

FATA

# MORGANA

ISSN 2532-487X

*web*



3

FATA  
**MORGANA**  
*web*



# **Fata Morgana Web**

**Febbraio 2018**

ISSN 2532-487X

**Direttore:** Roberto De Gaetano

**Comitato direttivo:** Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

**Caporedattori:** Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

**Redazione:** Raffaello Alberti, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Marco Gatto, Andrea Inzerillo, Angela Maiello (coordinamento), Caterina Martino, Alma Mileto, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

**Segreteria di redazione:** Rossella Agosto, Valerio Baldari, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Domenico Licciardi, Isabella Mari, Carmen Morello, Francesca Pellegrino, Martina Teresa Sarli, Ileana Sidari

**Traduzioni:** Francesco Ceraolo (inglese), Patrizia Fantozzi (francese)

**Web design and graphic concept:** Deborah De Rosa

**Social media manager:** Loredana Ciliberto

**Page Layout:** Caterina Martino

*Gli articoli e i saggi presenti nella rivista sono sottoposti a one-side blind peer review.*

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano

DAMS/Dipartimento di Studi Umanistici

Università della Calabria

Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano

87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

## SOMMARIO

<b>THE CRITIQUE AND THE NOT-ALL OF THE ARTWORK</b>	<b>7</b>
<b>ROBERTO DE GAETANO</b>	
<b>LITURGIE DELLA PERFORMANCE</b>	<b>19</b>
<b>MARCO BERTOZZI</b>	
<b>NON BRUCIANO LE STORIE</b>	<b>25</b>
<b>ANTONIO CAPOCASALE</b>	
<b>THE CINEMA RE-EMERGED</b>	<b>31</b>
<b>EDITED BY MICHELE GUERRA</b>	
<b>IL CINEMA DI RIANIMAZIONE</b>	<b>41</b>
<b>CHRISTIAN UVA</b>	
<b>IL RISPETTO E LO SGUARDO</b>	<b>49</b>
<b>LUCA VENZI</b>	
<b>L'IMMAGINE CHE CI RIGUARDA</b>	<b>57</b>
<b>PIETRO MASCIULLO</b>	
<b>LA RIVOLUZIONE DEL CONCRETO</b>	<b>65</b>
<b>RAFFAELLO ALBERTI</b>	
<b>LA DINAMICA IMMANENTE DELL'OPERA</b>	<b>75</b>
<b>CHIARA BISIGNANO</b>	
<b>LA REALTÀ VELOCE</b>	<b>83</b>
<b>MARCELLO WALTER BRUNO</b>	

<b>TEATRO, CINEMA, EVENTO</b>	<b>89</b>
<b>ALESSANDRO CAPPABIANCA</b>	
<b>COS'È E COSA SARÀ LA TEORIA DEL CINEMA</b>	<b>95</b>
<b>RUGGERO EUGENI E ADRIANO D'ALOIA</b>	
<b>UNA DISPERATA SERIETÀ</b>	<b>103</b>
<b>MARCO GATTO</b>	
<b>ESTETICA E POLITICA DELL'INOPEROSITÀ</b>	<b>109</b>
<b>PAOLO GODANI</b>	
<b>LA LOTTA FEMMINISTA DI UN'ANCELLA</b>	<b>115</b>
<b>ILARIA DE PASCALIS</b>	
<b>L'IMMAGINE COME PERCEZIONE ALTERATA DEL MONDO</b>	<b>122</b>
<b>DANIELE DOTTORINI</b>	
<b>FUORICAMPO TRANSMEDIALE</b>	<b>133</b>
<b>ANGELA MAIELLO</b>	
<b>MEMORIE DEL FUTURO</b>	<b>143</b>
<b>CATERINA MARTINO</b>	
<b>L'AUTOCOSCIENZA DI UNA SERIE</b>	<b>151</b>
<b>TOMMASO MATANO</b>	
<b>IL NARCISISMO DEL POTERE</b>	<b>157</b>
<b>DARIO CECCHI</b>	
<b>LA NOTTE DEL MONDO</b>	<b>163</b>
<b>FRANCESCO CERAOLO</b>	

<b>AN AESTHETIC QUESTION</b>	<b>169</b>
ANNALISA SACCHI	
<b>NOTTURNO SCALDATI</b>	<b>175</b>
VALENTINA VALENTINI	
<b>CRONACA DI UN (DIS)AMORE</b>	<b>181</b>
SIMONA BUSNI	
<b>IL SUPPLEMENTO CINEMA</b>	<b>189</b>
ANDREA INZERILLO	
<b>IL GESTO AUTOBIOGRAFICO</b>	<b>197</b>
ROSAMARIA SALVATORE	
<b>DRAMMATURGIE DELL'INAZIONE</b>	<b>205</b>
ALBERTO SCANDOLA	

## The Critique and the Not-All of the Artwork

**Roberto De Gaetano**

*The opening essay of Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni.*

“Why did film criticism disappear in Italy? Why have the great journals and magazines that represented the most important critical traditions ceased to be published? And why it did not happen in France [...]?” By starting from these important questions, the essay problematizes the present state of contemporary critique in Italy. As a practice, it missed its peculiar character of revealing the truth of the artwork, in favour of review-like and general discourses about cinema through the construction of undetermined categories and notions such as: visual, media, performance.



1. Why did film criticism disappear in Italy? Why have the great journals and magazines that represented the most important critical traditions ceased to be published? And why it did not happen in France, where the “Cahiers du cinéma” and “Positif” still pursue their mission with determination?

Discourses on cinema have been certainly put forward in recent years. But the critical one is not a generic discourse among others. It is not a mere review, which is indeed “a practice that in general has nothing in common with the art of criticism” (James 1986, p. 232). Criticism is not even a “comment”, since it has to do with the truth of the artwork: “Criticism”, as Benjamin says, “seeks out the truth content of a work of art” (Benjamin 1991–1999, p. 297). The evanescence of criticism in Italy ultimately contributed to the loss of the veritative outcome of the artwork. And the truth of the artwork is *something that exceeds the sensitive form by including it* (using Benjamin’s alchemical metaphor, it is like the flame emanating from the stake). This excess has been eluded in a twofold way: 1) by reducing the artwork to the cultural value of the text; 2) by a subsequent dismissal of the text for the benefit of generic and totalizing notions (visual, medium) used as mere exchange operators.

In the case of the culturalization of the texts, their singularity has been lost to their generality, i.e. to the possibility of identifying areas of exemplary meaning in order to understand the dynamics and values of social life (from which the importance given to popular films).

In the case of the absorption of the artworks into theoretical categories characterized by a totalizing extensibility instead,

the artwork has become the irrelevant effect of discursive plans that could very well disregard it. It is no coincidence that one of the most important contemporary reflections on the media, that of Richard Grusin (2015, pp. 124-148), has come to affirm the radically mediated nature of our experience (beyond any technical mediation).

These two perspectives have taken the generic, and therefore also pervasive, name of *Cultural Studies* and *Media Studies* respectively.



*Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954).

2. But also the so-called criticism, i.e. discourses on cinema host in non- and specialized press, have often been radically subalterns or superfluous (from the mere reuse of press releases to full-page interviews) compared to the authentically “daring” critical discourse.

Such elusion has often been explained as the natural effect of the transformation of objects, forms of vision and spectatorship, that would now overlook any critical mediation. This is absolutely false. Elsewhere, for example in France, both

the endurance of the presence of spectators in film theatres and the centrality of film criticism – in the face of changed conditions of use and production of the artworks – confirm that such elusion has different origins.

Let us try to identify some of them. The first origin can be found in a theoretical Italian tradition that, in the course of the 20th century, mostly placed the truth on the part of the theoretical, even ideological, discourse and not on the part of the artworks (it would be enough to think of Benedetto Croce's perspective) (De Gaetano 2017, pp. 17-33). Disregarding artworks has meant building autonomous and (illusory) self-sufficient theoretical plans. This has also happened when the artwork has been instrumentally used from the 'outside' to support a thesis. It is exactly the opposite of what (great) criticism should do: throwing the artwork into its "outside", making it lose off at open sea.

The second origin is the price paid to Neoliberal ideology – whose effects have also been felt in the field of film studies – according to which, in order to be up to date, it was necessary to gain access to territories, concepts and *exchange* practices rather than practices of use. What really counted were the cornerstones of a potential exchange (of everything with everything), where the use of elusive and totalizing categories (for example that of the visual) overtook the aesthetic features of a singular artwork whose use is still a form of resistance to the exchange.

This second reason for the fading of critique has grafted on the first – being "sceptical" on the power of the singular artwork –, and transformed the modification of the productive

and fruiting modes of the film into the alibi to make a comfortable assumption: films are not useful as artworks, at most they are objects of a theoretical plan that can perfectly live without them.

3. The key words that led to the formation of new discursive fields were all aimed at creating a *fluid, totalizing* and *opaque* area in which everything could be confused and exchanged: *visuality, media, performance* – each thought in all their endless declinations. Such key words also led the way of academic education, in the belief that, through them, much could be captured and incorporated. Not to mention what got lost: the possibility to give a *veritative strength to the discourse*.

