzialmente due. La prima è ben nota – a partire almeno dai lavori di André Bazin nell'immediato dopoguerra – ed ha alimentato una delle linee di

³¹ N. Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001.

ricerca più ricche e feconde all'interno dell'intero panorama degli studi teorici sul cinema: è la linea che pertiene all'ontologia dell'immagine cinematografica, al suo carattere o alla sua base di 'indice' (ancora nell'accezione che a questo termine attribuisce Peirce).

La natura indicale e analogica dell'immagine fa sì che il dispositivo cinematografico sia dotato, nella sua opera di cattura delle forme del mondo sensibile, di una forte capacità di *singolarizzazione* – vale a dire di un grado elevatissimo, per non dire integrale, di referenzialità –, capacità in un certo senso ineludibile, la quale fa sì che lo scarto tra l'immagine e la cosa, tra il segno ed il suo referente, tenda ad annullarsi, senza praticamente lasciare residui. Il cinema è la realtà: dopo Bazin, teorici influenti come Pasolini e lo stesso Deleuze sembrano aver fatto di questo assunto la base stessa ed il punto di partenza del loro lavoro di ricerca.

Tuttavia, una seconda condizione, forse altrettanto importante, sembra accompagnare la prima quasi al modo di un correlato necessario. È ciò che – con un aggettivo che Deleuze riprende dal pittore Paul Klee, ma che già Christian Metz aveva riutilizzato con altri fini – si può chiamare il carattere *dividuale* dell'immagine cinematografica: ovvero il suo essere immediatamente 'deterritorializzata' (per dirla con un termine anch'esso appartenente al lessico deleuziano).

Che significa? Strettamente associata al suo potere di singolarizzazione, vi sarebbe un'altra istanza che condurrebbe l'immagine al di là della sua 'presa' immediata sulla realtà, verso uno stato di fluttuazione, e che la dislocerebbe con il suo contenuto in una sorta di regime di indeterminazione: quasi che un elemento indefinito, un certo effetto di *flou* ai bordi della visione o una certa *vagueness*, fossero il correlato della sua sostanziale aderenza ad una realtà molteplice, singolare, e al nitore delle sue forme (che in questa sostanziale indistinzione si troverebbero ora a galleggiare). Deleuze individuava un equivalente verbale (grammaticale) di questi frammenti paradossali – ch'egli chiamava *singolarità impersonali* – nell'articolo detto appunto indeterminativo, quale contrassegno di una sospensione delle individuazioni personali, capace al contempo di restituire una perfetta determinazione della singolarità³².

Il dato decisivo in tal senso è che l'oggetto filmato si trova – per il solo fatto di essere ripreso – ad essere strappato a un contesto più ampio, che può esser fatto coincidere, al

³² Cfr. G. Deleuze, *L'immanenza: una vita...*, in *Immanenza*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 7-13. È l'ultimo scritto licenziato dal filosofo quando era ancora in vita.

limite, col mondo stesso. Ma si tratta di una configurazione che non si può ridurre ad un semplice tasso di equivocità connesso al fuoricampo (sebbene con tale questione abbia evidentemente a che vedere), poiché tocca *direttamente* lo statuto degli oggetti presenti nell'inquadratura, la loro identità.

Insomma, se l'immagine cinematografica si presenta da un lato come possibilità di imbalsamare il tempo e il movimento – di cogliere il flusso della vita *così com'è* –, essa è anche sempre, nello slittamento continuo dei fuochi percettivi, nei cambiamenti dei piani e delle dimensioni, una costante sottrazione di una parte del visibile a se stesso: una interruzione proprio di quel flusso del quale pretendeva di restituire un perfetto simulacro, e rispetto a cui pone ora le condizioni per una sua ricostituzione e riconfigurazione secondo i parametri di un altro ordine (che nei fatti sarà, naturalmente, quello della significazione). Nei termini dello studioso che con più acume ha avvertito la pressione di questa istanza, Maurizio Grande: l'immagine filmica tende – simultaneamente e in un solo movimento – a *de-mondializzarsi* ed a *mondializzarsi* a sua volta, a sciogliere i propri vincoli col mondo che la circonda (e a cui si presume appartenga in origine) e a farsi essa stessa mondo, immagine-mondo³³. A questo livello, chiaramente, l'immagine riacquista una sua autonomia rispetto alla cosa, il segno cessa di aderire integralmente al suo referente e, ristabilendo con questo uno scarto, riconquista la sua pregnanza (anche di nozione euristica).

Al cuore della presente ricerca è precisamente questa seconda condizione che contrasta con la prima (pur derivandone). Si tratta di un oggetto tutto sommato negletto nella storia delle teorie, appannaggio di una 'linea' minoritaria che dev'esser fatta cominciare senza dubbio con alcuni scritti di Jean Epstein, e che ha conosciuto, in tempi più recenti, un momento importante di riconoscimento in un libro come quello di Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*. Uno dei meriti di Deleuze è certo stato quello di riprendere questa linea di ricerca e di sottoporla ad una più rigorosa elaborazione concettuale, che

³³ Cfr. M. Grande, *Le immagini non derivate*, in *Il cinema in profondità di campo*, cit., pp. 395-414, in cui la locuzione assunta a titolo del saggio è termine tecnico inteso appunto a significare (sulla scia dell'otticità pura invocata da Deleuze all'inizio di *L'immagine-tempo*) tale situazione di una visione che ha posto in sospeso il suo legame di derivazione da un soggetto percipiente e rimemorante, e pertanto ha sciolto anche i suoi nessi epistemologici con l'oggetto, acquisendo lo statuto di una «immagine-allucinazione». Per un tentativo, densissimo e fecondo benché solo abbozzato, di connettere questa metamorfosi dell'immagine ad una mutazione storica delle condizioni percettive e cognitive nel panorama mediatico contemporaneo, si veda dello stesso Grande il testo intitolato *La deriva dell'immaginario*, nel medesimo volume alle pp. 71-74 (a questo saggio faremo frequente riferimento nel cap. 4 del presente lavoro).

fosse capace di sottrarla, al contempo, al carattere rapsodico ed asistemático delle sue formulazioni originarie (Epstein) e ad uno stile oracolare (Schefer).

Siamo dunque all'interno di un orizzonte pre-linguistico, di ciò che ancora Deleuze chiama un *enunciabile*. Il carattere 'dividuale' dell'immagine cinematografica – che solo in un secondo momento potremo assimilare, per certi rispetti, alle nozioni di pre-individuale e di transindividuale coniate da Simondon – è il suo essere perennemente dislocata, suscettibile di cambiare natura al variare delle relazioni e degli 'insiemi' formali in cui si trova collocata. (Due cineasti come Chris Marker e Alain Resnais – le cui filmografie, peraltro, si sono intersecate in più occasioni – hanno esposto forse nella maniera più radicale questo statuto cangiante delle immagini al cinema, mostrandole prese in sempre nuovi sistemi di relazioni). Una piena comprensione di questi processi, tuttavia, non può fare a meno di passare per una disamina approfondita del concetto di intervallo (che è quanto ci siamo espressamente vietati in questa sede). Ci interessa qui un livello meno profondo, ma comunque decisivo, della questione: il fatto che l'immagine cinematografica giunga, in virtù del suo carattere dividuale, a spogliare il proprio oggetto di una identità stabile. Precisamente in questa *disidentificazione* risiede la sua impersonalità: l'*individualità* (termine cui si vuole riacquistare qui l'originaria accezione negativa connessa al suo prefisso) di un'immagine si ottiene solamente allorché essa fa il suo ingresso in un sistema di relazioni stabili con altre immagini. Detto altrimenti, l'immagine in quanto *individuo formale* ed espressivo può costituirsi solo in virtù di un'operazione di neutralizzazione e, in qualche modo, di soppressione o di occultamento del suo fondo ontologico impersonale. E qui sta, forse, non un corollario, ma il cuore stesso della tesi che intendiamo sostenere: nel tentativo, cioè, di pensare l'insieme dei processi di linguaggio storicamente attivati dal cinema come un insieme di processi di *personalizzazione* – ancora in altre parole, come l'esito di una ricerca formale dettata dall'urgenza di sottrarre la visione alla infinita fluttuazione dei suoi significati, all'incessante (e inquietante) scomporsi e ricomporsi dell'identità degli oggetti ripresi; al suo essere, insomma, fondamentalmente impersonale. Poiché impersonalità – lungi dal designare un semplice carattere negativo a livello di configurazioni patemiche, che può essere al più una conseguenza – significa appunto questo: *disponibilità al senso* e al mutamento dei significati e delle identità. L'immagine dividuale è un'immagine metamorfica.

Arriveremo a dire, pertanto, che il linguaggio cinematografico – il cinema in quanto linguaggio – è il complesso delle operazioni che nascono per bloccare una fluttuazione del singolare nell'indeterminato dell'immagine: operazioni attivate per impedire o per limitare, facendone il 'margine' sfruttabile di una economia della significazione, la sua dislocazione ed il rischio di una sua variazione e alterazione. Conseguenza di ciò è che ad essere riconsegnate allo spettatore sono piuttosto delle coordinate e delle posizioni – dunque, delle *identità* – relativamente stabili per ciascun elemento: una «semplicità costruita», per ririprendere la formula di Badiou; ma costruita al prezzo di una pesante obliterazione della sua ricchezza originaria. Nel rilievo dato a questa funzione 'normalizzante' del linguaggio è da rintracciare, dunque, il polo negativo, o la *pars destruens*, del nostro lavoro.

Ma qui è anche la ragione che ci ha indotti a destinare una disamina dell'intervallo, quale sito eminente dell'impersonale, ad una ricerca successiva: solo dopo che ci saremo occupati di smantellare questa tessitura retorica e linguistica che 'personalizza' la materia del cinema (in quanto sottomette lo sguardo a coordinate e passioni umane, e per altro verso impone la figura umana come centro dell'inquadratura: i due bersagli della nostra indagine critica, *antropomorfismo* e *antropocentrismo*), solo dopo che avremo descritto i procedimenti di scardinamento che il cinema ha messo in atto a questo livello, potremo prendere direttamente in esame l'intervallo, ed offrirne una fenomenologia che esprima una logica delle relazioni come ciò che soggiace al cinema in quanto materia non linguistica, ma formata semioticamente ed esteticamente (e potremo farlo solo attuando noi stessi una destratificazione di un metalinguaggio teorico esemplato su un formalismo linguistico).

A maggior ragione, l'investigazione che si è svolta in tal senso ha tratto linfa da molti di quei tentativi (alcuni dei quali costituiscono gli oggetti di analisi considerati qui di seguito) che hanno fatto proliferare le proprie strategie estetiche su questo 'lato nascosto' del cinema o, se si vuole, su questo *rimosso* del linguaggio cinematografico – che giace, più o meno assopito, al fondo del linguaggio, e che torna talora a brontolare paurosamente (la paura, lo vedremo, è un affetto importante, perfino 'originario', di questo cinema).

Dovrebbe risultare fin d'ora abbastanza chiaro, proprio per le ragioni che abbiamo appena cercato di esporre, come non ci sia stato alcun bisogno di delimitare il campo della ricerca al livello dei suoi oggetti sperimentali (i film): in alcun modo e in nessun momento si è tentato di fare una storia di un cinema dell'impersonale – anche ammesso che qualcosa di simile esista (e benché la nostra ricognizione ci abbia condotti a parlare anche di storia

del cinema). La delimitazione che davvero contava tracciare riguardava l'orizzonte concettuale entro cui l'indagine si sarebbe mossa, la sua coerenza interna: dopodiché – i film e gli autori presi in considerazione essendo degli *intercessori* utilizzati per elaborare un discorso di carattere eminentemente teorico – cessavano di avere qualsiasi valore la loro provenienza 'geografica' e l'epoca storica di appartenenza³⁴. Per questo motivo, non c'è stato bisogno, né si è voluto organizzare un *corpus* finito di testi su cui lavorare.

1.3 *Splendore e minaccia*

Fuori dei confini dei *film studies*, l'interesse che negli ultimi anni si è concentrato con proporzione crescente intorno alla questione dell'impersonale ha più di una ragione, non ultima la diffusione in ambito sociologico e giuridico dei lavori che la studiosa statunitense Martha Nussbaum ha dedicato all'idea di persona³⁵. In Italia, esso è in larga misura dovuto alle ricerche condotte da Roberto Esposito, a partire soprattutto dalla pubblicazione – nel 2007 – del volume intitolato *Terza persona*, in cui comincia a prendere forma l'idea di una «filosofia dell'impersonale» (ma il tema era implicito già nei precedenti studi sull'idea di comunità e sul biopotere) e che alimenterà, a cavallo tra due decenni, un dibattito piuttosto ricco³⁶.

Nella sua genealogia – motivata sostanzialmente dall'esigenza di scalzare un paradigma epistemologico plurisecolare fondato sul linguaggio, a favore di un'idea di vita giudicata più

³⁴ Semmai, l'addensarsi ed il ricorrere di certi esempi e certi autori, piuttosto che di altri, potrebbe dar luogo ad una conclusione ulteriore, di carattere ad esempio storiografico: ma una conclusione da trarsi, con molta circospezione, appunto a margine e in seguito alla ricerca stessa.

³⁵ Cfr. M.C. Nussbaum.

³⁶ Si veda soprattutto il volume collettaneo a cura di Laura Bazzicalupo, *Impersonale. In conversazione con Roberto Esposito*, Milano, Mimesis, 2008. Sulla scorta di Esposito, una studiosa come Enrica Lisciani Petrini ha tentato di porre in connessione il concetto di impersonale con l'eredità della fenomenologia husserliana, in particolare con il pensiero della «carne» elaborato dall'ultimo Merleau-Ponty: cfr. il suo *Fuori dalla persona. L'impersonale in Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze*, in "Filosofia politica", n. 3, 2007, p. 393-409. Il 12 e 13 aprile 2011 si sono tenute presso l'Università della Calabria due giornate di studio dedicate al lavoro di Esposito, durante le quali la questione dell'impersonale è emersa in quanto componente centrale del dibattito filosofico contemporaneo; gli atti del convegno sono riprodotti, con il titolo *La vita e le forme. Su Roberto Esposito*, in un'ampia sezione del primo numero di "Palinsesti", rivista del Dipartimento di Studi Umanistici della stessa università. Lo stesso Esposito è tornato successivamente ad approfondire il suo discorso sulla semantica e il «dispositivo» della persona, precisandone l'orizzonte teologico-politico di appartenenza, in *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Torino, Einaudi, 2013; mentre in *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, ha avanzato l'ipotesi di una «differenza italiana» che in una 'linea' dell'impersonale e della vicinanza alla vita trova il suo nucleo più specifico. Per tutte le indicazioni concernenti la discussione intorno a tali questioni, si rimanda alla Bibliografia.

adatta ad inquadrare la contemporaneità³⁷ –, Esposito mostra che le radici della questione sono molto antiche, affondando addirittura alle sorgenti classiche (ma più latine che greche) del pensiero occidentale. La questione è, naturalmente, inseparabile dal concetto che le è geneticamente connesso (seppure in forma oppositiva), quello di persona; e, in tal senso, si può dire che essa non ha mai smesso di accompagnare, come una specie di controcanto misconosciuto e segreto, quest'altra storia 'maggior' (che dal *De officiis* di Cicerone può esser fatta arrivare all'enciclica *Persona e atto* di Karol Wojtyła).

Nondimeno, ci sembra che il senso comune non si sbagli del tutto quando avverte la questione dell'impersonale come un tema eminentemente 'moderno' e soprattutto novecentesco, connesso all'emergere delle grandi masse cittadine, della folla come nuovo soggetto sociale e di una condizione di anonimato percepita in quanto dimensione abituale dell'esperienza individuale e collettiva. Ad ogni modo è, questa, una prospettiva che non potremo fare a meno di considerare, sia pure sottoponendola al vaglio di un'attenzione critica forte delle nuove e recenti acquisizioni: non fosse che per il fatto, suggestivo, che il tema trattato risulterebbe coevo – se non coetaneo – del cinema stesso³⁸.

La versione che di questa storia ci è stata raccontata in origine presenta, in effetti, delle tonalità piuttosto cupe. In alcune pagine tra le più celebri di *Essere e tempo*, Martin Heidegger fa dell'impersonale il contrassegno anonimo di una banalità quotidiana, di una «medietà» indifferente in cui il *Dasein*, ossia l'esistenza nella sua determinazione individuale, si disperde e reifica: è il *si* (*man*), pronome neutro che esibisce la cifra di un'espropriazione, di una vita inautentica in quanto il soggetto personale non sa o non può assumerla come propria. Questa, infatti, sembra essere la posta in gioco: è ciò che è «proprio» (*eigen-*) in un'esistenza «sempre-mia» a decidere della sua autenticità (*Eigentlichkeit*) o inautenticità (*Uneigentlichkeit*). È una storia che ha anche molto a che vedere con la morte, e con l'impossibilità per l'individuo di fare della morte – che è, nell'orizzonte fondamentale della

³⁷ Si tratta di una convinzione che l'autore ha espresso nel modo più chiaro in un breve articolo (una recensione al libro di Maurizio Ferraris *Manifesto del nuovo realismo*) intitolato *Le parole o le cose*, apparso su "La Repubblica" del 15 marzo 2012. Il testo è consultabile online all'indirizzo <http://labont.it/rassegna-nuovo-realismo>.

³⁸ Esiste, naturalmente, una consistente mole di discorsi al riguardo, soprattutto di stampo sociologico e storiografico, cui non potremo evitare di fare riferimento; si pensi, solo per citare uno dei contributi più noti, a P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001. Altrettanto ovvio è il fatto che l'auspicio di dire qualcosa di nuovo in proposito è strettamente connesso al differente approccio teorico con cui, rispetto a quelle ricerche, ci accostiamo ad una simile tematica. Ossia attraverso una considerazione dell'impersonale come questione filosofica.

temporalità, il criterio e la condizione ultima della sua esperienza – un oggetto di quella stessa esperienza; con l'impossibilità, per ognuno, di esperire la propria morte³⁹.

Com'è noto, l'incidenza di Heidegger sul pensiero non solo europeo è stata enorme (malgrado le controversie molteplici che ha suscitato). I temi dell'autenticità e dell'immediatezza vitale, che il filosofo di Meßkirch recuperava dalla *Lebensphilosophie* d'inizio secolo – e soprattutto da Husserl e Dilthey – sarebbero stati i grandi temi dell'ontologia e, in generale, della filosofia della seconda metà del secolo, nei suoi orientamenti più disparati (dalla fenomenologia sartriana alla teoria critica della Scuola di Francoforte). Curiosamente, fu proprio richiamandosi in parte a radici analoghe (ma riconducibili più ai nomi di Nietzsche e Bergson) che successivamente, in Francia, si poté dare luogo a una nuova versione della storia che qui ci interessa. È una versione che ha inteso opporsi, perfino platealmente, al grigiore e alle tinte plumbee della 'fatticità' heideggeriana; e lo ha fatto proprio ricorrendo a un lessico che richiamava la luce, la lucentezza: «lo splendore del *si*»⁴⁰.

Contrariamente alla prima, questa storia luminosa non ha avuto un luogo testuale di elaborazione definito, ma ha configurato un motivo, ed anche una certa 'atmosfera' di pensiero, caratterizzanti un certo sviluppo della filosofia francese del secondo dopoguerra – sviluppo che avrebbe trovato, in seguito, nelle voci di Michel Foucault, Maurice Blanchot e Gilles Deleuze, le sue espressioni più note e persuasive⁴¹. Il *si* heideggeriano cambia di segno: siamo, ora, nel clima di un acceso vitalismo, si parla di una «splendida neutralità»⁴², che pare configurarsi come l'esatto opposto della banalità di un quotidiano estraniato. Anche il pensiero della morte qui cambia radicalmente, il «si muore» cessa di porsi come il contrassegno dell'inesperibile e dell'inautentico ridotto alla sua forma più pura, per farsi

³⁹ Non intendiamo in alcun modo, naturalmente, offrire una qualche sintesi della complessa analitica esistenziale esposta nel capolavoro heideggeriano, ma solo dare qualche cenno da cui possano risultare con una certa chiarezza i presupposti che hanno condotto, successivamente, a un'elaborazione di un'idea di impersonalità molto diversa. Sul *si*, e in particolare sul «si muore» (che ne costituisce per certi versi l'articolazione fondamentale) rinviamo direttamente al testo in questione: cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi (traduzione condotta sulla base della precedente versione di Pietro Chiodi), Milano, Longanesi, 2006, pp. 144-162.

⁴⁰ G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 136.

⁴¹ La produzione saggistica di Blanchot, in particolare, ha avuto in questo senso un ruolo di guida. Per quanto riguarda il concetto, in essa centrale, del «neutro» (che non è se non un altro nome dell'impersonale) si vedano perlomeno i saggi raccolti in *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967 e *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Torino, Einaudi, 1977. Di Foucault si veda il lungo articolo, scritto appunto in omaggio a Blanchot, intitolato *Il pensiero del fuori*, Milano, SE, 1998.

⁴² G. Deleuze, *Logica del senso*, cit.

piuttosto formula di una vita sovraperonale che accoglie e riassorbe in sé, come una sua parte costitutiva, anche la morte del singolo.

La questione, pertanto, sembra presentare due lati: uno ‘mortuario’, oscuro, funereo e tutto sommato sinistro, ed uno ‘vitalistico’, luminoso, gioioso. Ancora una volta, tuttavia, la dicotomia rischia di essere troppo rigida, e di portarci fuori strada. E proprio Blanchot, lettore attento e appassionato di Heidegger, parla – in un suo saggio su Robert Musil – di «minaccia dell’impersonale»⁴³. Come conciliare la «beatitudine» (termine che ricorre spesso in Deleuze) della vita neutra, depurata delle sue determinazioni personali, con questo nuovo e, si direbbe, impreveduto senso di minaccia, che presto degenera in «fredda ansia»?

Non è un caso che per Blanchot l’occasione per porre il problema sia rappresentata da Musil. L’autore di *L’uomo senza qualità* – peraltro, nelle *Eigenschaften* del titolo si deve riconoscere la stessa radice (*eigen-*) del «proprio» che definisce l’autenticità heideggeriana, motivo di molti grattacapi per i traduttori dello scrittore austriaco –, proprio Musil è colui che massimamente ha esibito questa duplicità dell’impersonale, trasferendo nel personaggio di Ulrich questo lento digradare dall’euforia alla disforia:

La scoperta, direi l’ossessione di Musil è il ruolo nuovo dell’impersonalità. La incontra, dapprima con entusiasmo, nella scienza; poi, più timidamente, nella società moderna; poi, con fredda ansia, in se stesso. Che cos’è questa potenza neutra emersa improvvisamente nel mondo? Come spiega che, nello spazio umano che ci appartiene, non abbiamo più a che fare con persone distinte che vivono esperienze particolari, ma con «esperienze vissute senza che nessuno le viva»? Da che cosa deriva che in noi e fuori di noi qualche cosa d’anonimo appaia incessantemente, dissimulandosi? Mutazione portentosa, pericolosa ed essenziale, nuova ed infinitamente antica. Parliamo, e le nostre parole, rigorose, precise, non si curano di noi e non sono nostre che per quella stranezza che noi siamo diventati a noi stessi. E ugualmente, in ogni istante, «ci vengono date risposte» di cui sappiamo soltanto che sono rivolte a noi e «non ci riguardano»⁴⁴.

Così Blanchot (che ripropone, fra l’altro, il problema della ‘novità’ e, al contempo, della ‘infinita antichità’ di tale questione).

⁴³ M. Blanchot, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p. 152.

⁴⁴ *Ibidem*, in cui peraltro sembra esser prefigurato quello stato, descritto alla fine di *L’immagine-movimento* da Deleuze, che enumerando i sintomi di una crisi che investe che il ‘vecchio’ sistema delle immagini senso-motorie si parla di «avvenimenti che finiscono col non concernere veramente chi li provoca e subisce, anche quando lo colpiscono nella carne», *L’immagine-movimento. Cinema 1*, cit., p. 236.

Capitolo 2

IL CONTINUUM IMPERSONALE E I SEGNI

2.1 *Segni, signature, materie segnaletiche*

In un'intervista apparsa su *Le Monde* all'indomani della pubblicazione di *L'immagine-movimento*, Deleuze lega in maniera esplicita la specificità del proprio discorso sul cinema ad un problema di segni. Più precisamente, ciò che pare aver condotto il filosofo francese – è lui stesso ad ammetterlo – ad occuparsi della settima arte è la capacità, che si direbbe ad essa connaturata, di far nascere e proliferare dei segni:

Ciò che mi ha spinto a scrivere sul cinema è il fatto che per molto tempo mi sono portato dietro un problema di segni. La linguistica mi sembrava inadatta a trattarlo. Mi sono imbattuto nel cinema perché, essendo fatto di immagini-movimento, fa proliferare ogni sorta di strani segni. Mi è parso che esso stesso richiedesse una classificazione di segni che eccedeva la linguistica da ogni parte. [...]
Non ho voluto fare una filosofia sul cinema, ma considerare il cinema per se stesso attraverso una classificazione dei segni⁴⁵.

Per più di una ragione lo studio di quella che sembra, a tutti gli effetti, un'istanza teoretica profonda (e non un mero filtro epistemologico) può rivelerarsi produttivo ai fini di una comprensione più articolata delle teorie esposte in *Cinema 1* e *2*.

In primo luogo, la questione del segno in Deleuze (o, in altre parole, l'utilizzo delle categorie semiotiche elaborate dal filosofo statunitense Charles Sanders Peirce, il cui nome è più volte evocato nel dittico deleuziano), dopo un primo momento di acceso interesse – motivato dalla struttura peculiarissima, di ordine classificatorio, dell'opera –, è stata lasciata

⁴⁵ G. Deleuze, *Ritratto del filosofo da spettatore*, in *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di D. Borca, Torino, Einaudi, 2010, p. 175.

sullo sfondo, a vantaggio dell'altra 'matrice' (quella bergsoniana) che ne orienta il disegno generale⁴⁶.

Se poi prestiamo fede a Badiou, il concetto di segno costituirebbe il punto di maggiore criticità dell'edificio teorico deleziano, offrendosi come uno dei principali fattori, al contempo, della sua funzionalità operativa e di uno sfondo sostanzialmente aporetico:

Dov'è, allora, la difficoltà? Direi che sta, come per Nietzsche, nella teoria del segno, di 'ciò che fa segno'. Ciò che fa segno per l'impersonale nel personale, per il virtuale nell'attuale, per il nomade nel sedentario, per l'eterno ritorno nel caso, per la memoria nella materia; sinteticamente: ciò che fa segno per l'Aperto nel Chiuso. [...]

In Nietzsche è noto che la teoria del segno è circolare. Così Zarathustra deve essere identificato come il suo precursore, colui che è nelle strade il gallo il cui canto annuncia la propria venuta. Ciò che costituisce il segno per il superuomo è il superuomo stesso, o il superuomo non è che il segno nell'uomo della venuta del superuomo; tra l'evento e il suo annuncio non si può distinguere. Zarathustra è il segno di Zarathustra. [...]

Ma Deleuze, come Nietzsche, deve simultaneamente segnare negli enti attuali, chiusi e disgiunti, la loro coappartenenza alla grande totalità virtuale; e annullare anche questa marcatura in modo tale che la neutralità dell'essere non si trovi distribuita in categorie. Bisogna che il chiuso porti il segno per l'aperto, faccia in sé segno per l'aperto. Altrimenti, come spiegare che noi pensiamo? Come comprendere che siamo talvolta costretti a dischiudere la nostra attualità? Il segno dell'aperto, o della totalità, è che nessuna chiusura è completa. Come dice Deleuze, «l'insieme è sempre mantenuto aperto da qualche parte, come da un filo tenue che lo unisce al resto dell'universo». Questo filo, per quanto fragile sia, è un filo d'Arianna. Concentra l'ottimismo ontologico di Deleuze. Per quanto disgiunti e chiusi possano essere gli enti attuali, un sottile stigma, in essi, guida il pensiero verso la via totale che li dispone. Senza questo non avremmo, dato che mai nulla può cominciare assolutamente, nessuna possibilità di pensare il chiuso secondo l'aperto, o a partire dalla sua virtualità.

Ma è necessario anche che non ci sia segno, che niente, da sé, costituisca segno. Perché, altrimenti, l'essere non sarebbe più univoco. Ci sarebbe il senso dell'essere secondo l'essere, o in quanto essere, e il senso dell'essere secondo il segno dell'essere. Ecco perché Deleuze, quando parla degli oggetti, deve simultaneamente affermare che essi hanno una parte reale e una virtuale, ma che queste due parti sono indiscernibili. In modo che la parte virtuale dell'oggetto, che è precisamente la sua apertura, ciò che in esso fa segno verso la totalità, non sia veramente un segno, perché non si può discernere la sua funzione di segno da ciò per il quale essa fa segno. In realtà, il punto d'apertura degli insiemi chiusi è ancor meno di un filo sottile. È una componente, allo stesso tempo interamente presa nella chiusura, e tuttavia interamente aperta, senza che il pensiero possa separare queste due azioni, e conseguentemente senza che essa possa mai isolare il segno.

Proprio come Nietzsche, Deleuze, per mantenere il postulato di univocità, che richiede che l'essere abbia per nome la vita, deve porre che ogni cosa è, in un senso oscuro, come un

⁴⁶ Ci limitiamo a segnalare, qui, i contributi che ci paiono più significativi in proposito: A. Vandenbunder, *La rencontre Deleuze-Peirce*, in O. Fahle-L. Engell (a cura di), *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar-Paris, Bauhaus-Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 86-98; J.-P. Esquenazi, *Deleuze et la théorie du point de vue. La question du signe*, in *ivi*, pp. 372-387; L.U. Marks, *Signs of Time: Deleuze, Peirce, and the Documentary Image*, in G. Flaxman (a cura di), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, pp. 193 sgg.; D. Cecchi, *Aspetti semiotici e metodologici. Ipotesi sulla presenza di Louis Hjelmslev nell'Immagine-movimento e nell'Immagine-tempo*, in P. Godani-D. Cecchi (a cura di), *Falsi ricordi*, Pisa, ETS, 2007, pp. 49 sgg.

segno di se stessa; non di se stessa in quanto se stessa, ma di se stessa in quanto simulacro provvisorio, o modalità precaria della potenza del Tutto.

Ma se una cosa è segno di se stessa, e la sua dimensione di segno è indiscernibile dal suo essere, è indifferente dire: tutto è vita, e dire: tutto è segno.

Il nome dell'essere sarà la vita, se lo si pensa dal lato dell'univoca potenza del senso. Il nome dell'essere sarà relazione, se lo si pensa dal lato dell'equivoca distribuzione universale dei segni.

Gli enti stessi saranno interamente disgiunti e senza rapporto, se rapportati all'essere come vita inorganica. Saranno interamente collegati e consonanti, se li si rapporta all'essere come relazione.

Credo che così l'equivoco sia di nuovo posto al cuore stesso dell'essere⁴⁷.

Questa lucida, penetrante analisi – che ci è parso giusto riportare quasi per intero – ci pone di fronte alla questione che intendiamo considerare lungo questo capitolo, e, più in generale, davanti alla problematicità intrinseca all'orizzonte teorico entro cui si staglia la nostra ricerca. Un'indagine di questo tipo ci consente non solo di illuminare da un'angolazione inedita l'ontologia deleuziana, ma anche di misurarne i riflessi al livello di alcuni dei principali operatori concettuali con cui il filosofo francese ha tentato di pensare il cinema.

Una genealogia del concetto di segno nella filosofia di Deleuze non potrà fare a meno di risalire ad un breve testo che il filosofo licenziò nel 1964, il cui titolo suona *Marcel Proust e i segni*⁴⁸. Ma forse, per tentar di sciogliere i nodi più intricati, si tratterà di andare molto più indietro nel tempo, alle fonti stesse – medievali e rinascimentali – che hanno contribuito, in vario modo, al formarsi delle moderne teorie del segno; a consentirci di affrontare questa impresa genealogica (altrimenti improba) è un saggio di Giorgio Agamben, che in una «teoria delle signature» di matrice alchimistica rintraccia la sorgente di alcuni dei problemi che ci occuperanno nelle pagine che seguono⁴⁹.

Ma partiamo dal dato più semplice, che ha dato origine ai nostri interrogativi. La teoria deleuziana del cinema nasce, com'è noto, su una base duplice: un connubio tra la semiotica peirciana e la metafisica bergsoniana. È abbastanza curioso che l'attenzione degli studiosi si sia soffermata, di volta in volta, sull'una o sull'altra delle due matrici, ma molto più di rado sul loro innesto, o sul loro accostamento (un'eccezione è costituita da Vandembunder, delle cui osservazioni siamo in parte debitori). Si tratta, in effetti, di orientamenti per molti versi distanti, sebbene abbiano in comune un radicamento profondo in un terreno speculativo di

⁴⁷ A. Badiou, *La vita come nome dell'essere*, cit., pp. 68-70.

⁴⁸ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1986.

⁴⁹ G. Agamben, *Teoria delle signature*, in *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 35-81.

tipo ontologico e cosmologico. Si profilava il rischio, insomma, che la congiunzione operata da Deleuze – con la consueta disinvoltura teorica – partorisce un ‘mostro’ teoretico.

In secondo luogo, l'impianto tassonomico del discorso deleuziano, così evidente nel primo volume, tende progressivamente a sfaldarsi nel secondo⁵⁰. Ne va non di un'idea di sguardo – dichiarata superflua fin dall'inizio: nell'ontologia deleuziana l'immagine basta a se stessa –, ma dell'immagine medesima: si parla sempre meno di immagini, a vantaggio di qualcos'altro, che via via può chiamarsi «potenza del falso», «false di passato», ecc. Nondimeno, ancora a questo stadio della sua ricerca (e fino alla fine), tenta di salvare in ogni modo il concetto di segno, difendendolo perfino con accanimento (dalla linguistica, e dall'idea di significante con cui essa cerca di rimpiazzarlo)⁵¹. In questo modo Deleuze giunge, a proposito dello statuto semiotico delle immagini-tempo, ad una formulazione quanto meno paradossale, e per certi versi sorprendente: quella di *segno a-significante*⁵².

2.2 Continuo vs discontinuo

La questione che ci poniamo all'inizio delle nostre considerazioni può essere formulata così: come si conciliano in Deleuze il postulato di continuità dell'essere e la discontinuità essenziale del segno? È una questione che trova la sua risposta in Peirce, prima che in Deleuze, e ci fa capire come il connubio di Bergson appunto con Peirce (che sta alla base

⁵⁰ Si direbbe addirittura che Deleuze, dopo l'ampia «ricapitolazione delle immagini e dei segni» del capitolo 2 di *L'immagine-tempo* – che è anche, peraltro, una critica a Peirce – prenda consapevolmente congedo dal filosofo americano. Se si può ancora, in qualche modo, parlare di una tassonomia per il secondo volume, è fuor di dubbio che in essa scompare ogni riferimento alla terminologia peirciana. Ciò, forse, perché Peirce (è questa la critica principale che Deleuze gli rivolge) non lascia intravedere nulla al di là della terzità: un *al di là* della relazione e del movimento che propriamente costituisce il terreno di ricerca nel quale Deleuze si avventurerà in *Cinema 2*.

⁵¹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit. È appena il caso di ricordare che la 'predilezione' di Deleuze per Peirce è, appunto, una scelta scientemente operata *contro* la linguistica (e la semiologia): in quanto la semiotica 'pura' inventata dal filosofo statunitense si fonda sull'immagine, e non sul linguaggio.

⁵² Cfr. *ivi*. A un certo livello si direbbe che le categorie semiotiche di Peirce conservino per Deleuze un valore esclusivamente epistemologico: se ne darebbe un uso 'strumentale'. Si tratterebbe, insomma, di un apparato buono per dar conto di un insieme di forme codificate, e in definitiva reificate, di significazione, che sarebbero connesse al regime dell'immagine-movimento come articolazione della temporalità nel fim attraverso il montaggio. Una volta venuta meno tale mediazione, si dischiuderebbe il regime dell'immagine-tempo e, con esso, il bergsonismo profondo del cinema, che porterebbe ad una mutazione radicale nello statuto del segno – uno statuto, tuttavia, difficilmente definibile. Sono segni di nuovo tipo, segni 'cronici': lectosegni, cronosegni ecc. Si tratterebbe di capire in cosa si differenzino *in quanto segni* da quelli elencati nel precedente volume.

dell'architettura teorica dei due volumi di Deleuze sul cinema) costituisca solo in apparenza un 'mostro' teorico.

Il problema del segno è posto ancora un volta – seppure in filigrana – da Badiou⁵³, nel momento in cui si interroga sulle strategie retoriche adottate da Deleuze per porre un freno alla disseminazione virtualmente infinita del concetto rispetto alla molteplicità contingente ch'esso dovrebbe riformulare. Al di là della risposta (di Deleuze come di Badiou) alla questione – risposta che può generare dubbi e perplessità – si vede fin d'ora come il prestito peirciano della nozione di segno serva a Deleuze per 'bloccare' questo processo di disseminazione. A quale livello di generalità non è ancora dato dirlo; ma il segno sembra configurarsi qui, in tutta evidenza, come una modalità di apprensione molare del molteplice: come l'operatore e, al contempo, il sembiante di questa apprensione. Quale dunque la differenza tra segno e concetto, tra segni del cinema e concetti del cinema?

«Tutto ha un concetto», «un concetto per ogni cosa», «come la singolarità incrocia il concetto». Viene alla mente la *mathesis singularis* suggerita a Barthes dalla fotografia⁵⁴. Ma Deleuze ritrova nel cinema questa *concettualità del singolare* – immanente ad esso, e che ne rende possibile la concettualizzazione –, e per mezzo del cinema può erigere un grande edificio metafisico, una «metafisica contemporanea»⁵⁵. Il segno, qui, è forse lo stigma di questa concettualità virtuale della materia, che traluce da ogni cosa.

La risposta a tali questioni la troviamo nelle pagine di *Continuità e vaghezza* dedicate a Peirce, in cui il problema del segno è messo in relazione all'ontologia del continuo (con ciò che Peirce chiamava *sinechismo*).

Il concetto di segno trova in Deleuze la propria chiarificazione in un altro concetto, quello di *piega*: si tratta di una nozione che ha accompagnato la speculazione deleuziana almeno a partire da *Differenza e ripetizione*, e che tuttavia Deleuze metterà realmente a tema soltanto più tardi, nei due libri che seguono il dittico sul cinema: il breve *Foucault* e il lavoro (filosoficamente più impegnativo) su Leibniz, che per titolo ha, appunto, *La piega*. Il punto che ci riguarda è molto chiaro, ed è ancora Badiou a esplicitarlo⁵⁶: ciò che il concetto di piega consente a Deleuze di fare, è di pensare il macroscopico come torsione del microscopico, il Fuori come rovescio del Dentro. Si riconoscono immediatamente i termini

⁵³ A. Badiou, *Gilles Deleuze: La Piega*, in *Oltre l'uno e il molteplice. Pensare (con) Gilles Deleuze*, cit., pp. 36 sgg.

⁵⁴ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.

⁵⁵ A. Badiou, *La vita come nome dell'essere*, cit.

⁵⁶ A. Badiou, *Gilles Deleuze: La Piega*, cit., p. 40.

con cui Badiou aveva definito nel passo precedentemente citato la funzione del segno all'interno del sistema deleuziano. Quando Deleuze dice: «Tutto ha un concetto», ossia che deve esserci un *concetto del singolare* (per ogni singolarità), riprende, secondo Badiou, il filo di un vecchio discorso, che che Platone aveva enucleato nel *Parmenide*, quando faceva dire, appunto a Parmenide, che se vi era una idea del Bene e del Giusto, doveva allora anche essercene una del Capello e del Fango⁵⁷.

«Il nome dell'essere sarà la vita, se lo si pensa dal lato dell'univoca potenza del senso. Il nome dell'essere sarà relazione, se lo si pensa dal lato dell'equivoca distribuzione universale dei segni»⁵⁸. È ancora un concetto, quello di relazione che qui si affaccia, che ci sembra gettare un ponte o, almeno, 'fare segno', verso la complessa epistemologia peirciana⁵⁹. Ma è un nodo di cui in queste pagine ci siamo provati ad abbozzare le premesse, e che solo una ricerca e un'analisi successive potranno tentare di sciogliere. E ancora (subito dopo): «Gli enti stessi saranno interamente disgiunti e senza rapporto, se rapportati all'essere come vita inorganica. Saranno interamente collegati e consonanti, se li si rapporta all'essere come relazione»⁶⁰. Questo passo sembrerebbe, sulle prime, contrapporsi perfino frontalmente a tutto ciò che si è inteso sostenere fin qui. Non era l'immanenza – ossia l'univocità – il regno del vago e del continuo, nel quale si dava di tutti gli esseri una distribuzione paritetica e non gerarchica? In realtà, se lo si legge attentamente, si vede come Badiou non faccia che sviluppare fino in fondo il pensiero di Deleuze: dal punto di vista dell'univocità del senso, ciascun essere rinvia *per proprio conto* alla potenza del Tutto di cui non è che una effettuazione singolare, e *a questo livello* è uguale a tutti gli altri (uguaglianza di valore): sono monadi, appunto; mentre dal punto di vista della relazione o della catena che lega tutti gli esseri, ciò che appare è il reticolo di segni che li ricopre e marca le distinzioni e le equivocità di superficie (o, il che è lo stesso, a livello dei segni ad apparire sarà la relazione, la catena che lega tutti gli esseri o la continuità dell'essere stesso).

Del resto, Deleuze rileva l'inconsistenza di questa obiezione quando viene rivolta alla monadologia leibniziana: Leibniz, dice, «non fa che pensare la relazione»⁶¹.

⁵⁷ Cfr. Id., *Uno, Molteplice, Molteplicità*, in *Oltre l'uno e il molteplice. Pensare (con) Gilles Deleuze*, cit., pp. 73-94; Id., *Le plus-de-voir. Del Capello e del Fango*, a cura di D. Dottorini, Cosenza, Pellegrini, 2009, pp. 265-274.

⁵⁸ A. Badiou, *La vita come nome dell'essere*, cit., p. 70.

⁵⁹ Cfr. R. Fabbrichesi Leo, *Il concetto di relazione in Peirce*, Milano, Jaca Book, 1992.

⁶⁰ A. Badiou, *La vita come nome dell'essere*, cit., p. 70.

⁶¹ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004.

Si può dire che, per Deleuze, Pasolini segna un po' l'incontro tra Bergson e Peirce. Ma si può sospettare che per Deleuze «ogni guasto apparente, ogni puntualità separata siano alla fine delle astuzie superiori della continuità»⁶². Di questo si tratta, quando si parla di segni in Deleuze: sono *astuzie della continuità*. Il che non toglie che ciò funga da artificio retorico; ma è un punto su cui spesso si ritorna: «Non si può dire *dove finisce il sensibile e dove comincia l'intelligibile*»⁶³.

Può sembrare curioso, sulle prime, che l'autore della *Monadologia* sia trattato come il primo grande esponente moderno di un'ontologia del continuo.

La Piega deleuziana – ossia il soggetto – non costituisce un'operazione di *riflessione* (che la ricondurrebbe al *cogito* cartesiano), né l'effetto di una semplice *inerenza* a qualche cosa⁶⁴. La figurazione che Jean-Pierre Esquenazi dà del sorgere della soggettività, come *auto-percezione* nel piano d'immanenza, è una rivisitazione di sapore fenomenologico del concetto deleuziano di immagine-afezione, che, per quanto suggestiva, fa appello ad una *riflessività* della materia (io mi percepisco in quanto soggetto poiché, nel momento in cui rivolgo al mondo il mio sguardo, il mondo stesso me lo restituisce) che contrasta con l'epistemologia deleuziana. Si tratta piuttosto di una *espressività* della materia (secondo la formula di Grande)⁶⁵, che configura il Soggetto come «piegamento del Fuori»⁶⁶ – figura topologica di una indiscernibilità tra interno ed esterno, di anima e mondo, colti nel loro essere coestensivi l'uno all'altro, come una pellicola. Il soggetto è la 'chiusura' dell'Aperto, una chiusura necessariamente relativa, così come il Mondo è il rovescio del Chiuso, una «tessitura dell'intimo»⁶⁷.

Un *soggetto-mondo*: si tratta di un esito – che a Deleuze viene dall'analisi del sistema di Leibniz – con la grande architettura metafisica che sostiene la sua teoria del cinema.

Un film recente – *Birdman (Or the Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014) di Alejandro González Iñárritu – ci aiuta a pensare questa 'dialettica' del continuo e del discontinuo,

⁶² A. Badiou, *Gilles Deleuze: La Piega*, cit., p. 37.

⁶³ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, cit. in *ivi*, p. 38.

⁶⁴ *Ivi*, p. 41.

⁶⁵ M. Grande, *L'espressività della materia*, in *Il cinema in profondità di campo*, cit., pp. 381-384. Si tratta di un breve scritto in cui l'autore esprime alcune considerazioni, all'indomani della sua pubblicazione, appunto sul libro di Deleuze, *La piega*.

⁶⁶ G. Deleuze, *Foucault*, Napoli, Cronopio, 2002.

⁶⁷ A. Badiou, *Gilles Deleuze: La Piega*, cit., p. 41, in cui si parla, a proposito della monade, di una «intimità uguale al mondo». Similmente, Grande parla di «espressione della realtà nella individualità della monade», *L'espressività della materia*, cit., p. 383.

della natura e dei segni, che è propria del cinema così com'è pensato in alcune delle sue più celebri e affascinanti concettualizzazioni.

Affinità – più volte rilevata – della teoria deleuziana con quella di Pasolini, in particolare con la sua concezione del cinema come «lingua scritta della realtà»⁶⁸. In entrambi i casi i *film* sono pensati a partire dal *cinema* come grande totalità 'virtuale' di cui le singole opere attualizzano, di volta in volta, una parte. Per Pasolini il cinema può essere pensato come una sorta di *piano-sequenza ideale e illimitato*, che incarna la realtà *tout court*, la vita nel suo infinito fluire. Ma ciò che per Pasolini costituisce una lingua – con i suoi segni, le sue unità di senso, le sue articolazioni – è ciò che per Deleuze è il piano di materia-flusso, ossia il sistema dell'immagine-movimento colto nella sua purezza 'acentrata'⁶⁹. L'audacia del tentativo pasoliniano di pensare il cinema come un piano-sequenza virtualmente infinito (e non come una composizione di immagini *distinte*) ci sembra rivelare tutta la sua pregnanza nel momento in cui esso sia posto a contatto con quei pochi, isolati esperimenti – inevitabilmente 'radicali' ed estremi – attraverso cui alcuni cineasti hanno cercato, in alcune loro opere, di riprodurre, in un certo senso, quello stadio primitivo e virtuale; di avvicinarsi, cioè, attraverso i film, alla totalità del Cinema. I nomi che subito vengono alla mente, e che compongono l'esigua schiera degli autori che hanno voluto e (con strategie differenti) saputo dare ad una loro opera la forma di un unico piano-sequenza, sono quelli di Hitchcock e, più recentemente, di Sokurov⁷⁰. La contemporaneità digitale ha tolto alla concezione pasoliniana il suo carattere puramente ideale, e il cinema ha visto moltiplicarsi, negli ultimi anni, operazioni di questo genere⁷¹. Ultimo in ordine di tempo è, appunto, il recente *Birdman* del cineasta messicano Iñárritu. Un'analisi di questo film alla luce della

⁶⁸ P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000, pp. 198-226

⁶⁹ Nel riconoscere una consonanza tra la propria teoria e quella pasoliniana, Deleuze è molto preciso su questo punto: cfr. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., cap. 2.

⁷⁰ Il riferimento è, rispettivamente, ai film *Nodo alla gola – Cocktail per un cadavere* (*Rope*, 1948) e *Arca russa* (*Russki Kovcheg*, 2002).

⁷¹ Si possono citare il film di Louis Nero, dal titolo programmatico *Pianosequenza*, e *People's Park* (2012) di Libbie Cohn e J.P. Sniadecki. Si potrebbe obiettare che prima dell'introduzione di queste tecnologie, qualsiasi tentativo di questo genere non poteva che basarsi su artifici (come nel caso dei celebri stacchi 'mascherati' di *Nodo alla gola*) e che pertanto non si possa parlare di veri piani-sequenza. Ma si tratta di un argomento debole, e di un falso problema, poiché ciò che conta a questo livello d'indagine è l'effetto e non le modalità della sua produzione. E l'effetto consiste nel preservare la continuità/unità spazio-temporale della scena. Sono semmai le nuove tecnologie a indurre nuove problematizzazioni, nel momento in cui (come nell'esempio di *Birdman*) sia proprio il piano-sequenza a rendersi responsabile di una rottura di tale continuità. Di *People's Park* ci occuperemo nel cap. 8, a proposito del motivo della folla al cinema.

teoria pasoliniana (e di quella deleuziana) ci sembra particolarmente istruttiva, e proprio riguardo alla questione del segno.

Formalmente, nel film, si possono distinguere un breve, quasi lampeggiante prologo (tornano alla mente le poche, baluginanti immagini dell'episodio di *11' 09" 01* diretto da Iñárritu, che già presentavano una caduta, quella di un uomo gettatosi da una delle Twin Towers in fiamme e che qui il protagonista a un certo punto sembra ripetere) ed un epilogo, tra i quali si estende – in un unico piano, senza stacchi – la parte centrale, che costituisce la quasi totalità del film. (Ma è proprio la relazione con queste brevi parti 'montate' a donare il suo senso ultimo al piano-sequenza di mezzo). Da un lato il grande magma della vita, con la sua varietà e la sua pluralità di situazioni, dall'altro – ma *coestensivo* ad esso, quasi ne fosse il rovescio – l'unità della forma attraverso cui questa molteplicità ci viene restituita, nella continuità spazio-temporale del piano-sequenza.

Si riconoscono immediatamente le due polarità che orientano il discorso di Deleuze, e il nostro: l'uno e il molteplice. È bene fare subito delle puntualizzazioni al riguardo. È perlomeno curioso, infatti, che Iñárritu – come Sokurov, ma in maniera differente⁷² – utilizzi la forma del piano-sequenza per condurla ad esiti paradossali, che paiono sconfessarne la più intima natura.