Providing the discourse with a veritative strength can only happen if one takes on the singularity of artworks. That does not mean placing oneself in a hyperboreal area that isolates the artwork, or perhaps a fragment of it, and intends it as the expression of the author's ideals. On the contrary, what is specific to criticism is *reflection*, whose character is neither subjective nor ideal: "Reflection is not, as judgment is, a subjectively reflecting process; rather, it lies enclosed in the presentational form of the artwork and unfolds itself in criticism, in order finally to reach fulfilment in the lawful continuum of form" (Benjamin 1991-1999, p. 165)

This passage should be made clear: *criticism is the place where the artwork is exposed to its truth – that is, to an idea – before it is accomplished and implemented in the continuum of the forms*. Or even better: by "dissolving" the artwork itself, criticism is the only form of knowledge that ensures the transition from

the singularity of the artwork to the continuity of forms. Contrary to what people think, criticism does not respect the integrity of the artwork, because it must necessarily dissolve it in order to free the universality of the idea on one side and to infer a familiarity between artworks on the other (through “schematizations” like genres). Critical reflection (neither judgment nor commentary), by rapping with the singularity of the artwork, “dissolves” its singularity into the universality of the idea. Without criticism, the artwork would be somewhat speechless, it would not have the ability to become an idea, to universalize itself, or to relate with other artworks.

Avoiding criticism means renouncing both to the truth of the artwork and to the tradition of the forms. And therefore it also means winding up time, intended both as a tradition and as a form of resistance to mere operability.

Eliminating criticism, the artwork and its historicity, would mean working for the benefit of either devices, visual streams, media environments, performance, or of journalistic discursivity, which avoids any form of reflexion.

Who supports such idea believes that, in such way, one would finally deal with reality, without any debt to pay for the ideality of art and without any constraint with tradition. Everything would be finally entrusted with theoretical perspectives “at the height of our times”, which would remove misleading hierarchies or old ideals and ultimately replace them with the valorisation of what is “popular” (that most likely avoids critical mediation), and with a medial technicality capable of overcoming the plan of representation.

Often using a simplistic reading of Benjamin's *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, an opposing polarity between an idealistic subjectivism based on the aura of the artwork and the totalization of the exchange value of the technologically mediated object, which is independent of artworks and authors, has been set up.



*L'avventura* (Antonioni, 1960).

4. In such polarity, the real problem is completely missed: thinking of the role of criticism, of the artwork and its historicity in the light of cinema and technically produced images. Benjamin called "dialectical" those images that, because of their own genesis, set up a non-linear historicity between the *present* of the perceived image and the past of the captured object.

In this sense, more than other forms of expression, images have an immediate index of historicity:

The historical index of the images not only says that they belong to a particular time, it says, above all, that they attain to legibility only at a particular time.

And indeed, this acceding “to legibility” constitutes a specific critical point in the movement at their interior (Benjamin 1999, pp. 462-463).

“Unread” images lose their veritative outcome. More than other forms of expression, images make the need for criticism explicit. And more than other arts – certainly more than literature –, cinema requires critical reflection, which should act as a model. Instead, the opposite is true: “The relationship between literary [*Buchkritik*] and film criticism [*Filmkritik*] is the reverse of what it should be. The first should learn from the second. On the contrary, it is mostly film criticism to imitate the literary one” (Benjamin 1991, p. 166).

Literary criticism has had a more continuous life because of its philological basis; because it has written “commentaries”. But criticism that aims at the truth of the artwork, at the way in which the *idea* emerges from the sensible, is different from a commentary. Because of the objects it deals with, film criticism has, or should have, a priority in grasping the trait of this truth, suspending it from any subjective determination, both from that of judgment and of the author, while identifying the immediate historical features of the image. Such historicity is well distant from the continuous linearity of historicism which philology refers to; it is a “dialectical” historicity, where the “now” and “then” are held together.

In many cases instead, film criticism has used categories or approaches taken from literature, starting from the notion of authoriality conceived as the origin of the artwork, as a category that holds together chronological linearity and aesthetic unit. The author is either the *proper name* of a world

or becomes a mere artifice that serves to bring the conditions for the appearance of artworks to be united.

5. A lazy criticism on the one hand, a tradition of studies willing to seize the truth more from the point of view of the category than from that of the artwork on the other. Let us not forget the question of *methods* of criticism, which dominated the discussion in the semiological period, avoiding the relationship of criticism with the singularity of the artwork – and ultimately a strong, albeit often implied, adherence to the principles and words of Neoliberalism through the establishment of theoretical areas of total exchange –, have led to the situation in which we find ourselves now: a great proliferation of discourses on cinema that excludes the film and have no veritative strength.

But even more: being one of the guiding principles of Neoliberal thought the regulation of the natural and cosmic order (De Carolis 2017), through the indulging of such order (the “spontaneity” of the market), the great categories that marked the thought of cinema and images in these years have literally paid off to join such natural “totality”. Just think of the notion that sums them all up, ‘media environment’, which attests the “natural” making of technological devices that extensively cover the empirical totality of the “cosmic order” where the singularity of the artwork is cancelled. The totality of the world is the set of technologically and media-like environments where everything is lost. The artwork is instead the *not-all* par excellence, something that only criticism

can make an *all* through the universality of the *idea* that make this “partiality” emerge from the sensible.

But the problem is serious, because it is a cultural and political fact that films are no longer interpreted, and that criticism occupies a residual place in today’s debate. Avoiding to intend criticism as a discourse capable of giving truth to the artwork, of dissolving its singularity in the universal character of the idea – and of relating it to other artworks through a *scheme of forms* –, means missing to recognize important films which not only remain “speechless” (without criticism no innovative artwork speaks for itself) but also unseen. Think of how two recent important Italian films such as Frammartino’s *Le quattro volte* (2010) or Marcello’s *Bella e perduta* (2015) have had an almost clandestine passage in Italy and have been completely ignored (with a few exceptions) by critics in the face of a great international success (especially in France, where we can find the only great film critic tradition, started by André Bazin with the “Cahiers du cinéma” and continued by Serge Daney with “Trafic”).

If on the one hand criticism is a great example of theory (*What is cinema?* is the most important book of critique of the 20th century, but also an extraordinary book of theory) on the other, by dealing with singular artworks, it is also an important factor to ensure their visibility and cultural presence. Thinking of Bazin, we would never know what Neorealism was without the thought of the French critic. Without criticism, theory becomes abstract and artworks are silent. Without criticism the entire film culture, starting with its tradition, vanishes, leaving on the ground a proliferation of

discourses unable to make a mark, to express some truth about artworks and the world.



*La ricotta* (Pasolini, 1963)

6. But the time of “cosmic categories” is over, because the key words of the infinite possibilities emerged from the totalization of technical and symbolic devices are vanishing. They turned out to be ineffective. *Through criticism, it is time to go back to the not-all of the artwork.* Such movement should not be understood as a return to a backward position, marked by either idealistic subjectivism, authorial instances or the sacredness of the artwork.

It is exactly the opposite. Criticism is the art capable of dissolving the empirical unity of the artwork, and hence its uniqueness, by both extracting the universality of the idea (on both the world and art) and by identifying its “familiarity” with other artworks, thus contributing to the definition of a tradition (neither continuous nor homogeneous).

What counts for criticism are the effects of the artwork, not its causes. And these effects have to be grasped in order to be

made *real*. Returning to the artwork and to criticism means therefore re-affirming the *truth of the effects*, those which dissolve the determinism of the artwork in the truth that criticism is able to extract (even with violence). Criticism has indeed always a *destroying* character (that has nothing to do with the negative judgment of the artwork), which does not preserve, does not safeguard, does not protect what it is dealing with. It pushes it offshore, bringing it under the power of the idea to constitute a constellation with other artworks. Without the agonistic trait of criticism, speech becomes vacant, a merely reviewing or renunciatory act.

\* Translation by Francesco Ceraolo.

This is the opening essay of the volume *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, edited by R. De Gaetano, N. Tucci, Pellegrini Editore, Cosenza 2017.

### **Bibliography**

W. Benjamin, *Gesammelte Schriften, Vol. 6*, eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991. Id., *Selected Writings*, vol. 1, eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Harvard University Press, Cambridge, MA & London, 1991–1999.

Id., *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1999.

M. De Carolis, *Il rovescio della libertà. Tramonto del neoliberalismo e disagio della civiltà*, Quodlibet, Macerata 2017.

R. De Gaetano, *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.

D. Dottorini, *La fiamma vivente. Il concetto di critica in Walter Benjamin*, in AA.VV., *Benjamin, il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007.

R. Grusin, *Radical Mediation*, in "Critical Inquiry", n. 42:1 (2015).

H. James, *The Art of Criticism*, Chicago University Press, Chicago 1986.

## Liturgie della performance

**Marco Bertozzi**

*The Square di Ruben Östlund.*

*The Square* by Ruben Östlund thematises the concept of contemporary art intended as an original, secular and desacralized form of liturgy. The Danish director shows the museum institution as the hotbed of such liturgical forms, whose focus is the contemporary work of art. Happenings, meetings, charities and openings turn into rituals of sacred times and spaces. The museum superintendent, Christian, is the prophet of new liturgies. The film is an original reflection on contemporary art oscillating between the inspiration and the immunisation of passions.



Christian (Claes Bang) è il profeta di una nuova forma liturgica, laica e apparentemente desacralizzata. Quella dell'arte contemporanea. Sin dall'esergo, quando in un'apparente performance di strada qualcuno gli ruba cellulare e portafoglio. Un accostamento – quello fra liturgia e pratica delle avanguardie – avanzato recentemente da Giorgio Agamben in *Creazione e anarchia*. Forme liturgiche che diventano centro dell'opera, meglio, dell'istituzione museale stessa diretta da Christian: che le cura, le concerta e le promuove con rituali condivisi fatti di donazioni, *party*, *meeting*, *vernissage*. In ballo è il rivisitato, e dallo strappo novecentesco delle avanguardie mai pacificato, concetto di opera d'arte: con le sue possibili derive/aperture, ben evidenziate da una imbarazzata giornalista, Anne (Elisabeth Moss), che cita le astruse parole dello stesso direttore in cerca di improbabili chiarimenti. Sino all'eventualità che la borsa della giornalista possa diventare anch'essa, in un improvvisato *ready-made*, "opera d'arte".

Mentre l'attività concettuale dell'artista tende progressivamente a sostituire il carattere materico dell'opera, la lingua dell'arte contemporanea richiede dunque competenze molteplici, attenzioni, ascolti capaci di rimettere in movimento il sentire e l'interpretare. E il film, vincitore della Palma d'Oro a Cannes nel 2017, ci accompagna in un ambiente alla ricerca di un nuovo tempo sacrale, con i suoi riti, i suoi adepti, le sue, appunto, forme liturgiche capaci di smantellare monumenti artistici dell'*ancien régime* (la statua di un monarca a cavallo), per lanciare nuove opere come "The

Square”, un “santuario di fiducia e altruismo” dove poter condividere “uguali diritti e doveri”.

Ma non tutto fila liscio. Per cercare di recuperare gli oggetti rubati, Christian segue l’improbabile consiglio di un giovane creativo del museo: incolpando, attraverso lettere anonime, tutti gli abitanti del palazzo di periferia dal quale provengono i salvifici segnali GPS del telefonino rubato. Se l’idea sembra consentirgli di recuperare il maltolto – in arrivo con un pacco anonimo – gli procura anche le feroci rimostranze di un ragazzino ingiustamente punito dai genitori, e pieno di risentimento nei confronti di Christian. Lontano dagli agonismi intellettuali della cultura istituzionale, la selvaggia irruenza del bambino instaura un livello di sorveglianza tenero, al quale il protagonista si oppone, incapace finanche di chiedere scusa. Ma il dominio dell’intelletto contro la falda biologica della vita esplose, brutalmente, nella scena di sesso con la giornalista. L’impaccio dei corpi, l’imbarazzo nel mettere il preservativo, la meccanicità dell’intero atto sessuale ci gettano in un disagio prossemico senza pari. Con una deriva ilare nel contendersi clownescamente il “prezioso” sperma di lui.

Un orizzonte prospettico che si allarga nella performance dell’uomo gorilla, quando il museo d’arte contemporanea inaugura “The Square”, in un *vernissage* al limite fra il ludico, il tragico e il surreale. Oleg, l’uomo bestia (Terry Notary), si aggira fra tavoli riccamente imbanditi, ai quali sono seduti *donors*, artisti, curatori: tutti alla ricerca di un biologismo esotico e seducente, che li proietti fuori dai dispositivi immunitari di una assettica contemporaneità. Facile evocare il riemerge dell’arcaico in forme patologiche: evidente la

## USCENDO DAL CINEMA

difficoltà nel tenere aperta la contaminazione tra gli orizzonti della ragione e quelli della natura, in un turismo dello spirito incapace di comprendere l'alterità passionale della (quasi) bestia. I protagonisti del *vernissage* ne sono attratti ma non possono gestirne l'improvvisa, violenta, deriva pulsionale: un'aporia, per cui tutto il *vernissage* si era messo in scena e, forse, auspicava proprio le derive fatali dell'uomo-gorilla.



Il film valica la facile parodia sull'indecidibilità dell'opera d'arte per informare una originale riflessione sul processo di burocraticizzazione del soggetto. In termini biopolitici, il controllo, attraverso il sistema dell'arte, del vitalismo primigenio rappresentato sia dal bambino che dalla performance dell'uomo scimmia. Östlund mostra lo svelamento di questa produzione dal suo interno, sospendendo la supposta "naturalzza" del dispositivo "museo d'arte contemporanea", per pensarne la sua mitologia come a un vuoto che rimanda soltanto a se stesso. Nonché alle sue "merci", travestite da materia poetica. Un'arte contemporanea che auspica riflessività e interattività ma è in

bilico fra stimolare o immunizzare le passioni (quelle forze vitali non mediate che riemergono dall'origine oscura nel tempo che vorrebbe rimuoverle).

Quando il centro della nuova esposizione diviene il set della campagna promozionale creata da maghi dei social, il successo mediatico della mostra è garantito: un'esplosione di *like* ottenuti con l'oscena rappresentazione di una bambina povera che esplode, entrando proprio nel magico quadrato portatore di pace e di speranza.



Così anche quel fighetto/povero Cristo di Christian prova una dolorosa esperienza del sé. Oltre a perdere il lavoro per l'inafausta campagna promozionale, e a smarrire l'autorità sulle figlie, si trova a frugare ossessivamente nella spazzatura, oppresso, quasi soffocato, da centinaia di sacchetti di plastica, per recuperare l'indirizzo del bambino ingiustamente accusato, e chiedergli scusa. Non riesce a farlo, il piccolo burbero si è dissolto in un imprecisato altrove. A Christian resta la sua nuda vita, il quotidiano penare in una invischiante latenza di senso. Ora potrà almeno recuperare il rapporto con

## USCENDO DAL CINEMA

il corpo, il suo e quello di un'arte di "retroguardia", dalla quale paiono giungere voci sotterranee. Forse:

L'arte non è che il modo in cui l'anonimo che chiamiamo artista, mantenendosi costantemente in relazione con una pratica, cerca di costituire la sua vita come una forma di vita: la vita del pittore, del falegname, dell'architetto, del contrabbassista, in cui, come in ogni forma-di-vita, è in questione nulla di meno che la sua felicità. (Agamben 2017, p. 28).

### **Riferimenti bibliografici**

G. Agamben, *Creazione e anarchia*, Neri Pozza, Vicenza 2017.

## Non bruciano le storie

**Antonio Capocasale**

Essi bruciano ancora *di Felice D'Agostino e Arturo Lavorato.*

History and stories are not necessarily written by the victors. *Essi bruciano ancora* gives a voice to the defeated, that is, to the people from Southern Italy in the historical context of the Italian unification. In this way, the film shows the other side of history. The montage composes and decomposes all the stories that are lacking from the great picture of history, by reconstructing those images that the latter set aside. Therefore, it shows another, alternative history: one of the Italian non-unification. Through relying on an articulated and hybridised structure constituted by archive pictures and re-enactments, tokens from the past are recovered to be experienced in the present.



La Storia, per progredire, ha bisogno (anche) che si producano storie. Una comunità che voglia avere una Storia duratura, dovrà cioè costruire narrazioni, ideologie, miti, attraverso i quali veicolare sistemi di valori, pratiche e identità culturali la cui condivisione ratifichi la coesione della comunità stessa. Ma come la Storia, anche le storie vengono scritte dai vincitori. Forse non però una volta per tutte, né per tutti, se i vinti, “bruciando ancora”, avrebbero da dire una loro versione.

Ecco che *Essi bruciano ancora* di Felice D'Agostino e Arturo Lavorato, presentato in questi giorni al Torino Film Festival, si misura con una presa di parola dalla parte dei vinti dell'Unità d'Italia e della sua storia successiva: non gli Asburgo o i Borbone, ma la popolazione meridionale, marginalizzata e sottomessa con violenza da un processo di unificazione attuatosi come annessione al Regno Sabauda.

Il titolo del film riprende una comunicazione inviata dal colonnello Negri al generale Cialdini per informarlo del massacro compiuto dal Regio Esercito contro la popolazione civile del Beneventano, per vendicare in modo esemplare l'assassinio di soldati sabaudi ad opera di briganti. Nell'alludere in maniera indiretta a un episodio sanguinoso, il film restituisce una lunga storia di eccidi e miseria come prezzo pagato dal Sud d'Italia visto dal Regno Sabauda come terra da anettere. La conseguenza di una tale politica, che nel film è letta come colonizzazione, ha fatto sì che nei colonizzati ancora bruciassero malcontento e contrapposizione violenta tra il centro dello Stato e ciò che storicamente è stato reso sua periferia.