Se già in *Arca russa* la continuità di un unico blocco di spazio-tempo era sottoposta ad una frammentazione che faceva proliferare al suo interno una molteplicità di tempi eterogenei (distribuiti in uno spazio che non a caso è quello di un museo), qui si assiste ad una narrazione che, *internamente* al piano-sequenza, procede per ellissi, e, in generale, attraverso tutta una 'economia' piuttosto tradizionale dettata dalla logica dell'azione (economia che normalmente dovrebbe incarnarsi in stacchi, cesure e raccordi di montaggio). Qui, un piano-sequenza di due ore sfalda il 'tempo reale', e riporta o riassume un racconto che si dipana lungo alcuni giorni (quelli delle prove e delle anteprime di uno spettacolo che dovrà debuttare in uno dei teatri storici di Broadway). Ci sono, è chiaro, delle astuzie di sceneggiatura (si tratta di un film molto 'scritto') che fanno sì che, a fronte del disfarsi dell'unità di tempo, sia preservata una continuità spaziale apparente (salvo che in un paio di casi, significativi). Tutto ha luogo nel teatro in cui la compagnia prova lo spettacolo (un adattamento di alcuni racconti di Raymond Carver): in platea, sulla scena, dietro le quinte, soprattutto negli stretti cunicoli che portano dai camerini degli attori al

⁷² Cfr. *infra*, cap. 4.

palcoscenico, ma anche sul tetto dell'edificio e nelle strade circostanti. La *steadicam* ci conduce, con un movimento quasi incessante, instancabilmente nei meandri di questo labirinto, che è *anche* il labirinto della mente del protagonista. È il piano-sequenza come piega infinita. Un simile formalismo delirante, e senza dubbio magniloquente – Iñárritu, dopo *21 grammi* (*21 Grams*, 2003) e *Babel* (2006), non smette di inseguire una sorta di film 'assoluto' –, veicola un tema classico, quello del rapporto multiforme tra vita e spettacolo. Di quest'ultimo, il teatro è solo una parte. Il cinema vi conta altrettanto. Il protagonista, Riggan Thomson, è un ex-divo di Hollywood, protagonista di tre polpettoni 'supereroici' che l'hanno incatenato ad una maschera – quella, appunto, di Birdman (una sorta di automa metà uomo e metà uccello che sorvola le strade di New York). La sequenza d'apertura mostra il personaggio-Riggan che letteralmente levita nel suo camerino, mentre la voce gutturale e robotica di Birdman, il suo ruolo storico, gli rammenta la gloria cui ha volontariamente rinunciato per consegnarsi ad un presente fatto di velleità artistiche, da attore 'impegnato'. In tutto ciò, l'attore che compare sullo schermo – col volto invecchiato e solcato da una moltitudine di piccole rughe – è Michael Keaton, noto al pubblico soprattutto per aver interpretato il ruolo di Batman nei primi due film che Tim Burton ha dedicato al supereoe di Gotham City, appunto *Batman* (1989) e *Batman – Il ritorno* (*Batman Returns*, 1992; anno, questo, che Riggan ricorda come quello dell'ultimo film che lo ha visto nei panni di Birdman).

È chiara, dunque, la prima modalità – la principale del film, indubbiamente – con cui il segno si presenta: è un tratto *posticcio*, è quel 'travestimento' appiccicoso, quel 'mascheramento' che per Barthes (peraltro citato nel film) caratterizzava il regime della significanza⁷³. Lungo tutto il film, questa isotopia del posticcio è lavorata e arricchita costantemente, con una regolarità ed una perserveranza perfino sconcertanti (e che probabilmente finisce, per dirla ancora con Barthes, per far scivolare il film stesso dalla risonanza ambigua e sfumata del «senso ottuso» alla eccessiva leggibilità di un «senso ovvio»)⁷⁴. Ampi pezzi di memoria teatrale e cinematografica – tanti *nomi* – sono convocati a testimonianza di una *realtà* che entra nel film ma che lo eccede, e dalla quale pure il film non cessa di distaccarsi attraverso slittamenti progressivi. In ogni caso, i segni sono

⁷³ Cfr. R. Barthes, *Il terzo senso*, in *Sul cinema*, cit.

⁷⁴ *Ivi*.

presentati insistentemente nel loro tratto morfologico più specifico: la *discontinuità*, il loro esser ‘discreti’.

A questa ampia tessitura segnica il film affianca un'altra linea di espressione, che si congiungerà alla prima solo nelle battute finali.

Si tratta di quella che il film ci lascia intendere come una facoltà ‘paranormale’ o extrasensoriale, di cui il personaggio di Riggan sarebbe in possesso. Dei poteri (o dei superpoteri, come può averne appunto un supereroe): levitazione, ascolto di voci provenienti da altre dimensioni, telecinesi («Sono stato io a provocarlo», dice Riggan dopo che un pezzo di scenografia cade sulla testa di un attore incapace, durante una prova). Questo motivo, al contrario del primo, è sottoposto ad un lavoro inappariscente, che sembra lasciarlo inalterato per quasi tutta la durata del film, in cui pare scorrere in maniera quasi parallela a tutto il resto. Di fatto, esso non ricopre mai una qualche funzione nell'economia del racconto; è un motivo libero, che ci interroga occasionalmente, ma che rinvia indefinitamente lo svelamento della propria legittimazione nel sistema del film.

In realtà, ciò che infine viene alla luce è la traduzione in immagini di una componente immaginaria, o di una *soggettiva libera indiretta* (ancora Pasolini), che a tratti sembra impadronirsi del piano-sequenza. La logica generale dei segni nel film ha qui la sua ragione profonda. I segni sono ‘secrezioni’ di altrettanti personaggi scissi. Sarà Riggan a compiere «il passo al di là», a soggettivarsi sposando il proprio essere-segno. Così, in seguito al gesto suicidario che per miracolo lo lascia vivo (anche lui, come si dice di un personaggio della pièce, «non è capace neppure di suicidarsi»), si ritrova a scrutare allo specchio il proprio volto tumefatto, in cui un naso enorme ricorda il becco del suo antico ruolo, la cui immagine fantasmatica ricompare un'ultima volta, al di là dello specchio. Non c'è più distinzione tra il volto e la maschera. Le due cose si sono integrate, fuse, o piuttosto è il volto ad aver assorbito la maschera e a non lasciar esistere più nulla dietro di sé. Un puro simulacro vivente; un'*icona*: in cui la cosa diviene, paradossalmente, una specie di «segno di se stessa».

In questo volto-maschera trovano il loro punto di congiunzione e, alla lettera, di fusione il *continuum* unitario della vita ed un segno che è ormai indiscernibile da esso. È perfino ovvio che il personaggio ora, come suggerisce l'inquadratura finale – il volto incredulo e felice della figlia che guarda fuori campo – sappia davvero volare. Non occorre reintrodurre qui quell'elemento fantastico che il film aveva appena ricusato: si tratta, ancora, di un'altra

icona (un primo piano, che Deleuze, con Peirce, chiama appunto icona): segno privo di oggetto, o che lascia sussistere l'oggetto come pura «possibilità logica». Tra un Riggan che possa schiantarsi a terra o librarsi in volo non c'è, ormai, alcuna differenza 'di diritto'. La sua vita è una pura virtualità, lui stesso un «segno vivente»⁷⁵.

2.3 Continuità e vaghezza

Badiou si mostra del tutto consapevole, e perfettamente conseguente, riguardo al fatto che la dottrina del discorso indiretto libero – che instaura un regime 'falsificante' dell'enunciazione e fa di ogni oggetto e soggetto di discorso un intercessore – è elevata da Deleuze a vero e proprio metodo di creazione concettuale. Così, certe proposizioni di *La piega* non sono assegnabili, a rigore, ad un Leibniz che la storiografia filosofica disconosce, né al solo Deleuze, ma piuttosto ad una figura inedita che assume il ruolo di un vero e proprio *personaggio concettuale*: Leibniz-Deleuze o, come nel caso del concetto di evento, Leibniz-Whitehead-Deleuze⁷⁶.

Si potrebbe affiancare dunque il nome di Deleuze a quelli di Leibniz, Goethe, Peirce e Wittgenstein, che compongono la strana linea di pensiero (non si può propriamente parlare di una genealogia) delineata da Rossella Fabbrichesi nel segno di una ontologia del continuo? A giudicare dalle parole di Badiou (sul chiaroscuro come «massima d'uso» di Leibniz-Deleuze), si direbbe di sì:

Il metodo è tipico di Leibniz, Bergson, Deleuze. Cioè di sottolineare un'ostilità (soggettiva, enunciativa) al tema idea del Chiaro, che va da Platone (l'idea-Sole) a Cartesio (l'idea Chiara), e che è anche metafora di un certo concetto di Molteplice, quello in cui, di diritto, gli elementi che lo compongono si lasciano esporre al pensiero *in piena luce* dalla loro distinzione di appartenenza. Leibniz-Bergson-Deleuze non dirà che è l'Oscuro che vale, non polemizzerà frontalmente. No. *Sfumerà*. La sfumatura è qui l'operatore antidialettico per eccellenza. La sfumatura *scioglierà* l'opposizione latente di cui il Chiaro esalta uno dei termini. Si stabilirà così una continuità locale, uno scambio di valori in ogni punto reale, di modo che

⁷⁵ P.P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 250-255.

⁷⁶ Sui personaggi concettuali, cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, Torino, Einaudi. Si veda inoltre G. Deleuze, *Lettera a un critico severo*, in *Pourparler 1972-1990*, Macerata, Quodlibet, 2000, pp. 11-22, in cui Deleuze enuncia in modo molto chiaro (e perfino perentorio) questa falsificazione creatrice che definisce il suo rapporto con la storia della filosofia (avvertita altrimenti come agente di una repressione intellettuale). La radice di quest'idea del falso come potenza, che permea l'intera speculazione deleuziana, è evidentemente in Nietzsche.

la coppia Chiaro/Scuro sia separabile, e *a fortiori* gerarchizzabile, solo a prezzo di un'astrazione globale. Questa astrazione sarà essa stessa estranea alla vita del Mondo.

Quello che l'ontologia deleuziana lascia apparire è un paesaggio sfuocato, dai contorni indistinti, simile a un quadro di Rothko (ancor più che di Turner). Un paesaggio nel quale le forme *trascolorano* le une nelle altre, ed in cui le frontiere stesse tra regno animale, vegetale, minerale, così come tra organico e inorganico e tra umano e non umano – e perfino tra gli elementi –, sembrano farsi incerte. È un paesaggio che il cinema conosce e ci ha fatto conoscere bene, tanto da farcelo sembrare a lui 'destinato'⁷⁷. Per Rossella Fabbrichesi questa *vaghezza* è il correlato (non necessario) di un'ontologia del continuo, di cui Leibniz avrebbe fornito uno dei primi esempi compiuti. Per Deleuze, semplicemente, è «la Vita senza sosta e senza condizione, lo sciabordio cosmico e spirituale»⁷⁸.

Ma cosa intende Deleuze quando qualifica la Vita come ciò che è «senza sosta»? Semplicemente, che la continuità è il suo primo predicato o, per meglio dire – poiché il nome di Vita designa appunto uno stato precategoriale e antepredicativo dell'essere⁷⁹ –, il suo modo d'essere autentico. Ogni distinzione, ogni separazione, ogni gerarchia tra gli esseri soprattutto, può aver luogo solo a partire da questo stato magmatico, e necessariamente «al prezzo di un'astrazione globale»⁸⁰. E ciò che in ultima analisi risulterà decisivo è il fatto che questa astrazione «sarà essa stessa estranea alla vita del Mondo».

Ciò che conta, in Deleuze, è la «vita del Mondo»; e, a questo livello, non si dà differenza di valore tra l'uomo e l'animale, tra la pianta e la pietra. Tutti 'cospirano' ad una «gioiosa anarchia»⁸¹. È, questa, la vita neutra, impersonale. La domanda che si pone è dunque questa: ha saputo il cinema, un certo cinema, corrispondere a questa 'vocazione', a questo richiamo profondo dell'impersonale?

La visione si fonda su delle gerarchie e si esprime attraverso di esse. A maggior ragione nell'arte. Un esempio – forse l'esempio principale, tutt'altro che relativo solo al cinema – riguarda la figura umana, la sua centralità e la sua elezione a misura di tutte le cose (di tutti

⁷⁷ Si pensi al caso di *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) di Orson Welles, o al testo pronunciato dalla voce *over* in *Satantango* (*Sátántangó*, 1994) di Béla Tarr e al paesaggio della puzsta ungherese che il film mostra insistentemente, attraverso lunghi, liturgici piani-sequenza: cfr. le osservazioni di Rancière in proposito, in *Scarti*, a cura di A. Inzerillo, Cosenza, Pellegrini, 2013.

⁷⁸ G. Deleuze, *Critica e clinica*, Milano, Cortina, 1996, p. 42.

⁷⁹ Cfr. A. Badiou, *La vita come nome dell'essere*, cit.

⁸⁰ Id., p. 30.

⁸¹ G. Deleuze, *Le superfici di immanenza*, in *Due regimi di folli e altri scritti*, a cura di D. Borca, Torino, Einaudi, 2010, p. 214.

gli elementi sensibili che l'immagine può raccogliere in potenza). La storia della pittura lo mostra con la massima evidenza⁸². Ed il cinema ha ereditato – sposandola pienamente – questa concezione, che sta alla base del suo stesso costituirsi, storicamente, come un linguaggio. Tanto che la cosiddetta scala dei piani – con tutta la nomenclatura cui siamo abituati – si determina principalmente in relazione al posto che la figura umana occupa nell'immagine (nel quadro).

Si tratterà, qui, di mostrare come la nozione stessa, figurativa, di *figura umana* sia un'astrazione o, meglio, il prodotto di un'astrazione; e di rivelare il dispositivo occulto che la produce⁸³. La posta in gioco sembra di un certo interesse, in quanto, in una prospettiva simile l'uomo finirebbe per essere considerato – nel suo costituirsi in quanto *figura* all'interno di un *quadro* – come una entità «estranea alla vita del Mondo».

Il correlato della nozione di continuità è l'idea di *vaghezza* (*vagueness*, in Peirce). È «l'incertezza del continuo»⁸⁴, il carattere incerto, sfumato, dei confini tra gli esseri. Se sposiamo questa concezione, «ci ritroviamo in un paesaggio sfumato, sformato, equivoco»⁸⁵.

⁸² Cfr. R. Arnheim, *Il potere del centro*, Milano, Abscondita, 2011.

⁸³ È bene ricordare, con Barthes, che il segno in Occidente è «vergognoso», ossia tende a camuffarsi, a dissimularsi; e il cinema è una creazione occidentale.

⁸⁴ R. Fabbrichesi Leo, *Continuità e vaghezza. Leibniz Goethe Peirce Wittgenstein*, Milano, CUEM, 2012.

⁸⁵ *Ibidem*. Gioverà ricordare che la traduzione corretta di ciò che Heisenberg ha chiamato «principio di indeterminazione» è *principio di incertezza*. A questo celebre principio fisico, denso di implicazioni filosofiche, si sono rifatti esplicitamente i fratelli Coen in *L'uomo che non c'era* (*The Man Who Wasn't There*, 2001) e soprattutto Manoel de Oliveira in un film intitolato appunto *Il principio dell'incertezza* (*O principio da incerteza*, 2002), prima parte di un dittico ispirato ad un fonte cara al cineasta lusitano – l'opera narrativa di Agustina Bessa-Luis – e che comprende anche *Specchio magico* (*Espelho mágico*, 2005). Sul riferimento ad Heisenberg da parte di Oliveira, cfr. F.S. Nisio, *Manoel de Oliveira. Cinema parola politica*, Recco (Ge), Le Mani, 2010. Va ricordato che all'inizio degli anni novanta Oliveira scrisse una strana lettera a Deleuze, lettera suscitata dall'ascolto della famosa conferenza che il filosofo tenne nel 1987 alla FEMIS (l'allora scuola di cinema di Parigi, oggi IDHEC) e in seguito pubblicata con il titolo *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2003. La lettera di Oliveira – che tocca in qualche modo le questioni di cui qui ci stiamo occupando – fu pubblicata per la prima volta in traduzione italiana su “Filmcritica” e si può leggere ora nel volume a cura di E. Bruno, L. Esposito, B. Roberti e D. Turco che la rivista ha fatto uscire per i suoi sessant'anni, *Senso come rischio*, Milano, Il Castoro, 2010.

IL MOVIMENTO DEPERSONALIZZATO

3.1 L'Urphänomen cinematografico

L'idea – leibniziana, goethiana – di serie, e di messa in serie, ci introduce ad un rapporto per noi decisivo, quello tra *singolarità* e *continuità*. Si tratta, come si può facilmente capire, di un rapporto che concerne direttamente l'immagine cinematografica: la continuità del suo svolgimento e, al contempo, il suo essere composta di «sezioni immobili» (*coupes immobiles*), ossia di fotogrammi.

Come sappiamo, Deleuze supera recisamente – all'inizio di *L'immagine-movimento* – l'apparente paradosso che Bergson, in *L'evoluzione creatrice* (1907), pretendeva di ravvisare in quest'idea di un movimento composto di 'tagli' immobili (che lo conduceva a riconoscere nel cinema un esempio eminente di falso movimento). Sappiamo anche questo superamento avveniva ancora grazie a Bergson (ma un 'altro' Bergson, quello di *Materia e memoria*, 1896), in direzione del movimento come dato immediato dell'immagine, dunque 'a favore' della continuità. Tuttavia, non si tratta di far vincere il continuo *contro* il singolare: la continuità – solo per il fatto di esser tale – non 'espelle' le singolarità che compongono il suo flusso. C'è anzi in Deleuze un'idea di singolarità che è decisiva e che, nella sua teoria del cinema, si articola a vari livelli.

Il primo di questi è appunto l'*istante qualsiasi* – in quanto definizione dell'unità 'paradigmatica' che distingue il cinema dalla danza e dalla fotografia. Ma non si tratta di una unità discreta; è piuttosto il «membro intermedio» (per dirla con Goethe) di una catena, che non ne scioglie la continuità ma, anzi, ne rappresenta, per così dire, il costituente minimo.

In questo senso, quando Goethe alla fine del Settecento immaginava di mettere in serie una varietà di foglie o di crani animali, ciò che entrava in opera nel suo metodo era uno sguardo già cinematografico, con cui si voleva restituire il flusso incessante di una natura in perpetuo movimento. (Non c'è bisogno invero di vedervi un antesignano del *morphing*, solo per il fatto che alcune di queste immagini erano puramente 'virtuali': come sosteneva Leibniz, si può immaginare che la natura preveda una infinita varietà di fenomeni possibili, senza che essi giungano *tutti* ad avere un'esistenza di fatto).

In Goethe le singolarità della serie costituiscono i diversi «casi» di un «tipo» o «fenomeno originario» (*Urbänomen*); ma ciò non significa che ogni 'momento' del *continuum* debba essere pensato come l'effettuazione particolare di una forma trascendente: «non abbiamo propriamente uno Schema, una *Gestalt* di riferimento, ma solo la serie che si produce in continuità, in cui le forme variano costantemente»⁸⁶; il cinema – l'immagine-movimento – è appunto questa *serie continua* che non rinvia a nessuna invariante. Il Reale è questo: l'oggetto colto nella sua modulazione infinita immanente; e il cinema è la 'forma' che sa restituire questa modulazione nella sua immediatezza. Si può dire che il cinema, oltre che bergsoniano, è leibniziano: i vari tipi di curve non sono 'casi' o trasformazioni del Cerchio in base alla differente inclinazione del piano di taglio; non vi è Cerchio come forma trascendente, ma il cerchio è semplicemente una 'fase' della variazione, a rigore non più importante delle altre nelle quali si 'trasforma'. La sua eminenza è piuttosto quella di un 'rivelatore', che porta alla luce una parentela tra figure apparentemente del tutto dissimili tra loro, e tra le quali, in realtà, circola un'«aria di famiglia» (come avrebbe detto Wittgenstein), è l'eminenza che può avere un *virtuale*, non un trascendente (è quindi il cerchio come *Urbänomen*). In Goethe, la *forma* è una pura astrazione: non c'è forma, ma *formazione* (e deformazione, trasformazione, ecc.: cioè movimento). È lo stesso Goethe ad asserirlo, quando paragona la forma ad una formula matematica: «essa è costruita in modo da essere in grado di stare per molte particolarità, *pur non essendo idea astratta, ma, se mai, caso singolare elevato a tipo*, particolare reso generale dalla funzione che gli è stata accordata»⁸⁷.

Si tratta di una concezione antiessenzialista, oltre che anticausalista: non c'è alcuna definizione d'essenza, di cui le forme sarebbero le manifestazioni eterogenee. «È il movimento che fa la forma: esso non si produce tra forme già fatte; al contrario, esso

⁸⁶ R. Fabbrichesi Leo, *Continuità e vaghezza. Leibniz Goethe Peirce Wittgenstein*, cit., p. 64.

⁸⁷ Cit. in *ivi*, pp. 64-65. Il corsivo è nostro.

stesso è *form-making*. La forma è allora qualcosa che si muove, che diviene, che trapassa»⁸⁸. Non è la singolarità – la molteplicità dei singolari – a comporre la serie, è la serie a *produrre* le singolarità, cioè le forme. La forma stessa ha una *definizione seriale* – trova nella serie virtuale di cui fa *sempre* parte la sua definizione. È una serializzazione, o un dispiegamento delle singolarità.

Obiettivo del Goethe scienziato era di ricostruire il campo in cui un fenomeno, in natura, si mostra *identico* attraverso la serie continua delle sue variazioni. Si trattava, insomma, attraverso l'osservazione empirica delle forme, di ricostruire a partire da uno o più fenomeni isolati – dalla loro *immagine* – il movimento continuo e complessivo di cui tali fenomeni non costituivano che dei frammenti decontestualizzati; a questo scopo si dovevano, chiaramente, convocare delle immagini 'virtuali' (in quanto non immediatamente osservabili), quelle immagini che risultavano mancanti e che era necessario recuperare per 'completare' la serie *di* un certo fenomeno, ossia l'immagine della sua modulazione nel tempo (o variazione continua, che Goethe chiama *metamorfosi*). È uno sguardo già cinematografico quello che Goethe mette in opera per resuscitare davanti ai nostri occhi il movimento di una natura vivente. È l'esperienza superiore alla quale Goethe aspirava, la visione 'sinottica' in cui l'*unità* di un fenomeno si mostra nel trapassare della singola variazione in un'altra – come ciò che rimane invariato nella variazione o che si ripete e persiste nella differenza, nel differenziarsi continuo dell'oggetto⁸⁹. Si riconosce, qui, già quell'idea di divenire che sarà di Deleuze.

Si consideri ad esempio la figura dell'*androgino* di cui parla Platone nel *Simposio*: è una figura del continuo, di una unità originaria più che ideale (com'è per l'*Urphänomen* goethiano). È l'*uroboros* come unità indifferenziata dei sessi, «membro intermedio» o anello di congiunzione tra il maschile e il femminile. Quest'idea sta al cuore di un film come *La valle del peccato* (*Vale Abraão*, 1993) di Manoel de Oliveira. Ma, al di là delle occorrenze esplicite del tema, tutta l'opera del cineasta lusitano diviene trasparente, in molti dei suoi significati, se collocata entro questo orizzonte ideale ideale di un'unità originaria dei

⁸⁸ *Ivi*, p. 64.

⁸⁹ Non c'è propriamente un'invarianza di un qualche elemento o di una sua parte, poiché a rigore non c'è nulla che resti inalterato; ma c'è un isomorfismo, la persistenza di alcuni tratti che nella variazione si lasciano riconoscere come *gli stessi* (pur non essendo formalmente identici), il che permette di operare quella *decisione ontologica* in base alla quale un oggetto sensibile può essere riconosciuto in quanto *cosa* dotata di un'identità sua propria.

fenomeni. Gli uomini stessi, per Oliveira, sono «vittime dell'androgino», in quanto frutto della sua dispersione⁹⁰.

«Ogni vivente», dice Goethe all'inizio di *La metamorfosi delle piante*, «non è un singolo, ma una pluralità», anche quando si presenta come un individuo. Ma già Leibniz scriveva, nel paragrafo 72 della *Monadologia*: «l'anima cambia quindi corpo solo un po' alla volta e per gradi, per cui non si trova mai completamente spoglia di tutti i suoi organi: negli animali c'è spesso metamorfosi, ma non c'è mai metempsicosi o trasmigrazione di anime». Il fatto che l'individuo sia già in sé plurimo conduce a quest'idea di *metamorfosi*, piuttosto che di *metempsicosi* (che significherebbe passaggio di un'anima da un corpo che ha cessato di vivere ad un altro che comincia a vivere). È ancora il cinema di Oliveira ad aver incontrato questo tema, con *Il misterioso caso di Angelica* (2010), che rispecchia esemplarmente questa concezione. Ma è anche nell'opera di altri autori – come Almodóvar (*La mala educación*, 2004) o Egoyan (*False verità*, 2005), che fanno uso della tecnica del *morphing* – che il cinema si mostra particolarmente adatto, e quasi 'destinato', alla trattazione di questo tema tipicamente gotico.

Si può dire che l'approdo ultimo dell'idea goethiana di metamorfosi è forse una definizione del tipo originario o esemplare (*Urbänomen*) nei termini di un *eterno ritorno della deformazione* (se ci è consentito di far parlare Goethe con termini che saranno di Nietzsche). È questa, peraltro, una concezione che starà alla base dell'idea wagneriana di *Leitmotiv*. Non c'è forma propriamente detta se non in astratto – se non 'immobilizzando' ciò che è essenzialmente movimento; in realtà, nell'esperienza sensibile, qualsiasi fenomeno non cessa di trasformarsi e, quindi, di *deformarsi*. Non cessa, cioè, di abbandonare la propria forma come una spoglia, per acquisirne *gradualmente* un'altra, anche quando sembra rimanere identico). Per cui l'*Urbänomen*, come fenomeno puro, non sarà mai isolabile empiricamente, ma solo osservabile e riconoscibile come ciò che *persiste mutando* all'interno di una serie.

⁹⁰ Cit. in B. Roberti, *Manoel de Oliveira. Il visibile dell'invisibile*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2012. Si veda, all'interno dello stesso volume, il capitolo intitolato "Un cinema androgino".

3.2 *L'epistola filmata*

Lettera da una sconosciuta (*Letter from an Unknown Woman*, 1948): il carattere assertivo del titolo del film di Ophuls (che allude all'assenza di un nome, di una firma, in fondo alla lettera che la protagonista ha scritto in punto di morte) maschera un gioco sottilmente antifrastico (un'antifrasi senza ironia), fondato sull'ambiguità di cui si carica il termine "sconosciuta". Titolo e testo filmico si pongono in un rapporto obliquo. La sconosciuta di cui si parla, in realtà, non è tale. E' solo una donna caduta nell'oblio. Perché il destinatario della lettera – l'uomo amato per un'intera vita - vive ormai da tempo in un presente senza memoria. L'istante trascorre e muore al tempo stesso, non giunge ad alimentare lo spessore di un'identità o di una vicenda biografica. Soltanto in questo senso Lisa, che appartiene al passato di Stefan, è una "sconosciuta". Ecco che, dunque, il semplice scarto rinvenibile tra il titolo e la situazione descritta può introdurci ad uno dei temi centrali del film: la memoria e la sua perdita. E vedremo che, per motivi come questo, sarà riduttivo fermarsi ad un livello puramente tematico, in quanto il ricordo, il gesto della rimemorazione, la memoria come sedimentazione e stratificazione delle esperienze nella coscienza individuale non si limitano a costituirsi come gli assi portanti di una riflessione sul tempo e sulla sua percezione, ma vanno a plasmare l'opera stessa, a determinarne i valori formali, a innestarsi sulle sue strategie espressive.

Stefan è affetto da una sorta di malattia, definibile come "atrofia della memoria". Se volessimo vedere in Ophuls un erede di Baudelaire (il che, per certi versi e per certi film, non sarebbe infondato), potremmo considerare il morbo che affligge Stefan come una patologia del moderno, il quale non avanza se non nella convulsa e perpetua cancellazione del proprio passato. In una visione del genere, Stefan, brillante pianista nella Vienna lussureggiante di inizio Novecento, apparirebbe come un "malato" prodotto da un preciso momento storico –una figura rappresentativa della società mitteleuropea alla vigilia della "finis Austriae" (l'origine letteraria del film è un racconto di Stefan Zweig). Forse. Ma è, probabilmente, un dato marginale nella visione ophulsiana. Si tratta, piuttosto, di assumere l'atrofia della memoria come un dato a partire dal quale riqualificare certi "punti notevoli" del film. L'atto della lettura (di Stefan) e quello della scrittura (di Lisa), complementari, appaiono così sotto una nuova luce: essi si congiungono e divengono funzionali a una sorta di terapia, che si rivela in grado di smuovere Stefan dalla propria situazione di torpore e di

fissità patologica. Gettando uno sguardo complessivo, è possibile vedere il film come un itinerario che conduce a una rigenerazione della memoria, a una sua *riattivazione*; nonché, peraltro, come la storia di un'evoluzione di coscienza, condensata nel tempo mitico e simbolico della lettura (una nottata): dalla rinuncia al duello alla scelta morale di parteciparvi (divario tra punto di partenza e punto d'arrivo: linearità assoluta dello schema evolutivo a dissolvere l'apparente circolarità sigillata dalla quasi-identità della prima e dell'ultima inquadratura del film). In breve: la storia di un mutamento nel soggetto Stefan. Certo, considerarlo un processo di guarigione vero e proprio significherebbe estremizzare il discorso e non tener conto dell'esito tragico che, in qualche modo, accomuna i due protagonisti; ma il senso di un itinerario rimane. Anche se le cose non sono così semplici. E' opportuno chiedersi: con quali sintomi si presenta l'atrofia della memoria? L'atrofia della percezione –anzi, della visione - ne è la principale manifestazione. E' una forma di cecità. Si ricordi la sequenza in cui Stefan rivede, dopo alcuni anni, Lisa: la ri-vede, ma non la riconosce; la guarda, ma non riesce a collegare il presente al passato; avverte, *sente* quel volto come familiare, vorrebbe *vederlo come prima*, ma non ci riesce. E quel che colpisce è lo sguardo vitreo, vacuo, monocorde –lo sguardo di un cieco. Siamo di fronte, forse, al nucleo incandescente e segreto del film: il nesso tra memoria e visione. Se, infatti, a rivelarsi decisivo è lo scarto tra *ricordo* (attivo, intenzionale) e *memoria* (grande “riserva” indipendente dal volere), occorre considerare secondo quali modalità e con quali effetti esso entra in funzione. Il ricordo di Lisa, trasformato in racconto, rompe il sortilegio di cui Stefan è prigioniero, ne catalizza la memoria, fino allora sopita, la quale, riaccesa, prende possesso dell'uomo, lo invade (è in questa occasione che il servo del pianista interviene ad aggiungere la “firma” della donna, e a “completarne” in tal modo la scrittura; il servo che, con il suo mutismo –un'altra forma di atrofia - sembra aver sviluppato in modo ipertrofico la propria percezione –ed è, in effetti, il solo ad aver compreso tutto fin dall'inizio). Ma il tratto essenziale è che il recupero della memoria si configura, in prima istanza, come un *recupero della visione*: il racconto della donna innesca in Stefan un vero e proprio “film” mentale. Le immagini del passato tornano, “trasportate” da un flusso inarrestabile. Ciò costringe a fare i conti con un problema più strettamente narratologico, relativo alla definizione dello statuto dei lunghi *flashes-back* che costituiscono la quasi totalità del film e che “traducono” in immagini la scrittura di Lisa: la “visione finale” di Stefan li illumina a ritroso; cioè, se Stefan recupera solo alla fine la facoltà di vedere in modo produttivo –letteralmente, la facoltà di

produire images-, allora le immagini che compongono i *flashes-back* non sono quelle che la lettura dell'epistola genera in lui, non scaturiscono da lui, bensì sono in qualche modo "intrinseche" all'epistola stessa –fanno, cioè, parte della rimemorazione di Lisa, vera "sorgente" visiva. Particolarità: le immagini del "film mentale" sono tutte immagini che abbiamo già visto precedentemente, ora ripetute e articolate secondo un montaggio "musicale". Stefan, al termine della narrazione, *vede come Lisa*: ipotizzando un'identità nella visione dei due protagonisti, il film sembra suggerire, pur nella tragicità di un finale di morte, una nuova possibilità di comunicazione, la possibilità di un ritrovamento dei due in una sfera puramente immaginativa (anche l'allucinazione finale va vista in questo senso).

In questo modo Stefan compie, alla fine del film, un vero e proprio viaggio nella memoria. E questo momento, fra l'altro, getta una luce retrospettiva anche su una delle sequenze forse più celebrate di tutto il cinema di Ophuls: il finto viaggio in treno che i due amanti compiono nel pieno del loro idillio. I paesaggi visibili dal finestrino sono palesemente artificiali, prodotti dallo scorrere di fondali dipinti su di un rullo. E questi paesaggi così smaccatamente falsi suscitano ricordi altrettanto falsi di viaggi mai avvenuti. L'essenza della sequenza sta proprio nell'idea del *falso viaggio nella memoria*, che il successivo disvelamento del meccanismo soggiacente alla finzione scopre in modo inequivocabile, superando l'iniziale effetto di straniamento prodotto nello spettatore: come spesso accade in Ophuls, viene alla luce un fondo desolato, ma rivestito di una superficie ilare e leggera.

Ma, nonostante tutto, il film lo fa Lisa. Letteralmente. Si tratta del caso raro di un film in forma di epistola. E' possibile individuare qui, pertanto, il caso più macroscopico di ciò che già avevamo notato inizialmente: cioè che il ricordo e la memoria non sono soltanto motivi tematici, ma anche componenti *responsabili* dei valori formali dell'opera, della sua struttura. E' la lettera di Lisa che genera e legittima quella che è considerabile, più che come una molteplicità di *flashes-back*, come un'unica, enorme analessi, interrotta solo sporadicamente dalle immagini di Stefan che legge. La donna vi compare in una veste duplice: come protagonista delle vicende rievocate e come portatrice di un'istanza di racconto (la cui manifestazione è quella classica della voce *off*). Se ci concentriamo su questa seconda valenza, non sarà difficile scorgere una parentela tra Lisa (con il suo tentativo di dare una forma narrativa ad un bilancio esistenziale e al proprio materiale biografico) e l'attività di certe figure demiurgiche presenti in altri film di Ophuls, specialmente dell'ultimo periodo francese: il *meneur de jeu* di *La ronde*; la voce *off* di Guy de Maupassant (o del suo fantasma...)

in *Le plaisir*, l'imbonitore di *Lola Montès*. Meno appariscente e più sottile, la voce narrante di Lisa non ha l'evidenza di questi personaggi, e pertanto si presta anche in misura minore alla facile metaforizzazione che vede in essi l'incarnazione dell'istanza autoriale, e dunque di Ophuls stesso (che, rendendosi ben conto di questa facilità, vi ironizzava, ponendo in mano al *meneur de jeu* forbici e pellicola). Certo, una differenza essenziale segna il divario tra Lisa e, ad esempio, l'artefice della narrazione di *La ronde* (1950): se quest'ultimo configura uno sguardo radicalmente *esterno* ed eterogeneo all'universo diegetico vero e proprio (il fatto che vi si intrufoli a proprio piacimento, come una proteiforme figura che guida i destini altrui, non cambia le cose), lo sguardo della donna è, invece, "interno"; è quello di chi si volge e guarda dietro di sé, lungo tutto il corso della *propria* vita. Ma anche in questo caso il paradosso è dietro l'angolo: sarà pure una "focalizzazione interna", come vuole la narratologia, ma l'atto della scrittura si colloca in una situazione di agonia e, in modo ancor più decisivo, la lettura della lettera da parte di Stefan avviene quando Lisa è già morta. Punto di vista *interno* alla narrazione, dunque; ma in modo assai problematico, se chi ne è portatore è già *fuori* della vita.

Rimane, comunque, la sostanza di un principio narrativo cui fa capo una forma compatta e in sé conclusa: siamo ancora lontani dal pessimismo crudele di *Lola Montès* (1955), in cui l'imbonitore del circo assume la veste del "demiurgo decaduto", impotente com'è nel suo tentativo di ricucire in un racconto i frammenti sparsi dell'esistenza di Lola, sottratti ad un'autentica cronologia e, di fatto, irriducibili ad una sintesi superiore. Si tratta del fallimento di un progetto narrativo. Sono passati solo cinque anni da *La ronde*, ma il distacco ironico del *meneur de jeu* e la geometria perfetta della sua orchestrazione sembrano un ricordo lontano (si riprende qui, in parte, la posizione sostenuta da Sandro Bernardi nell'ambito del convegno su Ophuls tenutosi a Pordenone nel febbraio del 2002).

Detto questo, possiamo concentrarci più dettagliatamente sulle modalità della visione attraverso le quali il racconto della donna si produce. Il dato di partenza è macroscopico: si tratta, quasi sempre, di una visione *ostacolata*. Non merita spendere troppe parole su quanto chiunque può facilmente rilevare a prima vista: la presenza evidente di tutta una serie di grate, veli, vetrate, balaustre, ecc., che vengono a frapporsi tra i personaggi e la macchina da presa (nonché, a seconda delle situazioni, tra i personaggi stessi). Ostacoli al di là dei quali la macchina da presa vuole arrivare a vedere. Occorre, piuttosto, cercare di capire quali strategie presiedano a questo proliferare di oggetti. Di primo acchito, sembrerebbe di essere

di fronte a qualcosa di simile a quanto accade in certi quadri di Vermeer, in cui un drappo sollevato scopre una scena di vita quotidiana: il sollevamento del drappo consente la visione, la *produce*. Eppure qui, a ben vedere, avviene qualcosa di diverso. L'ostacolo, in Ophuls, non è soltanto presente, ma il più delle volte è *cercato*, o, addirittura, *creato*. Si tratta, insomma, di una dinamica articolata sostanzialmente in due momenti: la creazione di una barriera e il suo superamento. Una sequenza, più di ogni altra, esemplifica questo procedimento: Lisa e Stefan, in campo medio, pranzano in un ristorante, isolati nel proprio *separé*; o meglio, lo spettatore viene a sapere che si tratta di un vero e proprio *separé* non appena un cameriere giunge a chiudere (ma non del tutto) delle tendine, che raddoppiano i margini laterali dell'inquadratura, restringendo fortemente il campo visivo; ma proprio quando ci si potrebbe aspettare un definitivo occultamento della scena, un lentissimo carrello in avanti porta ad escludere nuovamente di campo le tendine –porta, cioè, di nuovo, ad una visione “non impedita”. Viene in mente una sequenza di *Lola Montès*, in cui vediamo Lola assieme al musicista Liszt: i due sono in carrozza; la macchina da presa li spia dall'esterno, attraverso il finestrino; Liszt, poi, tira una tenda e il campo visivo si chiude; stacco, e siamo all'interno della carrozza, di nuovo in grado di osservarei due amanti. Barriera e sua effrazione, ancora. Sono solo esempi, ma rinviano a una vera e propria cifra stilistica. Di volta in volta, questo superamento di aggregati di particolari sensibili ribadisce con caparbietà un'autentica dichiarazione di poetica: non tanto la volontà di estrinsecare l'attitudine voyeuristica della macchina-cinema (sarebbe banale), quanto la facoltà che lo sguardo da essa veicolato ha di *demistificare*, di cogliere una “verità” al di là della fitta trama di orpelli che affollano l'immagine. Funzione conoscitiva dei movimenti di macchina. E' un cinema la cui “gioia visiva” non si esaurisce nella gratuità di un gioco estetizzante, ma diviene –per ammissione dello stesso Ophuls –“l'impulso decisivo che porta all'idea del film”. Si tratta, dunque, di isolare la figura del *disvelamento* come uno dei tratti decisivi del cinema di Ophuls. Se in *Lettera da una sconosciuta* il racconto dell'idillio amoroso ci mostra la figura di Lisa inserita in uno scenario pullulante di oggetti e di ornamenti (per quanto ancora non nei modi “orgiastici” di *Lola Montès*), è perché la donna è prigioniera di un sogno, di un'illusione: uscirne segnerà l'affermazione dei temi della caducità, della separazione, della morte.

Caducità: sempre, in Ophuls, togliere la maschera significa scoprire il volto di un vecchio. Eppure qui, nonostante le evidenti analogie tematiche, siamo ancora distanti dal

vitalismo freddo e negativo di un'autentica poetica barocca: l'essenza è ancora quella romantica del *mélo* (girato a Hollywood, per di più), ben diversa dal disincanto degli ultimi film francesi del regista. Parlando di barocco, non si vuole qui riesumare un luogo comune critico che per molto tempo ha accompagnato l'analisi dell'opera ophulsiana. A rendere barocco un film non bastano movimenti funambolici della macchina da presa, inquadrature sghembe o scenografie ridondanti: in questi casi si tratta di barocchismo, non di Barocco. Non è una questione oziosa, in quanto consente di tracciare delle distinzioni nell'ambito di una filmografia. Decadenza, malattia, corruzione operata dal tempo sui corpi: è impossibile capire il Barocco se non teniamo conto di questo sostrato orrorifico che sempre soggiace al vitalismo fantasmagorico della rappresentazione. Il Barocco si fa di questo, reagisce a questo, attua nei confronti di questi spettri una continua pratica esorcistica: un esorcismo in sé contraddittorio, in quanto mira ad occultare la *facies hippocratica* (il volto mortuario) del mondo naturale attraverso l'accumulo dionisiaco delle apparenze sensibili. Dice Walter Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*: "Al classicismo non era dato di cogliere l'illibertà, l'imperfezione e la fragilità della bella *physis* sensoriale. Ma proprio queste propone l'allegoria del Barocco, nascoste sotto la sua pompa sfarzosa, e con un'intensità prima sconosciuta". Barocco, in questo senso, è senza dubbio *Le masque*, in cui lo Spettacolo e la Festa rivelano la loro compromissione con la Morte. Barocco, per motivi analoghi, è *Lola Montès*. Mentre barocco non è, forse, *La ronde*, la cui forma perfetta sublima tutti i conflitti in un equilibrio ancora "rinascimentale". E meno che mai si può parlare di Barocco a proposito di *Lettera da una sconosciuta*, in cui la dinamica non è quella dell'"esorcismo", bensì quella del sogno a occhi aperti, dell'illusione e della sua caduta. Pertanto, anche l'aggregarsi continuo di particolari che riempiono l'immagine obbedisce a una diversa funzione: disloca i personaggi all'interno di un universo oggettuale, costringendoli a compiere movimenti complessi e percorsi labirintici (ruolo già decisivo degli oggetti prima di *Madame de...*, in cui i gioielli divengono l'emblema della reificazione dei rapporti umani). In altre parole: la scenografia condiziona, o addirittura determina, la drammaturgia dell'azione scenica. Il proliferare di scalinate, che determinano una multiplanarità dello spazio in senso verticale oltre che in profondità; la presenza di specchi che lo moltiplicano; la peculiarità di architetture ricche di prospettive "abissali": tutto converge nella formazione di uno spazio frastagliato, stratificato, in cui i movimenti dei personaggi rispecchiano tortuosi itinerari

esistenziali. La cinepresa li riflette, li mima, talvolta se ne discosta, con una mobilità estrema.

Capitolo 4

LA DISSOLUZIONE DEL PUNTO DI VISTA

4.1 *I paradossi della soggettiva*

Si è soliti sottolineare il ritardo con cui la semiotica della pittura ha definito un proprio assetto epistemologico, capace di dar luogo a un'adeguata produzione di contributi specifici, rispetto alla precocità e alla dovizia di studi omologhi nei campi della letteratura, dell'architettura, del teatro e del cinema (il testo che s'incaricò di colmare questa lacuna, la raccolta di saggi a cura di Omar Calabrese pubblicata con il vero e proprio titolo-manifesto *Semiotica della pittura*, è del 1980)⁹¹. Nella teoria letteraria, fin dagli anni sessanta, i lavori di alcuni studiosi (e innanzi tutto di Gérard Genette) avevano introdotto, attualizzando la lezione di Propp e dei formalisti russi, profonde innovazioni nei metodi di analisi ed interpretazione del testo⁹²; mentre negli stessi anni, nel campo del cinema, in particolare sotto l'impulso di due convegni tenuti in occasione di altrettante edizioni della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, era stata avviata un'ampia discussione intorno alle possibilità di uno studio, improntato a un rigoroso metodo scientifico, delle forme del linguaggio cinematografico (una linea di ricerca, questa, che avrebbe trovato in Christian Metz il suo esponente più autorevole)⁹³.

⁹¹ Cfr. l'introduzione di M. Valenti, *Dal figurativo all'astratto*, in M. Valenti-L. Corrain (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991, p. 7, e l'introduzione dello stesso Calabrese al già citato *Semiotica della pittura*, Milano, 1980, pp. 1-30.

⁹² Si veda in particolare di G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986. L'edizione originale è del 1972.

⁹³ Per una storia di questo dibattito, troppo nota per essere riassunta qui, si rinvia alla sintetica ma puntuale trattazione contenuta in F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 143-170.

Tuttavia, questa notazione sommaria rischia di essere fuorviante per almeno un motivo, e cioè nella misura in cui non opera alcuna distinzione tra una semiotica propriamente detta – che può esser fatta risalire alla grande classificazione dei segni proposta dal filosofo statunitense Charles Sanders Peirce – ed una semiotica di ispirazione linguistica (o semiologia) – i cui temi e metodi furono elaborati dal linguista ginevrino Ferdinand de Saussure. Si tratta di una questione molto nota, quella di una nascita ‘duplice’ – o di una compresenza di due ‘anime’, una peirciana ed una saussuriana, appunto – che è alla base della ricerca semiotica e della sua storia, e di cui qui possiamo limitarci a dare qualche rapidissimo cenno (per di più nella forma di una ‘vulgata’ che la banalizza molto, riducendone drasticamente l’intrinseca complessità)⁹⁴. Diciamo questo solo per osservare come, alla luce di questa distinzione, il quadro complessivo degli studi semiotici consacrati al cinema appaia sotto sembianze almeno in parte mutate: non solo ripartito in due filoni principali (distinti benché capace di interazioni molteplici).

Non si dà alcuna soggettività di sguardo al cinema, se non attraverso una sua costruzione. È cosa nota: perché nel film vi sia un soggetto dello sguardo – capace, cioè, di inscrivere come tale all’interno del dispositivo testuale –, esso dev’essere costruito linguisticamente⁹⁵. Nella sua forma più semplice, questa dinamica appare evidente allorché, per mostrare qualche cosa come vista da qualcuno, è necessario mostrare di seguito quel qualcuno che vede (o viceversa). Al cinema, non c’è soggetto di sguardo che non sia al contempo la traccia della sua costruzione linguistica, che non presenti il tracciato di questa costruzione. Come ha ben chiarito Deleuze, i poli del soggettivo e dell’oggettivo sono al cinema puramente convenzionali, e la loro distinzione si produce a partire da uno stadio indifferenziato della percezione, in cui non è ancora possibile separare chi vede da ciò che è visto (l’immagine-movimento)⁹⁶. Si tratta, evidentemente, di un punto gravido di conseguenze ai fini del nostro discorso, dal momento che situa una soggettiva libera indiretta – o, più in generale, un regime indiretto del discorso – *prima* (cioè a un livello più originario) della distinzione tra soggettivo e oggettivo, o del discorso diretto, e fa di questi

⁹⁴ Per un’ampia ricognizione intorno a questa questione, che ne esplora le profonde implicazioni filosofiche e ne rintraccia alcuni sviluppi nel pensiero contemporaneo, si rimanda a E. Fadda, *La semiotica una e bina. Problemi di filosofia del segno da Ch.S. Peirce a F. de Saussure e L.J. Prieto*, Rende (Cs), Centro Editoriale e Librario dell’Università della Calabria, 2004.

⁹⁵ Cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, cit.

⁹⁶ G. Deleuze, *L’immagine-movimento. Cinema 1*, cit., pp. 91 sgg.

poli, e di questo discorso, gli esiti di una costruzione⁹⁷. Certo è che – a partire da queste che qui chiamiamo convenzioni, e che tuttavia si sono imposte così rapidamente e con una tale forza da apparire già del tutto naturalizzate agli albori del cinema come linguaggio – è possibile lavorare per così dire *à rebours*, decostruendo ciò che appare perfettamente formato per ricondurlo alle sue pure condizioni di possibilità, o per mostrarne gli elementi costitutivi. Nella storia del cinema si sono osservati ben presto di questi tentativi, e la quantità e la varietà di questi procedimenti sono troppo note perché qui ci si debba dilungare in una loro ennesima ricognizione. Ci limiteremo a considerare un caso che si confà particolarmente al discorso che stiamo facendo in questo capitolo e che si presenta singolarmente ricco per via della modulazione cui è sottoposto dal suo autore lungo tutto l'arco del suo svolgimento testuale. Non procederemo con ordine, tuttavia; o, semmai, in quella specie di ordine che dispone le manifestazioni di un fenomeno dalla più evidente alla più nascosta.

Il film in questione è *L'ora del lupo* (*Vargtimmen*, 1968) di Ingmar Bergman, e la sequenza su cui ci soffermeremo per iniziare è quella dell'arrivo dei due protagonisti, marito e moglie, al castello situato dall'altra parte dell'isola nordica in cui vivono in relativa solitudine. Si ha, qui, la presentazione di tutte le marche testuali tipiche di una soggettività – come pure concrezioni formali di una funzione risultante da una rete di relazioni che tiene insieme nello spazio corpi, parole e sguardi (per primo quello della macchina da presa), nel quadro di una logica prossemica –, ma questo addensare i segni di una soggettività pare servire soltanto a circoscriverne e indicarne il posto vuoto, come pura condizione di possibilità dello sguardo. Si tratta di una soggettiva che, insomma, non appartiene a nessuno. Gli sguardi a lato della cinepresa, dove si presume siano posizionati i due personaggi. La macchina da presa – lo sguardo – che occupa un posto *mediano* tra i due e che, pertanto, è di nessuno (non c'è 'media' di sguardi).