La complessa struttura del film, che accosta in un montaggio intermediale immagini riprese ex novo dai due autori, materiali

di repertorio, immagini fisse, scritte in sovrapposizione, si pone già, nella sua eterogeneità, come attraversamento, lacerazione, rimessa in discussione della Storia. Alle immagini a macchina fissa di pescatori e popolane silenti ripresi frontalmente, nella Calabria contemporanea, si sovrappone l'audio di decreti dell'esercito unitario, ma detti da un megafono: è come se la ricostruzione storica di un allora si attuasse coi segni della realtà quale è ora, come se il passato riverberasse sul presente. Ma se del passato mancano i segni, le immagini, eccoli restituiti da inquadrature riferibili alla contemporaneità, che mostrando i vinti nell'oggi dicono dei vinti di ieri, taciuti e messi in ombra da una Storia che attestava solo "sorti magnifiche e progressive" e solo di quelle ha prodotto immagini e narrazioni.



All'effetto straubiano di scene così costruite se ne alternano altre in toni brechtiano-didattici: in un teatro (con tanto di palco e sipario visibili) si rappresentano gli scontri tra esercito sabaudo, nobili e clero da una parte e masse popolari dall'altra. La lettura di diari e testimonianze storiche tra tetri edifici in cemento armato e mattoni a vista, tanto ricorrenti nel paesaggio meridionale, caratterizzati dalla stessa incompiutezza del

progresso storico e processo unitario, i filmati di repertorio riguardanti le riforme agrarie del secondo dopoguerra (e le sue promesse disattese), i moti di Reggio Calabria, fanno via via affiorare l'aspetto drammatico di una non-Unità.

Trovano in tal modo spazio le immagini mancanti della Storia, i fuori campo dei resoconti ufficiali, attraverso una pratica simile a quella che Dario Cecchi ha individuato come una delle più distintive di certa recente produzione documentaria e sperimentale: la restituzione di una realtà storica di cui mancano documenti è effettuata per mezzo di immagini che si offrono evidentemente come costruzione finzionale (gli intermezzi nel teatro, volutamente *naïf*), seppure a partire da verità e flagranza di volti e voci del popolo. Laddove esistono documenti, cioè materiali di repertorio integrati nel film, essi sono recuperati, rivissuti, rielaborati nel presente, di cui si fanno segno.

Frammenti eterogenei entrano dunque in relazione tra loro a restituire il quadro di una colonizzazione ancora in atto, dominio subito anche da chi è oggi il Sud dell'Occidente: gli immigrati di colore nel paesaggio meridionale, l'accenno ai fatti di Rosarno del 2010 accostati alla strage del feudo di Fragalà a Melissa nel 1949, fulminee immagini di Malcolm X, testi di Frantz Fanon e Thomas Sankara contro campagne e marine calabresi, configurano così un'Internazionale delle periferie della Storia. Ciò traspare anche negli inserti musicali: canti popolari o di protesta dialogano con gli interventi di un chitarrista blues, appunto la musica di dominati e colonizzati, e il brano *Sometimes I Feel Like a Motherless Child* (canto di orfani, come di esuli o migranti), *spiritual* non a caso già utilizzato da Pasolini per il suo *Vangelo meridionale*, qui riproposto in una versione più solenne, corale.

Nel film prende corpo una coralità di minoranze, di chi cioè è stato reso minore e periferico da un Potere maggiore e centrale che dettava la Storia. Di fatto, la Storia ufficiale dei maggiori viene al montaggio minorata, nel senso che Deleuze e Guattari attribuivano a tale operazione nel loro testo sulla letteratura minore, che non è solo quella scritta in una lingua minore, ma anche il particolare uso di una lingua maggiore da parte di una minoranza, capace di travagliare dall'interno la lingua ufficiale di Stato, di Potere. Il montaggio fa dunque un uso minore di immagini maggiori: smonta e decontestualizza il filmato d'archivio in quanto icona della Storia ufficiale dei maggiori, e lo ricolloca in una struttura che è enunciazione dei minori, tra volti e voci del popolo.

Se l'archivio, inteso secondo la definizione di Foucault, è "legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli" (Foucault 1971, p. 73), nel film le immagini d'archivio sono qualcosa di diverso da quanto prescritto dalla legge, enunciano una storia altra dell'avvenimento, resa da un punto di vista minoritario. Ancora riprendendo Deleuze, nel film "si fa dunque in modo che un enunciato attraversi tutte le variabili che possono intaccarlo nel più breve spazio di tempo. L'enunciato, allora, non sarà altro che la somma delle sue proprie variazioni, che lo fanno sfuggire ad ogni apparato di potere capace di fissarlo" (Deleuze 2002, p. 98).

La cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato (il film di Florestano Vancini sulla repressione di Bronte si inserisce, tra altri frammenti, come un *glitch* improvviso) è qui in definitiva smontare, in un nuovo

## USCENDO DAL CINEMA

montaggio, lo *story-telling* dei maggiori, il loro monopolio della storia.



La versione monolitica dei vincitori colonizzatori è così percorsa dall'eterogeneità di altre versioni dei fatti, problematizzata ed esposta a una verifica incerta della Storia che non è passata né risolta, ma appunto brucia ancora. L'ultimo brechtiano inscenamento, infatti – questa volta però non più in un teatro ma nell'esterno di una piazza – vede proprio una barricata: i colonizzati intendono assumere un ruolo, si fanno appunto attori di un'opposizione oltranzista a quella Storia che li voleva fissati nella parte degli stranieri.

### **Riferimenti bibliografici**

D. Cecchi, *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2017.

G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002.

Id., F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.

M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.

## The cinema re-emerged

Edited by Michele Guerra

*A Conversation with Bill Morrison.*

As an art-history scholar and director, Bill Morrison investigates and re-writes the history of cinema. *Dawson City: Frozen Time* is a paradigmatic case for the idea of a resurfacing cinema in a very real sense. It is also a forgotten film like its reels as such. *Dawson City: Frozen Time* shows how found footage is not merely a montage operation but also a source of inspiration for the creation of new languages.



*How did you run into the movies of Dawson City? And when did you understand that they represented a very stimulating challenge for a visual artist like you?*

I first heard the Dawson Film Find story as an art student in the late 1980s. It was already an old news story that still circulated among people interested in archival film: the films found buried in an arctic swimming pool. I always thought I might one day try to tell this incredible story – already a kind of legend – using the actual materials that were found in the pool. So really almost as soon as I heard about it I thought of it as a stimulating challenge.

In the intervening 30 years, I made a number of films that would prefigure my work on *Dawson City: Frozen Time*. In 1996 I made *The Film of Her* (12 min), which similarly tells the history a long forgotten film collection using the films from that collection. Then I made *Decasia* (67 min, 2002) using decaying nitrate clips to tell a kind of oblique creation myth. In 2010 I re-told Mary Shelley's *Frankenstein*, using found footage to re-tell its narrative, with *Spark of Being* (68 min, 2010), and I made two wordless documentaries dealing a specific location and moment in history: one about mining and miners, *The Miners' Hymns* (52 min, 2011), and another about a natural disaster, *The Great Flood* (78 min, 2013). All these films, in a way, are present in *Dawson City: Frozen Time*, and having made all of them was instrumental to my approach for this film.

In 2013, Paul Gordon invited me to screen *Decasia* at the Lost Dominion Screening Series in Ottawa. Paul mentioned

that his day job is digital migration at Library and Archives Canada (LAC). I asked him if they did not house the Dawson City material, and he said they did, and that they were planning to install a new 4K digital scanner that winter. I instantly realized that the time had finally arrived for me to make my film about Dawson City.

*Movies like Dawson City makes clear how the archive is an extraordinary place for creativity, not just for historical research. Working on existent documents does not mean making "documentaries", it could mean making something new, inventing a new language. What do you think?*

I was very inspired by other artists who used the archive as a source for creative expression. In the 1980s was introduced to the work of Joseph Cornell and Ken Jacobs by the great animator Robert Breer, who was my film professor at Cooper Union. Both Cornell and later Jacobs really helped advance a new cinematic language using found footage. I was also inspired by the work I saw in the cinema in the early 1990s, like Peter Delpout's *Lyrical Nitrate* (1991), and *Tribulation 99* (1992) by Craig Baldwin, which absolutely blew my mind. In the 2000s Christian Marclay made a towering masterpiece with *The Clock* (2010) - one of the great artistic achievements of the young century. I am also really amazed by where Adam Curtis' work has taken the form. But these are just a few examples. I think we, as a people, are increasingly conversant with moving images, and that today they can be both recontextualized and understood by a large number of people.

## USCENDO DAL CINEMA

So, I believe that the language has already been created, and that I have my way of working with the language, as do so many others.



*“Film was born of an explosive...”: this is the moment when we understand that Dawson City: Frozen Time is a movie on the very nature of cinema, and at the same time a movie on the elements (that breathe inside the footage), and a movie about a new historical era. How did you work on the different level of your movie?*

The story is an incredible metaphor for America and for Capitalism in general. You have the Frontier and the blind pillaging of a land and its people for its resources. Then you have large corporations moving in and killing what is left of the local economy of that town. Meanwhile movies came in to offer an escape. Yet the films themselves were literally made with the same war material that had conquered other lands and economies. Moreover because it was cheaper to make nitrate stock, and it was more durable than safety stock – meaning it lasted longer and earned more on the distribution circuit – it remained a dangerous explosive material that

haunted the town. The violence of capitalism is in the DNA of Cinema. It is the language of the Invader, told by the Conqueror. And that is at the core of what ties all these stories together.

*Time is the main protagonist of your movie. There is the historical time of Dawson City, the history of the Golden Rush; but it is the time of cinema which takes the field very early. We enter a different dimension, where the images seem to tell us another story, while gradually we realize it is the same story narrated from and through a different temporality. The time of cinema, the frozen time. Time is at the heart of your reflection as a filmmaker, isn't it?*

I see the film's structure like an archival dig. The introductory scene with the baseball interview was shot in 2014, and would not seem out of place on a television in any sports bar in America today. From there we go back to 1979 when the films are being screened in Dawson for the first time in 50 years, and from there we go back to the Lumières in 1896, and further to discovery of celluloid in 1846. From this point on, the film plays out in a pretty linear chronology from 1846 to 1978. But it is a chronology sometimes told by anachronistic sources: I am constantly identifying footage by the year it was produced, which is sometimes at odds with the year it is supposedly portraying in my film. But I think once you understand the logic, you understand it as a story of Cinema, told by Cinema.

## USCENDO DAL CINEMA

*Watching and re-watching Dawson City, I feel a strong sensation: cinema is still the medium which better describes the very concept of modernity. Both from a poetical and historical perspective. Behind every image you always find the thoughts and the life of the century. Do you agree?*

There were many stories I wanted to tell, some specifically about Dawson City and its denizens, and some that were found on the reels discovered in the excavation. The trick was to use discovered footage and other supporting material to tell the story of how the films got there, and then to also tease out the same themes that were implied in the Dawson story from the newsreels to create a larger sense of how what was happening in Dawson was a microcosm of what was happening everywhere, and can only be understood in that context. So we jump between the micro and macro quite a bit, going from the world stage, to the locale of Dawson, and back many times. The challenge was finding those stories that told both the local Dawson story and the larger world story at the same time, and where we could pivot between the two.

*Dawson City is a unique audiovisual experience. Can you say something about the music? How did you work with Alex Somers for Dawson City?*

Alex is a regular composer and producer for Icelandic band Sigúr Ros. I first met Alex backstage at a Sigur Rós concert in Ottawa in March 2013, while I was up there doing the initial research for *Dawson City: Frozen Time*. He and the frontman

Jónsi Birgisson had released the extraordinary *Riceboy Sleeps* as Jónsi and Alex in 2009. After meeting with them in New York a few weeks later, Jónsi and Alex gave me three temp tracks to use for my early edit of *Dawson City*. Between those tracks and the CD *Riceboy Sleeps* I was able to piece together a temp score for the rough edit of the film. Then, when I finally had the beginnings of a rough cut together in April 2016, I started working closely with Alex to develop a new score from scratch. Alex and I discussed an additional *musique concrète* sound design, using sounds that were suggested by the imagery in each scene, and Alex recommended his brother John for that. We exchanged edits, and eventually Alex developed a large pool of material from which I could cull cues from. At one point I remember telling him I needed the sound to be more tragic, and so we decided to record more strings. After going back and forth with him, sending files between New York where I was editing, and Reykjavik where he was working, we arrived at the powerful score that is heard on the film today.



## USCENDO DAL CINEMA

*Did the reactions of the audiences you meet during these years surprise you? What did they ask you about the movie?*

Yes, at first I did not know if people would respond to it. I work all alone and I don't show my work to many people so I didn't know if I hadn't made the most boring film ever! So, it has been gratifying to find people who say they feel like they get caught up in a spell watching the film. I have fielded a lot of questions from audiences, but the most consistent are: When did you first hear about the collection? How long did it take you to make the film? Why did you decide to not use voiceover? How did you work with Alex Somers?

*The best memory of the working on Dawson City, and the best one of the several presentations you did all over the world.*

There were many great discoveries while making the film and those are my favorite memories from working on it. But probably the most stunning for me was when I asked Kathy Gates if she knew anything more about the widely circulated, yet frustratingly vague and inconsistent and vague story about the woman who had found the Hegg negatives in her house and wanted to make a greenhouse out of them before being convinced to trade them to her boss for clear glass. Several versions of this story can be found online, but none identify the year, the woman, the house, or the boss in question. I desperately wanted to include the story, as it so closely mirrored the film discovery, and wrapped up the Hegg story. I wrote to Kathy, citing the various versions of the story. She

said she did not know, but she would ask her friend Irene, whose reply was “yes, that was me!”; so suddenly we had the names, dates, and images of those involved, and where the collection went from there, and how it inspired the film *City of Gold* (Low, Wolf, 1957). It became a critical hinge in my film, yet came at a very late moment in the edit.

There have been some great presentations. Certainly, the last screening at the Venice Film Festival in September 2016, when it rained thunderously on the roof of the tent where the film was being screened, just as the first cinema presentation was happening in the film. That was truly cinema magic. Also the screening at Grauman’s Chinese in Hollywood followed by the standing room screening in Dawson City the next week, both in April 2017. And of course the outdoor screenings in Italy - at a 12<sup>th</sup> century abbey in Parma and in Piazza Maggiore in Bologna, both in July 2017.

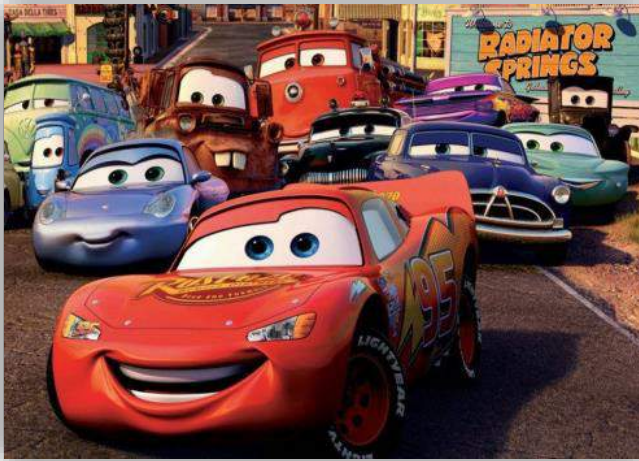


## Il cinema di rianimazione

Christian Uva

*Cars 3 di Brian Fee.*

The third film from the *Cars* saga raises interesting questions about the state of contemporary cinema. Questions such as the *soft masculinity* of the main character (genre identity), the conflicting meeting between past and future (invocation and re-invocation of the movement image). This is due also to Pixar's technologically advancement, even capable to give a voice to Paul Newman (who "dubs" Doc Hudson, a character from the film). In this sense, the film proves to be one of the most self-reflective and crepuscular productions realized by the American film studio.



Quando, nel novembre del 2016, è apparso il primo teaser di *Cars 3* buona parte dei fan e della critica ha levato grida di allarme, dai toni a tratti apocalittici, circa il futuro della Pixar.

Il primo cupo promo dell'opera diretta da Brian Fee presentava infatti, in pochi, rapidi flash, lo spaventoso incidente di cui è vittima, durante una delle prime gare del film, Saelia McQueen, assalito da vetture di nuova generazione ultraveloci e aggressive. Quella rappresentata non era più una mirabolante e giocosa carambola da cartoon, come nell'*incipit* del primo *Cars*, bensì un incidente realistico la cui drammaticità veniva sottolineata da un *ralenti* esasperato e da cromatismi spenti e desaturati bagnati da una luce spettrale. A suggellare tale quadro, rendendolo ulteriormente inquietante, era il cartello finale che recitava: «Da questo momento tutto cambierà».

Nello sconcerto generale del popolo della rete, qualcuno si spinse persino a mettere in relazione il promo al quadro politico determinato dall'elezione del nuovo presidente degli Stati Uniti: "Trump non si è ancora insediato - scriveva Matthew Dessem il 21 novembre 2016 nel blog di un seguitissimo magazine americano - e già il mondo sembra un posto molto più preoccupante. [...] Questo *teaser* non assomiglia a quello di una commedia spensierata ambientata nel mondo delle 'stock car' da corsa; sembra piuttosto il primo atto di *Mare dentro*".

Se la lettura ideologica di quei pochi *frame* appariva già all'epoca piuttosto fuori luogo (è su un piano più articolato che semmai nella produzione pixariana deve essere rintracciato un "discorso politico"), l'impressione che quel

“deserto infernale di petrolio e di fuoco e cemento e distruzione” (Dessem) suggerisse la configurazione di un orizzonte maggiormente adulto viene invece confermata dalla visione del film nella sua interezza e complessità. *Cars 3* infatti è una delle opere più crepuscolari e autoriflessive della Pixar.

C'è azione, certo, nel film di Fee. C'è anche comicità quel tanto che basta per tenere desta l'attenzione del pubblico più infantile. *Cars 3* tuttavia, ben più degli altri episodi della saga, guarda dritto negli occhi il pubblico più adulto per chiamarlo in causa in una serie di considerazioni riguardanti prima di tutto, come sempre nella tradizione dello studio californiano, la fucina da cui quelle immagini sono uscite, configurandosi come un potente *resumé* dei principali e più nevralgici motivi, prioritariamente di stampo identitario, che hanno via via pervaso la Pixar come “sistema culturale”.