4.1.1 *La forma-museo e la memoria come soggettività impersonale*

Nessuno forse più di Sokurov appare distante dalla problematizzazione godardiana dei rapporti tra l'immagine e il suono, che in *Elegia di un viaggio* e in *Arca russa*, sono uniti nella

⁹⁷ È la tesi fondamentale sostenuta in G. Deleuze-F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Guareschi, Roma, Castelvecchi, 2006, pp. 131-181 ("20 novembre 1923. Postulati della linguistica").

formazione di un soggetto conoscitivo unitario. Questa fiducia nasce, paradossalmente, da un'idea di umiltà, di 'povertà' addirittura, del cinema nel quadro generale delle arti. E tuttavia questo soggetto unitario *si manca* e punta ad un dissolvimento radicale, in quanto nel museo delle immagini di Sokurov ne manca sempre una: quella del sé, il controcampo di chi detiene lo sguardo, ma anche un'immagine dell'umano. Cosicché il soggetto finisce per *essere* tutto ciò che incontra, una moltitudine di riflessi eterogenei, di immagini che nella loro pienezza – il campo vuoto presenta ugualmente un pieno, come ci ricorda Deleuze – gli rinviano il suo stesso nulla, il suo vuoto essenziale, su cui esse si stagliano: l'immagine finale di *Arca russa*, mare o nebulosa digitalizzata, parete informe, quadro informale.

Il tempo è interiorità, nel senso che siamo interni al tempo, che è «potente vita non organica che rinserra il mondo». Uno studio che miri a situare la grande concezione del tempo contenuta in *Arca russa* (2002) nel quadro della filmografia di Aleksandr Sokurov deve tener conto di un antecedente immediato, che si annida in uno dei molteplici recessi di quest'opera vasta e multiforme. Si tratta di un cortometraggio girato poco più di un decennio prima in Lituania – a quel tempo ancora nel seno dell'Unione Sovietica –, dal titolo *Elegia semplice* (1990). Cronologicamente, esso si colloca nel pieno del grande ciclo delle elegie, che ricopre quasi per intero l'arco dell'attività dell'autore, con una zona di maggiore densità che dalla fine degli anni settanta va fino ai primi anni del nuovo secolo.

Si tratta, come si è detto, di un breve film, della durata di quindici minuti circa. La realizzazione delle elegie cinematografiche di Sokurov non sembra volersi ancorare ad un modello filmico preciso, stilistico o narrativo, soprattutto per quanto concerne l'estensione delle singole opere; ma si può dire che ad esser prediletta in esse è la misura breve, còlta in un'oscillazione che dalla manciata di minuti di cui si compone un corto (oltre all'elegia in questione, si possono ricordare *Elegia sovietica* ed *Elegia di Mosca*) giunge a sfiorare la soglia dell'ora, dove il mediometraggio è fatto per convenzione trapassare nel lungo (*Elegia di un viaggio*, *Elegia orientale*). Si vedrà come la scaltra manipolazione del tempo filmico renda abbastanza evanescenti – e del tutto inutilizzabili ai fini dell'analisi – questi riferimenti al supporto e al tempo 'materiale' della visione. Ha più senso osservare che il carattere maggiormente raccolto, rattenuto di queste composizioni è dovuto non tanto ad una superiore concentrazione espressiva, quanto ad un'esigenza che pare quasi consustanziale al genere poetico dell'elegia. Come espressione di mestizia o dolore, essa invoca giusto il tempo necessario all'articolazione di un lamento, alla distillazione di uno *stato* interiore; lo

scavo sul posto è la sua legge, non lo sviluppo spazio-temporale di una situazione. Il suo procedere consiste in questo stazionare nell'afflizione, nel quale i concetti e le esperienze dello spazio e del tempo, ridotti allo stato liquido, saranno piuttosto sottoposti a un'incessante rimodulazione.

L'elegia significa qui, dunque, principalmente un *mood*, una tonalità emotiva. (Non sarà inutile notare come, nella maggior parte delle elegie dell'autore, avvenga un recupero letterale della soggettività lirica per mezzo di una voce *over* – in genere dello stesso Sokurov – che si aggancia alle immagini *dicendole* soggettive anch'esse, frutto nebuloso e incerto di uno stato di sogno o di fantasticheria: ci torneremo tra breve). In maniera più proficua, ci si dovrà chiedere allora se una simile tonalità non arrivi a prodursi, di film in film, in un vero e proprio *stile elegiaco* – in altre parole, se il clima emotivo che è la nota di fondo di tutto il ciclo non trovi una forma d'espressione privilegiata in certi procedimenti formali o in delle modulazioni del linguaggio che siano circoscrivibili in sede d'analisi. Si potrebbe avviare, in un caso simile, una ricerca intesa a tratteggiare l'elegia come 'genere' cinematografico in sé concluso, e a reperire in forma di tracce (linguistiche) quanto di 'elegiaco' è presente nel resto della filmografia del cineasta siberiano.

Il film comincia con l'immagine sghemba della tastiera di un pianoforte vista dall'alto, su cui le mani di un pianista cominciano a suonare alcune note; poi, con una semplice panoramica, lo sguardo si sposta sull'uomo, sul suo volto visto anch'esso di scorcio, mentre è assorto nell'esecuzione del pezzo musicale, che intanto va prendendo forma e vigore. C'è una infusione progressiva del sapere nello spettatore, e una rivelazione graduale dello spazio. Rivelando lo spazio progressivamente, la cinepresa forma e dissolve la caratterizzazione del luogo (il pianoforte, i divani e la moquette, poi l'insolita estensione della stanza, i telefoni in fila collegati ad una centralina, il quadro, più tardi una bandiera, segno che siamo in presenza di un organo dello Stato: salotto, aula, ufficio di un'ambasciata?). Il problema del riconoscimento dei luoghi è una costante delle elegie di Sokurov: «Dove mi trovo? Sono già stato qui?», si chiede un soggetto evanescente. Il nostro sapere di spettatori si accresce, e mentre aumenta si fa incerto e mutevole, vacilla. A ciò corrisponde il quadro sul fondo, dalla figurazione incerta. Alla fine sappiamo solo, in modo vago, che l'uomo è un alto funzionario di una qualche istituzione statale.

Due didascalie che incornicano il film (indicazioni geografiche e cronologiche: Vilnius, 21 maggio 1990, dalle 13.51 alle 14.06), che si compone di due piani-sequenza: il primo dal

tracciato irregolare, dal pianoforte al fondo della stanza; il secondo frontale, in linea retta, dal tavolo sul fondo alla porta che si richiude, quindi in senso contrario rispetto al primo. In entrambi i casi la cinepresa retrocede. Tra i due stanno le vedute, *parziali* anch'esse, della facciata dell'edificio (qui è con una dissolvenza incrociata che si passa da un piano ravvicinato ad una visione un po' più ampia); il cielo plumbeo fuori, su cui si ammassano le nubi (i vetri delle finestre, nell'immagine precedente, ne presentavano un riflesso); infine, i volti di alcune donne in piano fisso, che sembrano essere spettatrici di qualcosa, o in attesa di qualcosa.

Si può parlare di una *auricularizzazione interna*, o di una *soggettiva sonora*; ma queste etichettature sono ancora delle approssimazioni. L'operazione, originalissima nella sua semplicità, inventata da Sokurov – almeno fin dall'*Elegia di un viaggio* (2000) – è quella di una *soggettività vocale*, di una voce fuori campo che instaura una condotta monologica (in prima persona) del discorso filmico, e che coincide per lo più con il punto di presa visivo. Il caso estremo di questa coincidenza puntuale di visione e audizione è *Arca russa*, vero e proprio caso di film interamente in soggettiva (qui, molto semplicemente, la legittimazione del piano-sequenza unico che lo compone) che ha la sua grandezza nello scavare e nello scoprire *altri* tempi e *altri* spazi – una pluralità di spazi e di tempi – all'interno di un blocco monolitico di spazio-tempo (la cui integrità è garantita, appunto, dalla soggettività che lo racchiude), nel fare del piano-sequenza non il luogo della distillazione processuale, in divenire, di un presente continuo, bensì di una gemmazione di tempi e di spazi eterogenei. Nel fare, insomma, del museo – luogo chiuso per definizione – il più aperto dei luoghi, il luogo *eterotopico* ed *eterocronico* per antonomasia. Coticché la soggettività stessa, colta nella nebulosità di uno stato rimembrante o oniroide, in un'indistinzione di memoria e sogno – nella sua dimensione canonica di *interiorità* – si trova a dischiudersi e ad aprirsi ad una memoria e ad un sogno senza più un soggetto, collettivi, di un intero popolo, della Russia intera: memoria-mondo, sogno mondializzato (ed è qui, in questo museo, che il cinema di Sokurov incontra l'opera, per il resto così differente, di Alain Resnais). E questo avviene a partire da 'premesse' enunciazionali quanto mai solide: la pretesa impossibilità di un film interamente in soggettiva⁹⁸ che non sia una pura fantasticheria (e questo certamente lo è, ma non in questo senso) trova una semplicissima smentita nella costruzione di un punto di

⁹⁸ Cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 2000; B. Roberti, *Fuori lo sguardo! Cinema e impersonale*, in "Palinsesti", n. 1, 2011.

presa audiovisiva che porta lo spettatore ad aderire perfettamente ad una soggettività definita.

Ciò che semmai fa problema – o, meglio, che fa ‘arretrare’ le condizioni del problema fin qui – è il fatto che alla solidità di questo vincolo in termini di identificazione primaria non fa riscontro una definizione ‘simmetrica’ dell’identificazione secondaria. In altre parole, se la soggettività di sguardo che lo spettatore non può fare a meno di sposare è del tutto ‘reale’ – e cioè perfettamente *singolare* e riferibile o ancorabile ad una corporeità definita – essa non è, tuttavia, ascrivibile ad un *individuo* particolare. Essa, insomma, è singolare, fa parte del dominio del reale (la soggettività vocale non è, dunque, *puramente* vocale, disancorata da un corpo, il che la porterebbe nel dominio dell’immaginario), ma non per questo è individuale. È ancora la questione del neutro, quella con cui abbiamo a che fare; che qui si ripresenta nell’impossibilità di sostanziare di un’*identità* la soggettività dello sguardo. Se un corpo si può presupporre, per quanto in un punto cieco del visibile – nel punto cieco per definizione, se pensiamo con la fenomenologia, quello del *corpo proprio* –, un’identità, al contrario, non si può dedurre da queste immagini. Un film in soggettiva è non solo possibile e immaginabile, esso ricadrebbe inevitabilmente nella piattezza. Ciò che fa Sokurov è trattare lo sguardo come una potenza anonima, proprio quando sembra porre tutte le condizioni per una sua personalizzazione: ne fa una singolarità impersonale – ed è in virtù di questo, cioè di un’apertura inscritta sin dall’inizio in questa soggettività, che l’audiovisione nella sua continuità e integrità spazio-temporale può trasformarsi in un prodigioso registro di accoglienza di temporalità e spazialità molteplici.

Quel che in *Arca russa* si produce in una perfetta sovrapposizione delle due immagini, la visiva e la sonora, segue in *Faust* altre modalità enunciazionali. Qui la soggettività vocale che accompagna le immagini, in un costante primo piano sonoro, non coincide con il punto di presa visiva. La voce è quella di Faust – appartiene ad un corpo che noi *vediamo*, che lo spettatore può vedere. Così, paradossalmente, e all’inverso che in *Arca russa*, il sonoro troverebbe un’autentica personalizzazione *nel* visivo, sganciandosi da esso. E, tuttavia, le due immagini disgiunte non si producono in un accordo reciproco, piuttosto si costituiscono come flussi che scorrono parallelamente l’uno all’altro, che a tratti si avvicinano e si stringono attorno ad una situazione particolare, per poi tornare a distanziarsi e a seguire, ciascuna per proprio conto, il proprio tortuoso percorso. La personalizzazione che qui pareva darsi, in modo chiaro, nell’associazione del visivo con il

sonoro, si trova a doversi infrangere, e ‘riaprire’ all’impersonale (ad una dimensione che disperde e travalica il soggetto), proprio per via dei modi di quell’associazione. L’individualità che da un lato si era costituita attraverso la connessione di *una* voce e di *un* corpo, ora si ritrova scompigliata per via del fatto che quella voce e quel corpo non vanno d’accordo, alla lettera non cooperano, l’una chiusa e assorbita all’interno di un itinerario di cui non dà conto all’altro (e viceversa). I corpi, le voci – le componenti dell’immagine, per dirla con Deleuze – si ritrovano sparpagliati qua e là, irregolarmente e senza una logica prestabilita. Da qui l’effetto di spaesamento, l’impressione di caos così tipica di questo film, che – come in *German* – pone lo spettatore in uno stato di continuo smarrimento (un continuo tentativo di riconquistare il bandolo di una matassa che si sbroglia in modi imprevedibili), ma che – diversamente da *German* – è effetto non di movimenti ipertrofici in spazi condivisi e affollati ma di una concatenazione provvisoria e di volta in volta rimessa in gioco del visivo e del sonoro (malgrado in *Faust* la cinepresa abbia una mobilità estrema, e inusitata per Sokurov, e malgrado in *German* vi sia l’irruzione, talora, di una *voice over* sommessa e appena intellegibile, quasi incollocabile).

Siamo, insomma, in un regime mimetico che Deleuze chiamerebbe del «falso» e della sua potenza – in cui il visivo e il sonoro tendono a ‘falsificarsi’ a vicenda, in una specie di contagio generalizzato. Cosicché, allorché Faust giungerà al cospetto di un mefistofelico usuraio (dietro al quale alligna proprio Mefistofele), la sua voce ed il suo corpo si concentreranno insieme, per una volta, su di lui – ma solo per udire due voci in una, per scoprire una figura dietro un’altra, che spia la prima. Se la ‘consistenza’ audiovisiva del personaggio pareva aumentata, era solo per scoprire nel mondo stesso i sintomi di un virus, quello del falso, divenuto universale (o che, perlomeno, rischia di diventare tale, visto che ne vediamo il portatore diabolico): moltiplicazione delirante dei corpi e delle voci. (Similmente, si pensi anche alla misteriosa figura del Principe di *Le armonie di Werckmeister*, 2000, di Béla Tarr: ‘fantasma’ eminentemente vocale, la cui voce tuttavia tende talora a rifrangersi e a dividersi in due altre voci che si inseguono e si fanno eco l’una con l’altra, mentre il Principe appare al protagonista, che lo spia nascosto nel baraccone, come un’ombra proiettata su un muro. Anche quest’ombra, poi, comincia a dividersi in due...).

4.1.2 *La sinestesia cinematografica*

La ‘circolazione’ stabilita tra le differenti sfere sensoriali in *Hereafter* (2011) di Eastwood, dinamica che ha il suo culmine nella sequenza del corso di cucina e, in generale, nel blocco narrativo in cui compare il personaggio di Bryce Dallas Howard. Un analogo ‘scambio’ tra i sensi mette capo alle principali strategie espressive di un film del 2006, *Il profumo – Storia di un assassino* (*Parfüm*) di Tom Tykwer, tratto da un fortunato romanzo (1985) di Patrick Süskind. Si tratta di un film ambizioso e ad alto costo, che al momento della sua uscita nelle sale fu reso oggetto di numerose e poco eleganti stroncature da parte della critica internazionale. A noi sembra, invece, che il film possieda e mostri, nel dispiegarsi dei suoi complessi procedimenti retorici (soprattutto metonimici), una raffinatezza inusitata sul piano linguistico; e che pertanto meriti un’attenzione maggiore e più lucida di quella che gli è stata riservata. L’interesse che esso può rivestire all’interno di una ricerca come la nostra riguarda appunto la rete di processi *sinestetici* che il testo è capace di innescare a partire da una istanza drammaturgica unitaria – cioè dal personaggio di Grenouille, seguito nei suoi movimenti, nelle sue peregrinazioni – e che si mostrano, nel loro prodursi, in grado di disgregare, e infine di dissolvere, quella stessa istanza individuale che li aveva generati (o meglio, per il cui ‘tramite’ il testo li aveva messi in campo e resi attivi).

Dotato di un olfatto prodigioso, Grenouille è da esso stesso trascinato fuori di sé, in una specie di estasi ripetuta; lo stimolo fisico esterno produce nel soggetto una sensazione che lo oltrepassa. Assistiamo così ad alcune grandiose sinestesie, nelle quali lo sguardo, ‘agganciandosi’ allo stimolo olfattivo messo in scena e soggiacendo al suo potere di attrazione, solca spazi sterminati, compie fantastiche traiettorie. (Tuttavia, non sono solo la vista e l’olfatto ad esser coinvolti in questo ‘scambio’, ma anche, più sottilmente, l’udito: nel momento in cui si parla delle differenti ‘note’ che danno a ciascun profumo la sua ‘personalità’, è l’intera Natura che si presenta come una gigantesca partitura musicale, un po’ alla maniera della *Umwelt* di cui parla Uexküll, stesa su un pentagramma di cui ciascun individuo percepisce ed esegue una parte più o meno rilevante⁹⁹; ed il film di Tykwer ci appare profondamente musicale). È chiaro che, a questo punto, esso ha già travalicato il soggetto cui fino ad un momento prima lo si poteva attribuire – divenendo così un occhio disincarnato e impersonale, una pura capacità di visione che non conosce limiti (almeno

⁹⁹ Cfr. G. Agamben, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

nello spazio). La visione stessa si costituisce come un *blocco di sensazione*, non più riferibile ad alcun soggetto¹⁰⁰.

Fu Fechner a teorizzare, in pieno Romanticismo, una psicofisica fondata sulla relazione tra stimolo e sensazione – relazione di cui si mostrava il carattere ‘oltre-soggettivo’ e, anzi, formatore esso stesso della soggettività. È una concezione che si confà pienamente, ci sembra, ad un film come questo, che racconta il tramonto dell’illuminismo e mostra l’affermarsi di una nuova sensibilità. Grenouille è un umano provvisto di una facoltà non-umana. È inevitabile che egli finisca per esserne schiacciato, e per morire, come *persona*. Ed è qui l’equivoco che lo porta a credersi onnipotente (secondo una interpretazione che mostra i tratti di una soggettività paranoica), un capo spirituale e quasi il fondatore di una nuova religione – una specie di ‘comunismo’ col quale crede di poter instaurare l’amore universale e che, invece, realizza solo un dominio violento sugli uomini. In questa chiave va vista la sequenza tanto vituperata, così insopportabilmente kitsch, dell’orgiastico *happening* finale. Il personaggio ha creduto di essere in possesso di una virtù sovra-umana che potesse donargli un potere illimitato, mentre non era che una facoltà sub-umana che lo assoggettava, sottraendolo al mondo degli uomini. E, in effetti, fin dall’inizio lo vediamo strisciare e grugnire come un animale, del tutto preda delle sue sensazioni – un po’ come la zecca di Uexküll, che della ricca polifonia che la circonda non percepisce che un misero stimolo di base, che per lei riassume il mondo intero (è inevitabile che la questione dell’impersonale, anche al cinema, conduca a confrontarsi con ciò che non è umano, come vedremo meglio nella Seconda Parte di questo lavoro). Questo fraintendimento lo rende automaticamente ridicolo: credersi uguale alla totalità degli uomini, tanto da divenire un nuovo Cristo redentore, ed essere invece meno che un uomo – neppure un individuo, ma solo una specie di entità impersonale che si aggira stordita nel mondo e prende qualcosa da ciascuno, per mantenersi integra finché è possibile. Può ricordare un vampiro, nella sua versione più tetra e malinconica; ma non è che una povera singolarità, che vaga quasi incosciente di sé ed è destinata a perdersi nel nulla, a sparire o imputridire in un crocevia, nell’indifferenza di tutti, senza che gli equilibri del mondo ne siano minimamente turbati.

È probabile che un cineasta pure talentuoso come Tykwer non potesse reggere fino in fondo il peso del monumentale portato mitopoietico di una simile tematica. (Ci sarebbe riuscito forse Kubrick, che del romanzo di Süskind aveva a suo tempo acquistato i diritti –

¹⁰⁰ Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, Torino, Einaudi.

intuendo, si può immaginare, le potenzialità espressive propriamente filmiche insite in una simile mobilitazione di più sfere sensoriali). Resta nondimeno la capacità, che il film possiede, di mostrare come l'accesso ad una dimensione impersonale dello sguardo possa passare attraverso una resa filmica di una figura come la sinestesia, con cui il cinema può, se non approdare, almeno approssimarsi o far intravedere quello stadio 'primitivo' di un «io sento» *anteriore* ad ogni differenziazione sensoriale, che Ejzenštejn – già in *Teoria generale del montaggio*, e poi in *La natura non indifferente* – aveva fissato come il proprio traguardo estetico, ed in cui è l'io stesso a scomparire.

Un «io sento» senza io: un *sentire* pre-umano e pre-individuale, che coincide con un 'pensiero sensoriale' che presiede al fluire delle immagini (ed è solamente un lato del processo, inseparabile da quello, inverso, che conduce dalla moltitudine delle impressioni sensoriali all'unità del pensiero, e dall'immagine al concetto).

4.2 Ritorno all'indiscernibile: la soggettiva libera indiretta

Si consideri un esempio fra gli altri, il film *Un posto sulla terra* (*Mesto na zamble*, 2001) del cineasta moldavo di origine armena Artur Aristakisyan. Un minimo di attenzione alle principali strutture formali di quest'opera rivela che le scelte compositive di Aristakisyan – che passa per essere un cineasta sperimentale – si fondano sull'utilizzo di moduli linguistici tutto sommato classici, se non convenzionali. Si può dire in questo senso – similmente a quanto ci capiterà di fare a proposito di un autore come Wakamatsu, che però maturerà questa condizione solo al termine di una lunga e prolifica carriera (mentre l'opera di Aristakisyan consta in tutto di due soli film) – che l'autore in questione mostra una sorta di sdegnosa, quasi plateale indifferenza all'innovazione stilistica, e che ciò che in quest'opera è audace – tanto da risultare sconvolgente, e da far parlare appunto di sperimentalismo – è il semplice gesto del *mostrare*.

Mostrare una materia fatta di brutalità e sofferenza, ma anche di tenerezza e amore, una materia che, ad ogni momento e ad ogni passo, il regista teme di alterare, di profanare, attraverso il semplice ingresso di uno sguardo estraneo – quello della cinepresa – dentro una situazione che vive, cambia, si sviluppa in se stessa e secondo proprie leggi. Di qui l'adozione di un semplice artificio retorico (che discuteremo tra breve). Insomma, il discorso

deriva la sua unità – un’unità poderosa, peraltro – non dalla propria coesione estetica, ma da una coerenza che è, ormai, quasi solo politica (il che non significa, naturalmente, che si possa parlare di mancanza di stile)¹⁰¹.

Pertanto, proprio per queste ragioni, e considerata la relativa semplicità delle sue strutture formali e discorsive, il film si presta in maniera perfino ideale all’esposizione del problema – un problema classico delle teorie del cinema, in particolare di quelle d’impronta semiologica e narratologica – che affronteremo di seguito, ossia la costruzione del punto di vista nella modalità – pasoliniana – di una soggettiva libera indiretta.

Il regista moldavo sembra riferirsi implicitamente a Bresson quando assegna al cinema la capacità di restituire le cose al di là delle parole¹⁰². Secondo Aristakisyán, lo sguardo umano non è in grado di cogliere la realtà, se non attraverso il filtro dei *nomi* con i quali si suole designare di volta in volta questo o quel fenomeno. Il cinema, al contrario, costituisce una grande macchina non-psicologica che, in ragione del proprio automatismo, avrebbe la facoltà di rimuovere, di eliminare quella *segnatura* che nel mondo umano marca ogni cosa. Ciò basterebbe, per questo cineasta, a fare l’*artisticità* del cinema: filmare qualcosa significa trasformare – automaticamente – quella cosa in oggetto estetico, un oggetto restituito come ‘nuovo’ alla nostra percezione. Concezione in fondo oracolare (lo stesso Bresson parlava, non a caso, di divinazione)¹⁰³. Aristakisyán attribuisce al cinema la capacità di sottrarre le cose alle significazioni codificate (su una convinzione analoga, e sia pure in forme assai diverse, lavora anche un cineasta come Werner Herzog) e, in questo senso, la sua è un’opzione ideologica ed estetica radicalmente antitetica rispetto ad un postmodernismo che si riconosce nel motto *nomina nuda tenemus*.

Sul piano strettamente formale, la questione basilare che il film pone – sulla quale crescono e proliferano anche le altre – concerne la dislocazione dello sguardo nella rappresentazione e il suo passare, più o meno insensibilmente, da un polo oggettivo ad uno soggettivo per mezzo del rapporto proteiforme che il reale filmato intrattiene con la macchina da presa, ma anche, talora, attraverso il provvisorio definirsi e prendere forma di alcuni punti di ocularizzazione che giungono ad articolare e comporre – provvisoriamente e

¹⁰¹ Ci sembra di riscontrare un esito simile nello stile deliberatamente ‘ordinario’ che caratterizza l’opera recente di Franco Maresco, segnatamente nei due film che seguono la fine del suo sodalizio con Daniele Cipri: *Io sono Tony Scott* del 2011 e *Belluscone* del 2014.

¹⁰² Si veda il dialogo con Enrico Ghezzi, nei contenuti speciali del dvd di *Un posto sulla terra*, edito da RaroVideo.

¹⁰³ Cfr. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio.

in modo spesso volutamente imperfetto, slabbrato – la materia fluida e incandescente che attraversa la visione. Ocularizzazione multipla, senza dubbio, che segna le momentanee soggettivazioni dello sguardo, il loro trascorrere dall'una all'altra, e che accorda tuttavia un 'privilegio' al punto di vista della giovane donna inferma, la barbona che attraversa lo spazio molteplice, frammentato e frammentario, della comune ed il cui controcampo costituisce il filo labile che, in maniera intermittente, lega gli uni agli altri gli episodi che animano il film. È il *Leitmotiv* che corre irregolarmente a ritmare l'andamento rapsodico del racconto (perché è una storia che qui viene narrata). Ma il gesto filmico fondamentale di Aristakisyan è tutto nella dislocazione dell'occhio *dentro* il reale filmato. Tuttavia, parlare – come farebbe la narratologia – di focalizzazione interna può servire, in questo caso, al massimo a mostrare i limiti dell'analisi narratologica medesima. Vediamo perché.

Ancor più che di una patemizzazione ipertrofica dell'enunciatore o, per dirla con Metz, di un suo *isterismo*¹⁰⁴, si dovrà parlare di una vera e propria cattura dell'enunciatario – lo spettatore – all'interno del film¹⁰⁵. Questa inclusione dello spettatore nel film, che lega attraverso invisibili fili il suo sguardo agli occhi e ai movimenti dei corpi di alcuni tra gli attanti, era l'operazione inaugurata forse da Fritz Lang e condotta a un punto di perfezione da Alfred Hitchcock. Qui essa è disposta a fini del tutto diversi che non una qualche forma di *suspense*, e piuttosto fa della cinepresa una sorta di testimone anonimo, il detentore di una paradossale *soggettiva senza soggetto* – quasi si trattasse dell'organo di un membro invisibile della comune in cui letteralmente si svolge quello strano periplo che è il film, nell'arco ampio e nervoso tracciato dai lunghi *travelling* che per la maggior parte lo compongono; mentre l'enunciatario-spettatore, come sostanzialmente dice Ghezzi nell'intervista citata, è la sola istanza cui rimane delegata l'elaborazione cognitiva di quanto si presenta allo sguardo, dello spazio ad esempio – una sua organizzazione più o meno definita, se non una sua totalizzazione (che di fatto è resa impossibile proprio dall'instabilità e dai continui slittamenti dei centri percettivi).

Vengono posti talora, come si è detto, alcuni fuochi percettivi relativamente stabili lungo questo itinerario; ma anche queste provvisorie focalizzazioni sembrano spesso prodursi

¹⁰⁴ Cfr. Ch. Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio.

¹⁰⁵ Sulla scorta delle teorie semiotiche esposte da Umberto Eco in *Lector in fabula*, Francesco Casetti articola efficacemente sul piano teorico i legami che corrono tra l'istanza corporea singolare dello spettatore reale e l'insieme delle procedure che mirano alla costituzione di uno 'spettatore modello': cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, cit.

solo per esser messe in scacco, per riaprire con forza ancora maggiore lo sguardo alla sfera dell'impersonale, proprio nel momento in cui esso pareva potersi 'chiudere' nella prospettiva unitaria di un osservatore. Come accade ad esempio nel finale del film, quando lo sguardo della ragazza sembra fissarsi sull'imponenza monumentale del Cremlino che si staglia all'orizzonte come in una cartolina, in controcampo; salvo poi veder rientrare nell'inquadratura la stessa ragazza, figura minuscola e come schiacciata ora dall'immenso palazzo che si profila sullo sfondo, finché lei stessa, dopo aver attraversato lo spazio appiattito, esce di campo, lasciando allo sguardo della macchina da presa la contemplazione – crudelmente nitida ora, grazie ad una chiusura di diaframma – del corpo monumentale che occupa il fondo dell'immagine: già in questa dialettica del soggettivo e dell'oggettivo si trova abbozzata la soggettiva libera indiretta di Aristakisyan – che più di frequente preferisce affidarsi per simili scopi ad una stratificazione del visivo e del sonoro.

Simili artifici e attribuzioni retrospettive, fondate su raccordi 'finti' e responsabili di un momentaneo disorientamento nella cognizione del mondo rappresentato da parte dello spettatore, non rappresentano in sé nulla di nuovo, tanto da esser divenute, in tempi recenti, delle forme quasi stereotipate. Qual è allora il fatto notevole, che rende interessante anche al di là dei nostri fini il caso in questione? Diciamo che non solo lo sguardo trascorre incessantemente da un polo oggettivo ad uno soggettivo, ma Aristakisyan, che riconosce al cinema la capacità di restituire la realtà ad una dimensione 'oggettiva' impersonale, ricolloca sempre la visione sotto un filtro soggettivo, realizzato proprio per mezzo di un uso inventivo della componente sonora. Il commento pronunciato in *voce over* dall'autore in persona assolveva già a questo compito nel film precedente, *Ladoni – La palma della mano* (1998). In *Un posto sulla terra*, invece, la flagranza del filmato è sottratta alla tentazione di un naturalismo integrale, per esser posta sotto la determinazione di una soggettività lirica realizzata attraverso il doppiaggio. Alla determinazione incerta, multipla e provvisoria, delle ocularizzazioni corrisponde la moltiplicazione fantastica e trasfigurante delle auricularizzazioni, queste sì quasi sempre impersonali.

Si giunge dunque al paradosso di *un'ottica soggettiva e lirica realizzata attraverso la depersonalizzazione degli sguardi e soprattutto delle voci*. Diversamente che in Malick – pensiamo in particolare a *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998) –, lo squilibrio tra gli sguardi e le voci, la loro assegnazione e ricomposizione mancate o retrospettive, non allude ad un disfacimento e ad una dispersione di un soggetto ridotto in rivoli e frammenti (una

defezione della soggettività dei diversi soggetti percipienti in gioco), processi mobili e fragili di soggettivazione, ma è piuttosto il veicolo di una ricomprensione della materia audiovisiva all'interno di una superiore soggettività, quella dell'autore. Perciò, e malgrado le stesse petizioni di principio, Aristakisyán ci sembra sempre fare ritorno ad un polo soggettivo ideale – ad una *riflessione* personale del mondo, che giunge a trasfigurarlo. Ma sua peculiarità risiede, appunto, nel fatto che questa complessiva e superiore (gerarchicamente) dinamica di personalizzazione del discorso filmico avviene come riflesso di una materia impersonale: l'effettuazione di una soggettività – *autoriale* – si realizza per mezzo di una depersonalizzazione dei soggetti – *attanziali* – che abitano il film.

4.3 *Verso un'immagine senza soggetto*

Assumere l'impersonale ad oggetto di una ricerca interna agli studi sul cinema significa dover fare i conti in primo luogo con quella particolare entità formale che chiamiamo immagine senza soggetto.

Con tale espressione si è soliti designare una visione che ha smesso di far capo ad un enunciatore 'antropomorfo', cioè ad una soggettività di sguardo suscettibile di ricevere un'incarnazione all'interno della diegesi. È ciò che rimane in seguito al crollo dello spazio pragmatico della rappresentazione, quando i centri che l'orientavano si sono dissolti e l'unico centro che ancora sussiste a garantire la realtà dell'immagine è 'saltato' al di fuori di essa, nel punto di vista come punto vuoto, astratto¹⁰⁶.

L'immagine senza soggetto non pare tuttavia assimilabile *in toto* all'«oggettiva irreal» di cui parla Casetti nella sua tipologia degli sguardi nel film¹⁰⁷, né ad una semplice visione non focalizzata. È stato Maurizio Grande, sulla scorta di Deleuze, a proporre un concetto – quello di *immagine non derivata* – che si presenta sufficientemente articolato per pensare in maniera adeguata (e in tutta la sua portata sostanziale e formale) l'immagine de-soggettivata. Per Grande, l'immagine non derivata è un'immagine che «appare come sganciata dai legami senso-motori con il corpo», una visione che «non 'deriva' da un corpo percipiente né da un

¹⁰⁶ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*. Cinema 2, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 144-147 e 160-162.

¹⁰⁷ F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 58 sgg.

cervello-archivio dei dati della percezione, di un soggetto dormiente o rimemorante»¹⁰⁸. Ad essere interrotta, insomma, è la relazione organica tra il percolato e la percezione; l'immagine non derivata è questo percolato senza percezione.

Occorre spiegarsi, perché questa definizione marca da subito un punto per noi teoricamente rilevante. Crediamo, infatti, che una ricerca intorno ai modi di presentazione dell'impersonale al cinema debba necessariamente oltrepassare la visuale che di tale questione hanno offerto gli studi consacrati all'enunciazione cinematografica (che proprio nell'impersonale, peraltro, hanno trovato il loro esito ultimo)¹⁰⁹. Pur senza evitare il confronto – anzi, proprio a partire da una discussione puntuale delle posizioni di Metz e Casetti – essa dovrebbe rivolgere il proprio tentativo di comprensione ad un piano più basilare, di fondazione ontologica.

Al di là della prospettiva semiologica, la visione rinvia ad una soggettività non solo quando questa appare personalizzata nella figura di un attante osservatore, ma ogni qual volta il centro di percezione, cioè il punto di vista, costituisce una 'parte' motrice dell'immagine, un suo elemento organico, che, in quanto tale, è in grado di trasformare un movimento ricevuto, cioè percepito, in movimento eseguito nell'immagine (azione del personaggio), dall'immagine (movimento della cinepresa) o tra le immagini (attraverso il montaggio)¹¹⁰. In questa prospettiva, l'insieme dei processi di focalizzazione (ma sarebbe meglio chiamarli di ocularizzazione ed auricularizzazione, come ha proposto, con aderenza indubbiamente maggiore al dato testuale, François Jost) attivati dal film interviene solo secondariamente a 'ricoprire' e reticolare un campo audiovisivo che necessita d'essere definito altrimenti: è l'immagine-movimento, o meglio, il concatenamento delle immagini-movimento intese come *materie viventi*, forme in grado di prolungarsi le une nelle altre organicamente. Il soggetto è questo ancoraggio dell'immagine nel mondo, l'essere-nel-mondo delle immagini.

¹⁰⁸ M. Grande, *Le immagini non derivate*, in Id., *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 395-414 (i passi citati sono alle pp. 411-412).

¹⁰⁹ Cfr. C. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995. L'edizione originale è del 1991.

¹¹⁰ Cfr. G. Deleuze, *op. cit.*, pp. 196-197. Il filosofo francese rilegge qui, in una breve nota a piè di pagina, la celebre partizione dei processi di focalizzazione proposta da Gérard Genette in *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986. Non pare esservi un intento provocatorio in un riferimento così estemporaneo (e in apparenza quasi liquidatorio) ad una teoria complessa e articolata come quella di Genette, bensì una ripresa dell'intera questione del punto di vista entro un orizzonte speculativo che è evidentemente quello offerto da Bergson nel primo capitolo di *Materia e memoria*.

Quando l'ancoraggio viene meno, le visioni e le audizioni, sciolte da ogni legame, fluttuano in quello che potremmo chiamare uno 'spazio-senza-mondo'¹¹¹, ed esse stesse si costituiscono come delle immagini-mondo. Le immagini non derivate sono appunto questa 'classe' o 'famiglia' (dal momento che i procedimenti di de-soggettivazione, linguistici e non, sono numerosi e mettono capo ad altrettanti 'tipi') di immagini recise dal mondo¹¹²

4.3.1 *Il tracciato genetico: da una crisi del personaggio a un regime della descrizione*

Una rappresentazione si organizza per definizione attorno a dei centri (plastici, spaziali, di gravitazione del movimento, ecc.): centri di forze che si ordinano gli uni in relazione agli altri e definiscono i punti di un *continuum* perennemente instabile. Ogni rappresentazione ha i suoi 'fuochi', è un'unità 'distributiva'. Non vi è critica della rappresentazione che non si dia, perciò, come imperativo categorico lo spegnimento di questi centri regolatori, l'evacuazione della rete delle loro interrelazioni. Due frammenti tolti dal penultimo film di Haneke, *Il nastro bianco* (*Das weisse Band*, 2009), possono dar conto di questo processo.

Il discorso filmico si articola, qui, a partire dalle parole pronunciate dalla voce *off* di un narratore. La voce del personaggio che riporta alla luce un passato di cui si accinge a narrare gli «strani accadimenti» (*seltsame Ereignisse*) immette nell'inquadratura un cumulo di conoscenze pregresse, vi inietta uno spessore temporale che il visivo da solo non potrebbe esibire, al punto che la visione stessa pare darsi come un 'resto', un residuo del racconto condotto dalla voce, secondo un procedimento tipico di un cinema di ispirazione letteraria

¹¹¹ Riprendiamo questa formula da Maurice Blanchot, che la utilizza in più occasioni nel *Libro a venire*.

¹¹² La concezione lacaniana dello sguardo come «oggetto *a*» si confà particolarmente ad uno sviluppo in senso psicoanalitico dell'idea di uno sguardo senza soggetto. Com'è noto, Lacan, teorizzando una biforcazione (schisi) tra *occhio* e *sguardo*, situa il secondo – in maniera abbastanza rivoluzionaria – dalla parte non del soggetto ma dell'oggetto: cfr. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964* (testo stabilito da J.-A. Miller), a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi. Un'incarnazione pressoché perfetta di questa «schisi» è offerta dal singolarissimo dispositivo enunciazionale su cui è incardinata la narrazione di *Caché* (2005) di Haneke (sul film, un saggio di A. Petrelli in "Fata Morgana", le pagine di M. Dinoi in *Lo sguardo e l'evento* e il saggio di R. Salvatore in L. Albano-V. Pravadelli, a cura di, *Cinema e psicanalisi*, Macerata, Quodlibet, poi ripreso in R. Salvatore, *La distanza amorosa. Saggi su cinema e psicanalisi*, Macerata, Quodlibet). C'è tuttavia un punto – decisivo – che segna la distanza tra la concezione lacaniana dello sguardo come oggetto e ciò che noi intendiamo con immagine senza soggetto, e risiede nel fatto che Lacan, muovendo dalle considerazioni di M. Merleau-Ponty contenute in *Il visibile e l'invisibile* (Milano, Bompiani) fa riferimento ad un'idea di «carne» o di «chiasma» che a loro volta rinviano, sostanzialmente, ad un'idea del mondo come apertura (l'Aperto, linea Rilke-Heidegger); mentre, secondo noi, l'immagine senza soggetto, è *anche* di un altro tipo: immagine sottratta ad ogni relazione, e perciò alla 'scena' del mondo. Ancora una volta, è Haneke ad offrire numerosi esempi di questo tipo d'immagine, che non rinvia all'Aperto – non potrebbe, in quanto non ha più un fuoricampo – ma a ciò che chiamiamo (con Blanchot) il Fuori.

cui l'ultima opera di Haneke non pare estranea (da Straub a Oliveira, a Fëdorchenko)¹¹³. Siamo condotti così per una serie di descrizioni visive più o meno rarefatte, che la regia modella come blocchi relativamente autonomi (dall'incidente di cavallo del dottore alla presentazione del personaggio della levatrice, dalla punizione che il pastore infligge ai suoi figli all'incidente nella segheria), mentre la voce ne fa le parti di un medesimo aggregato, di uno stesso mondo di cui sono fatte emergere progressivamente le relazioni che lo innervano. La voce funziona come un connettore degli ambienti, dei caratteri, dei tempi narrativi. È un agente di coagulazione della messa in scena. Ma quando il film ci presenta, in piano fisso e per quasi due minuti, la prospettiva angusta di una stanza poverissima, in cui giace seminascosto da una rientranza in una parete il cadavere di una donna, accade qualcosa di diverso. Due lavoranti lavano e asciugano la salma, un uomo sopraggiunge e le fa uscire; poi incede lentamente, si sofferma a guardare per alcuni istanti la moglie defunta, si siede al suo capezzale ed emette un singhiozzo: alla rete dei nessi nella catena discorsiva si sostituisce una sorta di vuoto decorso temporale, un *tempo morto* che produce una lacerazione nel tessuto liscio della rappresentazione, e rispetto a cui la voce stessa, nella sua impotenza ad eguagliare o anche solo a congiungersi con ciò che è offerto alla vista, rivela una povertà, un'insufficienza costitutiva.

Quel che si vuole sottolineare qui non è certo una valorizzazione dei tempi morti a scapito dei momenti 'forti' sul piano della drammaturgia – che di per sé non costituirebbe una novità – ma un dato più stringente, che concerne i caratteri intrinseci dell'immagine in questione. È come se nella calura estiva, tra le pareti scrostate e il ronzio delle mosche, lo spettacolo di questo corpo senza vita fosse qualcosa di troppo forte, di intollerabile per il personaggio come per lo spettatore, e rendesse visibile al tempo stesso l'ingiustizia di un intero stato di cose. (Se si obietta che lo spettatore, in ragione di un differente angolo prospettico, vede necessariamente *meno* del personaggio, si deve anche osservare come quest'ultimo *faccia vedere* al primo ciò che nella situazione vi è di più essenziale, l'ingiustizia che la fonda: il personaggio è un *medium*, noi vediamo un aspetto più profondo della situazione grazie a lui). È un'immagine che eccede il racconto, in quanto non può

¹¹³ Si pensi – solo per fare due esempi 'radicali' – a un film come *La valle del peccato* (*Vale Abraão*, Manoel de Oliveira, 1993), tratto da un romanzo di Agustina Bessa-Luis, che a sua volta parafrasa *Madame Bovary* di Flaubert, o al recente *Silent Souls* (*Ovyanky*, Aleksei Fëdorchenko, 2010), da un racconto dello scrittore siberiano Denis Osokin. In questi film si pratica una strana inversione, poiché la voce narrante non vi appare solo preponderante, ma il visivo stesso sembra offrirsi come una *illustrazione del commento*, cosicché se ne deduce un modo singolarmente austero e rigoroso di portare la letteratura al cinema.

prolungarsi in nessun'altra. Ci sono solo uno spazio presentato nella sua nudità, ed un tempo colto come puro flusso della durata: l'inquadratura è diventata un ricettacolo, il piano un frammento di tempo che gli affetti e i movimenti dei corpi possono provvisoriamente articolare.

Si consideri, d'altra parte, la breve sequenza del viaggio in calesse del maestro e della bambinaia, anch'esso mostrato in un unico piano. Un insieme di emozioni fluttuanti, imbarazzo, allegria, tenerezza, è condotto ad un punto d'incandescenza allorché il maestro decide di abbandonare il sentiero di campagna per dirigersi verso un laghetto: allora, tutte le delicate affezioni prima diffuse nell'immagine si radunano nel volto e nella postura della ragazza, fondendosi in un unico sentimento di paura, di cui poi ci è data a vedere la lenta dissipazione, l'intero arco del suo svanire. Qui il *continuum* della durata prosciuga poco a poco la composizione della moltitudine di virtualità patemiche che la facevano vibrare; il piano si sviluppa alla stregua di un diagramma che registra picchi e variazioni d'intensità, e che infine fa tendere le passioni a zero, mostrandone l'esaurimento progressivo.

In entrambi questi casi ciò che è venuto meno sono i centri drammatici attorno ai quali si costruiva la messa in scena. I centri della rappresentazione si sono estinti, sia perché l'immagine si è ridotta ad un riquadro anonimo che lascia entrare ed uscire i corpi in maniera indiscriminata, sia perché ciò che viene mostrato è il processo stesso di quell'estinguersi, il prosciugamento di una riserva immaginaria dell'azione, che riduce l'immagine ad un corpo 'scarico', privato del suo potenziale drammatico: e come potrebbe, a queste condizioni, continuare ad essere parte costituente e motrice di un insieme più ampio (il dramma, la narrazione)? Il solo centro rimasto è puramente ottico, è slittato nel puro punto di vista¹¹⁴. A rigore, non vi sono più neppure linguaggio e rappresentazione, ma solo «la potenza a-significante dell'immagine-tempo». L'immagine è diventata una sezione temporale disposta alla captazione di forze, e nient'altro che questo.

L'esito di questa dispersione è quella che chiamiamo immagine senza soggetto. Tale espressione designa una visione che ha smesso di rinviare ad una soggettività incarnata, ed è ciò che rimane in seguito al crollo dello spazio pragmatico della rappresentazione, quando i centri che l'orientavano si sono dissolti e l'unico centro che ancora sussiste a garantire la realtà dell'immagine è 'saltato' al di fuori di essa, nel punto di vista come punto vuoto,

¹¹⁴ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 144-147, sul crollo dei centri di forze in un regime cronico o 'cristallino' della narrazione, e pp. 160-162, sullo slittamento del centro in un puro punto di vista.

astratto. È forse ciò che Lacan chiama «punto geometrico», e Merleau-Ponty «sorvolo assoluto»¹¹⁵. Se tuttavia per questi autori un simile centro ottico puntiforme e incorporeo mette capo ad un modello rappresentativo ritenuto sostanzialmente mistificante, e contro cui si vuol restituire al soggetto una presenza al mondo che lo porti a sperimentare il mondo stesso come orizzonte, «carne» o apertura illimitata del senso¹¹⁶, nella nostra prospettiva teorica questa rarefazione dello sguardo conduce piuttosto ad una *sottrazione* alla scena del mondo, che però si rivela in grado di porre la visione in rapporto con nuove potenze di creazione e di conoscenza (benché abbiano anch'esse a che fare con una falsificazione, ma una falsificazione produttiva, creatrice). L'immagine non si inserirà allora nella vastità dell'Aperto, ma tenderà ad assumere la chiusura di una monade.

Ma che significa veramente, a livello della composizione, abolire il soggetto di sguardo, fare in modo che la visione non rimandi più ad una soggettività incarnata come alla propria origine? La questione, è bene dirlo subito, eccede di gran lunga quella della focalizzazione. Si potrebbe pensare, in effetti, che siano qui in gioco specificamente le immagini cosiddette soggettive, un loro svuotamento. Se davvero si trattasse di questo, sarebbe sufficiente allora 'azzerare' il *foyer* (per dirla con un termine ripreso dalla semiologia). Ma 'immagine senza soggetto' non è uguale a 'focalizzazione zero' (e non tanto perché i rispettivi quadri teorici cui queste nozioni rinviano sarebbero differenti): la visione fa capo ad una soggettività non solo quando questa appare personalizzata nella figura di un attante osservatore, ma ogni qual volta il centro di percezione, cioè il punto di vista, costituisce una 'parte' motrice dell'immagine, un suo elemento organico, che, in quanto tale, è in grado di trasformare un movimento ricevuto (cioè percepito) in movimento eseguito *nell'immagine* (azione del personaggio), *dall'immagine* (movimento della cinepresa) o *tra* le immagini (attraverso il

¹¹⁵ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi (1964)*, a cura di A. Di Ciaccia (testo originale stabilito da J.-A. Miller), Torino, Einaudi, 2003, pp. 67 sgg.; M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., *passim*.

¹¹⁶ È Heidegger a inaugurare, nel campo della ricerca fenomenologica, questa critica della rappresentazione (*Vorstellung*) in quanto appare fondata sul modello di un pensiero 'oggettivante', secondo uno schema dualistico che può esser fatto risalire in ultima analisi a Cartesio (e a Kant, che lo sviluppò in seguito). Il concetto che il filosofo di Meßkirch vi oppone è, come noto, quello dell'Aperto (*das Offene*), ch'egli riprende da Rilke. Si tratta di una problematica che occupa un posto centrale nelle opere heideggeriane successive alla cosiddetta 'svolta'; si veda, ad esempio, il *Colloquio a tre voci su un sentiero di campagna fra uno Scienziato, un Erudito e un Saggio*, in M. Heidegger, *Colloqui su un sentiero di campagna (1944/45)*, Genova, Il melangolo, 2007, pp. 9-144, in particolare le battute del Saggio a p. 97: «Noi diciamo che guardiamo entro l'orizzonte. Il campo visivo è dunque qualcosa di aperto, che non ricava però la sua apertura dal fatto che vi guardiamo dentro [...] L'orizzontalità è quindi solo il lato a noi rivolto di un aperto che ci circonda, e questo aperto è ricolmo di visuali sugli aspetti di ciò che al nostro rappresentare appare come oggetto» (corsivo mio).

montaggio)¹¹⁷. Perché ciò avvenga è sufficiente che lo spettatore sia portato a partecipare ad una visione che, da un piano all'altro, si costruisce in virtù di una distribuzione regolata di centri – non soltanto centri d'osservazione, ma anche, come si diceva, di posizione e di rivoluzione del movimento, *interni* alle immagini –, i quali definiscono il *continuum* variabile del mondo rappresentato e funzionano come punti di riferimento di un sistema organizzato di mete, ostacoli e svolte in cui lo spettatore medesimo può orientarsi e in qualche modo 'inserirsi'¹¹⁸. Insomma, c'è soggetto di sguardo perché l'immagine è *nel mondo* – non solo una parte del mondo – un 'prelievo di realtà' – ma una forma sensibile dotata, per così dire, di esistenza mondana.