Da un lato, ad esempio, *Cars 3* conferma l'impegno della compagnia di Emeryville, specie dopo la “svolta femminista” di *Ribelle – The Brave* (Andrews, Chapman e Purcell, 2012), a lavorare sulle questioni connesse all'identità di genere, orizzonte in cui Saetta dimostra di essere ormai definitivamente approdato dall'iniziale, predatoria condizione di maschio alfa del primo episodio, ad una “soft masculinity” (B.J. Malin, *American Masculinity under Clinton. Popular Media and the Nineties «Crisis of Masculinity»*, Peter Lang, 2005, pp. 57-59) contraddistinta da una forza non più individuale bensì fondata sulla cooperazione e l'altruismo. Questo spirito comunitario, familiare a tanti film della Pixar, si fonda nella fattispecie sull'unione di maschile e femminile laddove è la *new entry* del personaggio della *coach/runner* Cruz Ramirez a

## USCENDO DAL CINEMA

rappresentare il vero e proprio completamento di Saetta sia sul piano performativo che su quello identitario. Se la scelta di continuare a puntare su una femminilità emergente sembra rispondere all'intento di allontanare definitivamente la Pixar dalla vecchia accusa di costituire un "boys club" (anche il sequel de *Gli Incredibili*, previsto per l'anno prossimo, sarà caratterizzato da un netto sbilanciamento sul profilo di Elastigirl), nel contempo essa ha certamente lo scopo di avvicinare al *merchandising* dei prodotti derivati di *Cars*, tradizionalmente destinato a un pubblico maschile, anche la platea femminile.



Lo stesso *merchandising*, del resto, è un altro cruciale tema di riflessione al centro di questo film e dell'intero "sistema Pixar", come attestano già i primi due episodi di *Cars* ma anche *Toy Story*, l'altra saga popolata per eccellenza da beni di consumo (non a caso, i due *franchise* sono posizionati rispettivamente al secondo e al quinto posto della classifica dei prodotti cinematografici con il miglior *merchandising* di sempre...).

È il “sex appeal dell’inorganico” di benjaminiana memoria (I «*passages*» di Parigi, pp. 10-11.) che, soprattutto in un’opera popolata da automobili parlanti antropomorfe, torna a far riflettere sulla propensione pixariana a mettere in scena creature (o intelligenze) artificiali a cui l’umanità sembrerebbe aver delegato la propria natura.

Come succedeva a Woody e Buzz nei primi due episodi di *Toy Story*, anche il protagonista di *Cars 3* viene messo di fronte alle evidenze della propria mercificazione, qui intesa quale unica possibilità di sopravvivenza al di là dell’inevitabile fine. Dopo averlo condotto di fronte a una serie di prodotti che portano il suo marchio, è il capitalista Sterling a cercare infatti di convincere Suetta che solo attraverso il suo *brand* potrà sopravvivere la sua eredità per i posteri.

Pur mantenendo la loro natura di merci derivate da sistemi di produzione standardizzati, le automobili come i giocattoli, in quanto esseri senzienti, nei mondi pixariani si candidano quindi a ideali personificazioni di questioni fondamentali, come quelle dell’origine e della fine, profondamente intrecciate con la visione capitalistica da cui derivano. In tale luce la stessa contestata pratica del sequel, di cui il film di Fee è l’esito ultimo, appare come il reiterato tentativo, voluto in primis dalla casa madre Disney, di allungare il più possibile la vita dei propri redditi prodotti.

C’è poi, soprattutto, al cuore di *Cars 3* l’ennesimo confronto/scontro tra passato e futuro. La competizione tra l’ormai obsoleto Suetta McQueen e il bolide *hi-tech* Jackson Storm è, ancora una volta, l’occasione per esprimere quella visione retrofuturistica in cui si radica la composita filosofia

che sostiene e alimenta la Pixar e che a sua volta trova il suo humus in una dimensione politica ed economica nella quale la tecnologia riveste un ruolo centrale. Come nei romanzi di fantascienza di Robert A. Heinlein o Isaac Asimov, essa vi ricopre infatti la nevralgica funzione di ponte verso il futuro e il passato contemporaneamente, costituendosi quale sentiero che conduce verso una nuova forma di società tornando simultaneamente a valorizzare l'America primigenia dei Padri fondatori.

Figura paterna in tal senso è certamente il vecchio Doc Hudson, sineddoche della rimpiantata America dei "Fifties", mentore di Saetta uscito di scena dopo il primo episodio e in *Cars 3* rievocato in più momenti quale vera e propria presenza fantasmatica. Considerando che la sua voce in originale è quella di un attore nel frattempo scomparso come Paul Newman (ricavata da una serie di scarti del doppiaggio), la sua presenza spettrale contribuisce a rendere *Cars 3* un film a tratti "mortuario", ricollegandolo in tal senso a una consuetudine hollywoodiana, oggi piuttosto in voga, votata a punteggiare le proprie produzioni di *revenant* digitali di attori deceduti.

Da questo punto di vista *Cars 3* è film di rianimazione a tutti gli effetti laddove è proprio la tecnologia più spinta, quella che presiede ai formidabili software elaborati negli anni dalla Pixar (primo tra tutti il RenderMan), a mettersi al servizio di un immaginario, già estremamente pervasivo nelle opere precedenti, in cui viene rivitalizzato il passato con i suoi miti e i suoi simboli (D. Meinel, *Pixar's America. The Re-Animation of American Myths and Symbols*, Palgrave Macmillan,

2016), anche nella forma di tecnologie in disuso o di oggetti arcaici e obsoleti. Si tratta di un mondo e una cultura cui si guarda con rimpianto e malinconia al fine di trattenerne i germi più vitali dai quali far scaturire una produttiva reinvenzione del futuro.

Il cinema stesso, naturalmente, è al centro di questo scenario, a partire dalla materia originaria su cui si fonda: la pellicola. Come già in *Up* (Docter, Peterson, 2009) o in *WALL•E* (Stanton, 2008), ecco allora anche in *Cars 3* il gusto vintage per il filmato d'epoca in cui sono immortalate le gesta dell'eroe di turno (in questo caso quelle dello stesso Doc), rese ancor più mitiche dall'aura emanata dalle graffiature, dalle imperfezioni della pellicola, dai segni del tempo impressi su quella "piccola pelle". Anche per il protagonista di *Cars* quelle immagini sono specchi nei quali proiettare o ritrovare parti fondamentali della propria identità e da cui trarre linfa per compiere un percorso di crescita libero e consapevole, in ossequio a quel fondamentale cammino di maturazione dalla condizione infantile a quella adulta che lo studio d'animazione pone da sempre al centro delle proprie opere.



Usciti dalla visione di *Cars 3* si ha l'impressione che, compiuto quest'arco di maturazione, giunta alla sua età adulta, sia la Pixar stessa ad aver voluto sottoporre al pubblico, forse per un'ultima volta, il nostalgico album di ricordi della propria "golden age", nella convinzione che, per intraprendere un nuovo percorso, come succede a Saetta, non si possa in alcun modo prescindere dal proprio passato.

Lo slogan che spicca nel trailer di *Coco* (Unkrich, Molina, 2017), il nuovo film dello studio americano in uscita a Natale in Italia, sembrerebbe confermare pienamente tale ipotesi: "Il nostro passato continua a vivere in noi".

#### **Riferimenti bibliografici**

W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete* (IX), Einaudi, Torino 2000.

M. Dessem, *Great. Donald Trump Is Even Ruining Pixar Movies Now. That's Just Great*, in "Browbeat" (November 21, 2016).

B.J. Malin, *American Masculinity under Clinton. Popular Media and the Nineties «Crisis of Masculinity»*, Peter Lang, New York-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-Oxford-Wien 2005.

D. Meinel, *Pixar's America. The Re-Animation of American Myths and Symbols*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016.

## Il rispetto e lo sguardo

Luca Venzi

Una questione privata *di Paolo Taviani.*

Published in 1963, *Una questione privata* by Beppe Fenoglio is considered as one of the most complete representations of the partisan fight and of the human condition in Italy during the 20th century. It is characterised by a circular structure and a clear prose that Paolo and Vittorio Taviani transpose into cinematographic form. This work is accomplished through a profound respect for the structure of the novel, and here it lies its principle of determination.



All'inizio del 1960, nella fase di ideazione di *Una questione privata*, Fenoglio aveva inviato a Giulio Questi, che aveva incontrato lo scrittore per chiedergli una sceneggiatura, un soggetto che riprendeva quella che sarebbe stata la prima delle tre stesure del romanzo, poi pubblicato postumo da Garzanti nel 1963 (Pedullà 2014). Ma non se ne fece nulla. *Una questione privata* avrebbe in ogni caso incontrato, più tardi, l'immagine audiovisiva: cinematografica, in un film girato nelle Langhe con pochi mezzi (Trentin, 1966), poi, due volte, televisiva (Cane, 1982 e Negrin, 1993).

Indicato da Calvino, nel 1964, come l'autentico punto d'approdo - letterario, morale, espressivo - del lavoro di un'intera generazione di scrittori passata attraverso l'esperienza della Seconda Guerra Mondiale e della Resistenza ("Il libro che la nostra generazione voleva fare, adesso c'è", Calvino 1987, p. 24), quello di Fenoglio non soltanto è uno dei più straordinari, dei più grandi romanzi del '900 italiano, una delle più compiute rappresentazioni della lotta partigiana e insieme una vertiginosa meditazione sulla condizione umana, ma è anche un micidiale marchingegno narrativo, sigillato in una struttura circolare, sorretto da una prosa limpida almeno quanto implacabile che, per intensità, ritmo, puntualità non lascia possibilità di sosta al lettore e lo spinge, ogni volta, ad arrivare fino in fondo d'un fiato. E a cercare da qualche parte, sotto o dietro gli ultimi fogli stampati, nella quarta di copertina o altrove, dove sia possibile leggerne ancora, e in che modo esattamente, tutto ciò che c'è prima sia davvero finito.

Ci vogliono allora, per mettere in immagini un romanzo del genere - ma è ciò che occorre già sempre al tragitto di un

capolavoro da un sistema espressivo a un altro – una buona dose di coraggio e spalle sufficientemente larghe. E, soprattutto, ci vuole uno sguardo, che significa la configurazione di un proprio universo, estetico e morale, e di un proprio riconoscibile stile.

Paolo e Vittorio Taviani, lo sappiamo, hanno tutte queste cose insieme. E infatti, questo loro *Una questione privata*, sceneggiato da entrambi ma, per problemi di salute di Vittorio, diretto dal solo Paolo, liberamente ispirato al romanzo dello scrittore di Alba, è un film intenso e rigoroso, tanto saldo nell'atteggiamento delle forme (filmare è sempre prendere posizione su ciò che si guarda e su come lo si mostra), quanto mosso e dinamico nell'articolazione narrativa. Meticoloso, meditatissimo e insieme imperfetto, non eguale in tutte le sue parti, non è un capolavoro come l'opera dalla quale deriva, ma il film leale e profondo di due grandi autori del nostro cinema che, muovendo incontro ai novant'anni, si sono fatti carico, con trasporto e passione (estetica e morale, appunto) di ragazzi, di un progetto da tempo sognato.



Il romanzo è, come noto, la storia di una incontrollabile, moltiplicata digressione: nel pieno della guerra civile, il partigiano “azzurro” Milton deve assolutamente sapere se il dubbio insinuatogli dalla custode della casa ormai abbandonata di Fulvia, la ragazza che ama – il dubbio relativo alla possibilità che tra la giovane e il migliore amico di lui, Giorgio, vi sia stata in passato una relazione amorosa – corrisponda al vero. Bisogna dunque cercare Giorgio, anch’egli partigiano, ma è stato appena catturato dai fascisti. E così bisogna cercare un fascista prigioniero da scambiare con lui ma non ce n’è da nessuna parte, dunque bisogna catturarne uno... Quando si pensa a *Una questione privata* non si può non richiamare la celebre descrizione di Calvino:

È costruito con la geometrica tensione d’un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l’Orlando furioso, e nello stesso tempo c’è la Resistenza proprio com’era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure rapide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest’altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché.

E allora, anche nel film, tensione, inseguimenti, la cruda rappresentazione di una guerra atroce, il senso profondo e ultimo, tanto più forte in quanto lontano da ogni retorica, di una scelta. E anche il film è un film di paesaggi e di luci

dissimili, attentamente distribuite nei blocchi temporali in cui si divarica: tagliente, grigia e opaca quella del presente, della nebbia, del fango, del pericolo sempre imminente; viva e satura di cromatismi accesi quella dei *flashback*, che richiamano il tempo di Fulvia e dell'innamoramento per lei.

Sappiamo che nei discorsi sul transito da un testo d'origine a uno d'approdo, la conta di ciò che il secondo ritiene o tralascia, conserva o cancella del primo non è questione così importante. Perché possa configurarsi come alcunché di produttivo, la trasposizione di un'opera da un sistema espressivo a un altro non ha da farsi che a partire dal confronto ragionato, consapevole, profondo, tra i due sistemi (tra le potenzialità e i limiti dell'uno e dell'altro) e per costituzione il lavoro che ne deriva non potrà compiersi che nei termini di un radicale ripensamento, di un'autentica riscrittura, di una trasfigurazione già sempre arbitraria e già sempre esibita. Si potrà allora osservare, più in profondità, come i Taviani rileggano Fenoglio attraverso minuziosi processi di spostamento, di sostituzione, di dilatazione. I personaggi si condensano e si sovrappongono, i luoghi e le situazioni talvolta si trasformano, i nomi cambiano, molto spesso. E l'importanza di *Over the Rainbow* nel film appare giustamente sovraesposta.

L'impianto, la struttura fabulatoria, le scansioni portanti della vicenda sono tutte presenti e riconoscibili e tuttavia è come se i Taviani propriamente rimontassero, ecco la parola, i materiali del romanzo in una sorta di lucidissimo, calibrato stato di trance compositiva, immediatamente capace di comporre lo spirito e la forza che lo muovono e lo sostanziano.

## USCENDO DAL CINEMA

I materiali del romanzo, dicevo, ma anche gli umori, i rilievi, i riverberi del grande, stratificato laboratorio fenoglioiano che insistono su di esso o vi gravitano attorno, compreso il soggetto inviato a questi dallo scrittore in cui si trovano ad esempio gli elementi, presenti nel film, delle sigarette confezionate da Fulvia con petali di fiori e del pianto di Milton per aver dovuto uccidere il fascista destinato allo scambio (Fenoglio 1978, pp. 2244-2248).



Questo mosso lavoro di riscrittura accompagna il dispiegarsi di uno sguardo asciutto e marcato, che non concede nulla alle logiche dello spettacolo, che ha un rispetto profondo per il materiale che va elaborando e che in questo rispetto trova il proprio principio di determinazione. Ne deriva un film che vorrei ancora definire concentrato e severo, serio e grave come i temi che lo informano in ogni sua articolazione, anche quando meno riuscita. E poco importa se qualche inflessione dialettale non appare sempre corretta, se qualcuno tra gli interpreti lascia talora intravedere barlumi televisivi, se, almeno in un passaggio, la nebbia

deliberatamente digitale che fluttua dentro le immagini appare davvero troppo artificiosa. Ma Marinelli, nel ruolo di Milton, dà una prova notevolissima, ossessionata, scomposta e fragile come il suo personaggio, scattosa e contorta, sempre opportunamente dolente. E Valentina Bellè è una Fulvia perfetta, ambigua, misteriosa, imprevedibile. Tra le aggiunte che i Taviani apportano al testo d'origine, vanno segnalati due brani memorabili: la bimba contadina che si alza viva tra i suoi che i fascisti hanno sterminato, beve avidamente e torna distesa; un abbraccio fulmineo, straziante e muto, tra Milton ridisceso in città e i suoi genitori (nel romanzo egli è orfano di padre).

E da ultimo, il finale, che coincide col gesto compositivo più radicale del film. La celebre chiusa, potentemente ambigua, del romanzo, passa qui attraverso un'operazione di riscrittura che, per contro, non lascia dubbi allo spettatore e che appare forte ed emozionante insieme. Come uno sguardo degno di questo nome.

### **Riferimenti bibliografici**

- I. Calvino, *Prefazione* (1964), in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Garzanti, Milano 1987.
- L. Cuccu, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Gremese, Roma 2001.
- B. Fenoglio, *Opere*, edizione critica diretta da M. Corti, vol. I, III tomo, Einaudi, Torino 1978.
- G. Pedullà, *Alla ricerca del romanzo*, in B. Fenoglio, *Una questione privata*, Einaudi, Torino 2014.
- V. Zagarrìo, a cura di, *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Marsilio, Venezia 2004.



## L'immagine che ci riguarda

**Pietro Masciullo**

*Detroit di Kathryn Bigelow.*

*Detroit* is a film about a difficult year in the Afro-American history: 1967. Through relying on multiple montage techniques and forms, Kathryn Bigelow constructs the lacking image of that period. The director merges the pictorial illustrations by Jacob Lawrence together with archive pictures from YouTube and TV reportages, overcoming the boundaries of cinema. *Detroit* is a film about today's American political picture, focusing on the Hollywood war movie style after 9/11.

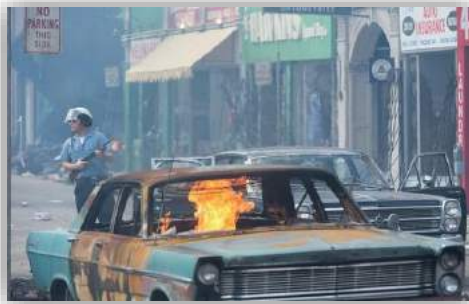


«*It's like in Nam*» sussurra un giovane poliziotto guardando le strade devastate di una metropoli. È come in Vietnam, certo, ma siamo a Detroit nel luglio del 1967. Precisamente nei giorni delle ribollenti tensioni razziali tra afroamericani e forze dell'ordine esplose nella celebre "rivolta della 12th Street", con l'occhio dei media che piomba dall'alto e innerva di stilemi spettacolari ogni testimonianza di quei tragici eventi (43 morti, più di 1000 feriti). Ecco: sono queste le coordinate storiche e immaginarie che attraversano *Detroit*, film apparentemente lontano dalle ossessioni ricorrenti nella filmografia di Kathryn Bigelow, eppure capace di ri(n)tracciarne straordinariamente un'*origine*.