È un essere-nel-mondo proprio delle immagini, che le qualifica in quanto *materie viventi*, ossia forme che hanno la capacità di prolungarsi le une nelle altre organicamente. Parlare di soggetto di sguardo significa pertanto designare questo ancoraggio dell'immagine nel mondo, come parte di un insieme più vasto.

Quando invece i centri dello spazio si spengono o vengono meno, come nei due casi presi in considerazione poco fa, non rimane più che un centro ottico, una sorta di specola vuota – quello stesso punto di vista vuoto che si trova tematizzato, e in certo modo 'diegetizzato', in un film come *Caché* (2005) dello stesso Haneke. Crollato lo spazio sensorio, *l'ancoraggio dell'immagine nel mondo è perduto, reciso*; la visione si richiude su se stessa. Ciascuna immagine è colta nella sua solitudine essenziale, che spesso in Haneke ha qualcosa di lancinante, ed i processi di focalizzazione intervengono solo secondariamente, proprio per dissimulare questa condizione di clausura, in un illusorio recupero dei cascami della rappresentazione. In ogni caso, destituita di ogni possibile fuoricampo, l'immagine desoggettivata si trova dislocata nel fuori, fluttua in questo elemento informale, «che si tiene fuori da qualsiasi soggettività per farne sorgere come dall'esterno i limiti, per enunciarne la fine, per farne scintillare la dispersione e non raccoglierne che l'invincibile assenza, e che al

¹¹⁷ Lo enuncia efficacemente Maurizio Grande: nel «dominio 'drammatico' della rappresentazione», l'immagine è il risultato di una 'messa in scena dell'azione', cioè l'immagine rappresenta il 'gioco' dei personaggi e l'azione nello spazio apparente, in una certa misura 'derivati' da uno sguardo che restituisce il 'punto di vista' come una sorta di macchina da presa allo stesso tempo interna ed esterna all'ambiente», M. Grande, *Le immagini non derivate*, cit., p. 401.

¹¹⁸ È la riformulazione molto personale che Deleuze dà della teoria narratologica di Genette: secondo lui, la cosiddetta focalizzazione interna non riguarda solo la visione del personaggio, «ma ogni centro presente nell'immagine»; mentre la focalizzazione zero compare «quando il centro è diventato puramente ottico», in quanto è passato «nel punto di vista», G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 196-197, nota 38).

tempo stesso si tiene sulla soglia di ogni positività, non tanto per coglierne il fondamento o la giustificazione, ma per ritrovare lo spazio in cui si manifesta, il vuoto in cui si situa»¹¹⁹.

Quel che ci interessa mettere in luce, per il momento, è, per così dire, la *genealogia* del regime della visione che ha cominciato a delinearsi in queste pagine, il *tracciato genetico* che, in qualche modo, ne rinviene la scaturigine in una ‘crisi’ o in un dramma percettivo del personaggio, così com’è messo in scena in quegli stessi film. Si direbbe che il cinema di Haneke rifaccia per proprio conto, ripercorrendone i momenti fondamentali, l’itinerario che secondo Deleuze conduce al sorgere di un nuovo tipo di descrizione propria di certo cinema ‘moderno’. I primi film dell’autore mostrano personaggi comuni che improvvisamente, nel corso delle loro attività quotidiane, sono sopraffatti da ciò che vedono – da qualcosa d’intollerabile che non avevano scorto prima in ciò che li circonda. Si trovano presi, cioè, in una *situazione ottica pura* che li annichilisce, e che non ha altro effetto su di loro che quello di ridurli allo stallo fisico, se non alla demenza o alla disperazione. (Se in questi stessi personaggi a un certo punto fiorirà un progetto, un programma di reazione all’orrore contenuto nella situazione, esso non sarà dettato dalla situazione in sé, ma da un’altra immagine, in qualche modo speculare alla prima e di segno opposto, come vedremo). Si assiste così – in film come *Benny’s Video* e, soprattutto, *Der siebente Kontinent* – ad un progressivo affrancamento della visione dal soggetto di sguardo, nel segno di un’autonomia del percepito che tende sempre più a dilatarsi, fino ad assorbire i personaggi e ad impadronirsi della forma cinematografica stessa (questo processo appare già compiuto in *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, in cui il piano costituisce a tutti gli effetti una monade spaziale e temporale). Ci sembra, insomma, che l’origine del particolare stile descrittivo elaborato da Haneke – e condotto successivamente ad un punto di perfezione in un film come *Storie (Code inconnu – Récit incomplet de divers voyages, 2000)* – sia da ricercarsi in quello che è stato definito *cinéma du voyant*, ‘cinema del veggente’¹²⁰.

Una sceneggiatura scritta da Haneke intorno alla metà degli anni ottanta e filmata nel 1995 da Paulus Manker, *Der Kopf des Mohren*, presenta già tutte le coordinate fondamentali del problema. Poco dopo l’inizio del film, il protagonista, dall’interno della propria automobile, ha una specie di visione panoramica della strada, del traffico urbano, della città stessa come paesaggio infernale, «guerra civile» o *catastrofe permanente*. (In questa situazione,

¹¹⁹ M. FOUCAULT, *Il pensiero del fuori*, cit., pp. 17-18.

¹²⁰ Cfr. G. Deleuze, *L’immagine-tempo* cit., cap. I.

l'immagine ricorrente – quasi un *tópos* – dell'incidente automobilistico non ha carattere accessorio o eccezionale, ma rinvia a un dato essenziale). E nello stesso tempo in cui questo scenario di guerra (sirene, ambulanze, vapori che paiono esalare dal sottosuolo) si dà a vedere all'esterno come in un diorama, la radio diffonde all'interno dell'abitacolo un flusso di notizie che raccontano di altre catastrofi, di altre guerre civili (la Cecenia, la Bosnia-Erzegovina). Il dentro e il fuori, il vicino e il lontano, entrano in comunicazione, tendono a scambiarsi, secondo un circuito che Haneke non smetterà di sviluppare in più direzioni lungo tutta la sua opera.

Ciò che sta al cuore di questo frammento è quello stesso ordine esperienziale che Walter Benjamin considerava come un tratto costitutivo della modernità, della vita dell'individuo immerso nella folla e nel traffico della grande metropoli: l'esperienza dello *choc*¹²¹. Per le strade della città moderna, la coscienza individuale si trova sottoposta in ogni momento ad una moltitudine di stimoli e impressioni sensoriali, di traumi percettivi che ne mettono costantemente a rischio l'integrità. Tuttavia, come nota Benjamin, l'abitante della metropoli di fine Ottocento ha dovuto imparare rapidamente a fare i conti con questo quadro potenzialmente destabilizzante: in un mondo «in cui la ricezione di *chocs* è diventata la regola», egli ha sviluppato una serie di meccanismi che gli consentono di 'parare' gli stimoli, di attutirne l'impatto, di gestirli cognitivamente (ossia di farli rientrare in una economia psichica)¹²². Questi meccanismi Deleuze li chiama schemi senso-motori. Uno schema senso-motorio è responsabile di un'apprensione parziale della realtà, che viene 'filtrata' da una griglia cognitiva che ne trattiene solo alcuni aspetti, certi tratti utilizzabili. Esso, si può dire, trasforma ogni cosa in un *cliché* (e, a sua volta, il *cliché* potrà esser definito «un'immagine senso-motoria della cosa»). Ma Deleuze – mezzo secolo dopo Benjamin – può riconoscere in questi automatismi non solo dei processi psichici soggettivi, ma degli effetti di potere – di una struttura oggettiva di potere, che nella *produzione di cliché* trova un mezzo potente per operare dei nascondimenti nel mondo fisico ed insediarsi all'interno del soggetto stesso, instaurando uno scambio continuo del di fuori e del di dentro, tra *cliché fisici* e *cliché psichici*. La 'vita moderna' assume così i tratti cupi di un complotto, di un'*organizzazione della miseria*¹²³.

¹²¹ Cfr. W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 94 sgg.

¹²² *Ivi*, in particolare pp. 94-96.

Quel che il cinema di Haneke mostra in numerose occasioni è proprio questo. Ma se il *regno dei cliché* è in un certo senso il suo sfondo costante (soprattutto la profondità di campo, qui, ha il compito di distribuire e far proliferare i cliché in uno spessore d'ambiente), esso vale solo in quanto viene sistematicamente condotto ad uno stato di crisi. Ciò avviene in primo luogo attraverso il personaggio, allorché questi comincia a vedere, nei cliché che lo assalgono da fuori come in quelli che rinviene in se stesso, qualcosa d'insopportabile. È come se l'allenamento nel controllo degli stimoli incorresse in una inibizione, o si rivelasse d'un tratto inadeguato, e l'esperienza dello *choc* riconquistasse così la sua pienezza insieme destrutturante e creatrice. Se da un lato, infatti, essa induce un arresto del movimento (quasi una paralisi) nel soggetto, dall'altro, proprio in virtù di questo congelamento dell'agire, lo mette in condizione di estrarre sempre nuove virtualità dall'oggetto, di situarlo in una 'prospettiva temporale' che ne fa zampillare tutti gli usi e i significati possibili.

Ciò che conta, in ogni caso, è che ora il personaggio, abitando un 'intervallo di movimento' (chiuso ad esempio nel proprio veicolo, bloccato nel traffico di un'arteria stradale...) sprigiona dai cliché altrettante visioni e audizioni pure, in cui ogni volta la cosa percepita depone la propria realtà funzionale per lasciar emergere uno *strato* più profondo di sé, l'ordine ingiusto o inumano di cui è partecipe.

4.5 L'immagine-allucinazione

La «veggenza» di cui parla Deleuze a proposito del neorealismo italiano e della Nouvelle Vague era già stata illustrata molti anni prima, in un breve scritto intitolato *Esthétique des visionnaires*, dal grande storico dell'arte Henri Focillon. I termini con cui Focillon nel 1926 caratterizza i suoi «visionari» – quasi mettendoli in scena nel teatro immaginario della sua teoria estetica – sembrano preconizzare quelli che il filosofo utilizzerà, oltre mezzo secolo dopo, a proposito dei personaggi di Rossellini o di Godard: «Visionari – il termine li qualifica appropriatamente –, essi non vedono l'oggetto, lo *visionano*. Si direbbe che tra la sensazione e la percezione si frappone una virtù particolare che, senza alterare la natura, le conferisce una vivacità, un'intensità, una profondità stupefacenti»¹²⁴. Non solo pare di

¹²³ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 29-36; Id., *L'immagine-movimento*, cit., pp. 234-240. Anche Deleuze, come Benjamin, articola la sua riflessione a partire dal Bergson di *Materia e memoria*.

¹²⁴ H. Focillon, *Estetica dei visionari*, Milano, Abscondita, 2006, pp. 15-16.

riconoscere, in questo scollamento tra una sensazione sempre più pervasiva e una percezione sempre più sottile, la potenza annichilente delle situazioni ottiche pure di cui abbiamo detto, ma – in una modalità descrittiva che non si limita a cogliere e ritrarre l'oggetto, ma lo *visiona* insistentemente – è possibile indovinare una sorprendente analogia con quella *descrizione cristallina* di cui Deleuze dice che «*sostituisce* il proprio oggetto», e sostituendolo lo costituisce, attraverso una ripresa incessante¹²⁵. I visionari di Focillon si chiamano Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, El Greco: visionario è l'artista stesso, nella capacità di trasfigurazione del reale che immette nelle sue immagini. D'altra parte, è la stessa cosa per Deleuze: «È Rossellini, è Godard che è un veggente, non lo spettatore»¹²⁶.

Ciò che Focillon, occupandosi di pittura o dei maestri dell'incisione, non poteva presentire – e di cui lo stesso Deleuze poteva soltanto riconoscere alcune premesse, peraltro decisive¹²⁷ – era la deriva cui questa tendenza sarebbe andata incontro successivamente. Una deriva che doveva prodursi nel momento in cui la 'veggenza' non fosse più appannaggio di alcuni spiriti geniali e isolati nel campo dell'arte, né lo stato di certi personaggi del cinema, posti di fronte a situazioni eccezionali per le quali non disponevano più di adeguati schemi di risposta, ma fosse piuttosto divenuta una condizione abituale, la più quotidiana perfino – perché *immanente* – del panorama percettivo dei singoli individui. Curiosamente, il primo teorico di questo nuovo scenario – o, quantomeno, colui che ne ebbe una prima intuizione – può essere individuato nella figura di un filosofo, Arthur Schopenhauer, che, in un'epoca in cui l'immagine tecnicamente riproducibile non si era ancora imposta su larga scala, formulò proprio riguardo alla pittura (a un certo genere di pittura, è bene dirlo) la seguente diagnosi:

[...] trovo nel dominio dell'arte due sole specie di eccitante, ed entrambe indegne di lei. L'una, davvero bassa, nella natura morta degli olandesi: quando ci si inganna a segno da scambiare gli oggetti dipinti per commestibili, i quali per la loro ingannevole rappresentazione suscitano l'appetito, che è appunto un'eccitazione della volontà, per cui cessa ogni contemplazione estetica dell'oggetto. Frutta dipinta si può ancora ammettere, presentandosi come successivo sviluppo del fiore e come bel prodotto di natura per forma e colore, senza che si debba per forza pensare alla sua commestibilità; ma purtroppo troviamo spesso, con

¹²⁵ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 18.

¹²⁶ Id., *Ritratto del filosofo come spettatore*, in *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2003, p. 45.

¹²⁷ Si veda in particolare *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004, pp. 24 sgg., in cui Deleuze ritrova nella filosofia di Leibniz gli strumenti per pensare il nuovo statuto dell'oggetto come del soggetto nell'epoca delle macchine a comando numerico.

naturalizza da illudere, vivande allestite e servite in tavola, ostriche, aringhe, gamberi, pane e burro, birra, vino, etc.: cosa del tutto riprovevole.

Nell'introdurre questo passo – da lui citato in un breve saggio intitolato *La deriva dell'immaginario*¹²⁸ –, Maurizio Grande parla di una «rotta dell'immagine dalla 'replica' illusoria della realtà alla sua sostituzione totale in un simulacro, per più versi allucinatorio, del soggetto intrappolato in un immaginario totale, rispetto al quale la 'cosa' non è che inessenziale, rudimentale avanzo, resto, rifiuto»¹²⁹. La *performance* dell'oggetto – il suo assorbimento nell'immagine – si è fatta totalizzante.

In questo stato ultimo e de-umanizzato della percezione – che egli chiama «deriva dell'immaginario» – all'immagine non resta, scrive Grande, che una «ontologia allucinatoria»¹³⁰. Non potendo più assolvere alla sua funzione canonica, quella di riprodurre la realtà, l'immagine cinematografica è ora pertanto, oltre che senza soggetto, anche in un certo senso senza oggetto: essa si trova deprivata di qualsiasi referente possibile¹³¹. Riconosciamo qui i termini di una questione – certamente la più banale e frequentata – tra quelle che l'avvento del digitale ha posto negli ultimi anni alla teoria del cinema. E appunto dell'immagine elettronica tratteremo ora qui – del suo innesto nei 'vecchi' sistemi analogici, e dei differenti rapporti che entrambi i tipi d'immagine intrattengono con le forme del mondo sensibile. Ma – vorremmo sottolinearlo fin d'ora – quello di una singolare 'inconsistenza' ed impalpabilità del referente è un problema che il cinema era giunto a porre coi propri mezzi ben prima dell'avvento delle nuove tecnologie di ripresa: il digitale prima del digitale. In quest'ottica, si può senz'altro sposare la tesi di chi sostiene, anche in tono provocatorio (ma non per questo meno serio), che il digitale non ha introdotto alcuna mutazione decisiva, alcuna frattura, nelle modalità esperienziali già garantite dalle immagini tecnicamente riproducibili del cinema e della fotografia, e che pertanto esso, in qualche modo, non esiste (in quanto non pone alcun problema realmente nuovo sul piano teorico).

¹²⁸ M. Grande, *La deriva dell'immaginario*, in *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 71-74.

¹²⁹ *Ivi*, pp. 73-74.

¹³⁰ Cfr. M. Grande, *La deriva dell'immaginario*, in *Il cinema in profondità di campo*, cit., pp. 71-74.

¹³¹ Cfr. M. Senaldi, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 155-158, in cui la sequenza d'apertura di *Niente da nascondere* (2005) di Michael Haneke è considerata esempio non di una visione de-soggettivata (come nella maggior parte delle analisi dedicate al film), ma di uno sguardo paradossalmente *de-oggettivato*; il paragrafo si intitola, significativamente, "Niente da vedere". A proposito della «dimensione riflessiva e impersonale dello sguardo» nello stesso film, si veda R. Salvatore, *Dal nascosto al ritorno. La posizione dello sguardo in Caché*, in L. Albano-V. Pravaddelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Macerata, Quodlibet, pp. 189-202.

In una lunga conversazione, pubblicata col titolo *Discorso sull'orrore dell'arte*, l'architetto Enrico Baj e l'urbanista, filosofo e «critico delle arti tecniche» Paul Virilio immaginano un appartamento le cui finestre siano sostituite da teleschermi, a loro volta collegati ad altrettante telecamere puntate sull'esterno: la 'reversione' del visibile che così si otterrebbe – un'immagine del fuori che 'entra' nella casa, e non uno sguardo che si affaccia sull'esterno – è un esempio di ciò che Virilio designa col termine *trans-apparenza*, e riprodurrebbe, a detta dell'autore, la struttura di un mutamento decisivo intervenuto negli ultimi decenni nelle condizioni percettive dell'uomo contemporaneo. La *trans-apparenza*, dice Virilio, sostituisce la velocità della luce con una «velocità di trasmissione di pixel» (di qui la necessità, per l'autore, di sperimentare una nuova disciplina, che sappia comprendere questa velocità, e che egli chiama appunto «dromoscopia»).

Al di là della validità della teoria di Virilio nel suo complesso (poiché è fuor di dubbio che essa presenti, 'localmente', spunti di notevole interesse), ci troviamo a constatare, con sorpresa, che una casa simile – benché si tratti solo di una stanza, precisamente la camera di un adolescente – esiste davvero, anche se solo in un film. Medesimo è, in ogni caso, il funzionamento dell'apparecchiatura approntata per la propria stanza da Benny, in *Benny's Video* (Haneke, 1992). La camera di un adolescente, si è detto, simile in questo senso a molte altre: una scrivania su cui sbrigare svogliatamente i compiti per la scuola, uno stereo che spesso trasmette (a volume elevatissimo) pezzi heavy metal, e altri oggetti d'uso quotidiano. Questo spazio, invero abbastanza angusto (e comunque mai mostrato nella sua interezza, in campo lungo), è da subito messo in scena così – come uno spazio, appunto, quotidiano, in cui si produce una dimensione 'routinaria' dell'esistenza (e più avanti vedremo ancor meglio, parlando di *Der siebente Kontinent*, il valore che Haneke attribuisce a una simile dimensione). Tuttavia, un dettaglio salta all'occhio fin dall'inizio in queste immagini, sebbene esso non sia in alcun modo sottolineato, ma solo reso visibile, dalla cinepresa. Benny svolge le sue attività diurne, studiare, ascoltare musica, in una perenne penombra: anche se è giorno, la finestra resta sempre chiusa e nella stanza, oltre ad una lampada, a far luce – una luce molto livida – vi è un piccolo riquadro luminoso, che vediamo a tratti animarsi, guizzare, ma di cui non sappiamo granché (anche se intuiamo trattarsi di un teleschermo). Anche di notte, invece del buio completo, resta accesa questa specie di cartolina di luce opaca, a rischiarare debolmente il sonno non sempre tranquillo del ragazzo. Più che un gabinetto alchemico, potrebbe ricordarci la monade leibniziana, che

del mondo conserva solo un 'distretto', una visione più o meno esigua (Leibniz definisce la monade esattamente in questi termini architettonici: stanza buia senza porte né finestre).

In breve tempo, il film ci fa conoscere l'entità ed il funzionamento di questo apparecchio. Un teleschermo, certo, ma collegato a più 'fonti', a dispositivi che veicolano materiali eterogenei: passano su di esso immagini televisive, di spettacoli o di guerre che hanno luogo lontano, in altri continenti – oppure, ed è questo che più spesso avviene, quel che è restituito, in un sembiante sgranato e quasi monocromo, è la strada che si trova fuori da questa stanza. La strada, il mondo, con i suoi traffici, la vita che scorre. Si ha dunque il sentimento di una strana prigionia. Ma ciò che più conta, è che quel teleschermo riproduce visioni disparate, incommensurabili, mettendole, alla lettera, *tutte sullo stesso piano* – avvicinandole (o allontanandole) ad una medesima distanza (quella, appunto, di una televisione, di una percezione 'a distanza'..., per quanto vicina essa sia), azzerando le loro differenze (di provenienza, di 'genere', di statuto dell'immagine...) e fondendole, per così dire, in un magma indiscriminato di visioni (lo stesso magma, che passa negli occhi dell'uomo moribondo, con cui si conclude *Der siebente Kontinent*, in una specie di parodia del trapasso, o del suo cliché: non è la vita a ripassare per intero davanti agli occhi del morente, in una vasta visione panoramica condensata nell'istante, ma solo un mucchio spezzettato di immagini televisive)¹³².

Quella sorta di rovesciamento per cui Virilio definisce l'immagine non più come una finestra sul mondo ma come un 'avvenire' del mondo che sfonda ogni parete, un 'ingresso' del fuori nel dentro – e che, di fatto, definisce una introflessione dello sguardo – è, in *Benny's Video*, la struttura su cui sembra incardinarsi l'opposizione tra morte e vita. La svolta drammaturgica del film, con l'omicidio della ragazza conosciuta per caso, rende esplicita questa logica. La telecamera è ora puntata dall'interno sull'interno – come se la stanza stessa fosse presentata nel suo auto-filmarsi – ed il fuori, ogni barlume che possa far segno anche solo dell'esistenza di un fuori, è definitivamente soppresso. Il fuori, che era (lo era fin dall'inizio, ora ne siamo certi) la vita, non esiste più. Resta la visione di un teleschermo che trasmette con meccanica impassibilità le fasi di un omicidio atroce. Prima, la preparazione del delitto, il maneggiare la pistola, le parole tra lui e lei e infine la provocazione da parte di lei, sono mostrate in un'alternanza di immagini 'attuali' – dei

¹³² Si veda il saggio di D. Païni su *Benny's Video*, che considera il film alla luce delle categorie benjaminiane di «aura», «traccia», «intérieur».

corpi, dei volti – e immagini ‘virtuali’, trasmesse dal teleschermo – che quei corpi e quei volti restituisce in una forma leggermente variata. Si stabilisce, insomma, tra i due tipi d’immagine, che sono *l’uno il riflesso dell’altro*, una specie di circuito che Deleuze definirebbe *cristallino*. L’attuale e il virtuale restano perfettamente riconoscibili nella loro distinzione, eppure s’inseguono e si scambiano sempre più velocemente, fino a divenire indiscernibili. È quando l’occhio della cinepresa tende a sovrapporsi al teleschermo, quando i margini dello schermo cinematografico e quelli del video finiscono *quasi* per sovrapporsi (e questo ‘quasi’, lo vedremo, sarà decisivo nel definire un livello ulteriore di elaborazione simbolica del frammento, chiarendo la ‘postura’ che l’autore assume nei suoi confronti), che ciò diviene chiaro. Non c’è più modo di individuare l’attuale e il virtuale, poiché, se anche volessimo chiamare in causa un fuoricampo che appartenerebbe di diritto all’immagine cinematografica, esso è tutto lì, completamente riversato nel campo visivo ritrasmesso dal monitor: la virtualità dello schermo ha assorbito completamente l’attualità della situazione. Non c’è, alla lettera, nient’altro da vedere. E non si dà via d’uscita. Anche quando l’azione stessa, l’evento, sembrerà ricercare un luogo esterno a quell’immagine – un fuoricampo – in cui rifugiarsi, non vi sarà rifugio alcuno, poiché il fuoricampo è la stanza stessa, e in ogni caso resteranno le grida a testimoniare dell’atrocità commessa (e avvenuta sotto i nostri occhi). La camera di Benny è, a questo punto, davvero solo un luogo di morte, e che trattiene solo la morte; e la camera, qui (non è escluso che Haneke voglia giocare con l’etimo latino *camera*, e tra camera e telecamera) coincide in maniera assoluta con la sua immagine – visione realmente *oscena*, priva di ogni possibile fuoricampo, e nella quale, anzi, campo e fuoricampo si scambiano e si tramutano incessantemente l’uno nell’altro, arrivando di fatto a sovrapporsi (se non a coincidere).

L’immagine – l’immagine del film, fissa e durevole – si presenta, in questo frangente, come un riquadro che ne contiene un altro, che quasi coincide col primo: ma non c’è ‘smarginamento’ dall’uno all’altro, oppure tutto è solo smarginamento, poiché il fuoricampo dell’uno è il fuoricampo dell’altro, e tuttavia la stanza, nelle sue fattezze reali è il fuoricampo di quest’immagine, essendone però anche il ‘campo’, tutto quel che vediamo. Ciò che rende questa mossa espressiva esemplare dell’intera poetica di Haneke è appunto questo: non essendoci altro da vedere, l’immagine fa vedere ciò che può – la sola cosa rimasta visibile. Ciò sottrae il film all’accusa di voyeurismo, e – in una maniera che, attraverso le immagini, si presenta davvero sorprendentemente vicina ai termini di Adorno

– lo sguardo, che si fissa su una visione *pornografica* quasi insostenibile, finisce per ‘smascherarla’, per demistificare il suo carattere di artefatto: ‘critica’ quella stessa visione, restituendone un doppio *osceno*.

Quella che Haneke produce, rispetto all’immagine mediatica, è una critica del tutto materialistica, un vero corpo a corpo tra i due tipi d’immagine (e di questo corpo a corpo, costante nell’opera dell’autore, Haneke saprà sviluppare una declinazione ‘inversa’ con *Caché*, in cui la lotta è ingaggiata proprio a partire da una impossibilità iniziale di distinguere i due tipi d’immagine: dall’unione alla divaricazione, mentre in *Benny’s Video* si tratta piuttosto del cammino inverso, dalla distinzione all’associazione)¹³³. E, nel condurre questa critica, il solo momento che possa essere chiamato positivo o ‘assertivo’ risiede nell’affermazione sottile, ma costantemente ribadita, di una *piccola differenza* tra le due immagini. Una differenza piccola ma decisiva, tra questi schermi sovrapposti. In genere Haneke, conformemente alla lezione di Bresson, *potenzia* – letteralmente, conferisce possibile, potenza di significare e di creare mondi – le sue immagini facendo vedere *di meno*, sottraendole al regime di ‘visibilità integrale’ che contraddistingue la società dello spettacolo. Lavorare di sottrazione, creare delle lacune, in modo da ricreare un interstizio tra la materia del mondo e la sua immagine, una zona di vuoto che possa essere riempita da uno sguardo, dal rigenerarsi della sua potenza formativa.

¹³³ Si pensi ad esempio in *Caché* – le cui strategie enunciazionali sono interamente fondate sul dubbio instillato nello spettatore riguardo allo ‘statuto’ di ciò che sta vedendo –, non solo alle visioni frontali dell’abitazione in cui vivono i personaggi, costantemente riprese e variate al modo di un tema musicale, ma anche all’importante sequenza ambientata nello studio televisivo, che procede nell’altro senso. Si tratta di itinerari opposti ma sottomessi ad una identica esigenza, quella di una critica dell’appiattimento mediatico del visibile.

Capitolo 5

LA PERDITA DI CENTRALITÀ DELLA FIGURA UMANA

5.1 *La paura, per cominciare*

Nelle sue *Memorie*, Sergej M. Ejzenštejn fa riferimento ad un racconto di Poe, che presenta una celebre invenzione narrativa¹³⁴. Riportiamo di seguito uno stralcio di questo testo:

Quasi al tramonto di un giorno eccezionalmente caldo, stavo seduto, con un libro in mano, davanti a una finestra aperta, lasciando errare il mio sguardo sul panorama lungo le rive del fiume, fino a una lontana collina, il fianco della quale, esattamente quello più vicino a me, era stato denudato della maggior parte degli alberi da una frana. I miei pensieri si erano a lungo distolti dal libro che avevo davanti per indugiare sulla tristezza e la desolazione della vicina città. Alzando gli occhi dalla pagina, mi caddero sul fianco nudo della collina, anzi furono attirati da un oggetto spaventoso, qualcosa come un mostro vivente di orribile aspetto che molto rapidamente scese giù dalla sommità alla base della collina, sparendo infine nella fitta foresta sottostante. Quando questa creatura da incubo apparve ai miei occhi, in un primo momento dubitai della mia integrità mentale o quantomeno della bontà della mia vista [...]¹³⁵.

Il narratore indugia poi sulle sembianze del mostruoso animale: «più grande di qualsiasi nave di linea in attività», provvisto di una gigantesca proboscide, di un paio di zanne vitree (che rifrangono «nel modo più fantastico i raggi del declinante sole») e di due coppie di ali, ciascuna lunga quasi un centinaio di metri. Ma non è tutto, poiché «la peculiarità principale di questa cosa orribile, era la raffigurazione di una *Testa di Morto*, che copriva quasi interamente la superficie del suo petto, e che era tracciata con precisione in uno scintillante

¹³⁴ Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Memorie*, Milano, SE, 2000-2008, pp. 22 sgg.

¹³⁵ E.A. Poe, *La sfinge*, in *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, Roma, Newton Compton, 2014, p. 74.

color bianco sul fondo nero del corpo, come se fosse stata disegnata con grande cura da un artista»¹³⁶.

Quel che Ejzenštejn tace (volutamente) nel suo commento, è proprio quest'ultimo, decisivo particolare (vedremo il motivo strategico di questa omissione). Ma lasciamo da parte per il momento il grande regista e teorico sovietico, per concentrarci direttamente sul testo di Poe. Dal seguito del racconto sapremo che questa visione orripilante non è altro che un'illusione ottica: il mostro smisurato sorto dall'orizzonte, che il narratore ha creduto di vedere, è in realtà un modesto coleottero, che compie il suo breve tragitto proprio vicino ai suoi occhi, sul filo di una ragnatela nel telaio della finestra. L'uomo, dalla propria posizione, si era clamorosamente ingannato circa le sue dimensioni, a causa di una stima erronea della sua distanza. Quanto al dettaglio più spaventoso – la bianca effigie del teschio sul petto scuro dell'animale –, non si tratta di un'invenzione letteraria, ma di un particolare perfettamente realistico. Tali sono infatti le sembianze dell'*Acherontia atropos*, una bizzarra creatura, detta anche Sfinge Testa di Morto, che in seguito colpirà l'immaginazione di Roger Caillois e dei surrealisti, e di cui anche il cinema si ricorderà, prima con Buñuel e poi (molto più tardi) con Demme¹³⁷.

Ciò che è interessante nel racconto di Poe è, per così dire, il contesto in cui tale immagine si trova inserita. Si tratta, infatti, di una 'messa in scena' quasi letterale dello sguardo nella sua concezione classica, rinascimentale e poi cartesiana – la stessa da noi ereditata, e che ancora dà forma al comune modo d'intendere la nostra esperienza del mondo. Ci sono tutti gli ingredienti necessari: un uomo che guarda (poiché si tratta, è risaputo, di una concezione eminentemente antropocentrica), una finestra e, fuori, un paesaggio. L'immagine è qui, classicamente, «finestra sul mondo». Solo che, nel punto in cui le linee della visione prospettica convergono, Poe fa sorgere il teschio di un morto. Nel trasformare genialmente in motivo fantastico un disturbo temporaneo nell'attività percettiva del soggetto – disturbo che si sarebbe tentati di assimilare a quello implicito, ed anzi richiesto, dalla tecnica figurativa dell'anamorfosi –, Poe sembra riprodurre quell'intuizione di un *rovescio della rappresentazione*, o meglio di un suo *nucleo occulto e mortuario*,

¹³⁶ *Ivi*, pp. 74-75.

¹³⁷ Un'inquadratura di *Un chien andalou* (Buñuel, 1929) presenta il dettaglio di una Sfinge Testa di Morto contornato da una chiusura a iris, mentre in *Il silenzio degli innocenti* (*The Silence of the Lambs*, Demme, 1991) lo stesso insetto viene ritrovato conficcato nella gola di una delle vittime dell'assassino Buffalo Bill. Roger Caillois ne fa menzione in *La nécessité d'esprit* (1933), Paris, Gallimard, 1981, pp. 37-38; ma già Strindberg, prima di lui, dedica all'*Acherontia atropos* una digressione del suo *Inferno* (1898).

che era stata di alcuni pittori del tardo Rinascimento (ma già barocchi *in pectore*) e che, nella seconda metà del secolo scorso, avrebbe ricevuto un'adeguata formalizzazione concettuale in chiave psicoanalitica ad opera di Jacques Lacan¹³⁸. Basta un incidente banale che scompagini per un momento le coordinate della visione, affinché la superficie del quadro, squarciata, lasci emergere le sue nascoste mostruosità.

Compaiono qui alcuni motivi (l'uomo come centro dell'universo visibile, il 'riquadro' in cui s'inscrive e si esercita lo sguardo, la questione della distanza e delle proporzioni degli oggetti) che non solo ricorreranno di frequente, ma informeranno alla base questa seconda parte della nostra ricognizione intorno ai modi con cui al cinema si può raggiungere una dimensione che può esser detta impersonale.

Tuttavia, prima di tentare di definire con maggiore precisione quest'articolazione in rapporto all'immagine cinematografica, spostiamo l'attenzione su un altro passo, tratto ancora da un racconto di Poe:

Non è necessario stabilire il carattere preciso dei temi, che, sorgendo dai volumi di cui ho parlato, costituiscono per tanto tempo l'unico terreno di conversazione fra Morella e me. [...] Lo strano panteismo di Fichte, la palingenesi modificata dei pitagorici, e soprattutto la dottrina dell'*identità* come ci viene presentata da Schelling, erano generalmente i punti che presentavano maggiore attrattiva alla immaginativa Morella. Locke qui sembra, con giusto criterio, asserire che codesta identità, così detta personale, consiste nella permanenza dell'essere razionale. Dato che per persona intendiamo una essenza intelligente che possiede la ragione, e dato che esiste una coscienza che accompagna sempre il pensiero, è questo appunto che ci fa essere tutti quello che chiamiamo *noi stessi*, e che ci mette in grado di distinguerci dagli altri esseri pensanti, che ci dà, insomma, la nostra identità personale. Ma il *principium individuationis*, la cognizione di quella identità *che alla morte è o non è perduta per sempre*, fu per me in ogni tempo un problema del più intenso interesse [...] ¹³⁹.

In questo caso abbiamo a che fare con uno di quei passaggi, tipici dello scrittore statunitense, in cui le maglie di un intreccio già di per sé esile si allentano per fare spazio a considerazioni di ordine scientifico o filosofico, ed in cui la prosa assume un respiro quasi saggistico. L'accento cade su Schelling, che, come si vede, è presentato nella sua veste canonica, quella di capostipite di un certo 'personalismo' filosofico; ma già la citazione posta in esergo, dal *Simposio* di Platone («Se stesso, soltanto da se stesso, UNO eternamente e

¹³⁸ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, testo stabilito da J.-A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003, pp. 104-117. Lacan muove qui da un'analisi del quadro di Hans Holbein *Gli ambasciatori*, probabilmente l'esempio più famoso di anamorfosi in pittura.

¹³⁹ E.A. Poe, *Morella*, in *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1984, pp. 99-105, cit. pp. 100-101.

singolo»), situa fin dall'inizio l'intero racconto sotto l'insegna della dottrina filosofica dell'identità. Negli studi di Morella – uno di quei personaggi eruditi e melanconici, della stessa razza di un Roderick Usher, o di una Ligeia¹⁴⁰ – si preannuncia il suo destino di *revenante*, condannata a rivivere all'infinito la stessa esistenza; destino nel quale, immancabilmente, trascinerà con sé lo sventurato narratore.

Ma alcuni degli esempi addotti a sostegno di questa ripetizione indefinita dello Stesso suonano ben strani. Di Fichte, tradizionalmente considerato il campione di un idealismo 'soggettivistico', è messo in luce lo «strano panteismo»; ai pitagorici, autentici artefici della dottrina della metempsicosi, è attribuita un'idea come quella, a loro del tutto sconosciuta, di soggetto personale; e lo stesso Schelling – peraltro autore di un dialogo sul mondo degli spiriti¹⁴¹ – è probabilmente il protagonista di un itinerario speculativo orientato, al di là di ogni vulgata, più attorno a un'idea di impersonalità che non di persona¹⁴². Anche il seguito del racconto non pare tanto alludere alla reincarnazione di uno stesso individuo, quanto alla migrazione di un'essenza impersonale tra individui differenti, con la figlia della defunta Morella che, al contempo, è e non è Morella.

È vero che i due passi considerati non sembrano avere molto in comune. Tuttavia tra di essi ci sembra correre un nesso segreto, la cui comprensione è in grado d'introdurci all'economia profonda delle questioni che tratteremo lungo tutta questa seconda sezione del lavoro. La citazione da *Morella* enuncia, ponendone da subito in risalto l'interna problematicità, il paradigma in relazione a cui si organizza l'intero discorso contenuto nei capitoli che seguono: quello costituito, appunto, dalla categoria di persona. Ciò che tenteremo di fare, da qui in avanti, sarà infatti pensare la dimensione dell'impersonale ancora nel quadro di quella che, fin dall'inizio, abbiamo definito come una 'sintomatologia'; ma provando stavolta ad accedervi per via negativa, a partire cioè dall'idea di cui si suppone costituisca la revoca o, quantomeno, una messa in questione radicale. In altre parole, s'intende ora declinare tale tematica nei termini di una decostruzione – o, meglio, di una dissoluzione – della persona. Vedremo tra breve in che modo si possa definire con

¹⁴⁰ Rispettivamente, nei racconti *La rovina della casa degli Usher* e *Ligeia*.

¹⁴¹ Si tratta del *Clara*, scritto nel 1809 in seguito alla morte prematura della moglie Caroline Michaelis: cfr. F.W.J. Schelling, *Clara ovvero Sulla connessione della natura con il mondo degli spiriti*, a cura di M. Ophälders, Rovereto (Tn), Zandonai, 2009.

¹⁴² Cfr. R. Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 183 sgg. Esposito sottolinea come nelle *Lezioni di Stoccarda* del 1810 (di pochissimo successive, dunque, al sopraccitato *Clara*) si trovi «un dichiarato elogio dell'impersonale».

sufficiente perspicuità questa nozione di persona al cinema, e come propriamente debba essere inteso il rapporto ambiguo, al contempo di separazione e di coappartenenza, del personale con l'impersonale.

Il passo tratto da *La sfinge* ci istruisce invece circa lo schema concettuale ed il procedimento costruttivo con cui potremo dare forma e consistenza al problema. Si è detto poc'anzi che il racconto di Poe si articola attorno ad un espediente narrativo, un disturbo accidentale della percezione. Come tale, quest'ultimo appare legato alle condizioni psicofisiche momentanee di un soggetto esausto – condizioni che il testo, fin dall'inizio, rende esplicite ed effettive (il caldo eccezionale e le notizie dei morti che provengono dalla vicina città di New York, falciata da un'epidemia di colera, sono alla base di questo stato di prostrazione e di indebolimento cognitivo del soggetto). Ma quello che vediamo qui all'opera, tematizzato come disturbo o accidente, è in verità un procedimento già cinematografico: l'inserzione di un *primitivo piano* nel tessuto di una visione più ampia – di un *campo totale*. Ciò che per l'occhio umano costituisce un'anomalia è, per l'occhio non umano del cinema, il modo più usuale di conoscere il visibile, oltre che il modo di procedere più comune. Al cinema, è la materia stessa nella sua visibilità immanente, al di fuori di ogni inquadramento in una coscienza, a evidenziare tratti difformi e proporzioni incommensurabili, ch'esso deve piuttosto sforzarsi di comporre, di riequilibrare, di tenere assieme: un essere «senza comune misura» nel quale alcuni tra i suoi primi teorici – e Jean Epstein più di chiunque altro – seppero rinvenire uno degli elementi di maggiore novità di quest'arte, quello su cui massimamente si sarebbe dovuta esercitare la produttività delle sue operazioni estetiche¹⁴³. È, se si vuole, la precondizione stessa del cinema in quanto linguaggio – il presupposto affinché esso stabilisca dei nessi propriamente linguistici – e, insieme, la sua originaria, intima resistenza ad ogni 'stabilizzazione' di ordine retorico.

Si tratterebbe pertanto di concepire la persona, nella maniera più generale, come l'istanza linguistica capace di colmare lo scarto o di legittimarlo – foss'anche nei termini patologici o 'disforici' di una *défaillance* nell'appercezione del mondo sensibile –, neutralizzandone così gli effetti potenzialmente destruenti sull'ordine della rappresentazione. Tuttavia, se ci limitassimo a questo, il legame qui proposto rimarrebbe

¹⁴³ Questa concezione del cinema come luogo di accostamento di «frazioni di realtà» eterogenee, che «non si trovano negli stessi denominatori di distanza, né di rilievo, né di luce», è uno dei motivi ricorrenti dell'opera teorica di Epstein, per cui si veda soprattutto il suo *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002, *passim*.

ancora esteriore, e del tutto arbitrario (oltre a riportarci ai temi dello sguardo e dell'enunciazione già trattati nella prima parte). Una ragione più essenziale ci sembra unire il mostro-Sfinge Testa di Morto e le differenti reincarnazioni di Morella, come i due lati di una medesima questione che concerne profondamente il cinema. Tale ragione è, a ben vedere, essa stessa duplice; o meglio, inerisce a un doppio ordine di motivi interconnessi: uno che possiamo definire patemico, l'altro di carattere estetico.

In primo luogo, quel che va considerato è l'effetto. Per Poe, esso costituiva una preoccupazione centrale (invero già di ordine artistico, come si apprende dalla sua *Philosophy of Composition*)¹⁴⁴. E l'effetto, qui, è precisamente la *paura*. Che ciò riguardi il cinema, e non incidentalmente, è tutta una serie di voci autorevoli ad asserirlo. «D'abord, bien sûr, la peur»: con queste parole Serge Daney apre il volume che raccoglie i suoi testi critici maggiori¹⁴⁵. Similmente, per studiosi di diversa formazione come Comolli, Leutrat e Schefer, qualsiasi discorso che miri a cogliere qualcosa di essenziale del cinema non può che prendere le mosse da qui, dal suo legame originario con la paura¹⁴⁶. E Jean-Luc Godard, in una conferenza tenuta a Montréal nel 1978, costruisce un «montaggio storico» nel quale sono associati *Dracula* (1931) di Browning, *Germania, anno zero* (1948) di Rossellini, *Gli uccelli* (*The Birds*, 1963) di Hitchcock, ed un film da lui stesso girato, *Week-end* (1966), per mostrare come la storia del cinema sia un susseguirsi di «epoche diverse di mostri», ed i mostri «una cosa che [al cinema] eternamente ritorna»¹⁴⁷.

C'è da credere, insomma, che la paura non sia un affetto fra gli altri, e che intrattenga col cinema un legame speciale¹⁴⁸. Di questo occorre chiedersi la ragione. La paura è essenzialmente paura dell'ignoto. Quest'affermazione, che può apparire scontata, lo è di meno se si pensa a ciò che può essere chiamato ignoto nell'immagine cinematografica. Al cinema l'ignoto è ciò che non è visibile, ciò che sta fuori campo. Il personaggio di Poe

¹⁴⁴ E.A. Poe, *Filosofia della composizione*, in *Opere scelte*, cit., pp. 1307-1322.

¹⁴⁵ S. Daney, *La rampe*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1996, p. 9.

¹⁴⁶ Cfr. J.-L. Leutrat, *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, Recco (Ge), Le Mani, 2008, p. 56; J.-L. Comolli, *Comment s'en débarasser?*, in "Trafic", n. 10, 1994, pp. 35-36; J.L. Schefer, *L'uomo comune del cinema*, a cura di M. Canosa, Macerata, Quodlibet, 2006. Di quest'ultimo testo si veda in particolare la "Prefazione", in cui l'autore sottolinea «l'imprescrittibile legame tra il cinema e la paura», *ivi*, p. 9.

¹⁴⁷ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, Milano, PGreco, 2012, pp. 233-234.

¹⁴⁸ Anche Deleuze sembra ammetterlo, quando – a proposito di *Persona* di Bergman – individua in una paura sorda e senza 'referenza' ciò che rimane dopo che tutte le altre virtualità patemiche, che hanno attraversato e illuminato il volto nella sua discesa verso il nulla, si sono dissipate: cfr. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, cit., pp. 122-123. Secondo il filosofo francese, sarà il Nuovo Cinema Tedesco a proseguire in maniera autonoma, e in una direzione originale, il progetto bergmaniano di un cinema della paura.

scambia un primo piano per un totale; è, lo si è visto, l'illusione su cui si basa, nella sua brevità, l'intero racconto. Ma il campo è chiamato totale proprio perché presenta il 'tutto' di una situazione, la sua interezza; e, in questo senso, si può dire che non lascia niente fuori di sé, che non ha un fuoricampo. Non che il mondo scompaia attorno a lui, ma indica che lì, in ciò che *attualmente* stiamo vedendo, non c'è altro da vedere. Si tratta, in genere, di una condizione rassicurante per lo spettatore, anche se la situazione che l'immagine presenta è, come in questo caso, desolata o dolorosa. Ma quando a partire da un dettaglio, e non importa per quale ragione, lo sguardo spossessato dei propri punti di riferimento abituali elabora un'altra immagine del tutto nuova – situando il dettaglio in maniera inedita, rendendolo *diversamente* parte della situazione, al punto da farne l'oggetto che la domina, in grado perfino di sintetizzarne simbolicamente, come un'emanazione soprannaturale, il contenuto di morte –, allora si è costretti ad ammettere qualcosa di nuovo: il terrore che si impadronisce di noi, oltre che del personaggio-spettatore, non deriva da ciò che non vediamo e pertanto ci è impossibile identificare: la paura erompe da ciò che è più vicino ed abbiamo sotto gli occhi – ma che, d'improvviso, si mostra come altro da se stesso (pur non avendo cessato neppure per un istante di essere quello che è). È ciò che sta *dentro* – all'interno e perfino al cuore della visione –, e non un qualcosa di sconosciuto che si situi fuori campo, a scatenare il turbamento¹⁴⁹.

Sarebbe facile – troppo – far intervenire, a questo punto del nostro discorso, la psicanalisi con le sue categorie, e magari ricondurre una simile configurazione alla dinamica contraddittoria e ambigua del perturbante. Ma ciò non ci condurrebbe molto lontano nella comprensione di ciò che accade al livello della visione. La paura stessa ci interessa meno come affezione in sé, che non per osservarne le modalità di attivazione semiotica e indagarne le specifiche connessioni con il dispositivo cinematografico. In realtà, ciò di cui Poe ci rende partecipi, calandoci nel vivo della sua narrazione, è uno dei meccanismi più atavici di scatenamento del *terrore panico*, di cui parlano anche Adorno e Horkheimer nelle prime pagine di *Dialettica dell'illuminismo*, trattando dell'animismo nelle culture primitive¹⁵⁰. È

¹⁴⁹ Il mondo che circondava un dettaglio in sé minuscolo e insignificante (il solo elemento davvero innocente della situazione, al di là del bene e del male pur nella sua esibizione di segni di morte), e che costituiva il *suo* fuoricampo, si è riconfigurato e ricomposto nella tessitura di una visione complessiva e totalizzante, deprivata di qualsiasi fuoricampo. (Il fuoricampo è anzi, qui, il luogo di una possibilità redentrice: è l'amico di cui il protagonista è ospite e che lo libera dalla sua cattiva illusione). È la visione oscena di cui si è discusso nel precedente capitolo, e che ora torna a riproporsi nella sua eccedenza rispetto a qualsiasi idea di soggetto di sguardo.

¹⁵⁰ M. Horkheimer-Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 13 sgg.

anche quel che ci consente di passare all'altro motivo cui accennavamo, connesso alla paura ma squisitamente estetico, e che è poi un vecchio problema del cinema (e dell'arte in generale): quello della *rassomiglianza*.

C'è dunque, come speriamo di aver dimostrato, un legame speciale e segreto del cinema con la paura (ben al di là dell'arrivo di un treno in una stazione, cioè di una «impressione di realtà»).

Quello appena proposto è tuttavia solo un modo – probabilmente non il più originale – di leggere' il racconto in questione, e di fare del suo artificio di fondo l'antesignano di uno sguardo che sarà proprio del cinematografo. Si potrebbe, al contrario, decidere di far uscire il racconto 'fuori di sé', invece di ripiegarlo sulla trovata che lo sostiene; di darne una lettura 'estatica' – rivolta all'apertura e alla molteplicità inesauribile del mondo sensibile –, piuttosto che 'contratta' attorno all'operatività (sia pure esorbitante, come in questo caso) di un singolo particolare.

Si potrebbe immaginare che al quadro di paesaggio magistralmente dipinto da Poe se ne sovrapponga un altro, nelle forme di un ricordo d'infanzia, un ramo di lillà bianco che si affaccia da una finestra. E, al contempo, si comincerà – con l'immaginazione – a veder sfumare il profilo nudo e grigio della collina in lontananza nel sembiante nero, e altrettanto desolato, di un monaco. Allora qualcosa accade, gli elementi messi in gioco si attraggono e trasformano reciprocamente: il profilo del monaco si mette a pulsare, e infine esplose in una moltitudine di tonache nere, un'intera processione di monaci che occupa lo sfondo, mentre la «macchia del ramo bianco di lillà, trasformata in un teschio bianco, si accampa in primo piano».

È, questa, evidentemente, l'opzione di Ejzenštejn¹⁵¹. Si vede bene, ora, la ragione per cui l'autore sovietico 'dimentica', in un primo momento, di inserire nel suo breve sunto il dettaglio del teschio sul petto della Sfinge: bisogna che questo, che è l'elemento in ogni senso centrale della composizione, si configuri non come un *dato* di partenza del quadro, ma come il *prodotto* della convergenza preordinata di tutte le sue parti, del loro essere dialetticamente cooperanti. Secondo una modalità tipica del procedere argomentativo ejzenštejniano, si separa in un primo momento solo ciò che si troverà riunito successivamente e ad un più alto grado.

¹⁵¹ S.M. Ejzenštejn, *Memorie*, cit., p. 23.

Ciò a cui assistiamo ora, è dunque qualcosa di molto diverso dal «senza comune misura» di cui si diceva. Ne è, anzi, per certi versi, l'opposto. Anche per Ejzenštejn, nondimeno, quello messo in scena da Poe è un sguardo non umano¹⁵².

5.2 *Trascendenza della persona e apparizione dell'uomo visibile*

La nozione di piano, al cinema, trova la propria definizione non soltanto nella distanza da ciò che mostra, ma parimenti nel suo contenuto, ossia nella natura dell'oggetto inquadrato. Si consideri ad esempio il primo piano: non si tratta semplicemente di uno sguardo ravvicinato su qualcosa, o di un caso particolare di visione ravvicinata; esso concerne essenzialmente il volto (e qualora riguardi qualcos'altro da un volto, cambierà anche di nome, sarà dettaglio o particolare). Il passo ulteriore in questa direzione consisterà nel concepire il primo piano, alla maniera di Deleuze, non come un semplice ingrandimento, ma come qualcosa di *identico* al volto, assegnando così a tale figura uno statuto speciale all'interno del sistema delle immagini in movimento, da cui discenderà un particolare valore ontologico («Il primo piano è il volto»)¹⁵³. Si stabilirà, allora, un altro ordine di questioni: si tratterà piuttosto di capire quali siano i 'requisiti' di un volto, o i criteri che permettono di definirlo; e se, pertanto, il volto sia un'entità che si trova a coincidere *in toto* con il viso – ossia col volto umano –, o se non possa definirsi 'volto' anche qualcos'altro che non

¹⁵² Ejzenštejn sottolinea questo carattere 'inumano' della visione nel testo di Poe, ch'egli rinviene nella definizione stessa dell'immagine – nella sua 'grana', per così dire. E lo fa proprio attraverso un paragone col cinema, con le sue superiori facoltà (rispetto alla percezione naturale) di conferire all'immagine una uguale e simultanea definizione dei differenti piani dello spazio: «È interessante notare che l'invenzione di Poe non può basarsi su un'impressione diretta: l'occhio umano non riesce a 'mettere a fuoco' simultaneamente un primo piano così ravvicinato e i contorni netti di una catena di monti che si profili in lontananza. Questo lo può fare soltanto l'obiettivo della macchina da presa, e per giunta solo il 28, che è dotato della prodigiosa facoltà di deformare il primo piano, ampliandone artificiosamente le proporzioni», *ibidem*. Appare enunciato chiaramente qui, dunque, il carattere pre-cinematografico dello sguardo messo in opera dal particolare dispositivo testuale allestito dallo scrittore, un 'tipo' di sguardo che presiede, come sua condizione necessaria, alla 'riuscita' stessa del dispositivo. Notiamo poi solo tangenzialmente come per Ejzenštejn fosse già perfettamente chiaro ciò che invece, qualche anno più tardi, costituirà il nucleo di una celebre 'svista' di André Bazin, la quale peraltro andrà a corroborare la tesi fondamentale della teoria baziniana, ossia quella relativa ad un realismo 'ontologico' dell'immagine cinematografica: l'assimilazione della profondità di campo alla percezione naturale umana.

¹⁵³ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, cit.

appartiene di diritto all'uomo; e, infine, se non vi sia nel volto stesso qualcosa di inumano¹⁵⁴.

Tuttavia, se risulta possibile porre tali questioni, è perché nell'ottica di Deleuze i differenti ordini di grandezza degli oggetti ripresi hanno cessato di avere qualsivoglia valore, ed il quadro o lo schermo sono considerati dal punto di vista esclusivo di un'immanenza del visibile, ossia come luoghi che stabiliscono un registro di *uguaglianza* o una sorta di regime paritetico tra tutti gli esseri (le cui differenze continueranno a darsi ed anzi potranno ancor di più proliferare, ma non – e qui sta il punto – come differenze *di valore*).

Questo è precisamente ciò che, al punto in cui siamo giunti, è per noi impossibile fare. Infatti, per trattare lo schermo cinematografico alla stregua di una superficie d'immanenza, come uno spazio perfettamente *liscio*, dobbiamo prima comprendere quale sia il dispositivo che 'stria' l'immagine, tracciando divisioni e ordinamenti di scala, quali siano le modalità del suo funzionamento e, infine, in che modo sia possibile 'disattivarlo'. Abbiamo rilevato finora due criteri che stanno alla base di quest'attività ordinatrice: innanzi tutto, la *distanza* dall'oggetto filmato; in secondo luogo, la *natura* dell'oggetto medesimo. L'apparente banalità di questi rilievi iniziali cessa di apparir tale, nel momento in cui si cominciano a considerare i differenti livelli di pertinenza dei due criteri in questione (la distanza dall'oggetto e la sua natura non sono affatto ascrivibili a un medesimo ordine di problemi), la complessità e la varietà delle loro combinazioni e, soprattutto, la ragione superiore che si mostra capace di sussumerne l'articolazione reciproca. Fino a questo momento, infatti, ci siamo limitati a contemplarne degli effetti.

Diciamo, per fare un esempio tra i più noti, che in certi film di Yasujiro Ozu compaiono delle inquadrature che definiamo convenzionalmente campi vuoti, e che tali inquadrature sono talora dei campi medi, altre volte dei campi lunghi o dei totali. Al di là dei valori simbolici che possiamo assegnare ad esse, dobbiamo chiederci: in base a che cosa diciamo che si tratta di campi vuoti? E perché alcuni di essi sono medi, altri lunghi, ed altri ancora totali?

¹⁵⁴ Affronteremo più avanti – nel cap. 7 – questo groviglio di problemi interconnessi, la cui portata è cruciale per le riflessioni che andiamo svolgendo qui, in quanto nel volto è possibile ravvisare uno dei luoghi di massima tensione e concentrazione dei rapporti tra l'identità e il suo venir meno, così come tra interiore ed esteriore, umano e inumano.

Rispondiamo prima alla seconda domanda. Il piano verrà detto medio o lungo o totale, a seconda della 'porzione' dell'ambiente che esso inquadra. Entra dunque in gioco una nozione di *ambiente* che non può esser trascurata, e che può ben sostituire quella meno precisa di *sfondo* (dalla quale si distingue in quanto possiede un potenziale 'energetico' che gli permette di interagire con la figura e di influenzarla). Ma, per il momento, l'ambiente non è troppo diverso dallo sfondo, in quanto il suo compito consiste nell'offrire alla figura una base o un fondo da cui 'staccarsi', e uno sfondo su cui stagliarsi nella nettezza dei propri contorni. Considerato in sé e indipendentemente da ogni inquadramento in un'immagine, l'ambiente può esser definito come una totalità fittizia che sintetizza in un determinato momento del 'dramma' l'unità di luogo dell'azione. Ma allora perché questo luogo che configura un 'tutto' può esser definito *vuoto*, anche quando sia mostrato nella sua interezza, in una ripresa definita appunto totale? Ancora, l'apparente banalità di questo interrogativo, l'evidenza della sua risposta, non debbono distoglierci dalle implicazioni essenziali che sono in grado di svelarci.

Diremo vuoto un campo visivo da cui sia assente la *figura umana*. La sottolineatura dovrebbe riguardare il sostantivo più che l'aggettivo. Non è semplicemente la componente umana, nella sua genericità, a riempire l'immagine: è la *figura*, innanzi tutto – la figura considerata, anch'essa, essenzialmente come un intero (e non importa, a questo livello, che l'inquadratura presenti effettivamente tale integrità o la richiami soltanto *in absentia*) –, a determinare il grado di pienezza o di vuoto, di saturazione o di rarefazione di un'immagine. Si può sempre obiettare che tale saturazione può essere raggiunta anche indipendentemente dall'uomo; ma ciò testimonia, una volta di più, della pregnanza della nozione di figura, rispetto alla semplice specie dei corpi che vengono ad occupare il quadro. E, ancora, la questione potrà essere formulata nella sua essenzialità proprio quando non sarà più possibile – o, semplicemente, sarà inutile – operare delle distinzioni tra i vari regni della natura, così come tra il vivente e l'inanimato, tra il naturale e l'artificiale.

La tesi che qui si vuol sostenere, lo ricordiamo, è che delle divisioni e delle differenze, e soprattutto delle gerarchie, si incarichi *secondariamente* il cinema in quanto linguaggio e soprattutto in quanto grammatica (o in quanto dispositivo di rappresentazione); mentre l'immagine filmica considerata in sé – ossia nel suo statuto prelinguistico – configura un luogo in cui queste differenze scompaiono, o semplicemente non si danno, lasciando sussistere solo onde, pulsazioni, vibrazioni. Questa fondamentale metamorfosi dell'oggetto

filmato, indotta dalla meccanicità dell'occhio della cinepresa, costituiva, come sappiamo, il *primum* e la verità profonda del cinema secondo Epstein. Non possiamo non riconoscere, per certi versi, nella figura di questo pioniere uno dei numi tutelari (e forse il più importante) del nostro lavoro¹⁵⁵.

Alla luce di quanto si è appena detto, possiamo forse cominciare a comprendere l'autentico significato dell'affermazione di Deleuze, secondo cui ciò che chiamiamo campo vuoto è comunque sempre un pieno¹⁵⁶: non si tratta tanto di riconoscere che nell'immagine vi è comunque dell'altro da vedere – anche quando da essa è assente l'uomo –, quanto, piuttosto, di considerare la visione dal punto di vista dell'immanenza – per cui una pianta, un animale o un qualsiasi oggetto non sono meno 'importanti' di un essere umano.

Ma ciò che di norma *impedisce* nell'immagine l'affermazione di un simile registro di uguaglianza è l'esistenza di un valore letteralmente trascendente, in nome del quale soltanto l'immagine può definire la propria posizione all'interno del sistema dei piani, e in vista della loro associazione (un'associazione il cui compito primario è, come ci ricorda Burch, di restituire la percezione di un mondo *abitabile* dall'uomo)¹⁵⁷. Tale valore trascendente è appunto la figura, e precisamente la figura umana. Riprendendo sinteticamente i termini della questione come li abbiamo esposti finora, la scala dei piani trova in questo la propria 'regola' ed il principio delle sue divisioni: nella *figura umana*, considerata nel suo rapporto con l'*ambiente* e nella sua *distanza* dall'obiettivo. A questa definizione manca tuttavia un ultimo requisito, decisivo: la figura umana nell'immagine è *centrale* – essa si situa al centro della visione (è il secondo aspetto della nozione di centro che consideriamo nel nostro lavoro).

Capiamo meglio, dunque, la ragione per cui, in un'ottica abituale e confermata dal senso comune, il campo appaia vuoto: esso è vuoto o tende al vuoto perché vi è assente la *forma* che, per antonomasia, *concentra in sé il grado più alto dell'essere*, mancando la quale sussistono

¹⁵⁵ Discepoli dell'Epstein teorico possono essere considerati Jean-François Lyotard, con la sua concezione di un *acinéma* capace di dissolvere le maglie del linguaggio nell'incandescenza della materia filmata, e Jean Louis Schefer (che abbiamo più volte citato), con diversi scritti più o meno 'd'occasione' che negli anni hanno fatto séguito alla pubblicazione, nel 1980, di *L'homme ordinaire du cinéma*. Ma in entrambi i casi si tratta, com'è facile vedere, di interventi asistematici, messi a punto al di fuori di precisi confini disciplinari (da cui, peraltro, buona parte della loro bellezza) e che non hanno lasciato, in fondo, una traccia duratura e profonda nel campo delle teorie sul cinema.

¹⁵⁶ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit.

¹⁵⁷ N. Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, cit., pp. 144-164 ("Costruire lo spazio abitabile").

solo una molteplicità di forme inferiori, più o meno ‘povere’ d’essere (benché non ne siano del tutto prive).

Si vede, pertanto, come la *scala dei piani* riproduca l’idea di un universo ‘in scala’ che è propria dei grandi sistemi metafisici della tradizione occidentale, da Platone in avanti: sistemi che collocavano l’uomo alla sommità dell’essere e, a partire da esso, distribuivano secondo una gradazione decrescente ed una progressiva diminuzione d’essere le altre ‘classi’ di enti (animali, piante, cose). Non dovremo stupirci, allora, se dall’altro lato ritroveremo un riscontro pressoché puntuale rispetto alla concezione che qui andiamo delineando – quella di un’immanenza del sensibile – in un’altra linea, più oscura ed eretica, che in forme più o meno nascoste ha percorso, parallelamente all’altra ‘maggiore’, la storia della filosofia: è la linea atomistica, democritea e lucreziana, la quale, destituendo ogni concezione antropocentrica, individuava l’unità di misura di tutte le cose nell’entità minuscola e corpuscolare del *clinamen*. In questa prospettiva, ogni essere – uomo, pianta, animale o cosa – diventava il prodotto di un’aggregazione momentanea di particelle, l’agglomerarsi locale di un unico sciabordio atomico. Vedendo nella macchina da presa il *rivelatore* di questa dissoluzione degli oggetti in una varietà di vibrazioni, onde e moti corpuscolari, Epstein formula una teoria atomistica del cinema.

Ci si perdonerà allora se, per converso, definiremo con qualche ironia la grammatica del cinema come un dispositivo platonico e cristiano. Ma la grande tradizione metafisica dell’Occidente, con la sua concezione antropocentrica, presenta già tutti gli elementi che, trasfusi in una concezione dell’immagine, saranno alla base dei grandi modelli della *mimesis* nella nostra cultura (questo sì, detto senza alcuna ironia). Tra gli ultimi, in ordine di tempo, il modello di rappresentazione di cui parla Noël Burch, con uno dei suoi elementi principali: la *centratura* del quadro attorno alla figura umana. Un modello di concezione delle immagini può apparire, così, come il riflesso di una certa metafisica (una metafisica predominante, che non ha cessato di offrire alla nostra esperienza del mondo alcune delle sue coordinate fondamentali).

In particolare il cristianesimo mostra una concezione dell’immagine le cui conseguenze su una teoria della rappresentazione non possono essere ignorate. Può essere istruttivo riferirsi al riguardo ad un testo recente, un racconto intitolato *Ghost of Chance*, in cui lo scrittore William Burroughs riprende – parafrasandola a suo modo – la celebre narrazione

plutarchea sulla morte del dio Pan¹⁵⁸. La sostanza dell'apologo tramandato da Plutarco è nota; più sorprendenti sono le osservazioni con cui lo scrittore statunitense ne offre una specie di chiosa.

L'assunto di fondo è esposto, sebbene in forma velata, già nelle pagine iniziali, quando il narratore ci presenta il personaggio principale: «Il capitano Mission non temeva il Panico, l'improvvisa, intollerabile consapevolezza che ogni cosa è viva. Era lui stesso un emissario del Panico, della conoscenza che l'uomo teme più di ogni altra: la verità sulle proprie origini»¹⁵⁹. Il racconto si dipana seguendo le peregrinazioni solitarie di Mission, che all'inizio del XVIII secolo fonda in Madagascar una colonia – una sorta di falansterio *ante litteram* – con la quale tenta di realizzare, assieme ad altri trecento uomini, l'utopia di una comunità felice e in armonia con la natura circostante. A questa linea narrativa principale (che lo scrittore restituisce sapientemente in maniera non lineare ma attraverso 'indizi', e che peraltro tende sempre a confondersi con i pensieri del suo protagonista o nei deliri in lui causati dalla droga) si alterna, secondo una tessitura ad intreccio, una linea secondaria e ancor più ellittica, che riprende e reinventa, o semplicemente immagina, alcuni episodi della vita di Cristo. La fusione tra le due linee avviene proprio con il commento all'episodio in questione, che determina un repentino cambiamento di registro ed apre, nel cuore del racconto, un ampio squarcio dai toni saggistici:

Alcuni marinai che veleggiavano vicino alle coste della Toscana sentirono una voce potente parlare con l'assoluta certezza delle parole che non si udranno mai più.

«Il grande dio Pan è morto!».

La data era il 25 dicembre dell'anno zero dopo Cristo¹⁶⁰.

Nel far coincidere la morte di Pan con la nascita di Cristo, Burroughs pone le condizioni per un ripensamento radicale di un'idea di natura (e di un rapporto dell'uomo con la natura) quale ci è stata trasmessa da un'intera tradizione, situandola in rapporto alle idee del «miracoloso» e del «meraviglioso» (nel senso filosofico e letterario di magico, che ancora si conserva nello spagnolo *maravilloso*).

Poche righe più avanti, dopo il passo citato, l'autore espone la sua strana tesi:

¹⁵⁸ In Italia il racconto è stato pubblicato con il discutibile titolo *La Febbre del Ragno Rosso*, Milano, Adelphi, 1996.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 11.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 34.

La missione di Cristo consisteva nel dimostrare che queste cose potevano essere fatte una volta soltanto da un uomo solo o da un suo rappresentante accreditato. La sua missione era una menzogna. Cristo instaurò il monopolio del miracolo e della mediazione con il meraviglioso¹⁶¹.

Cosa tenta di dirci Burroughs? In sostanza, che l'impresa di Cristo è consistita nell'arrogarsi, nel *concentrare* in una sola persona – la propria – tutto quanto di numinoso, di magico e miracoloso, si trovava prima *diffuso* nel mondo naturale (riconosciamo immediatamente quella componente animistica di cui parlavano Adorno e Horkheimer a proposito delle culture più arcaiche). «Il punto», per Cristo ed il cristianesimo, «è stabilire un monopolio, di modo che *non possano più accadere miracoli*»¹⁶². «Panico» è appunto il nome di questa qualità 'meravigliosa' diffusa nella natura, la forza che anima tutte le creature viventi, la «scoperta che tutto è vita»¹⁶³.

Ma lo scrittore di *Naked Lunch* si spinge oltre e situa il problema ad un livello ancora più preciso, che concerne la figura:

Io ho detto che Cristo era lo stampo dell'uomo. Ma questo non è proprio esatto: piuttosto, Cristo veniva dallo stampo dell'uomo ed il figlio dello stampo. Tutte le specie derivavano da uno stampo. Ci sono stampi di gatto, di cervo, di serpente, di centopiedi, di primate. Quando lo stampo viene distrutto o si esaurisce la specie si estingue¹⁶⁴.

Cos'è Cristo – e di conseguenza l'uomo – se non uno stampo che dà *forma* ad una certa quantità di essere e di energia vitale, energia che in misura minore si può trovare in un primate, in un gatto, in un cervo, e che infine tende a scomparire in una pianta o in una roccia? Cristo è l'archetipo della figura umana còlta nella precisione dei suoi contorni, che la staccano dal fondo di una natura deprivata di tutte le sue qualità magiche o numinose¹⁶⁵.

A livello dell'immagine – anzi, più precisamente, di quel riquadro che è lo schermo cinematografico – ciò significa che la vita si addensa nella figura, abbandonando il mondo che la circonda nel campo visivo, che si trova ridotto ad un puro sfondo, capace al massimo di lanciare degli stimoli (dunque 'vivo' solo in funzione della risposta che saprà

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ivi*, pp. 35-36.

¹⁶³ *Ivi*, p. 35.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 36.

¹⁶⁵ Non a caso anche Deleuze e Guattari debbono riconnettere la teoria della visività esposta in *Mille plateaux* a un «anno zero» e riconoscere nel volto del Cristo una sorta di volto archetipico, di stampo originario dell'uomo: cfr. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Guareschi, Roma, Castelvecchi, 2006, pp. 260-292 («Anno zero, visività»).

suscitare nella figura). La figura umana come *centro vitale* dell'immagine. Fare dello schermo cinematografico una superficie d'immanenza, secondo la formula di Deleuze, implicherà invece, lo vedremo, che non vi sia più un centro e una periferia, e che anzi tutta la superficie dello schermo sia pervasa *in uguale grado* da una potenza di vita liberata dal contorno (come in quadro di Pollock), diffusa come una colata omogenea di colore (come in un dipinto di Rothko)¹⁶⁶.

Non è difficile, in verità, constatare come i termini della questione così esemplarmente sintetizzata da Burroughs non abbiano mai smesso di ossessionare molto di quel cinema di cui diciamo che si qualifica per una qualche determinazione impersonale dell'immagine. A volte si perviene ad una tematizzazione esplicita: così, la magia, la «meraviglia» di cui si diceva, è ciò verso cui si è spinto, ad esempio, il cinema di Terrence Malick, in maniera sempre più forte negli ultimi anni. Un film appunto come *To the Wonder* (2012) riprende le forme ed i temi di tutta la sua opera pregressa per elaborare – in una forma che davvero questo film spinoziano ci sembra restituire come qualcosa di definitivo – una mistica immanente della natura. Ma essa è altrettanto presente nel suo versante lugubre e negativo, nella trattazione ironica e melanconica di un Sokurov – nella versione ch'egli ha dato, ad esempio, dell'impresa faustiana: quando la *hybris* e la tentazione di un monopolio delle forze magiche analogo a quello del Cristo si impadroniscono di un individuo, lasciando sussistere intorno a lui solo le immagini infinitamente desolate di una natura sconscacrata (*Faust*, 2011).

A ben vedere, sono due momenti che compaiono in una forma esemplare già in quella che ci sembra un'opera per molti versi fondativa, quella di Michelangelo Antonioni. Una 'qualità' numinosa della natura è la rivelazione sconvolgente che, ad esempio, i due protagonisti di *L'avventura* (1960) hanno a Lisca Bianca, quando oscuramente avvertono che la natura li guarda (quasi restituisse loro, da ogni suo punto, lo sguardo della donna scomparsa che vanno cercando). Ma parimenti il finale di *L'eclisse* (1963) mostra un mondo senza più centro né misura, sfigurato e irriconoscibile, completamente abbandonato dalla vita (e che tuttavia non pare tanto configurare uno scenario postapocalittico o postumano, quanto un ritorno ad una strana vitalità preorganica).

È tutto un cinema che, al di là delle tematizzazioni più o meno esplicite, si mostra ossessionato dall'idea di un mondo preumano (simile a quello che Deleuze riconosceva nel

¹⁶⁶ E nondimeno, malgrado i paragoni scelti, non si tratterà di abbandonare necessariamente la figurazione.

primo capitolo di *Materia e memoria* e che, in *Che cos'è la filosofia?*, diverrà il cuore stesso di una teoria del fare artistico)¹⁶⁷.

¹⁶⁷ G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, Torino, Einaudi, 2002, pp. 161-201 ("Percepto, affetto e concetto"). Dove tra l'altro si dice: «Il percepto è il paesaggio di prima dell'uomo, in assenza d'uomo», *ivi*, p. 167.

Capitolo 6

IL MONDO DELLE COSE

6.1 *Organi senza corpo: la scomposizione della figura umana*

Ciò che apparve già ai primi teorici come l'elemento di più evidente novità che il cinema apportava rispetto alle altre forme di espressione (e in particolare rispetto al teatro) era il suo potere di avvicinarsi alle cose, di porne in risalto qualità di cui, proprio in virtù di questo accostamento inusitato, avrebbe saputo restituire un accrescimento, una *maggiorazione*. Ben oltre l'affermazione di una mera specificità estetica, era la scoperta di un nuovo territorio conoscitivo: la rivelazione di un'intima, quasi fisiologica, vitalità di tutte le cose, finanche dell'inanimato, era l'apporto ed il *surplus* decisivo che l'occhio della macchina da presa avrebbe saputo offrire all'umana conoscenza del mondo visibile¹⁶⁸.

Nel 1927 Antonin Artaud, individuando nel cinema «tutta una parte di impreveduto e di mistero che non si trova nelle altre arti», poteva scrivere: «Il più piccolo dettaglio, l'oggetto più insignificante acquistano un senso, una vita che gli appartengono in proprio [...] Per il fatto di isolare gli oggetti il cinema dona loro una vita a sé che tende sempre di più a divenire indipendente e a distaccarsi dal senso ordinario degli oggetti medesimi. Una foglia, una bottiglia, una mano, vivono di una vita quasi animale, e che non chiede altro che di essere utilizzata»¹⁶⁹. Il potere 'stregonesco' e – propriamente – perturbante del cinema risiedeva dunque, per Artaud, nella capacità di scoprire l'estraneo, l'ignoto, il misterioso in ciò che *ai nostri occhi* appare banale, insignificante, quotidiano. È ciò che, in fondo, ha

¹⁶⁸ È il ben noto concetto di *fotogenia*, coniato da Louis Delluc e immediatamente ripreso e sviluppato da Jean Epstein, per cui si veda almeno il suo *Bonjour cinéma*, in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002, pp. 25-35.

¹⁶⁹ A. Artaud, *Stregoneria e cinema*, in *Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, a cura di G. Fofi, Roma, minimum fax, 2001, p. 72.

caratterizzato il cinematografo fin dai suoi inizi¹⁷⁰. Come vedremo, ciò significherà anche scoprire l'inumano al cuore dell'umano (laddove l'umanità pare trovare il luogo privilegiato della sua espressione: nel volto). Per il momento, tuttavia, ci interessa porre l'accento sull'altro aspetto, opposto in un certo senso, per cui il cinema sembra rendersi capace di animare l'inanimato, o di convertire il morto in vivo: più che di dotare di vita ciò che non ne ha, o di insufflarvela dall'esterno, di *resuscitare* una sorta di vita segreta – non-organica, l'avrebbe definita Deleuze – riposta in tutte le cose, e negli oggetti in particolare¹⁷¹.

«Per il fatto di isolare gli oggetti»: ci sembra importante sottolineare la condizione sotto cui Artaud, pur nella 'visionarietà' del suo discorso, molto lucidamente pone questa facoltà propria del cinema di evocare e suscitare il lato misterioso delle cose di tutti i giorni. È la sottrazione della parte all'intero, o, più precisamente, a una totalità *organizzata*, a conferire all'oggetto (o all'organo sottratto all'organismo) una vita d'ordine diverso (inorganica, appunto).

D'altra parte, dacché il cinema si è costituito come un linguaggio – da quando, cioè, ha sottomesso la propria materia ad un sistema di leggi che la conducessero non solo a mostrare, ma anche a *significare* qualcosa –, ha trovato la propria definizione appunto linguistica eminentemente in una operazione, il montaggio, che sembra spingerla in una direzione pressoché opposta a quella che abbiamo appena cercato di delineare. Si potrebbero definire queste due tendenze come due forze contrapposte, di sconnesione e di integrazione, che condurrebbero rispettivamente ad una concezione *inorganica, panteistica e vitalistica* del mondo, opposta ad una *organica, monoteistica e separata*. Tenteremo di dar ragione, lungo la nostra argomentazione, di ciascuno di questi termini. Intanto, si può dire che l'accesso che il cinema può trovare da questo lato ad una dimensione impersonale non si gioca a nostro avviso su uno dei due termini piuttosto che sull'altro, ma su una costante e, per così dire, incandescente tensione dialettica tra questi aspetti, sul loro attrito o sulla loro inattesa cooperazione.

¹⁷⁰ «Il cinematografo è stato subito *spettacolo del già noto*, poiché fin dalla prima proiezione, Lumière non ha mostrato l'esotico dei paesaggi sconosciuti e inaccessibili ma ha *ri-dato il quotidiano* come paesaggio esotico, ha enfatizzato e reso misteriosa la banalità delle cose di tutti i giorni e ne ha fatto un mondo da riscoprire sotto l'urgenza dell'*affettività fotogenica*», M. Grande, *La fabbrica dell'anima*, in *Il cinema in profondità di campo*, cit., p. 346. Ci sembra importante sottolineare come ciò avvenisse in anni in cui, con le prime esposizioni universali, l'esotico e la scoperta di mondi lontani e 'diversi' costituivano il maggior polo di attrazione per l'immaginario collettivo e per la ricerca nell'ambito delle scienze umane. Sono d'altra parte, è banale dirlo, gli stessi anni in cui fiorisce la psicoanalisi freudiana.

¹⁷¹ Abbiamo tentato di mostrare, nella prima parte di questo lavoro, come un film quale *Bringing Out the Dead* di Scorsese potesse esser considerato, per motivi in parte simili a questi, innanzi tutto un film sul cinema.

È Béla Balázs a raccontare l'episodio della giovane contadina siberiana che, appena arrivata a Mosca negli anni venti, assiste al suo primo spettacolo cinematografico¹⁷². La reazione della ragazza è di orrore: quel che ha visto sullo schermo, racconta Balázs, sono «uomini fatti a pezzi: la testa, i piedi, le mani, un pezzo lì, un pezzo là, in luoghi diversi»¹⁷³. L'aneddoto ci suggerisce che alla forza connettiva del montaggio se ne accompagna sempre un'altra, opposta, che veicola una frammentazione dei corpi (più che delle immagini). Questo, d'altra parte, è il significato del termine francese *découpage*, che del montaggio sta ad indicare il presupposto logico e anche per certi versi, come si vede, orrorifico; un termine che, qualche decennio dopo le osservazioni di Balázs, sarebbe entrato a far parte del lessico non solo tecnico, ma – di fatto, con Bazin – anche teorico, del cinema. E da ciò sembrano anche derivare, paradossalmente, le considerazioni che molto più tardi (ma sempre sulla scorta di Balázs) farà Deleuze riguardo al primo piano e all'impossibilità di definirlo nei termini di un semplice ingrandimento, o di un oggetto parziale, che sarebbe un'idea «da tagliatori di teste» (è un punto, questo, su cui Deleuze torna di frequente, non solo in *L'immagine-movimento*, ma anche nelle lezioni consacrate alla *visageité* e al primo piano cinematografico all'interno dei corsi universitari tenuti a Vincennes, nei primi anni Ottanta). D'altra parte, in anni più recenti uno studioso come Jean-Louis Leutrat ha individuato in questo potere di smembramento – che del montaggio sembra costituire il lato segretamente mostruoso e, insieme, la premessa necessaria – una determinazione, forse la principale, del «fantastico latente del dispositivo cinematografico», ossia di tutto quel potenziale immaginativo da cui il cinema che appunto possiamo genericamente chiamare fantastico, e non solo quello – Leutrat cita Bresson –, ha tratto ampio partito fin dai tempi del muto, trovandovi la base materiale delle proprie operazioni estetiche¹⁷⁴.

Tutto ciò non sarà privo di conseguenze per il nostro discorso. Ma ciò che per il momento ci interessa sottolineare – e che è comune a tutte queste prospettive – è che il corpo esposto come frammento non ricomponibile, strappato all'intero, appare dotato nell'immagine di una strana vita che si confonde con la morte, «non più vivo eppure ancora vivo» – una vita la cui 'persistenza' il montaggio non è forse del tutto in grado di dissipare¹⁷⁵. Esso appare insomma, nelle parole di Roberto Esposito, come un segno «della

¹⁷² B. Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987, p. 25.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ J.-L. Leutrat, *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, Recco (Ge), Le Mani, 2008, p. 91.

nostra comune impossibilità di essere ciò che ci sforziamo di restare: individui isolati»¹⁷⁶. È un tema, questo di un'impossibilità di permanere in se stessi, che del resto era divenuto sempre più frequente – ben prima della nascita del cinema – nel momento in cui le condizioni storiche delle moderne società industriali avevano presentato l'emergere di tendenze che facevano segno in una opposta direzione. All'inizio di *L'uomo della folla*, un racconto cui non potremo evitare di fare ritorno anche nelle pagine che seguono, Poe cita La Bruyère: «Ce grand malheur de ne pouvoir être seul». La singola parte del corpo, il frammento separato, può infatti anche non rientrare nella catena di una ricomposizione che, 'montandolo', lo reintegra in un organismo, ma 'sopravvivere' come semplice pezzo o, nel cinema cosiddetto moderno (in cui i poteri del montaggio, più che abdicare, sembrano accogliere in sé le potenze di una frammentazione, si pensi appunto a Bresson), aprirsi a nuovi tipi di connessione, del tutto inediti e capaci di stabilire delle circuitazioni tra l'organico e l'inorganico. È quest'ultimo caso, in particolare, a interessarci qui; ma non per trarne dei rilievi stilistici o di carattere 'storiografico', capaci cioè di definire dei mutamenti propri di un'evoluzione del linguaggio cinematografico – rilievi che, peraltro, abbastanza piattamente il discorso critico e teorico ha teso negli anni a sposare –, bensì delle considerazioni che, per quanto non avulse dalla storia, ci aiutino a scoprire e a definire certe potenze proprie dell'immagine cinematografica nella sua essenza pre-linguistica.

È in questo senso che guarderemo ad una delle opere chiave nell'*iter* poetico di Jean-Luc Godard negli anni sessanta, *Una donna sposata* (*Une femme mariée*, 1964). Non prima, però, di aver rivolto il nostro sguardo ad alcune opere recenti (e stilisticamente 'radicali'), che, per quanto distanti dall'estetica godardiana, possono gettare una luce retrospettiva su certi procedimenti, ed aiutarci a metterne a fuoco con maggiore precisione la specificità rispetto alle questioni che andiamo trattando. Uno di questi film è *Santa sangre – Sangue santo* (*Santa sangre*, 1989) del cineasta messicano Alejandro Jodorowsky.

Si direbbe un film, peraltro, che recupera temi e modi piuttosto arcaici, tutta un'atmosfera da circo, da baraccone da fiera, che sembra richiamare le origini stesse del cinema (e del pre-cinema), il contesto variopinto nel quale dovette situarsi l'avvento della

¹⁷⁵ Su questo punto si veda D. Dottorini, *Communitas. Il montaggio e lo spazio comune dei corpi*, in "Palinsesti", n. 1, 2011, p. 78.

¹⁷⁶ R. Esposito, *Communitas*, Torino, Einaudi, 1998, p. 26.

nuova invenzione – la quale era tuttavia un’invenzione dell’industria, e fin da subito tentò di conformarsi alle norme standardizzate della produzione industriale¹⁷⁷.

Stando alla riflessione di Leutrat, la mano sarebbe dotata di un particolare rilievo nel cinema delle origini, in quanto avrebbe avuto il potere, in una forma più o meno mediata, d’introdurre la parola – vale a dire il *linguaggio* – in un’arte ancora muta: «Le mani abbondano nel cinema muto perché parlano [...] Una mano che entra in campo in primo piano capovolge il significato di una scena»¹⁷⁸. E questa potenza di significare, con il suo corredo d’ignoto, si sarebbe prolungata e trasformata con il parlato: in un film come *La notte del demonio* (*The Night of the Demon*, 1957) di Tourneur, ma già in *Il gabinetto del Dottor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919) di Wiene, le mani danno corpo ad una minaccia ‘disincarnata’, impersonale, tanto più inquietante in quanto non rinvia ad un soggetto o ad un agente identificabile.

Ma è soprattutto il cinema americano classico, in forme generiche come l’horror e il thriller – forme che sul piano della drammaturgia si sono perpetuate fino ai nostri giorni senza quasi conoscere variazioni –, ad aver tratto partito da questo potenziale connesso a tali cambiamenti di natura delle immagini capaci di ‘sopravanzare’ la retorica dei piani e che, spesso in combinazione con il potenziale di ambiguità del fuoricampo, rimandano ad una parte non-individuata o non individuabile nella visione. Così, in un film come *Ore 10: calma piatta* (*Dead Calm*, 1989) di Noyce, ben prima che il pericolo si manifesti, è preannunciato dall’economia retorica dell’incipit: la mano che entra dal margine superiore dell’inquadratura è quella del marito ma potrebbe essere anche di qualcun altro. Sarebbe riduttivo, tuttavia, trattare queste questioni come un’appendice dei problemi connessi alla potenza del fuoricampo.

¹⁷⁷ Più che il circo o il *vaudeville* esplicitamente richiamati in Chaplin e in Fellini, ci sembra che un’intuizione acuta di ciò che il cinema poteva essere «quando il cinema ancora non c’era», la sua prefigurazione in un mondo ancora pre-moderno e rurale, sia da riconoscere in certi momenti dell’opera di Herzog, ad esempio nella sequenza della fiera in *L’enigma di Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1975): e, non a caso, i ‘fenomeni’ che in essa l’imbonitore presenta sono tutti casi di alterazione delle proporzioni della figura umana o del rapporto dell’essere individuale con il mondo che lo circonda: il «piccolo re», un nano assiso su un enorme trono; il ragazzo, probabilmente autistico, che veste da sempre i panni di Mozart; lo stesso Kaspar, come esempio di un ‘contatto’ non linguistico con le cose.

¹⁷⁸ J.-L. Leutrat, *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, cit., pp. 91-92.

6.2 *Passioni dell'inanimato*

Stante una divisione netta tra persone e cose – un postulato, questo, che pare organizzare l'esperienza umana fin dalle sue origini, e che forse come nessun altro appare radicato nella nostra percezione¹⁷⁹ –, un censimento delle principali modalità con cui una dimensione impersonale può emergere e farsi tratto strutturante dell'inquadratura cinematografica dovrebbe prendere avvio da una disamina del quadro, quale luogo di raccolta di elementi ascrivibili al mondo delle cose inanimate. Non fosse che per riconoscere, al limite, il carattere intimamente problematico di tale demarcazione, e individuare uno sbocco capace di farci uscire dal dualismo.

Se si considera ad esempio l'opera di Haneke, si può constatare come essa trovi i suoi presupposti più radicali proprio nell'ambito delle cose; ma, fin dall'inizio, secondo una 'postura' estetica permeata da una profonda ambiguità (fin nei suoi intenti critici).

In principio è una collezione di nature morte, la distillazione di una sfera di oggetti in cui la presenza umana riveste un ruolo poco più che avventizio. Dal primo piano di un orologio nella penombra al movimento automatico con cui una saracinesca si richiude, la sequenza d'apertura di *Der siebente Kontinent* (1989, è il primo film dell'autore)¹⁸⁰ dispiega la fissità di un mondo di cose, in cui dei gesti consuetudinari si inseriscono per pochi istanti. Si tratta di un catalogo di piani fissi, in tutto quattordici inquadrature che si succedono nell'arco di circa quattro minuti. Una scansione dettagliata di questo frammento consentirebbe di cogliere, nella sua apparente semplicità (al limite della monotonia stilistica), la fitta tessitura di operazioni che lo sostengono. Ma già ad un primo sguardo risulta evidente e programmatica l'adesione ad un modello ben riconoscibile, un sedimento di memoria cinematografica – la produzione di uno spazio sconnesso, sottoposto ad una legge di frammentazione, che è la lezione compositiva di Robert Bresson: «Vedere esseri e cose nelle loro parti separabili. Isolare queste parti. Renderle indipendenti così da porle in

¹⁷⁹ Come ricorda Roberto Esposito in un breve testo intitolato appunto *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi, 2014, pp. VII-VIII: «Il mondo della vita risulta tagliato da uno spartiacque che lo divide in due zone definite dalla loro opposizione reciproca. O si è al di qua di esso, tra le persone, o di là, tra le cose, senza nessun segmento intermedio che possa congiungerle».

¹⁸⁰ S'intende il primo che l'autore, all'età di quarantasette anni, ha realizzato per il cinema. Ma questo debutto tardivo era stato preceduto da un'ampia attività di drammaturgo e di regista per la televisione (con una dozzina di film realizzati per varie emittenti tedesche ed austriache), cosicché l'opera prima cinematografica presenta già un grado non comune di sofisticazione linguistica.

una nuova dipendenza»¹⁸¹. Occorre dunque capire se anche in questa presentazione di azioni frammentarie si dia un'istanza d'ordine superiore in grado di riarticolarle in modo nuovo, cioè di ristabilirne la connessione su un differente livello di senso¹⁸².

Rispetto alla rigida delimitazione del campo visivo, perseguita perfino con accanimento, si può dire che una certa impaginazione del piano sonoro, in particolare la radio con le sue voci e le sue musiche, restituisce un elemento un po' più vasto in grado di legare e unificare i frammenti, sia pure debolmente, offrendo loro uno sfondo relativamente omogeneo in cui potersi disporre secondo la serie del 'prima' e del 'dopo': flusso che popola e insieme *costituisce* l'ambiente come uno spazio acustico, rendendo sensibili le distanze e facendo infine scintillare lo spazio stesso alla nostra percezione. È un *soundscape*, secondo la nota espressione di Murray Schafer – un paesaggio sonoro in cui galleggiano i residui di una visione perduta, tante piccole schegge in cui il visivo si è decomposto. Ma si tratta di distanze, quelle che una simile composizione fa apparire, a carattere variabile, delle quali non possediamo informazioni ulteriori, se non che non sono mai le stesse: la loro variabilità, appunto, è ciò che sappiamo, non la misura delle loro variazioni. Inoltre, il graduale moltiplicarsi delle sorgenti fuori campo e l'incertezza legata alla loro distribuzione nello spazio intervengono a scompigliare gli elementi, proprio nel momento in cui sembrano allinearsi secondo un principio organico. Ciò che ne risulta è più il *fantasma* di uno spazio che una spazialità determinata.

Quel che la sequenza fa nascere non è uno spazio concreto, ma solo un'*idea* di spazio, dalla fisicità debole e per così dire 'futura', ancora tutta da fare. Non un'*idea* platonica o una generalità, poiché lo spazio resta perfettamente singolare – e tuttavia un'*idea* astratta, in quanto lo stesso spazio passa in uno stato di indeterminazione, o in una fluttuazione 'pre-odologica'¹⁸³. Si può perfino arrivare a dire che non vi è alcuno spazio, dal momento che i lacerti talora strappati all'ambiente sono come un portato della focalizzazione sul gesto, valgono solo in quanto si rapportano a dei gesti: ne sono il 'contorno', la cornice. Piuttosto, diremo che l'inizio di *Der siebente Kontinent* presenta uno spazio *intelligibile* più che visibile, uno spazio che lo spettatore può cogliere per mezzo di una 'lettura', vale a dire per il

¹⁸¹ R. Bresson, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 87.

¹⁸² Un livello altro da quello 'naturale' cui ciascuna azione, considerata in sé, necessariamente rinvia.

¹⁸³ Sulla nozione di spazio odologico, mutuata dallo psicosociologo americano Lewin, e sulla fluttuazione di prospettive in cui cade lo spazio allorché perde la propria organizzazione senso-motoria, cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., pp. 144-146.

tramite di un gesto d'intellezione, più che attraverso una percezione. In questo senso, il montaggio compie già qui una descrizione 'cristallina' dello spazio – una descrizione che, come voleva Robbe-Grillet, si sostituisce al proprio oggetto e lo ricrea¹⁸⁴.

Ci troviamo pertanto al cospetto di una moltitudine di dettagli, particelle visive e sonore che si comportano come *indizi* a partire dai quali si dovrebbe giungere a ricostituire la situazione di cui fanno parte. È quasi un saggio o un test (simile per certi versi a quelli che hanno alimentato la ricerca filmologica), una sfida alle possibilità cognitive dello spettatore, che vengono messe alla prova nella loro capacità di registrare e collegare un certo numero di dati, una serie lacunosa di informazioni tenute insieme dal montaggio. Può darsi allora che la «nuova dipendenza» capace di sussumere i frammenti si situi proprio dalla parte dello spettatore, poiché a lui è demandato il compito di collegarli: è lo spettatore che deve alla lettera *fare* la sintassi della sequenza. Si dirà allora, con i neoformalisti, che si tratta di una semplice *successione*, e che compito dello spettatore è appunto di effettuare l'«ordinamento spirituale di materiale cronologicamente e causalmente connesso»¹⁸⁵? Dire questo, tuttavia, non è ancora sufficiente, poiché la volontà di spingere al limite le possibilità della cognizione spettatoriale costituisce solo un primo livello della questione, posto in maniera deliberata¹⁸⁶, ma solo per esser superato in vista di qualcos'altro.

Ciò che uno sguardo di sorvolo conduce a rilevare in questa composizione di frammenti è una sorta di brachilogia del discorso visivo immerso in una materia sonora fluida, non molto più articolata. In quale altro luogo potrà dunque essere reperita la *ratio* che impedisce alla sequenza di dissolversi in una congerie di materiali eteroclitici, se non in mero caos? In Bresson, modello dichiarato, la composizione dei pezzi di spazio era effettuata per mezzo delle mani. L'esempio principe è la sequenza celebre della Gare de Lyon in *Pickpocket* (1959), in cui la mano era resa oggetto di un trattamento affettivo che finiva per attribuirle «un ruolo che supera infinitamente le esigenze senso-motorie dell'azione», a vantaggio di una funzione propriamente connettiva¹⁸⁷. Quest'eminenza delle mani, in una specie di drammaturgia del tatto, è ciò che risulta, almeno in apparenza, anche dall'incipit di *Der siebente Kontinent*.

¹⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 58.

¹⁸⁵ K. Thompson cit. in Th. Elsaesser-M. Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, Torino, Einaudi, 2009, p. 43.

¹⁸⁶ Lo stesso Haneke fa riferimento a questo tipo di esperimenti cognitivi nell'*Entretien* a cura di Serge Toubiana contenuto nel DVD francese del film.

¹⁸⁷ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 24.

Malgrado ciò, si possono osservare delle differenze significative, proprio nella misura in cui tendono a dissimularsi nell'adesione al modello. In Haneke la mano non sembra affatto distaccarsi dalla propria funzione prensile e motoria. Anzi, vi aderisce fino a 'sparire' in essa (fino all'irrigidimento o all'automatismo). Non vi è che l'azione, si può dire, dove in Bresson vi era trasfigurazione estetica (la «meravigliosa destrezza» del borsaio, secondo le parole del regista). La frammentazione è qui più un dato immediato delle immagini che non il problema posto dalla loro composizione. Poiché ciò che vediamo è appunto questo: una presa *locale* sul gesto, l'oggetto su cui si compie e le mani che lo eseguono. È una serie di piani corti, di *prensioni*, di focalizzazioni violente, che si può dire costituisca la prima 'maniera' di Haneke, la prima declinazione di un oggettivismo critico che animerà tutta la sua opera. Qualsiasi descrizione della sequenza finisce per essere la diluizione in una materia 'letteraria' e psicologizzante di quella che non è altro che una semplice serie di irrelati o quasi-irrelati (a seconda dei casi).

Il fatto è che questi piani ravvicinati, recidendo il gesto da chi lo compie, la mano dal resto del corpo, provocano una *depersonalizzazione* del gesto stesso, che così sprofonda nell'indeterminato: poiché non è – non è ancora – «la mano dell'uomo» o «la porta del bagno», se non per un'addizione del tutto esterna dello spirito, ma solo *una* mano, *una* porta, *una* maniglia... Ciò che ci è dato a vedere è pertanto un catalogo di *singolarità* (pre-individuali, per dirla con Simondon) che galleggiano nella corrente stagnante di una vita impersonale.

È l'esito dell'attuazione di procedure volte a svuotare il modello drammaturgico tradizionale del cinema d'azione realista, proprio quando sembrava gli si volesse portare rispetto. Di certo, era una buona occasione per rimanergli fedeli: nulla meglio di questa materia quotidiana si sarebbe prestato, in effetti, alla costruzione di una situazione ben definita, di un ambiente determinato, di una molteplicità concertata di azioni che lo animassero: ciò che il modello istituzionale preordina. E invece, se da un lato sappiamo che il cinema classico circondava ogni immagine di un mondo, qui siamo costretti a constatare che attorno ad ogni immagine è fatto il vuoto. Questi gesti quasi automatici sono strappati uno ad uno alla situazione senso-motoria di cui fanno parte. Sono sottratti al proprio orizzonte, *non c'è più un orizzonte*. In ciascuno di questi piani la profondità è negata, sistematicamente, ed il gesto pare stagliarsi su un fondo opaco, amorfo.

In altre parole, di quel plesso cognitivo-comportamentale che Deleuze chiama rapporto senso-motorio non si dà una interruzione materiale – gli è lasciata, anzi, un'integrità *di fatto* – ma una sospensione estrinseca, prodotta con mezzi puramente filmici. L'azione si produce in modo fluido, senza inciampi o inibizioni, ma è messa in sospenso dall'esterno, in quanto le è precluso un rapporto formale diretto con la propria finalità. È un procedimento simile alla citazione, dal momento che citare un testo significa in primo luogo «interrompere il contesto in cui rientra»¹⁸⁸. L'azione sospesa dalla propria finalità mina dall'esterno e dall'interno la drammaturgia classica, dal momento che non solo non c'è più una situazione data che l'azione possa modificare, ma l'azione stessa non è in grado di rivelare alcuna situazione, e rinvia piuttosto a un senso ideale (il gesto leggibile o citabile non è l'indizio). Ciò induce in essa una modificazione interna, profonda. La distinzione di derivazione aristotelica tra *facere* ed *agere* – tra un'azione compiuta in vista di un fine ed una prassi che trova il proprio fine in se stessa – trova qui, in un'azione sospesa dalla propria finalità, una terza via. Essa, grazie alla composizione, si risolve in una pura *medialità*, ossia in gesto¹⁸⁹.

L'inizio di *Der siebente Kontinent* è il luogo in cui la sfera della gestualità è esibita come tale. Sono dei gesti colti come atteggiamenti corporei che sembrano succedersi nel vuoto. E tuttavia, qualcos'altro sopravvive a questa violenta rarefazione che proietta il gesto contro uno sfondo piatto, ed è il ritmo. C'è liberazione – dalle immagini, e per mezzo della loro associazione – di un principio ritmico. I movimenti relativi interni alle immagini e la durata dei singoli piani, con le loro variazioni, sono gli agenti di produzione del ritmo. Il ritmo è un composto di queste durate differenti. È dunque questa la nuova sintassi, puramente formale, che, sostituendosi alla tradizionale articolazione dettata dal montaggio – e a quell'analisi preliminare che è il lavoro specifico del *déoupage* –, raggruppa la serie dei piani secondo un principio nuovo, allineando dei gesti di cui si presenta la serie o la progressione. È il quotidiano restituito come una piatta cerimonia. Non pare azzardato, pertanto, chiamare in causa per questa sequenza l'importante nozione di *gestus*, con cui Brecht designava una coordinazione o un 'montaggio' di atteggiamenti del corpo, una concertazione di posture che finiva per comporre una cerimonia. Deleuze distingueva un

¹⁸⁸ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000, p. 131, in cui fra l'altro si ricorda che uno degli esiti essenziali del teatro epico teorizzato da Brecht è di «rendere citabili i gesti».

¹⁸⁹ Cfr. G. Agamben, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 45-53.

polo quotidiano ed un polo cerimoniale in questa organizzazione delle posture, ma giungeva a riconoscere la parte più attiva e feconda del *gestus* non in una polarizzazione, o in un'opposizione dei due termini, bensì nel loro transitare reciproco, nel loro stesso costituire uno spazio di riconversione dell'uno nell'altro, del cerimoniale nel quotidiano, del quotidiano trasformato in cerimonia¹⁹⁰. Ci sembra che sia esattamente questo ciò che accade all'inizio di *Der siebente Kontinent*, e proprio in virtù del ritmo: i gesti non cessano di essere quotidiani ma, proprio per questo, con essi si compone una sorta di rito, di liturgia atta ad esaltarne tutto lo squallore: una messa in cerimonia della vita fascista (il primo cinema di Haneke, col suo piglio analitico e l'attenzione al dettaglio e alla scomposizione anatomica del movimento, sembra richiamare costantemente la nozione di «fascismo minaturizzato», con la quale Félix Guattari designava un fascismo quotidiano passibile d'esser colto nelle minime articolazioni della vita corporea)¹⁹¹.

Ma il ritmo è anche un esito, un tratto volatile che esce dalle immagini non appena esse gli danno vita; non partecipa della loro natura profonda, né della loro costituzione: la sola anteriorità che esso possiede giace nel regno evanescente delle intenzioni compositive, dell'intenzionalità estetica dell'autore. A cosa porta il *gestus*? Qual è la sua necessità profonda? Brecht riteneva che esso potesse liberare la propria potenza solo essendo sociale e politico (dal momento che non lo era per essenza). Bisogna, cioè, che i gesti e la loro concatenazione diventino il segno leggibile, e quasi la cifra di una certa situazione sociale, caratterizzata da rapporti di forza determinati¹⁹². Qui il *gestus* come coordinazione delle posture si effettua a partire da uno smembramento del corpo: mani, organi, arti sono ritagliati in un insieme e colti nella loro discontinuità con esso (l'insieme 'primo', o il primo degli insiemi, è dunque la figura umana). Ma la disarticolazione è meno un tratto operativo in grado di definire il *gestus* che non una funzione ad esso propedeutica. Essa offre la materia, cioè i pezzi, le singolarità tra le quali la meccanica gestuale può istituirsi: ciascun piano forma un quadro relativamente autonomo che dà la *veduta* di un gesto. Tuttavia, non è ancora sufficiente dire che ogni immagine contiene un lavoro, o il compimento di

¹⁹⁰ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., pp. 212-213).

¹⁹¹ Cfr. F. Guattari, *La rivoluzione molecolare*, Torino, Einaudi, 1978.

¹⁹² «Non tutti i *gestus* sono sociali: niente di sociale nei movimenti che un uomo compie per sbarazzarsi di una mosca; ma se questo stesso uomo, vestito miseramente, si dibatte contro dei cani da guardia, il *gestus* diventa sociale», R. Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in *Sul cinema*, Genova, il melangolo, 1997, p. 139. Nel primo caso, esso rinvia all'Uomo come ad una natura che si suppone eterna; nel secondo, invece, si riferisce necessariamente a divisioni e rapporti di potere propri di una formazione storica.

un'azione presentata per se stessa. La mano, qui, è sempre *piegata* all'assolvimento di un compito, come per effetto di una costrizione occulta, invisibile, o non più osservabile – quasi che il gesto si faccia come il frutto di un'antica violenza, di una causa che continua a produrre i suoi effetti fin dopo la propria scomparsa. Immagini come quella delle mani che annodano e stringono i lacci di una scarpa, o lo strappo improvviso con cui una tenda viene tirata via, possiedono una violenza latente che testimonia di questa pressione che il quadro manifesta e rende sensibile nel gesto, e che rinvia inevitabilmente ad un fuori. Che questo fuori abbia a che fare col tempo, che si tratti di un fuori temporale, non è forse solo una congettura: poiché, se c'è coercizione, essa si esercita *in absentia*, e quel che ci è dato vedere nell'immagine è solo lo spettacolo dei suoi effetti (la voce alla radio, a un certo momento, parla di Goebbels e della propaganda nazista). Ciò fa sì che l'atteggiamento più quotidiano sia anche il più innaturale. Ma, soprattutto, il gesto giunge in questa maniera a caricarsi di una temporalità che ne ispessisce in qualche modo i tratti, conferendogli quella pregnanza e quel *sensu storico* che la teoria di Brecht richiedeva, e che ne fa «la presenza di tutte le assenze» (così da rendere la Storia intellegibile), il «geroglifico in cui si leggeranno con un solo sguardo [...] il presente, il passato e l'avvenire»¹⁹³. Non solo la postura quotidiana inietta il tempo nel corpo, instaurando un tempo iterativo, o *tempo dell'abitudine*, che circola tra le immagini, ma il balletto lugubre delle posture, ossia il *gestus*, le riunisce tutte in una rappresentazione che capta il ritmo della Storia e veicola un senso ideale: il fascismo ordinario, appunto, che il film mostrerà nella sua veste consumistica e come effetto nefasto di un industrialismo indiscriminato.

Ci sono, pertanto, due livelli del tempo che s'incrociano e attraversano il film: un tempo della ripetizione, che assegna al gesto una specie di forma verbale e coniuga l'immagine per così dire al frequentativo, ed in cui è l'idea stessa di quotidianità, di *routine*, a farsi irresistibilmente immagine; ed una profondità del tempo nel suo insieme, che di ogni gesto fa l'esito di una Storia, e la cui pressione si trasmette da un'immagine all'altra¹⁹⁴. L'abilità del regista starebbe qui nel rendere perfettamente coestensivi l'uno all'altro i due livelli, e nel fare del primo una modalità, quasi una categoria del secondo.

¹⁹³ *Ivi*, pp. 138-139.

¹⁹⁴ «L'atteggiamento del corpo è come un'immagine-tempo, quella che mette il prima e il dopo nel corpo, la serie del tempo; ma il *gestus* è già un'altra immagine-tempo, l'ordine o l'ordinamento del tempo, la simultaneità dei suoi punti, la coesistenza delle sue falde», G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 216.

E, tuttavia, evidenziando una depersonalizzazione del gesto (preliminare alla costruzione di un *gestus*) non si è ancora giunti a toccare il nucleo profondo di queste immagini, che si mostrerà solo ad un livello successivo.

6.2.1 *Il Neutro e la singolarità qualunque*

L'incipit del film di Haneke è forse la prima parola che questo autore pronuncia in merito alla condizione del corpo, *dei corpi*, nella nostra civiltà. Sono corpi alla lettera 'docili', analizzabili e manipolabili, come quelli di cui parlava Foucault:

[...] non si trattava di intervenire sul corpo in massa, all'ingrosso, come fosse una unità indissociabile, ma di lavorarlo nel dettaglio; di esercitare su di esso una coercizione a lungo mantenuta, di assicurare delle prese al livello stesso della meccanica – movimenti, gesti, attitudini: potere infinitesimale sul corpo attivo. E poi, l'oggetto, del controllo: non, o non più, gli elementi significanti della condotta o il linguaggio del corpo, ma l'economia, l'efficacia dei movimenti, la loro organizzazione interna. La costrizione verte sulle forze¹⁹⁵.

«Schemi di docilità»: il catalogo di piani che apre il cinema di Haneke è la registrazione di altrettanti effetti di potere, tanti effetti di potere quanti sono i piani (i gesti). L'istituzione familiare sarà dunque un laboratorio, l'organizzazione *molare* esemplare entro cui avviene questa ricerca infinitesimale sul controllo che investe i corpi. Non si tratta di infliggere una punizione, ma di applicare una disciplina al corpo. Questa pratica infinitesimale di un potere concepito come controllo sul *bios* è innanzitutto micrologica – è una *microanalisi* che Foucault faceva dipendere dall'istituzione di una nuova «anatomia politica». Dalla microfisica del potere Haneke trae, per il cinema, le conseguenze più rigorose: una *teoria dell'inquadratura*. E non è forse un *quadrillage*, una quadrettatura, ciò che abbiamo osservato finora? Ma è innanzitutto il potere a inquadrare.

In fondo, era già questo ad essere in questione per Antonin Artaud, che così si esprimeva in una sua lettera a Pierre Bousquet:

Qualsiasi cosa sia successa, un bel giorno lei si è visto *strappato* dal suo domicilio non dalla forza della tempesta, del mistral, dei tornadi, della burrasca, di un temporale elettrico o dei venti, ma da quella specie di forza senza nome, che non ebbe mai altro volto che quello, meschino, degli indifferenti che la rappresentano e non marciano se non perché sono stati comandati o salariati per farlo, e non viene, questa forza, che dalla decisione unilaterale di un

¹⁹⁵ M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 147 sgg.

certo numero di borseggiatori che rappresentano il governo, la polizia, l'amministrazione, e nel suo caso l'inadempienza dell'esercito.

[...] Il fatto è che non siamo padroni dei nostri corpi. – I nostri *padre-madre* ne disposero per la scuola, quando l'amministrazione non ne dispone per i riformatori o gli istituti di rieducazione, e la società per le prigioni e per i manicomi, poi la società ne dispone per la visita di leva, i preti per il "viatico" e l'estrema unzione del feretro; e la società ne dispone per la guerra, mentre se ne resta nelle retrovie per trafficare al mercato nero. E il governo di Vichy vende chissà quante volte per 30 denari chissà quante migliaia di corpi di giovani, per servire da servi in un paese straniero.

Ma l'aspetto orribile della faccenda, signor Pierre Bousquet, non è per me nel trapianto, e non è neppure nel fatto di non essere padroni di sé, è, piuttosto, nell'insolito potere di questa cosa senza nome che in superficie, ma solo in superficie, si chiama società, governo, polizia, amministrazione e contro la quale non è servito a nulla, nella storia, neppure ricorrere alla forza delle rivoluzioni. Perché le rivoluzioni sono scomparse, ma le società, il governo, la polizia, l'amministrazione, le scuole, voglio dire le trasmissioni e i contagi di credenze attraverso i *totem* dell'insegnamento *sono sempre rimasti in piedi*. E potremmo anche credere che non ci sia nulla da fare.

Il giorno della sua deportazione in Germania, nel mezzo di quella piccola angoscia che coglie per il solo fatto di essere condotto non si sa dove, e trasportato fuori di casa, lei si è trovato *inquadrato*. Passato, si potrebbe dire, di mano in mano, da parte di uomini che, per la parte che, in quel momento, toccava loro, rappresentavano quell'indefinibile potere. [...]

E possiamo domandarci da dove viene tutto ciò?

[...] E non c'è nella deportazione una violenza, un'entrata per effrazione lenta (lenta all'inizio) di un'orda di corpi estranei nel vostro, dapprima quelli della polizia traditrice i quali vi spediscono all'estero, quelli di tutte le popolazioni del mercato nero che vi conducono e vi respingono all'estero, e all'estero infine, in principio i corpi degli uomini stranieri.

Mi sono sempre domandato che cosa provoca nella storia la sottomissione di noi individui a questa specie di coercizione disarmata [...] La società ha contro di noi la forza, beninteso, ma da dove le viene se non dalla nostra adesione alla forza della società, e questo non è un fatto, è un'idea. – È una semplice, falsa idea dei nostri corpi che da così tanto tempo ci opprime, e che cosa aspettiamo a farla saltare?¹⁹⁶

L'esercizio del potere come controllo sui corpi: «... lei si è trovato *inquadrato*», dice Artaud a Bousquet. Cuore del problema, pertanto, è «quella specie di forza senza nome» che investe i corpi, li imprigiona e li fa circolare (registrandone identità e iscrizione nello spazio). È propriamente, lo vedremo, quella forza superiore ed *anonima* di cui parla anche Blanchot.

Le cose cambiano ulteriormente nel momento in cui si consideri la questione dal punto di vista degli oggetti. Si è parlato, finora, di una serie di gesti; ma questa presupposizione ci ha impedito di vedere qualcosa di essenziale. Infatti, il gesto è ciò che viene osservato, ma *ciò che dispone lo sguardo* è l'oggetto. In altre parole, la visione non si costruisce *sul* gesto o grazie al gesto: c'è anzi un'«anteriorità» dello sguardo rispetto al movimento, in quanto lo

¹⁹⁶ A. Artaud, *Lettera sulle deportazioni*, in Id., *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Milano, Mimesis, 2003, pp. 93-101.

sguardo stesso si àncora ogni volta ad un oggetto. Ben prima di trovare nel piano fisso la propria cifra stilistica, Haneke mostra già una concezione dell'inquadratura destinata a produrre effetti decisivi lungo tutta la sua opera: il quadro non si costituisce qui come uno sviluppo fisico-dinamico della forma, bensì come preesistenza della stessa concepita come ricettacolo¹⁹⁷.

Il tratto specifico di queste inquadrature risiede nel fatto che è sempre l'oggetto ad essere responsabile della loro 'centratura'. L'intera sequenza iniziale di *Der siebente Kontinent* si costruisce attorno agli oggetti.

Lo sguardo si richiude su un oggetto, lo avvolge, ma è l'oggetto che dispone lo sguardo, cioè lo 'accende', lo mette in opera. In qualche modo, è da lui che proviene. In ragione di questo si può parlare di una viseificazione dell'oggetto d'uso, e più precisamente si dirà che gli oggetti sono trattati qui come delle superfici *riflettenti*, che ci rinviano il nostro stesso sguardo. L'oggetto è voltificato, pare animarsi guardarmi a sua volta.

È un mondo di oggetti, e gli oggetti stessi vi si trovano viseificati. Per questo motivo, non ha molto senso distinguere tra il primo piano e il 'dettaglio' o il 'particolare', secondo la nomenclatura propria di una *koiné* metalinguistica il cui ordine di riferimento assume la figura umana a unità di misura fondamentale. La scala stessa dei piani vi si trova destituita del suo valore abituale.

Ci sembra che la differenza essenziale rispetto a Bresson stia appunto qui, nel fatto che in Haneke non vi è alcuna viseificazione del gesto o della mano¹⁹⁸, bensì una *inquietante viseificazione dell'oggetto d'uso* – inquietante perché pare alludere ad una sorta di vita dell'inorganico, o meglio ad uno sguardo che dal mondo degli oggetti si dirige verso quello dell'uomo, uno sguardo non umano.

A partire da queste considerazioni, occorre capire che cosa intende Haneke quando dice che, nel tentativo di ricusare lo psicologismo e le forme esplicative connesse al modo della narrazione tradizionale, ha finito per realizzare il suo film nella forma di un *protocollo oggettivo*¹⁹⁹. Con ciò egli non ci sembra alludere in modo generico ad un procedimento enumerativo, o ad una catalogazione delle azioni capace di farne degli irrelati. Ciò che è in

¹⁹⁷ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, cit., p. 26.

¹⁹⁸ Cfr. R. Prédal, *Comunione e frammentazione in Pickpocket: il viso, le mani... e le porte*, in Aa. Vv., *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson*, a cura di L. De Giusti, Milano, Il Castoro, 2000, p. 99, che parla della mano in Bresson come di «un'entità quasi inumana».

¹⁹⁹ Si veda ancora l'*Entretien* a cura di Serge Toubiana, nel DVD francese del film.

atto, qui, è un'operazione simile ad un esperimento, grazie al quale diventa possibile cogliere per via induttiva gli effetti di certe dinamiche sociali, senza che si debba ricorrere ad una causalità psicologica o a nessi drammatici predeterminati. Haneke fa passare la materia narrativa del suo film attraverso una *griglia formale* rigida, riproposta più volte ed usata alla stregua di un setaccio²⁰⁰.

Ma il procedimento ha valore eminentemente per la pregnanza che grazie ad esso il dettaglio acquista a livello testuale, per il carattere di *variazione* o *ritornello* che gli è conferito, e che testimonia di una musicalità che non investe soltanto, come si è visto, il ritmo interno a ciascuna sequenza (ritmo fondato su valori intrinseci e per così dire 'oggettivi', quale può essere un particolare uso del montaggio), ma l'intera composizione (ritmicità gerarchicamente 'superiore' alle altre e capace di inglobarle, ma che si fonda essenzialmente sulla facoltà spettatoriale – e pertanto estrinseca – di immagazzinare e tener 'viva' una certa quantità di dati via via ripresi e variati: e a questo livello si può dare ragione ai cognitivisti). Questa osservazione comporta, infine, il seguente corollario: la griglia formale viene *prima* di ciò che vi è fatto rientrare. Non nel senso, triviale, per cui la struttura (la forma) sarebbe 'più importante' di quel che vi è contenuto, ma in quello letterale di una *anteriorità* della struttura, e pertanto dello sguardo, rispetto a ciò che viene strutturato (cioè guardato). Si vede, ancora una volta, come ciò che Deleuze chiama *quadro preesistente* o ossessivo si configuri come l'elemento genetico di un simile tipo di struttura. La conseguenza estrema di questa proprietà dell'immagine non può stare che nel capovolgimento dei rapporti tra il tempo e il movimento, laddove ciò che si rivelerà in grado di subordinarsi agli altri parametri dell'immagine cinematografica sarà semplicemente il tempo dello sguardo, la sua indifferenza (o quasi) al movimento e al dramma; ma ciò che qui ci interessa rilevare è che la *responsabilità* dello sguardo è pressoché interamente demandata a un universo inorganico di cui l'umano, oramai, non è che un'appendice.

L'idea blanchotiana del Neutro, quella di una potenza del Fuori (ugualmente assegnabile a Blanchot, ma che da questi passa con qualche variazione a Foucault e Deleuze), il

²⁰⁰ In questa prospettiva diviene comprensibile la necessità di suddividere il film in tre parti, che sono altrettante collocazioni di questa stessa griglia (oltre che tre momenti successivi e distinti nella cronologia). Un siffatto procedimento consente di cogliere il presentarsi della differenza nella ripetizione; il mutamento o la produzione del nuovo nell'eterno ritorno dell'uguale. Ciò comporta e richiede un atteggiamento e un metodo quasi sperimentali (nel senso che questo termine ha nel linguaggio della scienza moderna) dell'autore nei confronti della sostanza drammatica dell'opera. Del resto, è quanto Haneke ricerca fin dall'inizio, una spersonalizzazione.

peculiare concetto di 'infamia' elaborato da Foucault, si stringono qui in un unico nesso ideale a comporre l'orizzonte di senso entro cui quest'idea di *singolarità qualunque* – che Haneke formula puntualmente a proposito di Bresson, ma che è di fatto attiva anche nella sua opera – può dispiegare le sue implicazioni fondamentali, nel segno dell'impersonale.

Per finire. Si è notato, nel paragrafo precedente, una soppressione della profondità nell'immagine, ciò che abbiamo chiamato una negazione d'orizzonte. Si è invece taciuto in merito ad un'elisione ben più macroscopica, in quanto essa apre la strada ad un altro ordine di problemi. È la negazione del volto. Ciò che nella sequenza è sistematicamente occultato, è il volto dei personaggi. Il tentativo, portato avanti finora, di definire 'positivamente' questo lungo frammento, si è prodotto in realtà a partire da questa negazione preliminare. Il volto, cioè l'espressione, è ciò che manca, ed è anche – vorremmo dire – quel che potrebbe redimere la serie dei gesti. Il solo orizzonte entro il quale questa sequenza può esser compresa è quello del tutto immaginario di questa redenzione. La musica gestuale disegnata in questo inizio assume pertanto, sotto questa luce, un carattere particolarmente violento. Il gesto appare come il frutto di un'obbedienza cieca, «un'obbedienza che non è richiesta da nessun volto»²⁰¹, e i soli volti sono oggetti.

Tuttavia, questa esclusione programmatica genera il sospetto che non vi sia un'equivalenza effettiva tra oggetti, parti del corpo, volti, ecc.: se tutto è 'voltificato', perché Haneke sente il bisogno di ricorrere ad una soppressione così radicale? C'è il sospetto, cioè, che il volto conservi – e non solo per l'autore austriaco – malgrado tutto una forte potenzialità affettiva, in grado di riflettere o di assorbire certi dati della situazione, e di differenziarlo dal resto, dalle altre immagini. È quanto proveremo a discutere nel prossimo capitolo.

6.3 *Mondo inorganico e potenza virale del falso*

L'analisi di *Der siebente Kontinent* ci ha condotti a considerare la centratura del quadro intorno all'oggetto d'uso. Con ciò, siamo ancora su un piano che diremmo figurativo, che ha alle sue spalle una storia lunga e multiforme.

²⁰¹ E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1990.

In *Mikaël* (1924) di Dreyer, gli arredi e i beni di lusso dell'anziano pittore, dai quali il giovane modello nel finale si trova come sommerso, segnano un progressivo assorbimento del personaggio nel mondo inorganico: un volto ottuso, istupidito, che emerge da una scenografia sovraccarica, ripresa in campo lungo. Similmente, come ricorda Rancière a proposito di *La tela del ragno* (*The Cobweb*, 1955) di Minnelli, «l'uomo prigioniero del suo arredo' è spesso presentato come il riassunto del dramma minnelliano»²⁰². Mentre in un film come *I gioielli di Madame de...* (*Madame de...*, 1953) di Ophüls possiamo osservare come l'oggetto diventi piuttosto un elemento dotato di un potenziale narrativo – il vero e proprio centro di una narrazione che attorno ad esso organizza il girotondo dei personaggi e l'avvicinarsi delle situazioni. Si tratta, significativamente, di un oggetto che non appartiene più alla sfera dell'uso quotidiano, e che anzi vale proprio in quanto si sottrae a tale sfera: è in virtù di questa 'superfluità' essenziale che gli orecchini possono incarnare la sostanza reificata delle relazioni sociali²⁰³.

Jean Louis Schefer lega al mondo inorganico una inquietudine particolare: egli parla di una «forza d'azione latente nelle cose», che, specialmente nel film noir, giungerebbe a costituire un'autentica molla drammatica dell'azione: «ogni oggetto è una minaccia perché detiene la verità di una condotta»²⁰⁴. Investimento assiologico di un universo oggettuale. Di più: un universo di valori immanenti agli oggetti, che in un autore come Hitchcock, poi – che muove sì dalle convenzioni del giallo o del noir, ma per oltrepassarle –, sembra configurarsi come un aggregato di indizi che, più che muovere l'azione, suscitano un ragionamento. È il mondo dell'interpretazione, in cui la dura concretezza materiale dell'oggetto si dissolve nella fluidità impalpabile dell'immagine mentale. Ma si tratta pur sempre della molla che innesca il dramma: «le ombre si spostano più in fretta dei personaggi», «gli attori non sono rapidi quanto gli oggetti», si dice a proposito di *Il prigioniero di Amsterdam* (*Foreign Correspondent*, 1940)²⁰⁵. In questa vita delle ombre Hitchcock raccoglie e trasforma, almeno in parte, l'eredità dell'espressionismo tedesco.

²⁰² J. Rancière, *Ars gratia Artis: la poetica di Minnelli*, in *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, cit., pp. 103-118, cit. p. 114.

²⁰³ In questo, Ophüls mostra ancora una volta – dopo *Il piacere* (*Le plaisir*, 1952) – la propria vicinanza a Maupassant, alle sue storie di ambiente parigino: si vedano in particolare, e non solo per un'affinità tematica, le novelle *La collana* e *I gioielli*.

²⁰⁴ J.L. Schefer, *L'uomo comune del cinema*, cit., p. 21.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 40.

Ma dove la potenza dell'inorganico si dispiega, fino a conoscere un vero e proprio trionfo, è nell'opera di Quentin Tarantino: già in *Le iene – Cani da rapina* (*Reservoir Dogs*, 1992), e poi, massimamente, in *Pulp Fiction* (1994). In quest'ultimo film, il lungo blocco narrativo che ha per protagonista il pugile Butch Coolidge mostra fin dal titolo – *L'orologio d'oro* – questa presenza pervasiva degli oggetti nel film. L'inanimato conosce qui un'espansione inusitata ed acquisisce uno strano carattere 'vivente', che fa sì che una sorta di vita non-organica delle cose giunga continuamente a turbare la vita biologica dei corpi, ad interferire e ad infiltrarsi in essa quasi come un virus (che infine intacca tutto e tutti). Cova lungo tutto il film il germe di un sovvertimento delle consuete gerarchie che regolano i rapporti tra i personaggi e l'ambiente, e, più in generale, il legame tra uomo e natura – nel momento in cui l'*artificio* si insinua in questo stesso rapporto ed interviene, nella forma d'esistenza di inquietanti oggetti tecnici, a modificarlo retroattivamente.

Quando Butch ritorna nel proprio appartamento (in cui teme di trovare ad aspettarlo i gangster incaricati di ucciderlo) per recuperare l'orologio d'oro dimenticato lì dalla compagna Fabienne, questa dinamica si fa particolarmente chiara. Non solo si assiste alla 'materializzazione' di due feticci che fin lì erano stati (ossessivamente) dotati di un'esistenza soltanto verbale («il piccolo canguro») ²⁰⁶ o onirico-memorale (il sogno-ricordo in cui all'inizio compare, caricato della valenza di un mito infantile, appunto l'orologio), ma il ritrovamento di un'enorme pistola lasciata lì come per caso, quasi fosse stata anch'essa dimenticata in una delle stanze apparentemente vuote, si fa svelamento della verità di una situazione; e l'azione violenta che segue è innescata da un altro oggetto, il tostapane che scatta improvvisamente ²⁰⁷.

²⁰⁶ È la famosa chiacchiera tarantiniana, di cui si è detto in precedenza, un'ipertrofia del dialogo che maschera il vuoto costitutivo di questi «personaggi di carta», tipicamente postmoderni, 'inorganici' e privi di esperienze, che vivono surrettiziamente una vita non loro: cfr. quanto osserva in proposito R. Luperini in *Controtempo*.

²⁰⁷ Tralasciamo per il momento le ragioni, più o meno profonde, che possono presiedere al legame tra il personaggio del sicario interpretato da John Travolta ed un luogo come la toilette in cui, in ben tre momenti del film, egli si rinchioda: prima in casa del boss Marsellus Wallace, mentre la di lui moglie lo aspetta in soggiorno; poi in casa di Butch, dove trova la morte; infine nella tavola calda in cui ha luogo la rapina. Legame che ha a che vedere, evidentemente, con la fecalità, e che deve esser considerato in un'ottica psicoanalitica. È forse il caso di sottolineare, però, che in tutti e tre questi casi il personaggio impegnato ad espletare le proprie funzioni fisiologiche, ma anche a leggere o a interrogarsi intorno ai limiti della propria morale, *perde* – a prezzo infine della propria vita – il momento pregnante dell'azione, che ha luogo altrove, mentre lui è lì poco lontano, ignaro: l'overdose di Mia (e in quel caso lo spettatore ha la strana impressione, anche per via dell'impiego di una dissolvenza incrociata, che sia passato moltissimo tempo); l'arrivo di Butch, che lo ucciderà; lo scatenarsi dei rapinatori. In questo senso l'operazione di Tarantino è eminentemente parodistica rispetto all'idea aristotelica di *mythos*, nel momento in cui dà rilievo a quella componente quotidiana e fisiologica per mezzo della cui rimozione Aristotele, nella *Poetica*, definiva il *mythos* medesimo. Tuttavia, la parodia non è mai un fine: rivela piuttosto – nella forma di un'attitudine che concerne un

Nella sequenza successiva, poi, lo scontro tra Butch ed il boss Marsellus Wallace ha termine, non a caso, presso un banco di pegni: spazio riempito da oggetti di ogni sorta, luogo che trova la propria stessa identità nell'accogliere una moltitudine di oggetti eterogenei. Quando poi Butch si troverà a scegliere l'arma con la quale uccidere gli aguzzini che stanno seviziando Marsellus, il personaggio 'proverà' un martello, una mazza da baseball, una motosega; ma non sembrerà operare la propria scelta misurando l'efficacia potenziale di questi oggetti, bensì ricercandone un loro nascosto o cifrato – per noi – valore simbolico. E quando infine la scelta cadrà sulla spada da samurai, avremo addirittura un'inquadratura *dal punto di vista dell'oggetto* – una paradossale soggettiva dell'oggetto, che dunque s'impadronisce per così dire del punto di vista e restituirà al soggetto il proprio sguardo (è la proprietà, lo abbiamo visto, di quelli che Deleuze chiama «oggetti voltificati», ma anche della merce secondo Benjamin)²⁰⁸.

Per non parlare del Jack Rabbit's Slim, il locale in cui le star del passato, da James Dean a Marilyn Monroe a Jayne Mansfield si ritrovano a costituire una specie di museo delle cere vivente, di cui entra a far parte lo stesso John Travolta, allorché, mettendosi a ballare, resuscita il fantasma di un ruolo – quello di Tony Manero in *La febbre del sabato sera (Saturday Night's Fever, 1978)* – che appunto lo aveva consacrato come star.

Questo potere di assorbimento e di contagio che l'inorganico esercita va perfino al di là dei singoli film, trasmettendosi da un film all'altro: il canguro 'migra' da *Pulp Fiction* al successivo *Jackie Brown* (1997); la melodia fischiata da Daryl Hannah in *Kill Bill – Vol. 1* (2003) trapassa, sotto forma di suoneria di un telefono cellulare, in *Grindhouse – A prova di morte (Death Proof, 2008)*; mentre si direbbe che la spada di *Pulp Fiction* non solo preconizzi, ma addirittura *determini* il circuito che di lì a poco – appunto con il dittico di *Kill Bill* – sarà stabilito tra film western e film di samurai, film americano d'azione e film di kung-fu, come, più generalmente, tra Stati Uniti e Giappone. Non è più il dramma ad appropriarsi

personaggio, certo non scelto a caso – quella *perdita* essenziale che è immanente al tempo stesso concepito come «scambio ineguale» e «potenza del falso» (di cui diremo tra breve), che fa sì che la vita ci passi a lato, mentre noi facciamo altro: si legga ciò che scrive ancora Schefer in *L'uomo comune del cinema*, riguardo ad esempio all'omicidio in *La cagna (La chienne, 1930)* di Renoir. Quella di Vincent è davvero una *vita criminale*, nel senso in cui ne parla proprio Schefer, grazie alla quale il personaggio potrà risorgere dalle ceneri della propria morte cinematografica: si legga la sorprendente e divertente lettura 'spettrale' data del film da un critico di "Positif", poco dopo la sua uscita, in *Quentin Tarantino*, Dino Audino.

²⁰⁸ Cfr. W. Benjamin, *I 'passages' di Parigi*, vol. 1, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2002, p. 606: «Un fruscio di sguardi riempie i *passages*. Non c'è cosa che, là dove meno lo sia aspetta, non apra e socchiuda per un attimo gli occhi». Anche in questo caso si tratta di una specie di parodia, quella di un altro e più noto concetto benjaminiano – l'aura – di cui, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, si dice che ha la proprietà di 'restituire' il suo sguardo all'osservatore.

dell'oggetto, è piuttosto l'oggetto a far germogliare un'idea e una struttura drammaturgica. È un regime di intercambiabilità o di 'fungibilità' universale, che ormai concerne le immagini stesse, nella loro sostanza di simulacri replicabili all'infinito²⁰⁹. Ma si tratta di uno scambio, come vedremo, non privo di residui.

6.3.1 *Il denaro e il tempo come «scambio ineguale»*

Il fatto che il tema centrale dell'opera di Tarantino sia la vendetta ci fornisce un'indicazione importante. La giustizia è una forma di 'economia' che attiene all'ordine del tempo (come nel frammento di Anassimandro commentato da Heidegger)²¹⁰.

Butch salva Marsellus e il 'debito' che ha con lui è, in qualche modo, saldato. In modo analogo, Butch aveva ucciso Vincent (un Vincent ora solo, non più in compagnia di Jules che, come sapremo poi, è andato incontro ad una specie di redenzione), lo stesso Vincent che all'inizio lo aveva sbeffeggiato (sono i soli due momenti – momenti peraltro di strana sospensione – in cui i due si incontrano), così vendicandosi. Ma Vincent 'ritornerà in vita', poiché a vincere non è l'uguaglianza nello scambio, ma la potenza del falso che ovunque prolifera, e cioè il tempo – il cinema – come scambio ineguale, 'truccato'²¹¹.

A vincere è, fin nel nome, Vincent, e non Jules. Vincent che, con Jules e al pari di Jules, esce dalla tavola calda dopo aver sventato la rapina, alla fine del film, in una

²⁰⁹ Si potrebbe pensare questo regime dell'immagine in contrapposizione al ruolo ruolo che gli oggetti hanno nel metodo dell'Actor's Studio. Qui, probabilmente, l'oggetto materiale è la base, o il tramite, per un processo di personalizzazione (identificazione): la costruzione, appunto, del personaggio da parte dell'attore, il suo identificarsi, il suo (come si dice) entrare in esso. In un film come *Pulp Fiction* – il cui paradigma epistemologico di riferimento non è più il registro realistico dell'immagine-azione, ma piuttosto ciò che con Lotman possiamo chiamare «semiosfera» (che del realismo svela l'ossatura segnica e i meccanismi soggiacenti) – si assiste alla messa a nudo di questo processo di *immedesimazione*, quando, al termine di un lungo piano-sequenza che li ha seguiti lungo una complessa serie di movimenti, i corpi di John Travolta e Samuel L. Jackson sono come 'abbandonati' dalla macchina da presa, la quale si ferma e si limita a scrutarli da lontano, nel fondo buio di un'immagine in profondità di campo: ed è nel manifestarsi di questa *distanza* – nel rendere manifesto, sensibile, un *intervallo* tra dei corpi ed uno sguardo che prima *aderiva* ad essi – che uno dei due dice all'altro: «Ok, entriamo nei personaggi» (li ritroveremo, subito dopo, protagonisti di una memorabile *performance* attoriale che si concluderà con una carneficina). È un altro modo – uno dei molti possibili, e dei tanti che possiamo osservare nel film – di manifestare una «coscienza critica del cliché», in cui i personaggi stessi sono visti, e perfino *vissuti*, come cliché, involucri fatti di comportamenti e di affezioni in cui si può decidere o meno di 'entrare', cui si può decidere o meno di partecipare.

²¹⁰ Cfr. M. Heidegger, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2002, pp. 379-441 ("La locuzione di Anassimandro").

²¹¹ Due film recenti mostrano in maniera potente – nella forma, grosso modo, di una 'falsa circolarità' narrativa – l'idea di un tempo come scambio ineguale: *Il cattivo tenente – Ultima chiamata New Orleans (The Bad Lieutenant – Port of Call, New Orleans, 2010)* di Herzog e *A proposito di Davis (About Llenyn Davis, 2013)* dei fratelli Coen.

rappresentazione che ha un'intonazione eroica (che, come sempre in Tarantino, passa anche per la musica). Vale a dire che ogni forma di redenzione (quella di Butch, quella di Jules) ha qualcosa di derisorio, non può essere presa sul serio; la potenza del falso, il cinema, traghetta simili questioni morali nello spazio di un relativismo etico. Ed è questo, infatti, il finale di *Unglorious Basterds* (2010), nella sala cinematografica. Si ricordi che la «potente vita non organica che rinserra il mondo», di cui si parla Deleuze, è proprio il tempo. La questione degli oggetti – dell'inorganico – chiama in causa il tempo, sia pure in maniera non immediata²¹².

E quest'idea del tempo come scambio ineguale e potenza del falso, ha trovato proprio in ciò che è la quintessenza dell'inorganico – il denaro – una manifestazione esemplare. Ciò è evidente in un film come *Eyes Wide Shut* (1999) di Kubrick. La pervasività dell'isotopia del denaro in quest'opera è stata ampiamente rilevata²¹³. Ma qual è, fuor di metafora, l'economia narrativa che il film presenta? All'interno di un calcolato sistema di simmetrie, si assiste all'azione mortuaria del tempo, in quanto non c'è ripetizione possibile. Mentre in *Faust* (2011) di Sokurov Mefistofele un usuraio, l'incarnazione stessa del tempo come scambio ineguale²¹⁴.

Il denaro al cinema incarna il tempo come scambio ineguale, cioè la potenza del falso. Ne è una specie di incarnazione letterale, trasparente. Accade talvolta che questa tematica intervenga a turbare o a 'complicare' i codici di un certo cinema americano di genere: è il caso, ad esempio, di un film come *Vivere e morire a Los Angeles (To Live and Die in L.A., 1985)* di Friedkin. Qui, il motivo del denaro, di una sua circolazione 'infernale' – esemplarmente sintetizzato nella sequenza iniziale – si associa ad un personaggio di cui Deleuze ha in più punti sottolineato la centralità nel cinema cosiddetto moderno, quello del falsario (che nel film è interpretato da Willem Dafoe). In questo caso, poi, non si tratta di un semplice falsario, e neppure soltanto di un uomo che falsifica denaro, ma di un

²¹² A proposito di *Pulp Fiction*, Tarantino ha detto di aver voluto fare, più che un film corale, un film del quale ciascun personaggio poteva essere l'eroe centrale. In questo si rivela vicino ad Altman, allorché fa saltare le gerarchie tra personaggi primari e personaggi secondari, non solo nella narrazione, ma nell'immagine stessa. Cosicché qualunque cosa presente nell'immagine può diventare 'protagonista'; qui, forse, il ruolo conferito agli oggetti. D'altronde Deleuze, a proposito di L'Herbier, parla del tentativo di rendere una «polvere di fatti» l'oggetto del film. I personaggi di per sé non avrebbero alcun valore, servirebbero solo a 'traghetare' e far apparire sullo schermo questa materia imprecisata: è già, come si vede, la *vie toute seule* di cui parlerà Godard.

²¹³ Cfr. M.W. Bruno, *Doppi sogni che il denaro può comprare*, in "Segnocinema", 1999.

²¹⁴ Si vedrà nel cap. 8 come il regime della rappresentazione in questo film sia proprio quello del falso, e delle potenze del falso. Lo stesso Marx aveva analizzato la grande scena della mascherata, nel *Faust II*, come allegoria della merce: si veda J.W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori.

personaggio che è anche un artista, un pittore – di una singolarissima figura di artista-falsario. Qui la coincidenza con il discorso fatto da Deleuze (che scrive le pagine de *L'immagine-tempo* dedicate a tali questioni mostrandosi, più che altrove, sotto il potente influsso di Nietzsche) è pressoché perfetta: il lato criminale e demoniaco della potenza del falso si associa – o meglio si ‘scambia’, come le due facce, la virtuale e l’attuale, dell’immagine-cristallo, distinte ma indiscernibili l’una dall’altra – con quello ‘artista’ e creatore, che del falso fa una potenza, appunto, di creazione e, in particolare, di *creazione di verità* (torneremo più avanti, a proposito di altre questioni, ad approfondire questo tema).

Non è un caso che nel film sia stabilito un esplicito parallelismo, a livello compositivo e stilistico, tra la sequenza della produzione delle banconote false e i diversi momenti dedicati alla creazione pittorica. Lo stesso processo di falsificazione del denaro, che prevede l’impiego delle stesse materie, degli stessi strumenti adoperati per l’altra attività, quella dell’arte – carta e colore – si conclude con l’immagine di una tela, anzi di un foglio, su cui è dipinto un volto, cui l’artista medesimo dà fuoco. Si può dire perfino, senza il timore di esagerare, che il personaggio diviene falsario proprio *in quanto* è artista (ciò non traspare soltanto in maniera chiara dal film, ma la costruzione stessa del personaggio e l’interpretazione di Dafoe sono di una estrema flagranza nel suggerire come la virtù creativa del personaggio sia in fondo la sua stessa abilità pratica, la sua abilità nel *maneggiare* degli strumenti: e in questo caso le mani tornano sì protagoniste, ma non di un gesto che ha in sé il suo fine e significato, ma di un *fare* produttivo – di un *facere*, benché assai peculiare, e non di un *gerere*, secondo la già menzionata suddivisione aristotelica della sfera dell’azione).

Nondimeno, l’immagine del volto dipinto, che brucia, avrà un’ampia risonanza lungo tutto il film. Fin dalla grande libertà compositiva che caratterizza la sequenza frenetica su cui compaiono i titoli di testa – e nella quale appare improvvisamente, incollocabile, il primo piano di un volto di donna, dipinto di bianco e di nero, che rivolge allo spettatore uno sguardo duro e, forse, allarmato – e poi lungo tutto il suo svolgimento, il film lavora passo passo, e con un utilizzo parsimonioso delle proprie risorse espressive, tutta una dimensione potentemente allusiva che gradualmente svela l’‘attorialità’ e la qualità di ‘messa in scena’ (anche nel senso di inganno) della situazione e dei viventi che la abitano (e la muovono). S’intravede così – più che vederlo nella sua piena frontalità – un mondo parateatrale fatto di cosmesi, di trucchi, di specchi, di calzemaglie – di tessuti e di vernici, insomma, che *aderiscono* ai corpi e ai volti, o che talora se ne staccano, anche solo sotto

forma di riflessi; mondo promiscuo, nel quale gli istinti, quelli sessuali in particolare, si liberano e fanno decadente mostra di sé, mostrandosi appunto come quell'ineludibile fondo dionisiaco su cui si regge ogni forma, ogni messa in scena, ogni tentativo di codificazione e formalizzazione (di civilizzazione, in definitiva, che quegli stessi istinti intende addomesticare). Nessuno spettacolo di ballerine o attrici ci sarà dato a vedere, e neppure un 'duale' tra un Buono e un Cattivo (almeno non nella forma, appunto spettacolare e *codificata*, con cui tutta una tradizione, non solo cinematografica, ci ha riconsegnato scene di questo tipo), ma solo la preparazione allo spettacolo, l'attesa del duello, dilatate fino diventare esse stesse lo spettacolo (oppure deviate o troncate brutalmente, contravvenendo alla buona norma di ogni genere spettacolare). L'incontro tra il falsario e l'agente federale, che si presenta sotto le mentite spoglie di un trafficante fuori legge, avviene nella palestra in cui il primo si allena (ed il film esibisce, in questo frangente, una sottolineatura retorica dell'esercizio fisico e della fatica). È il confronto tra un'ennesima incarnazione dell'uomo di legge nella sua integrità – l'«uomo verace» di cui parlano Nietzsche e Deleuze – e la potenza del falso; in cui la labile, occasionale 'finzione' orchestrata dal primo non regge il confronto con quella integrale di cui è artefice il secondo²¹⁵.

²¹⁵ Del denaro al cinema – o, meglio, del legame di correlazione e di coimplicazione tra cinema e denaro – parla, rifacendosi a Marx e alla sua teoria del plusvalore, Deleuze in *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit. Denaro e cinema sono l'uno il 'rovescio' dell'altro, cosicché – dice Deleuze – ogni film sul denaro è anche, immediatamente, un film sul cinema (e viceversa). L'assunto di partenza è il solito, la «vecchia maledizione» del cinema: il denaro è tempo. Si potrebbe obiettare che se l'universalità di questo principio vale per il cinema *tout court*, essa deve concernere anche, e allo stesso titolo, il movimento – e l'immagine-movimento – oltre che il tempo. Ma il denaro inerisce *direttamente* alla temporalità del cinema, scavalcandone per così dire la *dynamis* costitutiva, poiché la *dynamis*, appunto, non è costitutiva del cinema, se non in una forma anomala, altra dal movimento 'normale'. Il denaro incarna pertanto il tempo come «scambio ineguale».

Capitolo 7

L'INUMANITÀ DEL VOLTO

7.1 L'icona

Muovendo dalle suddivisioni classiche di Cartesio e Le Brun, Deleuze fa del primo piano cinematografico il campo di visualizzazione di un arco passionale che ha i suoi estremi qualitativi nell'*ammirazione* e nel *desiderio*, ma che, sul piano delle differenze di grado, trova il proprio limite inferiore, sorta di punto di disfacimento o di nullificazione del volto come dell'immagine – lo abbiamo visto – nella paura.

Ma che cos'è un primo piano? Al di là della cognizione immediata che ciascuno può avere di questa figura così peculiare e, tuttavia, così ordinaria del linguaggio cinematografico, si dovrebbe provare a darne una definizione sintetica e che sia, al tempo stesso, capace di cogliere l'essenziale della sua operatività all'interno del discorso del film. Ovviamente, un simile intento definitorio è stato ampiamente evaso da un gran numero di discorsi teorici, che quasi sempre mirano ad una 'sistemazione' del primo piano nel quadro di un'estetica, ovvero di una teoria generale delle procedure di significazione e di espressione proprie del cinema²¹⁶; per Deleuze, è un insieme di tratti di espressione

²¹⁶ Il testo classico che inaugura la riflessione teorica intorno al primo piano cinematografico è B. Balázs, *L'uomo visibile*, del 1924 (si veda anche l'ampio saggio introduttivo del curatore L. Quaresima che completa il volume nell'edizione italiana, Torino, Lindau, 2008, pp. 9-104). Un testo coevo, e per molti versi connesso a quello di Balázs, è R. Musil, *Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una drammaturgia del cinema* (1925), in B. Balázs, *L'uomo visibile*, cit., pp. 345-367. Si tratta, peraltro, di uno scritto che pertiene strettamente alla questione (profondamente musiliana) dell'impersonale. Una locuzione famosa ivi contenuta («Muto come un pesce e pallido come un essere sotterraneo, il film nuota nello stagno della pura visibilità») ha dato origine all'aggettivo «purovisibilista», di cui un movimento artistico (e in parte anche cinematografico) ed una corrente della riflessione estetica tra gli anni '20 e '30 vollero fregiarsi. Sull'estetica purovisibilista, il testo di Musil e la riflessione teorica sul primo piano, cfr. S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994. A Balázs si ricollega esplicitamente J.L. Schefer, *L'uomo comune del cinema*, a cura di M. Canosa,

distribuiti su una superficie di significanza, la cui messa in opera astrae dai connotati spazio-temporali definiti dal concatenamento delle immagini.

Secondo Esquenazi, l'iscrizione di un'auto-percezione nel processo filmico concerne essenzialmente il viso e trova nel primo piano una manifestazione privilegiata. Si vede bene, poi, come essa possa riprodurre, e coinvolgere, il meccanismo stesso dell'identificazione spettatoriale: l'identificazione con un personaggio – ciò che, nei termini di Christian Metz²¹⁷, chiamiamo identificazione cinematografica secondaria – poggia, infatti, necessariamente su un grado più immediato di riconoscimento, quello che porta lo spettatore ad aderire fin dall'inizio allo sguardo della cinepresa e a sposarne la prospettiva (identificazione cinematografica primaria). Nella sua interpretazione dell'affezione, Esquenazi stabilisce un circuito o un andirivieni esattamente tra questi due livelli, cosicché

lo spettatore si identificherebbe con un personaggio e allora questo personaggio (o lo spettatore, che a questo punto è lo stesso) sarebbe nella condizione di vedere se stesso, da cui la possibilità di un'auto-percezione: la percezione di un volto da parte di un altro che interpreterebbe il ruolo di se stesso per il primo. E affinché questa auto-percezione possa aver luogo, fra i due volti deve intercorrere un intervallo, per evitare una loro fusione²¹⁸.

Nel corso del testo, altre formulazioni verranno date di questa relazione tra due volti disposti in maniera speculare, a sottolinearne il carattere dinamico e paradossale: «movimento di un volto verso un altro che è allo stesso tempo un 'se stesso'», «progressione *pietrificata* di un personaggio allo stesso tempo in movimento e paralizzato», «movimento irreprimibile, ineluttabile, indivisibile» da parte di «un ipotetico volto (macchina da presa, personaggio) [...] verso un altro ipotetico volto»²¹⁹.

Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 149 sgg. (“Il volto umano”): si parla del cinema come del luogo dell'epifania dell'*uomo visibile*, «tremante come un cane bagnato» (*ivi*, p. 16). Rabbi Löw, nel *Golem (Der Golem, 1915)* di Paul Wegener, modella un volto umano nell'argilla, dunque a partire da una materia o da un *fondo* inorganico. Si tratta in ogni caso, e letteralmente, di quella *creazione dell'umano* (al cinema) che è uno dei temi-chiave del nostro lavoro. La pubblicazione accademica più ricca e importante è quella curata da J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992. Una delle trattazioni filosofiche più ampie, forse la più ricca, riservate al volto è contenuta in E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1990. Sul volto come 'segno' culturale – cioè non naturale – e prodotto di una «macchina astratta» (di viseità: sistema «muro bianco-buco nero»), cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Guareschi, Roma, Castelvecchi, 2006, pp. 260-292 (“Anno zero, viseità”). Deleuze riferisce esplicitamente questa concezione al cinema (e quindi al primo piano) in alcune lezioni tenute a Vincennes nell'anno accademico 1979-1980, all'epoca in cui, appunto, stava per venire alla luce il già citato secondo volume di *Capitalismo e schizofrenia*.

²¹⁷ Ch. Metz, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 53-70.

²¹⁸ J.-P. Esquenazi, *Un'idea di cinema, un'idea di film*, cit., p. 160.

²¹⁹ *Ivi*, pp. 160-161.

Si distinguono così, alle estremità dell'intervallo, un volto 'cercante' ed un volto 'cercato', una *fonte* e un *orizzonte* dell'immagine-affezione, con cui di volta in volta la composizione filmica potrà giocare distribuendo i suoi accenti; ma è chiaro che ciò che conta è quel che sta in mezzo, il 'tra-due', cioè l'intervallo stesso. Certo, «l'immagine-affezione è il primo piano, e il primo piano è il volto», ma ciò che qui si mostra è il costituirsi stesso di questa immagine, il processo attraverso cui delle forze giungono a incarnarsi in un tipo d'immagine singolare: una fondazione dell'affetto. Esquenazi descrive quel che la teoria di Deleuze presuppone e lascia impronunciato.

Scrivete Blanchot all'inizio del *Libro a venire*:

Le Sirene: pare che cantassero, ma in un modo che non soddisfaceva, che lasciava appena intendere in quale direzione si aprissero le vere sorgenti e la vera felicità del canto. Tuttavia, coi loro canti imperfetti che erano un canto ancora a venire, guidavano il navigante verso lo spazio dove il canto può cominciare veramente. Esse dunque non lo ingannavano, portavano davvero alla meta. Ma, raggiunto il luogo, che cosa accadeva? Che luogo era? Quello dove non restava più che sparire, perché la musica, nella regione della sorgente e dell'origine, era scomparsa essa stessa più ancora che in ogni altra parte del mondo: mare in cui, chiuse le orecchie, si immergevano i vivi e dove le Sirene (a prova della loro buona volontà) dovettero, a loro volta, sparire un giorno.

[...] Il canto (non è da trascurare) era rivolto a navigatori, uomini del rischio e dell'attivo arduo, ed era anch'esso un navigare: era una distanza, e rivelava la possibilità di percorrere questa distanza, di fare del canto il movimento verso il canto, e di questo movimento l'espressione del desiderio più grande. Strana navigazione, ma verso quale meta? È stato sempre possibile pensare che tutti quelli che vi si erano avvicinati vi si erano soltanto avvicinati, e si erano perduti per impazienza, per aver affermato troppo presto: è qui; qui getterò l'ancora. Secondo altri, invece, era troppo tardi: ogni volta la meta era stata oltrepassata; l'incantesimo, con una promessa enigmatica, esponeva gli uomini a essere infedeli a se stessi, al loro canto umano e anche all'essenza del canto, risvegliando la speranza e il desiderio di un al di là meraviglioso. E questo al di là rappresentava un deserto, come se la regione madre della musica fosse stata il solo luogo privo di musica, un luogo di aridità dove il silenzio, come il rumore, bruciava, in chi vi si era trovato disposto, ogni via di accesso al canto. C'era dunque un principio malvagio in questo invito delle profondità? [...] ²²⁰

Il canto delle Sirene rivela, suscita una distanza: esso è, propriamente, questa distanza – ma una distanza senza misura, indecomponibile (dove gettare l'ancora?). È curioso come Michel Foucault, commentando questo paradossale spazio senza estensione che Blanchot ha tentato più volte di descrivere (nella sua opera narrativa, oltre che in quella saggistica), ne parli come di un'interiorità o di una soggettività rivolta fuori di sé, e finisca per farlo in termini che ci ricordano quelli di Esquenazi: questo movimento divide il soggetto in «due

²²⁰ M. Blanchot, *Il libro a venire*, cit., pp. 13-14.

figure gemelle ma non sovrapponibili», gli offre una sorta di «doppio a distanza» o di «somialianza contrapposta», «un altro che è lo stesso»²²¹. L'intervallo descritto da Esquenazi, Blanchot lo ritrova alle sorgenti stesse della cultura occidentale, nelle sue origini mitiche, e come l'origine stessa del *narrare* – del racconto prima della sua biforcazione in epos e romanzo²²². In entrambi i casi, tuttavia – che si tratti di una genesi del sentire o di una nascita della pratica letteraria – è sempre del luogo di un'origine che si sta parlando. Ciò che entrambi gli autori disegnano è uno spazio teorico originario: quello, appunto, dell'intervallo.

Questo movimento e questa distanza si ritrovano esattamente nell'opera di Haneke. Nella sequenza dell'audizione in *La pianista* (*La pianiste*, 2001), la musica suonata dall'allievo sembra innescare un montaggio ellittico che scava lo spazio in profondità; il movimento che ne risulta non è quello di una composizione dello spazio pezzo per pezzo, esso non costruisce alcuno spazio: al contrario, opera una focalizzazione violenta che lo rinserra e lo esclude progressivamente, ritagliando un quadro ogni volta più stretto intorno al volto della donna, che passa così da un campo lungo che la relegava, e quasi la perdeva, nella profondità dell'immagine, ad un primo piano che mostra tutto il suo turbamento. In modo simile, nella sequenza del concerto privato è il volto commosso del ragazzo ad essere raggiunto dalla musica suonata dalla donna, il cui viso invece è come pietrificato, compreso nella propria attività sublime. I ruoli si sono invertiti, la fonte e l'orizzonte dell'intervallo sono incarnati ora dall'uno, ora dall'altro personaggio; ed *in mezzo* è sempre musica, come il canto delle Sirene che materializza lo spazio del desiderio. Ma ciò che è essenziale in queste sequenze, ciò che davvero conta nel prodursi di questo movimento che ogni volta astrae la situazione dalle sue coordinate spazio-temporali, non è il fatto che esso sia diretto *verso un volto*: in modo ben più decisivo, esso si caratterizza in quanto *qualifica come volto* l'oggetto verso cui si dirige, di cui si occupa, strappandolo alla situazione attuale di cui fa parte. Si tratta appunto di una morfogenesi, di un'affetto in via di formazione (come quelli descritti da Esquenazi).

²²¹ M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, pp. 49-50. Non si dimentichi che Esquenazi trae i suoi due volti speculari, con ogni probabilità, da un'altra suggestione deleuziana, il finale di *Film* di Samuel Beckett, con lo 'sdoppiamento' di Buster Keaton in un volto angosciato ed uno impassibile. Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., pp. 85-88.

²²² Cfr. M. BLANCHOT, *op. cit.*

Un campo di estremo interesse si dischiude non appena si guardi al cinema di Haneke sotto la luce del concetto deleuziano di intervallo (con tutte le latenze che Blanchot ha saputo rinvenire in esso, preconizzandolo). Un'intera ricerca potrebbe esser dedicata alle peripezie che l'intervallo disegna in un film come *La pianista* – dilatandosi, deformandosi, costituendo in maniera di volta in volta variata lo spazio della relazione tra i due personaggi, e la struttura stessa che modella, con i suoi cambiamenti, lo spazio-tempo del film (fino alla sua inquietante autonomia finale).

7.2 Ripartenza dallo scambio ineguale: la maschera e il tempo, l'attore

L'importanza di un film come *A History of Violence* (Cronenberg, 2005) risiede anche nella sua capacità di mostrare il vacillare di alcune delle categorie fondamentali attorno a cui si regge (da Platone e Aristotele in avanti) il disegno metafisico occidentale: in primo luogo la nozione di persona, e di identità personale. Ciò che l'opera dell'autore canadese presenta non è un collasso di queste categorie. Piuttosto ce ne mostra, in maniera estremamente sobria e per così dire letterale, l'inadeguatezza a fronte del potente e proteiforme fluire della vita (anche della vita ordinaria).

Un evento – banale o eccezionale: non è questo che conta – ha delle ripercussioni sulla vita di alcuni individui; delle conseguenze che producono un rivolgimento nelle loro condizioni di esistenza. Anche quando la minaccia che metteva a rischio la loro vita sarà stata eliminata senza lasciare residui nell'attualità della situazione (ossia riportandola al punto di partenza), qualcosa impedisce che si possa tornare a vivere come prima: non perché, banalmente, dei fatti traumatici si sono prodotti, che possono aver modificato le *condizioni di esperienza* di quelle persone; ma, più sottilmente, perché ciò che è mutato sono le loro stesse condizioni di *esistenza*, ciò che le lasciava individuare e riconoscere proprio in quanto persone, le une con le altre.

In questo senso si può dire che i personaggi del film di Cronenberg, alla fine, non sono più gli stessi. Non sono loro ad esser cambiati, ma la conoscenza che hanno gli uni degli altri. In questo mutamento il film fa trasparire la fragilità e l'inadeguatezza dei parametri conoscitivi che il pensiero offre al vivere sociale. È un'*impasse* epistemologica – la stessa, forse, che l'esito ultimo dell'opera di Kubrick enucleava nella forma esemplare dell'apologo,

ma lì all'insegna di uno scetticismo radicale –, di cui qui si lascia intravedere, proprio nelle immagini che concludono il film, un possibile superamento in una direzione nuova: i gesti dei figli di Tom Stall, compiuti a testa bassa, e ancor di più lo sguardo della moglie che torna ad incontrare quello del marito, mostrano il subentrare di un momento propriamente *etico* alla stasi conoscitiva, che risolve quella stasi pur senza poterla cancellare. Degli individui che, alla lettera, *non si riconoscono più*, poiché il passato su cui il loro presente vivente si fonda non è più lo stesso, decidono ugualmente di amarsi, cioè di *riconoscersi* altrimenti, in una reciprocità che potremmo chiamare *oblativa*, più alta di quella epistemologica venuta meno (e forse in grado di riassorbire in sé quest'ultima). Questo momento etico ha, nella nostra tradizione, un nome: *accettazione*.

Gli ultimi film di David Cronenberg ci portano a fare perlopiù questa scoperta: che un'immagine può comportarsi come una maschera; oppure che l'immagine che può avere un *dentro*, un interno che può essere variamente popolato, riempito, svuotato. È un "dentro" che non coincide con l'estensione del campo visivo, e che scava una specie di interiorità dell'immagine. Era ciò che si proponeva di mostrare il piano-sequenza iniziale di *A History of Violence*: un carrello laterale correva lungo la facciata di un motel illuminata dal sole, disegnando così un'immagine piatta e scorrevole. Nient'altro che una *facciata*, appunto, l'osservazione di un involucro; ma già turbata dalla percezione di certi corpi, e dal loro andirivieni al di là e al di qua di essa: un'immagine piatta che lascia entrare ed uscire dei corpi, e all'interno della quale è dislocato il centro drammatico dell'azione.

In *La promessa dell'assassino* (*Eastern Promises*, 2007) lo stesso problema si pone su basi sostanzialmente nuove. Lo spessore che si vuol conferire all'immagine, l'emergenza di un "dentro" reso sensibile, si connette all'introduzione dei corpi attoriali nel quadro. Cronenberg si serve dei corpi per suscitare una profondità non visiva interna all'immagine. Si può dire che forse non è un'operazione del tutto nuova per l'autore, e che in fondo anche il corpo di Viggo Mortensen nel film precedente era fatto oggetto di un simile trattamento. Ma lì non era tanto il corpo la posta in gioco, quanto il personaggio come costruito drammaturgico (era allora anche tutta la sua memoria insanguinata, una storia passata e rimossa). In *Eastern Promises* è invece la presenza dei corpi nell'immagine a farsi strumento della *modulazione di un dentro* appartenente all'immagine stessa: l'immagine del corpo rinvia dunque direttamente ad un corpo dell'immagine, ad una sua nuova dimensione.

C'è un primo corpo, quello di Tatiana, che proietta fuori di sé la vita per trattenere in sé soltanto la morte. Anna invece ha subito un aborto, e questo ci pone immediatamente a contatto con qualcosa di diverso. Contrariamente a Tatiana, Anna continua a vivere, ma qualcosa è morto dentro di lei. Il corpo di Anna è diventato dunque una *tomba* per un altro corpo. Ecco qualcosa di più complicato, una costruzione che pone già qualche problema in più. Finché si trattava di presentare in un'immagine soltanto la vita o la morte, finché si doveva distribuirli in immagini distinte, il compito era relativamente semplice. Ma come introdurre, ora, e *tenere* in un solo piano, un corpo, pure vivente, ma che ospita o ha ospitato in sé qualcosa di morto, e che ancora reca dentro di sé la traccia di questa morte? E quali effetti può produrre, quali secrezioni invisibili è in grado di iniettare un simile corpo dentro l'immagine? Fa forse del piano un puro segno temporale, una *cronia*? O addirittura è il corpo stesso ad acquistare questa profondità e ad elevarsi allo statuto di segno? Non siamo ancora in grado di rispondere, ma i limiti di un campo d'indagine hanno cominciato ad apparire.

Il corpo è il luogo in cui si dispone e si attiva lo scambio tra interno ed esterno, questo principio dinamico (non è propriamente una dialettica) che ci sembra animare tutto il film. Deiezione della vita da parte di un corpo-cadavere, corpo-tomba chiuso in se stesso, il padre di Tatiana che muore nelle miniere del suo villaggio così da essere «già sepolto» nel ventre della terra – tutto un popolo seppellito sotto il suolo della Russia... Questa comunicazione del dentro col fuori giunge ad una specie di collasso o di implosione nel corpo tatuato, ricoperto di segni, dell'autista. È ancora troppo poco dire che il corpo di Nikolai è un corpo scritto, dunque leggibile (cessa di essere il centro di una fenomenologia, per divenire l'oggetto di una semiotica). Certo, si tratta più specificamente di un *corpo istoriato*, un corpo che porta scritta su di sé una storia criminale: ci sarebbe dunque una profondità temporale istituita dai segni, e i segni darebbero al corpo questa stessa profondità proprio quando esso sembrava essersi ridotto ad una pelle, ad uno strato privo di spessore. Nella contemplazione di un derma i segni aprono varchi e prospettive, la superficie stessa diviene l'occasione di una nuova profondità dischiusa dai segni. Peso temporale dei corpi. Ma siamo realmente in grado di *vedere* questa storia, di leggerla nell'immagine? Non si può dire che il personaggio porti scritto su di sé un codice (un insieme di regole), né una storia, sia pure fatta di crimini e detenzioni: questi segni non ci “parlano”, non sono intelligibili per noi. Al massimo ci è dato di vedere l'atto della lettura,

nel momento in cui un gruppo di vampiri si mostra intento a decifrare il geroglifico. Vedere qualcuno vedere, l'omogeneità del gesto spettatoriale e di quello attanziale, fluidificano la relazione col percepito e portano finalmente ad una moltiplicazione di una funzione di veggenza; ma vedere qualcuno che legge, è tutt'altra cosa: può condurre a scoperte decisive o al più profondo sconvolgimento, oppure rivelarsi uno spettacolo singolarmente muto (le immagini che dicono la propria afasia). Il corpo qui non riflette nulla, manifesta anzi al massimo grado una potenza assorbente: è offerto nella sua opacità assoluta, e la voce fuori campo del capomafia che legge la sua storia non è associata ad un'omologa "lettura" (esplorazione, isolamento del particolare) data dallo sguardo. Questa storia, questa biografia, in ogni caso non esiste *per noi*: questo è l'essenziale (perché di fatto non è mai esistita, per nessuno). L'immagine ospita questa crittografia, si appiattisce fino a diventare una superficie d'iscrizione dei segni. Possiamo allora solo coglierne gli effetti minimi, trattarli come le intermittenze di un linguaggio di setta (non è altro che questo), che non comprendiamo, che ci estromette, e che fa sì che il nostro sapere si riduca a questo: una casta può controllare un uomo per mezzo dei segni.

Del corpo si fa uno spettacolo, lo si esibisce, si cercano luoghi (il bagno turco) in cui si possa allestire lo spettacolo del corpo. La pelle offre il supporto o il continuum che assicura l'integrazione dei segni, la loro sintassi, e nello stesso momento promuove il corpo al rango di enunciato. Questo consolidato di segni, questo plesso segnaletico che è il corpo di Nikolai, sarebbe l'immagine stessa del cinema, e farebbe del personaggio un essere puramente cinematografico. Sono i segni, dunque, e non la pelle ad aver valore. Ma, al tempo stesso, proprio i segni sottraggono la pelle al dominio delle materie brute e non formate, ne fanno una realtà analitica interessante – anzi, la sola che conti davvero. Anche la performance attoriale si costituisce qui come una retorica gestuale, un insieme di posture ripetute (come le mani incrociate del protagonista che si offrono insistentemente al nostro sguardo, con l'ostinazione tipica del significante, fin dal manifesto del film): contrariamente alla retorica dell'Actor's Studio, che prevede una creazione del segno in un movimento che dall'interno procede verso l'esterno, qui la recitazione si risolve in una prosodia di superfici, a partire da un'*abolizione del dentro* (starebbe qui il supplemento di creazione, decisivo, offerto al film da Viggo Mortensen). (Del resto, è questo quel che da sempre rende interessante più al cinema che in letteratura il tema dell'infiltrato, ciò che ne rivela le sue possibilità propriamente filmiche: non lo sdoppiamento o la possibilità di essere aspirato in

un mondo che non è il proprio, ma il fatto che il personaggio si fa necessariamente *attore*, ovvero corpo che si riveste di segni per farne un uso drammatico). A maggior ragione il dentro è richiamato per assenza, in quanto la profondità temporale conferita dai segni si dimostra un falso. Questo corpo è allora davvero soltanto un derma, una superficie diversamente colonizzabile; un significante, vorremmo dire, polisemico – di volta in volta utilizzabile dalla polizia o dalla mafia russa, catturato dunque e messo in funzione da più codici differenti. Ma, al contempo, che accade? Succede che i segni sembrano *assolvere* il corpo dalla carne, liberarlo di ogni peso materiale, dargli una nuova leggerezza. Lo *sgravano*, riducendolo ad una *pellicola*. Un nuovo interno si sostituisce alla “carne”. Sono ora dei corpi alleggeriti, consistono solo della storia e del codice che portano scritti su di sé. Per questo i traffici di questi mafiosi, i loro rapporti reciproci, le gerarchie interne, si giocano spesso come questioni di *gravità*, in termini di ascesa e caduta nello spazio: cadaveri che affondano e risalgono dai flutti del Tamigi, corpo del boss che sovrasta quello del figlio nel cortile allestito come un teatro, corpo dell'autista che “sale” mentre il figlio scende in cantina. Più un corpo acquista potere, più sale nell'immagine, diviene leggero, aereo. Sono corpi filmici, «corpi sorretti dalla luce», come ben sapeva Schefer²²³. Il loro interno, allora, non può in nessun modo avere a che fare con la “carne”²²⁴.

Per questo la scena della sauna è così importante: non perché vi sia in essa una generica restituzione del dato corporeo, ma perché precisamente vi è un'emergenza del corpo *malgrado i segni*, o rispetto ad essi. La sequenza era stata ‘progettata’ dal vecchio Semyon come sviluppo drammatico dei segni: le stelle, che agli occhi dei sicari ceceni avrebbero dovuto identificare il figlio Kirill (si trattava allora soltanto di mettere Nikolai al posto di Kirill, di sostituire un corpo ad un altro al di sotto di una stessa trama segnaletica). L'ingresso di Nikolai e Azim nell'ambiente è presentato in un piano che compone uno spazio omogeneo, e che finisce in una veduta frontale che incastona i personaggi tra

²²³ J. L. Schefer, *op. cit.*, p. 63.

²²⁴ Il sangue, la fuoriuscita di sangue, diventa il simbolo di questo interno pressoché immateriale dei corpi. Una strana sospensione congela le scene di violenza al loro culmine, quasi a significare uno sbigottimento al cospetto di questa epifania del dentro. La morte del nipote di Azim, in una scena del tutto irreali, è dilatata fino a somigliare ad un «atto protratto», incongruo: Cronenberg sembra concedere a questo personaggio “toccato dagli angeli” quella «coscienza estrema della morte» che Tacito (nell'analisi di Barthes) donava ai suppliziati degli *Annales*. V. R. Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1967, pp. 62-65. Ma il sangue è anche il dentro come identità, il *Blut* dei nazisti (un dentro biologico, dunque) – ciò che presiede al carattere fausto di una *genesì* (il parto, la nascita) e fonda una *genetica* (la purezza dei geni) per far fronte al fuori come insieme degli agenti patogeni (“puttane, tossici, neri, checche...”).

elementi scenografici simili a quinte teatrali (quasi un boccascena). (Solo un corpo che fende orizzontalmente lo spazio, nel movimento stesso del suo farsi, offre quasi subliminalmente l'intuizione di una linea di fuga, lo smascheramento possibile di questa chiusura apparente). Anche i vapori formano un'opacità bianca che qualifica lo spazio nella sua compattezza. L'incontro tra Nikolai e i due gangster, con la lotta che segue, cambia le cose. La *steadicam* lascia il posto alla macchina a mano, la continuità dei piani lunghi trascolora nella frammentazione di un montaggio convulso. Ma è soprattutto lo spazio ad aprirsi, a disperdersi in mille rivoli, a rifrangersi in schegge che lo demoltiplicano. E questo grazie al corpo, che sembra contagiare l'ambiente anche nella sua definizione cromatica: l'inchiostro blu dei tatuaggi di Nikolai si trasmette alle bordature delle pareti, i vestiti neri dei ceceni si decompongono nelle piastrelle nere del pavimento. Insomma, per la prima volta è il corpo, e non i segni, a dirigere le operazioni formali. Ed il corpo, col suo movimento, opera una disaggregazione, rompe le fibre del tessuto. Sembra subire sempre più, nell'accumularsi delle sue sofferenze, l'attrazione del basso; e la macchina da presa vi aderisce, strisciando rasoterra o attaccandolo al terreno, dall'alto, ormai lontana da qualunque simbolo. Bisognava forse affrontare questa prova, sfiorare l'annullamento ad opera di un'organizzazione di segni divenuta mortifera, per poter riconquistare (anche solo in via provvisoria) un'autentica pienezza del corpo, e poter giungere così alla successiva ricomposizione, nel cerchio di un unico sguardo – una vera e propria icona sacra – dei tre corpi fondamentali: l'uomo, la donna e il bambino. Dopodiché i due protagonisti usciranno da questa visione per andare ad abitare spazi ed immagini che resteranno separati e inconciliabili, tali e quali a prima: si sono incontrati realmente solo per un attimo, come « navi che s'incrociano nella notte » (l'espressione è di Cronenberg).

Ed è così alla fine Nikolai, un morto-vivo, rivestito di una storia che non è la sua. Non c'era da credergli quando diceva della sua infanzia al villaggio, o del padre collaborazionista, o quando accennava alla madre: tutta la cerimonia dell'affiliazione alla *Vory v zakone* è una pagliacciata, nella parata di fantocci baffuti che presiedono il rito, nella caricatura dei toni da *gothic novel* che così poco hanno a che fare con la Russia (e così tanto, invece, con la tradizione inglese), e che qui l'audace sotterranea ironia dell'autore giunge a storpiare, facendo salire come dall'ombra un canto militaresco eseguito dal Coro dell'Armata Rossa. Il sublime, in Cronenberg, si raggiunge per altre vie, sperimentando altri registri. C'è un momento però, in questa liturgia odiosa quanto ridicola, che si stacca dal resto, che emerge

come un puro momento di verità nel cuore della mistificazione (il passaggio al primo piano segnala questo mutamento di registro): l'esser morto a quindici anni, non avere né padre né madre, una vita non-vissuta che è propriamente la vita dell'attore, quel "distacco" che – per sommo paradosso – trova un fondamento nella completa aderenza della maschera al volto, dell'attore al ruolo, e che rende un corpo estraneo a se stesso e alle azioni che commette, sempre più schiavo dei segni. Definitivamente compreso nella propria vita criminale. « Il delitto designa un uomo legato ai confini dell'universo attraverso i segni; prima di infrangere una data condizione, questo colpevole è colpevole solo perché si rivela soggetto in questo universo, e perché in tale soggetto passa la coscienza di un mondo senza libertà, un mondo dove lui è un legame »²²⁵.

Tutto questo forma la prosodia dell'esteriore, e descrive il particolare statuto di queste immagini. Superfici che non lasciano sussistere alcun dentro, o il cui interno si è svuotato, spento, oscurato (come una facoltà che si sia atrofizzata). Esso in ogni caso non contiene più nulla di vitale; anzi, al massimo trattiene la morte (sangue, omicidi). Pure, suscitare questo vuoto è già offrirlo come possibilità e apertura. La questione allora sarà: come riconquistare all'immagine un dentro che la animi, che sia una potenza di vita? Come restituirle uno spessore che non si riduca alla profondità ottica del campo percettivo, profondità ormai solo simulacrale perché del tutto controllata, selezionata, mistificata? Come fare in modo che l'immagine contenga ed esprima la vita? La "risposta", qui, concerne soprattutto il colore, un suo preciso utilizzo. Ma non è detto; essa può articolarsi improvvisamente, con mezzi inediti. Come quando nel postribolo, uscendo da una lugubre schiera di corpi reificati, una prostituta ucraina intona un canto che compone sul suo corpo la profondità di una storia personale e collettiva.

Ci sarebbe poi da considerare la maschera del potere, o il potere come maschera. L'interminabile teoria di volti – di ritratti – di funzionari del Pcus che occupa quasi per intero l'*Elegia sovietica* di Sokurov e, soprattutto, il lentissimo movimento di macchina che conclude il film e con il quale la cinepresa si avvicina ad uno Eltsin immobile, meditabondo. Figura che quasi si cristallizza nella durata e diviene un monumento del potere: volto che si fa maschera del potere e si affianca alla lunga galleria di ritratti che lo aveva preceduto, entrando di fatto a farne parte. Oppure un altro primo piano, quello dell'attore Scialiapin in *Elegia russa*: in questo caso, una faccia scavata, ripresa in controluce,

²²⁵ J. L. Schefer, *op. cit.*, p. 92.

i cui tratti mobilissimi *lavorano la durata* (una durata davvero eccezionale). Si direbbe l'opposto di *Elegia sovietica*. Inoltre compare qui, con l'attore che era apparso anche in *Roma* (1972) di Federico Fellini, un altro elemento della costellazione che andiamo discutendo, quello della maschera dell'attore.

C'è poi un gruppo di film legati ad una configurazione più 'tradizionale' della maschera, intesa come messa in questione radicale dell'identità personale: *The Elephant Man* (1980) di D. Lynch; *Dietro la maschera* (*Mask*, 1985) di P. Bogdanovich; *Johnny il bello* (*Johnny Handsome*, 1988) di W. Hill; *Face/Off* (1997) di J. Woo. Si tratta, in realtà, e per più motivi, di una declinazione decisamente anticlassica del tema. Innanzi tutto, in ciascuno di questi film la maschera non è 'sfilabile', cioè non si dà una distinzione di fatto tra maschera e volto; il disfaccimento di questo ed il costituirsi di quella sono i due lati, inseparabili, di uno stesso processo. La maschera sarà pertanto, di volta in volta, tumescenza o escrescenza del volto – il quale scompare al di sotto della propria stessa deformazione patologica –, oppure effetto di un 'rifacimento' radicale, di una chirurgia plastica che dà forma ad un 'secondo' volto – la cui 'apparizione' può avvenire solo a prezzo di una soppressione del primo. Sono, probabilmente non a caso, tutti film statunitensi (benché i loro autori abbiano provenienze disparate), apparsi nel breve giro di alcuni lustri, tra gli anni ottanta e novanta del secolo scorso, in cui particolarmente feconda era una lavorazione sottile dei codici di genere.

7.3 L'autoritratto come genere

Per l'analisi del trittico di Takeshi Kitano composto da *Takeshis'* (*id.*, 2005), *Glory to The Filmmaker* (*Kantoku banzai*, 2007) e *Achille e la tartaruga* (*Akiresu to kame*, 2008), una importante chiave di lettura ci viene offerta, sorprendentemente, da uno dei testi fondativi del pensiero politico moderno dell'Occidente, il *Leviatano* di Thomas Hobbes. La costellazione concettuale introdotta dall'autore inglese, composta dalle nozioni di *persona*, *attore*, *autore*, *autorizzazione*, ci consente di pensare nella direzione che qui ci interessa il peculiare 'circuitto' che Kitano stabilisce in questi film e che riunisce la *persona*, l'*attore*, l'*autore* ed il *personaggio*. Non si tratta di 'occidentalizzare' il cinema di Kitano, astraendo da un contesto culturale, quello nipponico (dei cui valori la sua opera si mostra peraltro profondamente imbevuta), né occorre attuare un censimento degli elementi 'rubati' alla

cultura occidentale (indubbiamente presenti, malgrado le dichiarazioni dell'autore medesimo), che la costellano e la contaminano: si tratta invece di attivare un orizzonte di intellegibilità per un sistema di slittamenti e dislocazioni che l'autore mutua da modelli cinematografici occidentali (da Fellini a Godard). Il motto ricœuriano *sé come un altro* potrebbe essere la bandiera sotto la quale Kitano colloca questo importante frammento della sua opera; ed il circuito suddetto ci sembra assumere tutta la sua portata solo nel momento in cui lo si consideri alla luce dell'istanza profonda che lo anima: quella dell'*opera* – nel caso specifico, evidentemente, quella dell'opera d'arte. Ma è l'*idea* dell'opera (che in Hobbes sarebbe lo Stato come corpo politico) ciò che conta qui, e che appare come la causa finale e, al contempo, il polo di dissoluzione di tutte le istanze mobilitate dalla costruzione testuale – il sito in cui si consuma la sparizione di tutti gli attori, gli autori, le persone e i personaggi chiamati a recitare la loro parte, o anche solo a comparire per un momento, in un teatro che non è il teatro dell'io, ma quello della sua dissoluzione, esibendosi non a titolo di *fantasmi interiori*, ma come occasioni (tutte esteriori e mondane) in cui l'opera trova i mezzi, più o meno spurî e accidentali, per realizzarsi²²⁶.

7.4 *La dissoluzione del volto nei suoi tratti e il «neutro» come terzo genere*

La maschera e il disfacimento del volto in Visconti si trovano naturalmente in *Morte a Venezia* (1972), ma anche in *Ludwig* (1973) e soprattutto la sequenza della veletta ne *L'innocente* (1976). Sequenza che riproduce la pagina del romanzo di D'Annunzio (1892) ma che Visconti – secondo la testimonianza del costumista Piero Tosi – sentiva come «già proustiana», ed in cui il velo doveva aderire al volto in modo quasi da «deformarlo»; ed è la voce, la parola proferita che qui la fa vibrare, che ci riporta a quel *per-sonare* (suonare attraverso) che è uno dei significati più reconditi (e remoti) dell'etimo latino di *persona*: la

²²⁶ Il recente interesse sorto intorno alla questione, ed al 'genere', dell'autoritratto al cinema e nei media fa seguito all'attenzione che, a partire dagli anni novanta, alcuni filosofi (Derrida, Julia Kristeva) hanno riportato intorno a tale tema. Cfr. "Fata Morgana", n. 16, *Autoritratto*. Sulla trilogia di Kitano come 'autoritratto', cfr. il contributo di M. Grosoli in "Fata Morgana", n. 16, in cui è operata una strana connessione tra i film dell'autore giapponese e l'opera letteraria del canadese Michel Houellebecq. Si veda poi, in una prospettiva incentrata sui *social media* e sulla rappresentazione 'mediale' di sé come procedura paradossale di spersonalizzazione, il libro a cura di F. Villa, *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Cosenza, Pellegrini, 2013.

maschera, ancor prima che uno strumento di codificazione teatrale delle espressioni, è uno strumento ‘musicale’, di amplificazione sonora della voce dell’attore²²⁷.

Visconti ha i suoi antecedenti in letteratura più che al cinema. Tra Ottocento e Novecento, la letteratura europea ha offerto numerosi esempi di un discorso critico di stampo sociale. Pochi, però, sono gli autori che hanno articolato un simile discorso attorno al viso, alle vicende e alle cristallizzazioni più o meno nefaste cui i visi vanno incontro. Più che in Musil, questa qualità dispotica del volto si ritrova nell’opera di Hermann Broch. Nel grande ciclo dei *Sonnambuli* l’agonia dell’ordine borghese passa per la dissoluzione dei volti, per la dispersione dei tratti di viseità. In *Pasenow o il romanticismo*, ciascun volto ne lascia affiorare degli altri, i lineamenti di un viso trascolorano insensibilmente nei tratti di un altro (il personaggio di Pasenow, come vedremo, è per eccellenza la preda di questo disturbo: vedere un volto estraneo nel volto dell’amata, il volto dell’amata in quello di Bertrand, quello di Bertrand nel volto del fratello...). È un germogliare anarchico di visi, all’insegna di una *sostituibilità*, fino al limite estremo dell’equivalenza. Cade il volto come *principium individuationis*. Il viso è lo spazio di codificazione di una morale e di un discorso sociale. Per questo la viseità è la crittografia del decoro borghese, e il viso il suo spazio di attuazione. La crisi del personaggio passa in primo luogo per questa rarefazione dei volti: ne escono dei singoli personaggi di paranoici – e non è solo il male conclamato del vecchio padre, ma tutto il delirio di Pasenow, che approda all’oggettivazione della propria scissione interiore in termini di complotto.

Un giovane ufficiale di famiglia aristocratica è costretto a rinunciare all’amore per una *entraineuse*, per sposare Elisabeth, la fanciulla nobile che la famiglia gli ha predestinato. Storia banale. Ma *Pasenow* è il grande romanzo del volto, il testo in cui con maggiore lucidità si discoprono le origini pragmatico-sociali del volto come tema e come archetipo storico. L’esponente della nuova borghesia mercantile, Bertrand, è l’agente esterno preposto allo smantellamento dell’impalcatura romantica. È l’operatore della dissoluzione dei volti. Bertrand, in compagnia di Elisabeth, tiene un discorso di tono pragmatico e antiromantico: analisi della quotidianità borghese come liturgia ed esorcismo praticato nei confronti della materia – propriamente, è il rinvenimento di una semiotica gestuale. Dopo, il volto di Elisabeth cambia: più profondamente, il discorso di Bertrand opera la devoltificazione di

²²⁷ Come detto in B. Roberti (a cura di), *La maschera è il vuoto. Conversazione con Toni Servillo*, in “Fata Morgana”, n. 22.

Elisabeth. Il volto della ragazza inclina verso l'inorganico (il paesaggio), fino ad acquisire qualcosa di inumano o di mostruoso: «perché in realtà non era più propriamente un volto, ma soltanto una parte del collo, dal quale si tendeva ricordando molto alla lontana la testa di una serpe». Il volto brucia, scivola verso il nulla; non ne rimangono che i tratti dispersi, ormai risucchiati nel paesaggio, con cui si confondono. E attorno ad Elisabeth si muovono personaggi sempre più infermi: la malattia nervosa del vecchio padre, e la fantasia paranoide di Pasenow, che riprende e fonde tutti i volti nel vortice di una potenza anonima, di un complotto di cui sarebbe vittima.

Non c'è da meravigliarsi, pertanto, che questo spegnimento progressivo dei volti – di Ruzena, di Elisabeth, di Pasenow stesso – abbia come esito estremo la dissoluzione dell'Immagine per antonomasia: immagine-matrice e fondativa di un'intera cultura. Si tratta di stracciare quell'ultimo santino riemerso nella memoria; e, a sorpresa, sarà un'iconoclastia salvifica, una cancellazione benefica delle immagini, viatico per un contatto diretto con il divino. Il dileguarsi delle forme, ciò che sembrava l'ennesima declinazione di un tema classico (il decoro borghese e la tentazione del disordine: si pensi a Thomas Mann), approda invece alla purezza della visione ultrafanica, in una luce mistica (il raccoglimento in chiesa).

Tutt'altra maniera è quella che si trova in un cineasta come Kechiche, che si rifà a Marivaux. Tra le dichiarazioni programmatiche, abbastanza numerose, disseminate in maniera più o meno 'cifrata' in *La vita di Adele* (2013), ne troviamo una che consente un'interpretazione limpida del principale gesto stilistico del film di Kechiche. Emma, la ragazza dai capelli tinti di blu che farà scoprire a Adèle la sua vera identità sessuale, è una pittrice che frequenta l'Accademia di Belle Arti. È lei stessa a dire, nel film, che il genere del ritratto non è la sua specialità: «Non faccio molti ritratti. Mi piace scegliere un dettaglio e riutilizzarlo dopo, in un modo diverso. Una piega al lato della bocca, o un'emozione dello sguardo». E cita Sartre, «la misteriosa debolezza del viso umano». La scelta di un dettaglio, di un tratto singolare, in un volto presentato nella sua fragilità, come fosse sul punto di dissolversi nei *tratti di visività* che lo compongono, costituisce il primo momento dell'operazione di Kechiche; mentre il secondo (che poi è quello dell'elaborazione estetica vera e propria) consiste in un processo di continua ripresa e rimodulazione, secondo una concezione quasi musicale, che del tratto espone una 'vita' che appare sempre più autonoma, che tende a sfuggire a quell'organizzazione che un viso sempre configura, e che

lo interroga circa il mistero di questa sua indipendenza. L'estrema duttilità del volto di Adèle Exarchopoulos si presta alla liberazione di tutta quella motilità periferica e involontaria, legata ai canali vegetativi, che per Arnold Gehlen definisce l'essenziale del movimento espressivo. Si può dire che davvero il viso appare qui nella sua nudità che lo rende del tutto esposto, trasparente; e in questo senso si può riconoscere a questo cinema un lato documentaristico, nella misura in cui un film è sempre anche un documentario sul volto di un attore.

A questo livello, il neutro può anche essere inteso come il 'terzo genere', al di là del maschile e del femminile. L'unione indifferenziata dei sessi, o meglio lo stato anteriore alla loro differenziazione. Stadio mitico, o limite interno in cui il maschile ed il femminile tendono a divenire indiscernibili. Compare una figura inedita, difficilmente collocabile all'interno del nostro percorso: l'androgino. Ad esso, in *Kechiche*, si allude attraverso il personaggio interpretato da Léa Seydoux, coi suoi capelli blu, traccia di un atavismo acquatico (si pensi al valore simbolico dell'acqua nel film) e di uno stadio della creazione ancora indistinto, magmatico (*Blue is the Warmest colour* è il titolo internazionale con cui il film è stato distribuito nei paesi anglofoni). Androginia, dunque, come 'resto' di un'età in cui gli esseri, le cose, non avevano ancora acquisito dei contorni ben definiti. Ma è soprattutto nel cinema di Manoel de Oliveira, come già abbiamo avuto modo di dire, che la figura dell'androgino ha il suo sviluppo indubbiamente più interessante. In quest'opera di straordinaria complessità, l'androgino figura come uno dei tasselli di una mitografia singolarissima, ad un tempo personale e identificabile con l'anima intellettuale della nazione portoghese.

Capitolo 8

CAMPI LUNGHI

8.1 *La metropoli e l'uomo comune del cinema*

In *Gangsters in agguato* (1954) di Lewis Allen, il personaggio dichiara il proprio odio per la folla. A un certo momento del film, definisce la folla come uno specchio che riflette il vuoto, un'assenza – e dice questo guardando in macchina. Non esiste, forse, nella storia del cinema, un'immagine che in maniera più pregnante sappia indicare l'identità tra l'uomo della folla e lo spettatore cinematografico.

La questione dell'anonimato, della vita nella metropoli moderna, il motivo della folla, sono tra gli argomenti più forti che si possono addurre a sostegno di una radice romantica, baudelairiana, della questione dell'impersonale. In particolare, il tema dell'individuazione trova un anello di giunzione tra il singolo e la collettività proprio in una figura che abbiamo trattato nel precedente capitolo: il volto-maschera. Si tratta di un punto di snodo che è messo in scena in alcuni film significativi, come *Un volto nella folla* (*A Face in the Crowd*, 1957) di Elia Kazan, ed il recente *Drive* (2011) di Nicolas Winding Refn.

Appare ormai chiaro che, se vi è un'unità poetica del cinema di Refn, essa si afferma nel personaggio come polo passionale del dramma²²⁸. Il personaggio vi compare, in primo luogo, come una figura solitaria ed immobile su un palcoscenico deserto, corpo su cui piove una luce di riflettore, che lo staglia in uno spazio astratto, simultaneamente dentro e fuori dal testo (l'elenco delle *dramatis personae* allestito come un confronto all'americana all'inizio di *Pusher*, 1996, e *Pusher 3*, 2006, la performance attoriale di *Bronson*, 2008,

²²⁸ Diversamente, se vi è unità estetica, questa si stabilisce sulla traccia di un sistema che è perlomeno duale o bipolare, in cui al personaggio si aggiunge un elemento di tutt'altro genere, fantastico o allucinatorio, sul quale più avanti occorrerà soffermarsi.

autentico *one man show* che della propria vicenda biografica fa l'oggetto di una pantomima di cui interpreta tutti i ruoli).

Quando il film incomincia, il personaggio (il suo corpo) diviene invece punto d'attrazione costante dello sguardo, ancoraggio per la macchina da presa, vettore del movimento che porta il cinema per le strade e tra la folla dei locali, a confondersi con l'indeterminatezza e la contingenza della vita.

I personaggi di Refn sono così – sono tutte e due queste cose. Nondimeno, essi sono innanzi tutto dei *caratteri* (ben al di là di una rigidità da 'tipi', e ancora al di qua di una dispersione dei propri contorni nel magma della vita), e lo sono nel senso più pregnante di questo termine (quello che si conserva nell'inglese *character*). Prima ancora che di corpi, si tratta, insomma, eminentemente di *coscienze*, che imprimono uno sviluppo al dramma attraverso un'azione deliberata, che 'fuoriesce' dai corpi e li oltrepassa²²⁹.

Quelli con cui abbiamo a che fare sono, in una parola, degli esseri morali. Nulla a che vedere, dunque, con quel registro *pulp* cui talora si sarebbe tentati di ricondurli (neanche nella sua versione europea: Guy Ritchie), ed in cui si assiste piuttosto al germinare di una vitalità non-organica che i corpi derivano dagli oggetti. Le loro sofferenze e le loro beatitudini sono reali. Non sono personaggi di celluloidi²³⁰.

Drive, l'ultimo film di Refn – il terzo in lingua inglese (dopo *Bronson* e *Valhalla Rising*, 2009), il primo prodotto negli Stati Uniti – è, insieme, il punto d'arrivo di questa concezione ed il suo atto di fondazione retrospettiva.

²²⁹ «L'oggetto dell'azione drammatica è costituito da anime o da coscienze, cioè da quel che non viene rappresentato e che, insieme, esige una certa complessità della sceneggiatura, obbligando il personaggio a distogliere tutta la sua carne da una data azione o consentendogli di non essere, di quell'azione, la semplice metamorfosi», J.L. Schefer, *L'uomo comune del cinema*, cit., pp. 52-53.

²³⁰ Si riprende (e parafrasa) qui l'interessante osservazione di Romano Luperini in merito allo statuto del personaggio nella letteratura postmoderna come «personaggio di carta». Secondo Luperini, se il *nouveau roman* aveva decretato la dissoluzione del personaggio in una pura percezione disincarnata, il postmoderno lo fa risorgere, ma in una forma reificata, in quanto alla complessità di un'esperienza vissuta si è sostituita quella di un'intertestualità infinita: «In Robbe-Grillet il personaggio scompare. Ora, invece, nel postmoderno, i personaggi vengono ricostituiti. Un personaggio di *Pulp Fiction* può sembrare addirittura balzachiano, perché è a tutto tondo; però è un personaggio a tutto tondo completamente cartaceo. Mentre Robbe-Grillet riprende l'avanguardia, qui siamo al di là dell'avanguardia, siamo in una forma di romanzo in cui il personaggio apparentemente viene ricostituito secondo tutte le modalità primo-ottocentesche, ma solo come personaggio di carta, cioè come personaggio che per statuto non ha esperienze, che vive surrettiziamente delle avventure già raccontate e già note al pubblico, secondo una serie di *clichés* che si ripetono. Mentre i rapporti umani (e anche il denaro) si smaterializzano, l'esperienza viene sostituita dalla citazione di esperienze già scritte», R. Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, p. 215.

La sequenza con cui il film si apre pone immediatamente il problema della definizione del personaggio nella sua relazione con l'ambiente.

All'inizio, una manciata di elementi, tenuti insieme solo dall'indistinzione della penombra e dalla continuità formale della ripresa: una cartina stradale disseminata di frecce; il personaggio inquadrato di spalle, alla finestra, con indosso una giacca dalla foggia bizzarra; un televisore che trasmette una partita di basket. Il movimento di macchina non è, come in Hitchcock, il veicolo di una significazione, ma una presentazione di nessi conoscibili solo a posteriori.

La maschera può essere al contempo tutti e nessuno. Per questo motivo il suo 'correlato' – se non il suo presupposto vero e proprio – è la folla cittadina²³¹.

8.2 *L'immagine satura e la natura sconosciuta*

Si può ugualmente dire che, se nel quarto capitolo ci si era occupati di decostruire la persona *grammaticale* che reggeva le dinamiche del discorso filmico (l'istanza che, da un'immagine all'altra, si qualificava per il proprio potere di dire 'io') per mostrarne il carattere secondario e derivato (in quanto effetto di un dispositivo linguistico ed enunciazionale *sovrapposto* alle immagini deterritorializzate che costituiscono il *primum* del cinema), qui si passa ad un tentativo di decostruzione che chiama in causa un'altra accezione del termine «persona»: quella di persona *giuridica*, in quanto effetto di una decisione concernente i limiti dell'umano: Esposito ricorda che «decisione», nel suo senso etimologico, significa appunto divisione – divisione, *separazione* di ciò che è umano da ciò che non lo è. La vita dell'*homo sacer* diventava pertanto «uccidibile e insacrificabile» proprio in quanto era l'esito, o il 'resto', del dispositivo *escludente* della persona, che la espelleva in quanto pura vita animale, *zōé*, non più parte della città. Si consideri lo spostamento notevole che una simile impostazione del problema ci consente di fare allorché si tenti di applicarla al cinema: la questione essenziale non sarebbe più il posto occupato dalla figura umana

²³¹ Perfino superfluo è citare Pirandello, il cui ruolo nell'elaborazione di questo tema in tutte le sue implicazioni è cruciale, non solo per la tradizione italiana; ci pare invece necessario rinviare ad un importante testo di M. Serres, *Genesi*, Genova, il melangolo, 1985, che, muovendo da una complessa disamina del racconto di Balzac *Il capolavoro sconosciuto*, approda, tra le altre cose, ad una elaborazione filosofica particolarmente ricca del tema della maschera).

nell'immagine, centro o periferia, ma ciò che nell'immagine è umano e ciò che non lo è. Ci si colloca in uno stadio per così dire anteriore, sul piano logico, rispetto a come si era posta il problema fino a questo momento. Da questo punto di vista, la figura umana non godrebbe davvero di alcun privilegio a fronte di tutti gli altri possibili oggetti che possono giungere ad occupare la visione: roccia, pianta, animale, macchina. Il ragionamento condotto sin qui, che considerava l'immagine rispetto al posto che vi occupava la figura umana, non giungeva ancora al fondo del problema, in quanto procedeva da un'idea *già costituita* dell'umano, e la presupponeva. Presupposizione decisiva, capace di orientare l'intero discorso. Non ci sembra allora azzardato rinvenire in questa *impasse* epistemologica un'ennesima manifestazione di quella difficoltà, denunciata da Esposito a proposito della filosofia e del diritto, di penetrare un sistema di pensiero nel momento in cui continuiamo a muoverci entro le sue coordinate: «non perché le sue porte ci siano sbarrate, ma perché le abbiamo da tempo immemorabile varcate, e si sono richiuse dietro di noi». Incontriamo difficoltà nel rimettere davvero in discussione un orientamento personalistico, perché la nostra critica si svolge ancora all'interno delle sue categorie, parla il suo stesso linguaggio. Attentiamo ad un personalismo proprio delle forme estetiche del cinema, ma il nostro discorso è ancora tutto dentro ad una metafisica della persona e al lessico che le è proprio. Tanto che, come si è visto, allorché si tenta di porre sullo stesso piano, al di là – o, meglio, al di qua – di ogni gerarchia, i possibili oggetti della visione, non si può comunque fare a meno (se non attraverso, appunto, degli arabeschi lessicali che lascerebbero intatta la sostanza del problema e non consentirebbero di avanzare di un passo nella sua comprensione) di parlare, a proposito di alcuni di essi, della «figura umana». Ora, è evidente che una forma di pensiero così onnipervasiva, quale è quella descritta da Esposito, debba avere, se non dettato le leggi, almeno informato delle sue procedure una disciplina relativamente giovane come l'estetica. Ci si può chiedere se non solo la teoria, ma anche la pratica estetica – e, in particolare, quella del cinema – sia mai giunta realmente a sottrarsi a questa forma personalistica e antropomorfa del pensiero. Si dovrebbe poter pensare ad un cinema in cui l'uomo stesso non è considerato – inquadrato – diversamente dalle altre forme di vita animale, come da tutti gli altri possibili oggetti della visione: la decisione di ciò che è umano nel quadro (e di ciò che non lo è) non riguarderebbe la figura umana più di quanto non riguardi una carcassa di animale, le acque di un fiume, un pezzo di spazio anonimo. Si ripropone qui – in una specie di recrudescenza rispetto a quanto si è cercato di

definire finora – uno dei problemi più difficili con cui la teoria del cinema, da sempre, si è trovata a dover fare i conti, ossia i rapporti tra il cinema ed il linguaggio verbale. Ci si può chiedere, allora, se non si debba dare ragione ad una certa ermeneutica filosofica (Gadamer) che sostiene l'impossibilità di pensare alcunché al di fuori del linguaggio. Tenteremo di dare una risposta a tale questione a tempo debito, sostenendo (lo diciamo fin d'ora) la tesi per cui il cinema, come alcune altre arti della visione, conterrebbe in sé una possibilità emancipativa rispetto ad una così (apparentemente) stringente 'embricazione' di visione e schemi linguistici. Per il momento, ci sembra più fruttuoso procedere per via 'empirica', ricercando quelle forme espressive con cui il cinema ha perlomeno teso ad un simile superamento.

Nessuno, forse, più di Shohei Imamura si è spinto più in là nella direzione di un annullamento delle gerarchie e, ancor di più, dei confini tra le diverse forme di vita (l'inanimato resta tutto sommato fuori da questa ricerca). Forse era inevitabile ritrovare un esito così radicale in un cineasta appartenente ad una cultura così distante da quella occidentale. Il limite di quest'opera, tuttavia, almeno all'interno di una prospettiva come la nostra, sarebbe semmai quello di effettuare questo annullamento per via 'negativa': poiché dell'umano non vi è traccia. L'umano non c'è, resta una pura vita animale che accomuna gli animali umani alle altre specie. Malgrado tutto, anche Imamura sembrerebbe dunque procedere da una *decisione* prestabilita di ciò che è umano. Ma tutte queste sono ipotesi, pertanto vanno verificate. Quel che si può ribadire fin d'ora è il ruolo determinante, ancora una volta, del cinema di Antonioni. In lui si assiste (almeno nei momenti migliori) al *prodursi* dell'umano nella visione: ad un *divenire-uomo* della figura umana – un «divieni ciò che sei» che sarebbe parte di un nietzscheanesimo profondo di Antonioni (quale è quello che Deleuze vede nella sua opera). Creazione e distruzione dell'uomo, nascita e morte dell'umano, sarebbero dunque il suo soggetto più profondo. Il tema della morte dell'uomo lascerebbe così intravedere quello che gli è coestensivo, una sorta di correlato necessario: quello della sua nascita, cioè della sua creazione/costruzione. Della sua storicità.

Un cineasta come Wakamatsu, in film come *Caterpillar* (2011) e *The Millennial Rapture* (2012) ci pone di fronte ad un problema per certi versi opposto, quello di un corpo senza più immagine possibile. Ma il caso di Wakamatsu costituisce per molti versi un'anomalia; sulle ragioni di questa eccezionalità, cruciali per il discorso che andiamo elaborando, occorre soffermarsi. L'impersonale che definisce l'immagine filmica può trovare un luogo

significativo di manifestazione in un confronto dei suoi contenuti e delle sue forme con un mondo animale (è il caso, lo si è visto, di Imamura, ma anche di Dumont) o con una idea di natura (come in Malick, Herzog, Sokurov). Vale a dire quando il parametro di riferimento dell'immagine diventa qualcos'altro dall'umano: appunto l'animale, o il vegetale, il minerale ecc. Il caso di Wakamatsu è rilevante appunto perché rovescia la questione: l'umano, l'individuale, il personale diventano oggetto di definizione proprio perché l'immagine non ha più alcun parametro di riferimento. La figura umana non è più un termine di confronto (sia pure *a contrario*), ma non in quanto ha cessato di costituire il parametro su cui l'immagine letteralmente si misura, ma, al contrario, è un problema nel momento in cui *non è più in grado di essere una misura dell'immagine*, di offrire a questa la sua unità di misura consueta, poiché la sua stessa integrità è messa in dubbio – e, con essa, è revocata in dubbio anche la sua umanità. L'umano diventa oggetto di una decisione, stavolta per via di una suo assottigliamento o di una proliferazione. Si direbbe che in Wakamatsu ad essere messo in scena sia proprio l'*homo tantum* di cui parla Deleuze, o la vita impersonale nei suoi stadi differenziati.

Con l'opera di Wakamatsu, insomma, l'insieme delle questioni finora trattate perviene ad una sorta di collasso, o di rovesciamento: se infatti, fino a questo momento, l'immagine è stata considerata nel suo non essere più 'misurata' dalla figura umana, il cinema di Wakamatsu (e in particolare un film come *Caterpillar*) ci costringe a fare i conti con un'immagine che non è più capace lei stessa di misurare l'umano, la vita individuale. Non si considera più, ora, l'immagine rispetto al posto che vi occupa – o non vi occupa – la figura umana, bensì l'umano in quanto non trova più un'immagine capace di rappresentarlo. Si vede come in questo rovesciamento della questione del corpo nell'immagine cinematografica il cinema dell'autore nipponico trovi la sua tenuta estetica e, al contempo, la sua carica politica rivoluzionaria (più esplicita nei temi in altri film recenti, come *United Red Army*). Inoltre, da quest'idea – che Wakamatsu presenta con straordinaria limpidezza – discendono forse tutte quelle declinazioni di un cinema che negli ultimi decenni ha trovato nel 'postumano' una posta in gioco importante (da Cronenberg a Tsukamoto).

A proposito degli elementi, si ricordi che Faust, in Goethe, comincia evocando lo *Erdegeist*, lo Spirito della Terra. All'opposto, nel *Faust, II*, la grande e misteriosa scena della

mascherata segnerà l'apoteosi dell'artificio (di contro alla Natura), tanto da essere intesa dallo stesso Marx come una potente allegoria della merce e del capitale²³².

I quattro elementi (Acqua, Terra, Aria, Fuoco) sono altrettante 'potenze' della Natura, ma anche, tradizionalmente, gli 'ingredienti' di un *opus alchemicum*. Il cinema sarebbe, dunque, segretamente legato all'alchimia?²³³ Ad ogni modo, essa richiama immediatamente il personaggio di Faust – che, fin dall'inizio, nei *Volksbücher* come nel testo di Spiess, è definito «alchimista e negromante». Si pensi anche, in Goethe, al suo studio ricolmo di alambicchi e ammennicoli di ogni sorta (nel romanzo di Pirandello, sarà invece l'operatore cinematografico Serafino Gubbio a svolgere parte del suo lavoro in una specie di gabinetto alchemico²³⁴. Questa 'linea' alchemica attraversa, in forme più o meno manifeste, tutta la cultura tedesca moderna, fino ad approdare all'espressionismo, in particolare quello cinematografico: ad essa sono riconducibili alcuni dei suoi capolavori, da *Il Golem* (*Der Golem*, Wegener, 1915) a *Il gabinetto del Dottor Caligari* (*Das Kabinett des Doktors Caligari*, Wiene, 1919), a *Metropolis* (Lang, 1926). Ma che cosa è diventato il personaggio di Faust nel film di Sokurov? È un alchimista che non riesce a trasformare la Natura in alcunché, incapace di maneggiare i suoi elementi, di estrarne un principio di ordine differente. La Natura gli resiste; oppone al suo lavoro, a tratti febbrile, la particolare resistenza di una realtà opaca, ottusa nella sua contingenza e nella sua materialità (il cadavere dell'inizio), puro strato di materia bruta che non rinvia ad alcun valore trascendente; il particolare permane in sé (nel suo squallore), irrimediabilmente separato dall'universale che potrebbe inserirlo in un disegno complessivo, o in un progetto, di ordine divino. (Né, tantomeno, questo Faust può essere accostato alla versione 'secolarizzata' di quello goethiano, così come ne parla Baioni, che di una istanza di dominio sulla natura fa la base 'allegorica' per una incarnazione del moderno spirito imprenditoriale borghese, scettico e pragmatico).

Si tratta, in Sokurov, di una natura sconosciuta. Il tema ha radici antiche. Le *Georgiche* di Virgilio, ad esempio. Ma è un approccio che riprende, e al tempo stesso sconfessa, tutta

²³² Si veda, a proposito di questo aspetto della tragedia goethiana, il commento di G. Baioni, spesso evocato anche da F. Fortini nell'apparato critico che correde l'edizione da lui curata: J.W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori. Lo *Erdgeist* giungerà a reincarnarsi, con le sembianze di un principio erotico potentemente distruttivo, nel dramma di F. Wedekind, *Lulu* (Milano, Adelphi; la prima parte del dramma ha per titolo, appunto, *Lo Spirito della terra*), da cui passerà poi a Pabst (*Lulu*, 1928) e a Berg.

²³³ Cfr. B. Roberti, *Cinema alchimia uno. L'ingresso aperto nel palazzo chiuso del re*, Bari, caratteri mobili, 2012 (anche riguardo a una storia dei discorsi che, sin dalla nascita del cinematografo, si sono prodotti circa un suo apparentamento alle 'arti' alchemiche).

²³⁴ Cfr. L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Garzanti, in cui l'ambulacro sotterraneo di Serafino è descritto secondo una 'figuralità' che rinvia espressamente alla sfera dell'alchimia.

una tradizione ‘panica’, propriamente slava, nella raffigurazione della natura, tradizione che passa per Rimsky-Korsakov, Mussorgski, Stravinski (*Le sacre du printemps*) e che nel cinema parte da Dovženko e giunge a Tarkovskij (che tuttavia mostra già i segni di un fermento ‘contrario’ che l’attraversa). Qui, i «quadri della Russia pagana» imputridiscono. Già in *Alexandra* (ma forse già, in parte, in *Padre e figlio*) la mobilità estrema, fluida e irregolare della macchina da presa, ‘infrangeva’ il pittorialismo che, in certo modo, era stato, ed è, il ‘limite’ del cinema dell’autore siberiano. La fascinazione di un Non-io concepito in una potente sintesi con l’Io – capace di rimandare a Fichte come a Caspar David Friedrich – qui viene meno del tutto. Lo specchio che oscilla, appeso al cielo (citazione da un quadro di Altdorfer), all’inizio di *Faust*, non pare in grado di riflettere alcunché; sovrasta solamente, tra le nubi, una natura digitale (che poi è un clamoroso ossimoro), smaccatamente falsa (l’intuizione geniale di chi, R. Silvestri su “Il manifesto”, ha ritrovato in quest’incipit una tonalità disneyana, salvo poi trovare in essa motivi di perplessità). La centralità dell’opera recente di Sokurov rispetto ad un’epistemologia del digitale al cinema (fin da *Il sole*) risiede, forse, proprio nell’aver posto il problema di un nuovo tipo d’immagine nei termini di un suo confronto con la rappresentazione della natura, di ciò che è ‘naturale’. La prima transizione notevole istituita dal film è, non a caso, quella che ci fa passare da un’iconografia fantasmagorica, e quasi *fantasy*, del paesaggio, restituito attraverso una successione di campi lunghissimi che formano un’avvolgente ripresa aerea (che richiama, inevitabilmente, quelle, celebri, del film di Murnau) al morto dettaglio di un pene umano. La ‘pittoricizzazione’ del paesaggio e dell’estrema lontananza, da cui l’uomo è escluso (se non fosse per l’avvicinamento finale, in *plongée*, alla cittadina, che ne rivela la presenza) dissolve nell’estrema vicinanza di un dettaglio crudamente realistico, che rinvia a ciò che nell’uomo è vita fisiologica e, insomma, animale, pura *zoé*. I termini del problema, insomma, sono messi in campo fin dall’inizio in maniera estremamente chiara²³⁵.

Ma, più che a Goethe, il *Faust* di Sokurov sembra rinviare all’altro lato, quello meno frequentato, del Romanticismo tedesco: un lato ‘nero’, scettico e infernale, testimoniato da opere come la *Clavis fichtiana* e, soprattutto, le *Veglie* di Bonaventura²³⁶. Sokurov ‘deforma’ la tragedia goethiana, traghettandola, di fatto, dal lato della «scepsi» romantica. Si veda ancora

²³⁵ Quanto a questo pittorialismo, non si potrà fare a meno di richiamarsi alle distinzioni tra diversi tipi di spazio, e alla categoria di «spazio pittorico», di cui parla É. Rohmer nel suo famoso studio su *L’organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, Venezia, Marsilio. Si vedano anche gli scritti di Sokurov, che torna spesso su questi temi: *Nel centro dell’oceano*, Milano, Bompiani, 2009 (anche sulla questione della camera digitale e della sua efficacia nel restituire la natura giapponese, durante le preparazioni di *Dolce...*, 1999).

il saggio di Collini, in cui è posta la distinzione – la dicotomia – tra un «idealismo soggettivo» (fichtiano) ed un «idealismo oggettivo» (schellinghiano); in gioco è la dualità fichtiana, che qui ci riguarda, tra Io (il soggetto) e Non-io (la natura).

²³⁶ Pseudonimo di August Klingemann. Si veda l'introduzione di P. Collini all'edizione italiana (con testo a fronte, Venezia, Marsilio), in cui le *Veglie* sono definite, esplicitamente, come un «Antifaust». Quasi ossessivo in esse, peraltro, è il riferimento al personaggio di Mefistofele.

BIBLIOGRAFIA

Testi dedicati alla questione dell'impersonale

Contributi critici in cui è tematizzata la questione filosofica dell'impersonale:

- BAZZICALUPO, L. (a cura di), *Impersonale. In dialogo con Roberto Esposito*, Milano, Mimesis, 2008.
- CIMATTI, F., «*La langue sert à de toutes autres choses qu'à la communication*». *Per una soggettività impersonale*, in "Palinsesti", n. 1, 2011, pp. 169-190 (numero contenente un'ampia sezione, a cura di D. Dottorini, dedicata al pensiero di Roberto Esposito).
- CUOMO, V., *Del corpo impersonale. Saggi di estetica dei media e di filosofia della tecnica*, Napoli, Liguori, 2004.
- ESPOSITO, R., *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007.
- ID., *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, *passim* (con precipuo riferimento alla tradizione italiana).
- ID., *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Torino, Einaudi, 2013, *passim*.
- GAETA, G., *Il passaggio nell'impersonale*, in S. Weil, *La persona e il sacro*, a cura di M.C. Sala, Milano, Adelphi, 2012, pp. 59-78.
- GALLO, G., *Il personale e l'impersonale per una politica della vita*, in "Palinsesti", n. 1, 2011, pp. 111-117.
- GAROFALO, P., *Riflessioni su una tematizzazione dell'impersonale in Karl Marx*, in "Palinsesti", n. 1, 2011, pp. 165-168.
- LISCIANI PETRINI, E., *Fuori dalla persona. L'impersonale in Merleau-Ponty, Bergson, Deleuze*, in "Filosofia politica", n. 3, 2007, pp. 393-409.
- ID., *Per una filosofia dell'impersonale*, in L. Bazzicalupo (a cura di), *Impersonale. In dialogo con Roberto Esposito*, cit., pp. 39-55.
- PANATTONI, R.-SOLLA, G., *In ogni vita, due. L'amicizia, l'impersonale*, in M. Blanchot, *L'amicizia*, Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 7-20.
- PARISOLI, L., *Terza persona e seconda persona*, in "Palinsesti", n. 1, 2011, pp. 119-141.
- SCHÉRER, R., *Homo tantum. L'impersonnel: une politique*, in É. Alliez (a cura di), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, ?, Le Plessis-Robinson, 1998, pp. 25-42.
- TARIZZO, D., *Quarta persona. Dall'impersonale all'indisponibile*, in "Palinsesti", n. 1, 2011, pp. 81-90.
- TOMAINO, A., *Ripensare il politico. Come attuare una post-democrazia impersonale?*, in "Palinsesti", n. 1, 2011, pp. 143-146.

Saggi, articoli e capitoli di libri che trattano la questione dell'impersonale in relazione al cinema:

- BASSO, P., *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau, 2002, pp. 89-121, in particolare pp. 92-93 ("Impersonalità e valori antropici dell'enunciazione"), pp. 117-121 ("Una ripartenza: dall'enunciazione impersonale").
- DOTTORINI, D., *L'immagine impersonale: Bartleby, Godard, Pelešjan*, in "Fata Morgana", n. 0, pp. 105-116.
- ESPOSITO, R., *Persona*, in "Palinsesti", n. 1, 2011, pp. 29-39.

- EUGENI, R., *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. ??-?? (“”).
- FONTANILLE, J., *Des simulacres de l'énonciation à la praxis énonciative*, in “Semiotica”, n. 1-2, pp. 185-197 (ampia recensione al libro di Metz *L'enunciazione impersonale*).
- MANETTI, G., *La teoria dell'enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Siena, Protagon, 1998, pp. 105-112, in particolare pp. 106-107 (“Christian Metz e l'enunciazione antropoide”), pp. 108-109 (“L'enunciatore è il film”).
- METZ, CH., *L'énonciation impersonnelle, ou la site du film*, Paris, Librairie des Méridiens-Klincksieck, 1991 (trad. it. *L'enunciazione impersonale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995).
- PEZZOTTA, A., *Enunciazione e intenzionalità*, in “Filmcritica”, n. 416, 1991, pp. 307-321 (saggio sul libro di Metz *L'enunciazione impersonale*).
- ROBERTI, B., *Fuori lo sguardo! Impersonale e cinema*, in “Palinsesti”, n. 1, 2011, pp. 61-72.

Bibliografia generale

- AA. VV.
2006a *Bíos*, “Fata Morgana”, n. 0.
- AA. VV.
2006b *Lessico di Biopolitica*, Roma, Manifestolibri.
- AA. VV.
2011a *Autoritratto*, “Fata Morgana”, n. 15.
- AA. VV.
2011b “Palinsesti”, n. 1, pp. 23-190 (“Officina”: *La vita e le forme. Su Roberto Esposito*, a cura di D. Dottorini).
- AGAMBEN, G.
1990 *Il volto*, in “Marka”, n. 28, ora in AGAMBEN, G. 1996b, pp. 74-80.
1992 *Note sul gesto*, in “Trafic”, n. 1, *ivi*, pp. 45-53.
1995 *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.

- 1996a *L'immanenza assoluta*, in "aut aut", n. 276, ora in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, pp. 377-404.
- 1996b *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- 1998 *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri.
- 2002 *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- 2004 *Nymphæ*, in "aut aut", n. 321-322, poi pubblicato a parte, in versione riveduta ed ampliata, con il titolo *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

AGOSTINI, F.

- 2003 *Deleuze: evento e immanenza*, Milano, Mimesis.

ANGELUCCI, D.

- 2006 *La vita come divenire innocente: Nietzsche, Deleuze, Welles*, in AA. VV. 2006a, pp. 149-158.

ANTELME, R.

- 1947 *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard (trad. it. *La specie umana*, Torino, Einaudi, 1947).

ARNHEIM, R.

- 1982 *The Power of the Center: a study of composition in the visual arts*, Berkeley, University of California Press (trad. it. *Il potere del centro*, Milano, Abscondita, 2011).

ARTAUD, A.

- 1946 *À M. Bousquet*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. XI, a cura di P. Thévenin, Paris, Gallimard, 1974 (trad. it. *Lettera sulle deportazioni*, in Id., *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Milano, Mimesis, 2003, pp. 93-101).

AUERBACH, E.

- 1967 *Figura* (1938), in Id., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, Francke, pp. 55-92 (trad. it. *Figura*, in Id., *Studi di Dante*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 174-220).

BADIOU, A.

- 1988 *L'être et l'événement*, Paris, Seuil (trad. it. *L'essere e l'evento*, Genova, Il Melangolo, 1995).
- 1997 *Deleuze. «La clameur de l'Être»*, Paris, Hachette (trad. it. *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, Torino, Einaudi, 2004).
- 1998 *L'ontologie vitaliste de Deleuze*, in Id., *Court traité d'ontologie transitoire*, Paris, Seuil, pp. 61-72 (trad. it. *L'ontologia vitalista di Deleuze*, in "L'espressione", n. 1, 2004, pp. 133-140).
- 2000 *Un, multiple, multiplicité(s)*, in "Multitudes", n. 1, pp. 195-211 (trad. it. *Uno, Molteplice, Molteplicità*, in "L'espressione", n. 1, 2004, pp. 141-155).
- 2006 *Logiques des mondes. L'être et l'événement, 2*, Paris, Seuil.

BALÁZS, B.

- 2001 *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), Frankfurt am Main, Suhrkamp, già in H. H. Diederichs, W. Gersch, M. Nagy (a cura di), *Béla Balázs. Schriften zum Film. Band I. «Der sichtbare Mensch». Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, München, Carl Hanser, 1982 (trad. it. *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Torino, Lindau, 2008).

BARTHES, R.

1963 *Sur le cinéma* (intervista a cura di M. Delahaye e J. Rivette), in “Cahiers du cinéma”, n. 147 (trad. it. *Sul cinema*, in R. Barthes, *La grana della voce*, Torino, Einaudi, 1986, ora in Id., *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Genova, Il Melangolo, 1997, pp. 76-91).

1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil (trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003).

2002 *Le neutre. Cours au Collège de France 1977-78*, Paris, Seuil.

BAZIN, A.

1958-62 *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf (trad. it. parz. *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1999).

BAZZICALUPO, L.

2008 (a cura di) *Impersonale. In dialogo con Roberto Esposito*, Milano, Mimesis.

2010 *Biopolitica. Una mappa concettuale*, Roma, Carocci.

BAZZICALUPO, L. e ESPOSITO, R.

2003 (a cura di) *Politica della vita*, Roma-Bari, Laterza.

BELLOUR, R.

1999 *L'Entre-Images 2. Mots Images*, Paris, POL.

2002 *L'Entre-Images. Photo Cinéma Video*, Paris, La Différence (1^a ed. 1990; trad. it. *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007).

BENE, C.

2008 *Autografia d'un ritratto* (1995), in Id., *Opere*, Milano, Bompiani.

BENJAMIN, W.

1921 *Zur Kritik der Gewalt*, in “Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik”, poi in W. Benjamin, *Schriften*, a cura di G. e Th. W. Adorno, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955 (trad. it. *Per la critica della violenza*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 5-30).

1928 *Einbahnstraße*, Berlin, Rowohlt (trad. it. *Strada a senso unico*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 2006).

BERGSON, H.

1959a *L'évolution créatrice* (1907), in Id., *Œuvres*, Édition du Centenaire, Paris, PUF (trad. it. *L'evoluzione creatrice*, a cura di F. Polidori, Milano, Raffaello Cortina, 2002).

1959b *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), *ivi* (trad. it. *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di A. Pessina, Roma-Bari, Laterza, 2009).

2006 *L'énergie spirituelle* (1919), Paris, PUF (trad. it. *L'energia spirituale*, a cura di G. Bianco, Milano, Raffaello Cortina, 2008).

BERNARDI, S.

1988 *Joyce ed Ejzenštejn: simbolo, cosa, figura*, in “Filmcritica”, n. 384, pp. 187-207.

1991 *Le strutture elementari della soggettiva*, in “Filmcritica”, n. 414, pp. 161-166.

1994 *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere.

BERTETTO, P.

2008 *Il figurale e il cinema*, in “aut aut”, n. 338, pp. 86-97.

BLANCHOT, M.

1955 *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard (trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967).

1959 *Le livre à venir*, Paris, Gallimard (trad. it. *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969).

1969 *L'entretien infini*, Paris, Gallimard (trad. it. *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Torino, Einaudi, 1977).

1971 *L'amitié*, Paris, Gallimard (trad. it. *L'amicizia*, a cura di R. Panattoni e G. Solla, Genova-Milano, Marietti, 2010).

1989 *Qui?*, in Aa. Vv., *Après le sujet qui vient?*, a cura di J.-L. Nancy, “Cahiers Confrontation”, n. 20 (trad. it. *Chi?*, in “Millepiani”, n. 21, 2002).

2003 *Écrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68, etc. 1958-1993*, Paris, Lignes Éditions Léo Scheer (trad. it. *Nostra compagna clandestina. Scritti politici (1958-1993)*, a cura di C. Colangelo, Napoli, Cronopio, 2004).

BOTTIROLI, G.

1993 *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Torino, Bollati Boringhieri.

BRANIGAN, J.

1984 *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York-Amsterdam, ?.

BRESSON, R.

1975 *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard (trad. it. *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2003).

BRUNO, M. W.

2006 *Immagini immunitarie. Il cinema come sistema biopolitico*, in Aa. Vv. 2006, pp. 89-103.

BUCI-GLUCKSMANN, CH.

2008 *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée (trad. it. *Filosofia dell'ornamento*, Palermo, Sellerio, 2010).

BUSETTA, L.

2011 “*Je sais à quoi tu pense*”: JLG/JLG, in Aa. Vv. 2011a, pp. 277-282.

CANGUILHEM, G.

1952 *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin (trad. it. *La conoscenza della vita*, Torino, Einaudi, 1976).

CANTONE, D.

2008 *Un accordo nel disaccordo. Proposta per un confronto tra le estetiche di Deleuze e Lyotard*, in “aut aut”, n. 338, pp. 137-154.

2009 *Cinema tempo soggetto. Deleuze e il sublime kantiano*, Milano, Mimesis.

CASETTI, F.

2001 *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani (1^a ed. 1986).

CAVALLETTI, A.

2005 *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Milano, Bruno Mondadori.

2011 *Suggestione. Potenza e limiti del fascino politico*, Torino, Bollati Boringhieri.

CERVINI, A e ROBERTI, B.

2011 *Il soggetto che si ritrae. Conversazione con Julia Kristeva*, in AA. VV. 2011a, pp. 7-13.

CHATEAU, D.

2008 *Il figurale e l'allucinazione filmica*, in "aut aut", n. 338, pp. 73-85.

COTTAFANI, V.

1983 *Ricarichiamo il primo piano*, in "Filmcritica", n. 581/582, pp. 25-26.

CREMASCHI, S.

1979 *L'automa spirituale: la teoria della mente e delle passioni in Spinoza*, Milano, Vita e Pensiero.

CUTRO, A.

2004a *Deleuze/Guattari e Foucault: la 'vita' al di là di Edipo*, in "L'espressione", n. 1, pp. 113-123.

2004b *Michel Foucault. Tecnica e vita. Biopolitica e filosofia del 'bios'*, Napoli, Bibliopolis.

2005 (a cura di) *Biopolitica. Storia e attualità di un concetto*, Verona, Ombre Corte.

DEBRAY, R.

1992 *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard (trad. it. *Vita e morte dell'immagine*, Milano, Il Castoro, 1999).

DE CERTEAU, M.

1977 *Le cimetière des images*, in "Les nouvelles littéraires", 23-30 giugno (trad. it. *Il Diavolo probabilmente*, in Id., *La lanterna del diavolo. Cinema e possessione*, Milano, Medusa, 2002, pp. 37-40).

DE GAETANO, R.

2003 *Ejzenštejn, Deleuze e le vie della teoria in Italia*, introduzione a M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 9-41.

2006 *L'energetica della forma*, in AA. VV. 2006a, pp. 159-169, ora in R. De Gaetano, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, Pisa, ETS, pp. 25-35, con il titolo *La vita delle immagini*.

2007a *L'alba di un mondo*, in "Fata Morgana", n. 1, ora in R. De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit., pp. 37-48.

2007b *L'immagine inarchiviabile*, in "Fata Morgana", n. 2, ora in R. De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit., pp. 173-180.

2007c *Tre idee del limite, tre stati del cinema*, in "Fata Morgana", n. 3, ora in R. De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit., pp. 37-48.

- 2008a *Dispositivi, concatenamenti, incontri*, in “Fata Morgana”, n. 6, ora in R. De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit., pp. 181-189.
- 2008b *Tra-due. L’immaginazione cinematografica dell’evento d’amore*, Cosenza, Pellegrini, 2008.
- 2009a *Arte, sensazione, spettatore*, in “Bianco & Nero”, n. 563, ora in R. De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit., pp. 135-142, con il titolo *Molecolarità della sensazione*.
- 2009b *Lo spazio-tra delle immagini*, in “Fata Morgana”, n. 9, ora in R. De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit., pp. 101-120.
- 2010 *Facoltà dell’immagine e forme del visibile*, in “Bianco & Nero”, n. 567, ora in R. De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit., pp. 77-88.
- 2011a *L’immagine immanente*, in “Fata Morgana”, n. 13, ora in R. De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit., pp. 59-75.
- 2011b *La forma vivente*, in “Bianco & Nero”, n. 569, pp. 35-43, ora in R. De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit., pp. 9-23.
- 2011c *Potere e potenza dell’anonimo*, in Aa. Vv., *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, a cura di R. De Gaetano, Cosenza, Pellegrini, 2011, *ivi*, pp. 121-134.

DE GAETANO, R., DOTTORINI, D., ROBERTI, B.

- 2006 (a cura di) «*Aprire un orizzonte su ciò che è negato*». *Conversazione con Roberto Esposito*, in Aa. Vv. 2006a, pp. 7-23.

DELEUZE, G.

- 1966 *Le Bergsonisme*, Paris, PUF (trad. it. *Il bergsonismo*, in Id., *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001).
- 1968 *Différence et répétition*, Paris, PUF (trad. it. *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina, 1997).
- 1969 *Logique du sens*, Paris, Minuit (trad. it. *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2011).
- 1976 *Trois questions sur Six fois deux* (J.-L. Godard), in “Cahiers du cinéma”, n. 271 (trad. it. *Tre domande su Six fois deux*, in *Pourparler 1972-1990*, Macerata, Quodlibet, 2000, pp. 53-65).
- 1977 *De la supériorité de la littérature anglaise-américaine*, in G. Deleuze e C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion (trad. it. *Sulla superiorità della letteratura anglo-americana*, in G. Deleuze e C. Parnet, *Conversazioni*, Verona, Ombre Corte, 2011, pp. 39-74).
- 1981 *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit (trad. it. *Spinoza. Filosofia pratica*, Milano, Guerini e Associati, 1991).
- 1983 *L’image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit (trad. it. *L’immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 2002).
- 1985a *Les plages d’immanence*, in A. Cazenave e J.-F. Lyotard (a cura di), *L’art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Paris, PUF, pp. 79-81 (trad. it. *Le superfici d’immanenza*, in G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di D. Borca, Torino, Einaudi, 2010, pp. 214-216).
- 1985b *L’image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit (trad. it. *L’immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 2001).
- 1986a *Foucault*, Paris, Minuit (trad. it. *Foucault*, Napoli, Cronopio, 2002).
- 1986b *Le plus grand film irlandais (en hommage à Samuel Beckett)*, in “Revue d’esthétique” (n. hors série), pp. 381-382, poi ripreso, col titolo *Le plus grand film irlandais (“Film” de Beckett)*, in G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, pp. 36-39 (trad. it. *Il più*

- grande film irlandese (“Film” di Beckett), in Id., *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina, 1996, pp. 39-42).
- 1986c *Le cerveau, c'est l'écran* (conversazione con A. Bergala, P. Bonitzer, M. Chevré, J. Narboni, Ch. Tesson e S. Toubiana), in “Cahiers du cinéma”, n. 380, pp. 25-32 (trad. it. *Il cervello è lo schermo*, in G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 27-38).
- 1986d *Optimisme, pessimisme et voyage: lettre à Serge Daney*, in S. Daney, *Ciné-journal*, Paris, Cahiers du Cinéma, pp. 5-13 (trad. it. *Lettera a Serge Daney: ottimismo, pessimismo e viaggio*, in *Pourparler 1972-1990*, cit., pp. 95-110).
- 1986e *Sur le “régime cristallin”*, in “Hors cadre”, n. 4, pp. 39-45 (trad. it. *Dubbi sull'immaginario*, in *Pourparler 1972-1990*, cit., pp. 87-94).
- 1988a *Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet*, Paris, Minuit (trad. it. *Pericle e Verdi. La filosofia di François Châtelet*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 1996).
- 1988b *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit (trad. it. *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004).
- 1990 *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in “L'Autre Journal”, n. 1 (trad. it. *Poscritto sulle società di controllo*, in Id., *Pourparler 1972-1990*, cit., pp. 234-241).
- 1993a *La littérature et la vie*, in Id., *Critique et clinique*, cit. (trad. it. *La letteratura e la vita*, in Id., *Critica e clinica*, cit., pp. 13-19).
- 1993b *Pour en finir avec le jugement*, in Id., *Critique et clinique*, cit. (trad. it. *Per farla finita con il giudizio*, in Id., *Critica e clinica*, cit., pp. 165-176).
- 1995 *L'immanence: une vie...*, in “Philosophie”, n. 47 (trad. it. *L'immanenza: una vita...*, in “aut aut”, n. 271-272, 1996, ripreso in G. Deleuze, *Immanenza*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 7-13).
- 1996 *L'actuel et le virtuel*, in G. Deleuze e C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion (riedizione), pp. 177-185 (trad. it. *L'attuale e il virtuale*, in “aut aut”, n. 76, 1996, pp. 26-29, ora in G. Deleuze e C. Parnet, *Conversazioni*, cit., pp. 143-146).
- 1998 *Qu'est-ce que l'acte de création?* (trascrizione della conferenza pronunciata alla Femis il 17 marzo 1987), in “Trafic”, n. 27 (trad. it. *Che cos'è l'atto di creazione?*, in G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit., pp. 9-24).
- 2004 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, intervista in 3 DVD a cura di C. Parnet, regia di P.-A. Boutang, Paris, Éditions Montparnasse (trad. it. *Abecedario di Gilles Deleuze*, Roma, DeriveApprodi, 2005).
- 2005 *Gilles Deleuze, frammenti di un'opera*, a cura di D. Lapoujade, Paris, Minuit (trad. it. *Gilles Deleuze, frammenti di un'opera*, a cura di R. Ciccarelli, opuscolo allegato all'edizione italiana di *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, cfr. la sez. “Documenti audiovisivi” della presente bibliografia).
- 2006 *Bergson: L'evoluzione creatrice (cap. III)*, in G. Deleuze e G. Canguilhem, *Il significato della vita*, a cura di G. Bianco, Milano, Mimesis, 2006, pp. 97-115 (testo del corso del 1960 all'École Supérieure di Saint-Cloud).
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F.
- 1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit (trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Guareschi, Roma, Castelvecchi, 2006).
- 1991 *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit (trad. it. *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, Torino, Einaudi, 2002).

DI MARINO, B.

2009 *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Torino, Bollati Boringhieri.

DINOI, M.

2008 *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008.

DOTTORINI, D.

2006 *L'immagine impersonale: Bartleby, Godard, Pelešjan*, in AA. VV. 2006a, pp. 105-116.

DURAS, M.

1996 *Les yeux verts* (1980), Paris, Cahiers du Cinéma (trad. it. *Gli occhi verdi*, Milano, ShaKe, 2000).

EJZENŠTEJN, S. M.

1949 *Film Form*, New York, Harcourt, Brace & Co. (trad. it. *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 2003).

1963 *Montáž*, in Id., *Izbrannije proizvedenija v šesti tomach* (Opere scelte in sei volumi), Moskva, Iskusstvo, vol. II (trad. it. *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 2004).

1964 *Neravnodušnaja priroda*, in Id., *Izbrannije proizvedenija*, cit., vol. III (trad. it. *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 2003).

2009 *Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento*, a cura di A. Cervini, Roma, Armando.

ESPOSITO, R.

1998 *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi.

2001 *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi.

2003a *Biopolitica, immunità, comunità*, in BAZZICALUPO, L. e ESPOSITO, R. 2003, pp. 123-134.

2003b *La voce del potere. Linguaggio e potere tra Benjamin e Canetti*, in SOLLA, G. 2003.

2004 *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi.

2007 *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi.

2010 *Pensisero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi.

2011 *Persona*, in AA. VV. 2011, pp. 29-39.

2012a *Comunità e biopolitica*, Milano-Udine, Mimesis.

2012b *Le parole o le cose. Tra postmoderno e realismo la filosofia non è più in crisi*, in "La Repubblica", 15 marzo (il testo, una recensione al libro di Maurizio Ferraris *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012, è ora disponibile online sul sito dello stesso Ferraris, all'indirizzo <http://labont.it/rassegna-nuovo-realismo>).

2013 *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Torino, Einaudi.

ESQUENAZI, J.-P.

1993 *Un'idea di cinema, un'idea di film*, in R. De Gaetano (a cura di), *Deleuze, pensare il cinema*, Roma, Bulzoni, pp. 155-166.

FOCILLON, H.

1930 *Esthétique des visionnaires* (1926), in Id., *Maîtres de l'estampe. Peintres-graveurs*, Paris, Librairie Renouard (trad. it. *Estetica dei visionari*, Milano, Abscondita, 2006).

1943 *Vie des Formes suivi de Éloge de la main* (1934), Paris, P.U.F. (trad. it. *Vita delle forme. Seguito da Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 1990).

FOUCAULT, M.

1966 *La pensée du dehors*, in Aa. Vv., *Blanchot*, "Critique", n. 229, pp. 523-546, poi Montpellier, Fata Morgana, 1986 (trad. it. *Il pensiero del fuori*, Milano, SE, 1998; già apparso in traduzione italiana in M. Foucault., *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 111-134).

1969 *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in "Bulletin de la Société française de Philosophie", luglio-settembre 1969 (trad. it. *Che cos'è un autore?*, in M. Foucault, *Scritti letterari*, cit., pp. 1-21).

1976 *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard (trad. it. *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 2005).

1977 *La vie des hommes infâmes*, in "Les cahiers du chemin", n. 29, incluso poi in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. III, pp. 237-255 (trad. it. *La vita degli uomini infami*, Bologna, il Mulino, 2009; già apparso in traduzione italiana in *Archivio Foucault 2. Interventi, colloqui, interviste 1971-1977*, a cura di A. Dal Lago, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 245-262).

1985 *La vie: l'expérience et la science*, in "Révue de Métaphysique et de Morale", gennaio-marzo, ripreso in *Dits et écrits*, cit., vol. IV, pp. 763-777 (trad. it. *La vita: l'esperienza e la scienza*, in *Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste 1978-1985*, a cura di A. Pandolfi, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 317-329).

1997 *«Il faut défendre la société»*, Paris, Gallimard/Seuil (trad. it. *«Bisogna difendere la società»*, Milano, Feltrinelli, 2005).

FUMAROLA, D.

2007 *«Smettere i linguaggi cinematografici, aprire i linguaggi della vita». Conversazione con Alberto Griffi*, in "Filmcritica", n. 576/577, pp. 291-299.

GARRITANO, F.

1992 *Sul neutro. Saggio su Maurice Blanchot*, Firenze, Ponte alle Grazie.

2006 *Il pensiero corporante: Klossowski e la semiotica impulsionale*, in "Fata Morgana", n. 0, pp. 133-147.

GENETTE, G.

1972 *Figures III*, Paris, Seuil (trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986).

GRANDE, M.

1983 *La questione del colore*, in "Figure", n. 4-5, ora in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 265-278.

1988 *Immagine e racconto*, in "Tracce", n. 24, ora in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, cit., pp. 279-290).

1994 *La scrittura allo specchio. Codici individuali e autoriflessività dello stile in Ejzenštejn e Vertov*, in "La scena e lo schermo", n. 3 (n.s.), ora in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, cit., pp. 317-336.

1995 *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, Siena, Protagon.

1997 *Les images non-dérivées/Die nicht-derivaten Bilder*, in O. Fahle-L. Engell (a cura di), *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar-Paris, Bauhaus-Universität Weimar e

- Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 284-302/303-322 (vers. it. *Le immagini non derivate*, in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, cit., pp. 395-414).
- 1998 *Deleuze: il cinema e la drammaturgia del concetto*, in R. De Gaetano (a cura di), *La visione e il concetto. Scritti in omaggio a Maurizio Grande*, Roma, Bulzoni, ora in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, cit., pp. 415-431.
- 2003a *La commedia all'italiana*, a cura di O. Caldiron, Roma, Bulzoni.
- 2003b *La deriva dell'immaginario*, in Id., *Il cinema in profondità di campo*, cit., pp. 71-74.
- 2003c *L'espressività della materia*, in *ivi*, pp. 381-384
- 2003d *Pasolini e lo stile del libero indiretto*, in Id., *Il cinema in profondità di campo*, cit., pp. 349-354.
- 2003e *Il volto e il riflesso. La composizione degli affetti nel cinema espressionista*, in Id., *Il cinema in profondità di campo*, cit., pp. 385-393.

GROSOLI, M.

- 2011b *Hereafter*, in "La Furia Umana", n. 8.

HANEKE, M.

- 1995 *Schrecken und Utopie der Form. Süchtig nach Wahrhaftigkeit: eine Kinoerzählung über Robert Bressons "Au hasard Balthazar"*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 7 gennaio (trad. it. *Terrore e utopia della forma. Au hasard Balthazar di Robert Bresson*, in A. Horwath e G. Spagnoletti, a cura di, *Michael Haneke*, Torino, Lindau, pp. 77-88, ripreso in appendice a F. Fogliato, *La visione negata. Il cinema di Michael Haneke*, Alessandria, Falsopiano, 2008, pp. 194-206).

HARDT, M.

- 1999 *Il deperimento della società civile*, in "DeriveApprodi", n. 17.

HEIDEGGER, M.

- 1927 *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer (trad. it. *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2006).
- 1950 *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann (trad. it. *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2006).
- 1959 *Gelassenheit*, Pfullingen, Günther Neske (trad. it. *L'abbandono*, a cura di A. Fabris, Genova, Il melangolo, 2006).
- 1995 *Feldweg-Gespräche (1944-45)*, a cura di I. Schüßler, Frankfurt am Main, Klostermann (trad. it. *Colloqui su un sentiero di campagna (1944/45)*, Genova, Il melangolo, 2007).

KLEIST, H. VON

- 1952 *Über das Marionettentheater (1810)*, in Id., *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 voll., a cura di H. Sembdner, München, Carl Hanser (trad. it. *Sul teatro di marionette*, a cura di G. Mastrullo, Milano, La Vita Felice, 2003).

KLOSSOWSKI, P.

- 1980 *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard (trad. it. *Il bagno di Diana*, Milano, SE, 2003).

KRISTEVA, J.

- (trad. it. *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile*, Roma, Donzelli, 2009).

- LACAN, J.
1973 *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, testo stabilito da J.-A. Miller, Paris, Seuil (trad. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi 1964*, a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003).
- LE CLÉZIO, J.-M. G.
1967 *Terra amata*, Paris, Gallimard (trad. it. *Terra amata*, Milano, BUR, 2009).
- LEIBOVICI, M.
2005 *Biopolitique et compréhension du totalitarisme*, in "Tumultes", n. 25, pp. 23-45.
- LEUTRAT, J.-L.
1995 *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Etoile-Cahiers du Cinéma (trad. it. *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, Recco-Genova, Le Mani, 2008).
- LÉVINAS, E.
1961 *Totalité et Infini*, Den Haag/La Haye, Nijhoff (trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1990).
- LISCIANI PETRINI, E.
2007 *Fuori dalla persona. L'impersonale' in Merleau-Ponty, Bergson, Deleuze*, in "Filosofia politica", n. 3, pp. 393-409.
2008 *Per una filosofia dell'impersonale'*, in BAZZICALUPO, L. 2008, pp. 39-55.
- LYOTARD, J.-F.
1971 *Discours, figure*, Paris, Klincksieck (trad. it. *Discorso, figura*, Milano-Udine, Mimesis, 2010).
1973 *L'acinéma*, in "Revue d'esthétique", n. 2-4, pp. 357-369, ripreso in J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, 1980, pp. 51-65 (trad. it. *L'acinéma*, in Aa. Vv., *Bellaria Film Festival. Anteprima per il cinema indipendente italiano*, Bellaria, Comune di Bellaria, 2003, pp. 75-81, ora in "aut aut", n. 338, 2008, pp. 17-32; una precedente traduzione era apparsa in J.-F. Lyotard, *A partire da Marx e Freud*, Milano, multhipla, 1979).
- MANETTI, G.
1998 *La teoria dell'enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Siena, Protagon.
- MARABELLO, C.
2011 *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani.
- MARRATI, P.
2003 *Gilles Deleuze. Philosophie et cinéma*, Paris, PUF, ora in P. Marrati, F. Zourabichvili, A. Sauvagnargues, *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004.
- MAZZONI, G.
2011 *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.

MERLEAU-PONTY, M.

1964a *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani, 2003).

1964b *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard (trad. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989).

METZ, CH.

1977 *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE (trad. it. *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 2002).

1991 *L'énonciation impersonnelle, ou la site du film*, Paris, Librairie des Méridiens-Klincksieck (trad. it. *L'enunciazione impersonale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995).

MINUZ, A.

2006 *Le improprietà dello sguardo o i limiti dell'identificazione. Note su M. Klein di Losey*, in AA. VV. 2006a, pp. 179-182.

MONTANI, P.

2000 *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati.

2007 *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci.

2010 *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.

MORREALE, E. e ZONTA, D.

2009 (a cura di) *Cinema vivo*, Roma, Edizioni dell'Asino.

MOSCATI A.

2006 *Modi della vita: su una tendenza del recente cinema asiatico*, in AA. VV. 2006a, pp. 199-202.

MOSSE, G. L.

1974 *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Howard Fertig (trad. it. *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Il Mulino, 1975).

MUSIL, R.

1925 *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*, in "Der neue Merkur", vol. VIII, marzo 1925, poi in Id., *Gesammelte Werke*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1978, pp. 1137-1154 (trad. it. *Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una drammaturgia del cinema*, in "Cinema e Cinema", nn. 34 e 35/36, 1983, ripreso in appendice all'edizione italiana di BALÀZS, B. 2001, pp. 345-367; un'altra traduzione del saggio, a cura di B. Cetti Marinoni, è compresa in R. Musil, *Saggi e lettere*, Torino, Einaudi, vol. I, 1995, pp. 89-113).

PAÏNI, D.

2002 *Il museo immaginario del cinema e la riproducibilità*, in E. Bruno (a cura di), *Jean-Luc Godard* (fascicolo speciale di "Filmcritica"), Montepulciano, Le Balze, pp. 22-26.

PASOLINI, P. P.

1975 *Abiura dalla Trilogia della vita*, in “Corriere della Sera”, 9 novembre, poi confluito in Id., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 71-76.

2000 *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti (1^a ed. 1972).

PERNIOLA, I.

2006 *La vita nuda: note a margine di Shoah di Lanzmann*, in AA. VV. 2006a, pp. 173-177.

PEZZOTTA, A.

1990 *Il punto di vista e le sue alterazioni*, in “Filmcritica”, n. 404, pp. 161-171.

1991 *Enunciazione e intenzionalità*, in “Filmcritica”, n. 416, pp. 307-321.

PIANA, G.

2001 *Le scritture del fuori. Tracciati sul pensiero francese contemporaneo*, Milano, Mimesis.

POE, E.A.

1976 *Eureka* [1848], London, Penguin (trad. it. *Eureka*, a cura di M.R. Marin, Genova, ECIG, 1989).

??? *The Sphinx*, ??? (trad. it. *La sfinge*, in Id., *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, Roma Newton Compton, 2014, pp. 74-??).

RIEGL, A.

1966 *Historische Grammatik der bildenden Künste*, a cura di K. M. Swoboda e O. Pächt, Graz-Köln, Böhlau (trad. it. *Grammatica storica delle arti figurative*, a cura di A. Pinotti, Macerata, Quodlibet, 2008).

ROBERTI, B.

2011a *Fuori lo sguardo! Impersonale e cinema*, in AA. VV. 2011b, pp. 61-72.

2011b *Un gioco di specchi*, in AA. VV. 2011a, pp. 135-147.

2012 *Il passo sospeso di Gradiva*, seminario inedito.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C.

1990 *Relire Eisenstein: le montage en expansion et la pensée du dehors* [testo di un intervento pronunciato in occasione di un convegno di studi su Ejzenštejn tenutosi a Venezia dal 24 al 28 ottobre 1990], in “Filmcritica”, n. 410, pp. 585-597 (trad. it. *Rileggere Ejzenštejn: il montaggio in espansione e La pensée du dehors*, in P. Montani, a cura di, *Sergej Ejzenštejn. Oltre il cinema*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1991, pp. 291-301).

ROSSELLINI, R.

1987 *Il mio metodo*, a cura di A. Aprà, Venezia, Marsilio.

SALVATORE, R.

2008a *Dal nascosto al ritorno. La posizione dello sguardo in Caché*, in L. Albano e V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie* (Atti del XII Convegno Internazionale di Studi Cinematografici, Dipartimento Comunicazione e Spettacolo, Università Roma Tre), Macerata, Quodlibet, pp. 189-202; ripreso in R. Salvatore, *La distanza amorosa*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. ??-??.

2008b *L'invenzione dell'Io*, in "La Valle dell'Eden", n. 20-21, pp. ??-??.

2011 *La vita messa in forma*, in Aa. Vv. 2011a, pp. 99-110.

SCHEFER, J. L.

1980 *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard (trad. it. *L'uomo comune del cinema*, a cura di M. Canosa, Macerata, Quodlibet, 2006).

SCHÉRER, R.

1998 *Homo tantum. L'impersonnel: une politique*, in Aa. Vv., *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, a cura di E. Alliez, Le Plessis-Robinson, pp. 25-42.

SETTIMINI, M.

2005 *Una analisi estetica e 'biopolitica' del cinema classico hollywoodiano. Appunti di ricerca*, all'indirizzo <http://alleo.it/files/docs/review/una-analisi-estetica-e-biopolitica.pdf>.

SIMMEL, G.

(trad. it. *Il volto e il ritratto*, Bologna, Il Mulino, 1985).

SIMONCINI, A.

2007 *Leggere Deleuze: occhio e potere nel dispositivo audiovisivo*, in "Carte di Cinema", n. 21.

2008 *Anti cliché: immagine-tempo, fede, immanenza nella filosofia di Gilles Deleuze*, in "Carte di Cinema", n. 22.

SIMONDON, G.

1989 *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Metastabilité*, Paris, Aubier (trad. it. *L'individuazione psichica e collettiva*, a cura di P. Virno, Roma, DeriveApprodi, 2001).

SOLLA, G.

2003 (a cura di) *Sopravvivere: il potere della vita*, Genova, Marietti.

TARIZZO, D.

2010 *La vita, un'invenzione recente*, Roma-Bari, Laterza.

2011 *Quarta persona. Dall'impersonale all'indisponibile*, in Aa. Vv. 2011, pp. 81-90.

TARKOVSKIJ, A.

1986 *Zapečatljennoe vremja* (trad. it. *Scolpire il tempo*, a cura di V. Nadai, Milano, Ubulibri, 2002).

TUPPINI, T.

2002 *La svolta dei volti. La dialettica intensiva dell'immagine-affezione*, in M. Bertolini-T. Tuppini (a cura di), *Deleuze e il cinema francese*, "Quaderni di estetica", n. 1., pp. 51-73.

VENZI, L.

2007 *Il colore e la composizione filmica*, Pisa, ETS.

2011 *Il visivo, l'immagine e la responsabilità dello sguardo. Una lettura de Lo sguardo e l'evento di Marco Dinoi*, in D. Chimenti, M. Coviello, F. Zucconi (a cura di), *Sguardi incrociati. Cinema*,

- testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, pp. 25-41.
- 2011 *L'icona e il montaggio. Rancière e le Histoire(s) du cinéma*, in R. De Gaetano (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Cosenza, Pellegrini, pp. 481-499.
- 2012 *Volto, colore, emozione. A proposito di Pierrot le fou*, in G. De Vincenti e E. Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, pp. 221-238.
- VERTOV, D.
- 2011 *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Milano-Udine, Mimesis (1 ed., col titolo *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Milano, Mazzotta, 1975).
- VILLA, F.
- 2011 Time-lapse self portrait. *L'autoritratto e la cosa metamorfica*, in AA. VV. 2011a, pp. 25-34.
- 2013 (a cura di) *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Cosenza, Pellegrini.
- ZARADER, M.
- 2001 *L'être et le neutre. A partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier.
- ŽIŽEK, S.
- 2004 *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicanalisi*, a cura di D. Cantone e L. Chiesa, postfazione di J. Copjec, Udine, Campanotto.
- ZOURABICHVILI, F.
- 1994 *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF (trad. it. *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, Verona, Ombre Corte, 1998).