Iniziamo da qui: la complessa storia afroamericana - dall'abolizione della schiavitù ai secoli successivi di migrazioni interne seguendo lo sviluppo industriale, per arrivare infine alla disoccupazione diffusa nei quartieri-fortezza - è confinata nei primi due minuti di film e *premediata* nel montaggio delle illustrazioni pittoriche di Jacob Lawrence (animando il dinamismo cubista delle *Migration Series*). L'immagine storicizzata di questo sguardo afroamericano anticipa politicamente le immagini cinematografiche di Bigelow, riflettendo (su) un trauma "comune" e "contemporaneo".

E poi il caos: il 23 luglio 1967 un bar senza licenza dove si festeggia un reduce dal Vietnam è sgomberato dalla polizia; le proteste degli esasperati abitanti del quartiere esplodono in una dura insurrezione all'esterno del locale; le forze dell'ordine iniziano a operare arresti di massa. Il film configura quest'esperienza immersiva e sinestesica sfruttando

al massimo il nervoso realismo percettivo tipico del direttore della fotografia Barry Ackroyd (che non a caso ha profondamente influenzato lo stile registico di Paul Greengrass e della stessa Bigelow nei loro ultimi film). Nelle strade di Detroit, pertanto, si rintraccia anche una rivoluzione nel modo di testimoniare i fenomeni: i reportage sull'estate del '67 e quelli dal fronte vietnamita segnano una cesura immaginaria importante, confinando gli eventi in uno schermo televisivo e montando le tracce mediali come in "un film".



E oggi? Kathryn Bigelow sa perfettamente che l'odierna ricostruzione finzionale non può fare a meno di riflettere sulla piena disponibilità delle immagini del passato, quindi nel costante confronto con immagini d'archivio facilmente reperibili su YouTube. Ecco che i *reportage* fotografici e televisivi sui fatti (compreso lo storico *Nbc News Special Report: Summer of '67*) balenano in fertile dialettica intermediale con le tracce finzionali. Continui scarti tra immagini in cui si percepisce addirittura il rispetto di una continuità visiva,

proprio in un film che per il resto rompe ogni sutura di sguardo.

Eccoci tornati al cuore della riflessione che la regista porta avanti almeno dallo *squid* di *Strange Days* (1995) in poi: è solo tra le immagini, tra i formati, tra i dispositivi e tra le tracce mediali, che si può stabilire una possibile relazione (un ultimo raccordo?) con il cinema classico americano e con quel regime di sguardo. Del resto il 1967 è anche l'anno di uscita di *Gangster Story* (Arthur Penn) e *Il laureato* (Mike Nichols), l'anno simbolico della nascita della New Hollywood, l'anno che impone un canone *moderno* al cinema americano e l'anno che muta per sempre le coordinate del *war movie* da cantore dell'*eccezionalismo* ad abisso *apocalittico*. E le inquadrature di *Detroit* sembrano essere consapevoli di tutto questo magma immaginario passato, restituendoci però un'esperienza estetica tutta contemporanea.

Chiediamoci ora: in questo caos dei segni, in questa rivolta di strada sedata con violenza brutale da poliziotti che sparano alle spalle dei rivoltosi vomitando istinti razzisti: chi guarda? Una piccola sequenza può fornirci validi indizi: mentre John Conyers (noto politico afroamericano) tenta di quietare gli animi inneggiando al dialogo, la situazione degenera e il quartiere è invaso; un servizio televisivo d'epoca mostra il governatore del Michigan Romney dichiarare l'intervento della Guardia Nazionale e dei carri armati; un soldato punta il mirino di un cannone verso i palazzi che lo circondano; in un appartamento limitrofo una bambina sposta l'anta della sua finestra per guardare giù; nello stacco successivo il soldato

nota il riflesso della finestra e urla: «Sniper on the window!» esplodendo un colpo distruttivo.

Il controcampo osceno di quella cannonata non lo vedremo mai, la sutura di sguardo è rotta e una sfocatura ci riporta sulle strade in fiamme del quartiere. Insomma per Bigelow non ci può essere più un raccordo tra lo sguardo oggettivato e mediato dall'arma e i suoi effetti traumatici che restano nelle pieghe dell'immagine, esattamente come succedeva nell'incipit di *The Hurt Locker* (2008) a Baghdad. Ma ragionare su quesiti così urgenti sfruttando gli stilemi del *war movie* post 11 settembre (e rintracciandone l'origine nelle rivoluzioni sociali e mediali del 1967) diventa una lucidissima presa di posizione politica sull'oggi.

Inizia ora un altro film. Dopo i primi trenta minuti di caos compositivo *Detroit* si rinchiude nell'hotel Algiers e trova finalmente i suoi "protagonisti", alludendo a un singolo episodio realmente accaduto. Il dubbio etico sulla ricostruzione dei fatti basata solo su testimonianze orali e finzionalizzata in un "racconto", viene intelligentemente posto e avvertito da noi spettatori in un cambio di registro nelle modalità compositive. Ma sono ancora una volta le dinamiche dello "spettacolo" a fornirci una possibile interpretazione: la musica dei The Dramatics e il sogno di quei quattro ragazzi afroamericani viene interrotto e sporcato di sangue nei pestaggi dell'Algiers; il cinema sopraggiunge poi con gli stilemi della *blaxploitation* e dell'horror politico anni '70, contaminati infine dal dramma giudiziario che rovescia il mito classico di Atticus Finch e Mister Smith.

## USCENDO DAL CINEMA

Ecco che alla dialettica tra immagini, modalità compositive e regimi di sguardo, si aggiunge quella tra i generi del cinema hollywoodiano e della serialità televisiva facendo di *Detroit* un onnivoro ipertesto aperto a ogni interpretazione. I tre spietati poliziotti razzisti - che nell'albergo torturano i clienti afroamericani per estorcere fantomatiche informazioni e poi dileggiano due ragazze bianche etichettandole come prostitute - simulano costantemente uccisioni esemplari per creare terrore. In quelle simulazioni emerge però un Reale osceno, l'indifferenza per la morte, l'anestesia di ogni percezione. Eccoci al punto: sia negli iniziali tumulti della *12th Street* (dove balenano innumerevoli fonti documentali) sia negli spazi angusti dell'*Algiers* (dove si torna a un regime interamente finzionale), Kathryn Bigelow arriva a configurare la stessa *immagine mancante* di un trauma.



Cosa resta, quindi, in fuori campo? L'America di oggi. La polarizzazione immaginaria Trump-Obama che spopola sui *social media*. Nel fuori campo di *Detroit* si agitano gli istinti (non) sopiti nelle rivolte di Ferguson del 2014 o negli scontri tra afroamericani e forze dell'ordine nella *summer* 2016, spesso

ripresi con dispositivi portatili e poi visti sul web in una bassa definizione perturbante e traumatica. *Detroit* è un film che chiude l'ideale trilogia con *The Hurt Locker* (2008) e *Zero Dark Thirty* (2013), segnando da un lato il pericolo di una dilagante mediatizzazione nella testimonianza dei fenomeni e dall'altro una possibile mediazione estetica che possa ancora riflettere attraverso le immagini. Perché il cinema resta l'unico (fuori) campo ancora possibile, l'unico raccordo ancora configurabile, l'unica immagine che riflettendo apertamente su tutte le altre immagini... ci *ri-guarda* ancora.

#### **Riferimenti bibliografici**

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

P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza 2017.



## La rivoluzione del concreto

Raffaello Alberti

Il cinema della crudeltà *di André Bazin.*

First published in 1975, *Le cinéma de la cruauté* is an anthology that gathers André Bazin's essays selected by Truffaut. The focus of this book is an idea of cruelty as it is embodied in the expressive and stylistic forms of a certain kind of cinema. Bazin assumes as paradigmatic cases films by Stroheim, Dreyer, Buñuel, Sturges, Hitchcock e Kurosawa. However, it might be said that this genre reached its mature and disenchanted form in Preston Sturges's American comedy.



Può trattarsi di scoprire la metafisica che presiede a una distribuzione dei valori luministici (in Dreyer): “La

messinscena di *Ordet* è, prima di tutto, una metafisica del bianco, cioè, naturalmente, dai grigi fino al nero profondo. Ma è il bianco, che ne è la base, il referente assoluto. È il bianco che, a un tempo, è il colore della morte e della vita. *Ordet* è in una certa maniera l'ultimo film in bianco e nero, quello che chiude tutte le porte" (Bazin 2017, p. 43).

Oppure, di ritrovare in un certo angolo di ripresa il segreto di una messa in scena, quella di Hitchcock:

Si tratta sempre per lui di creare nella sua messinscena [...] una essenziale instabilità dell'immagine. Ogni piano diviene così per lui una minaccia, o quantomeno un'attesa inquietante. [...] Non si tratta di un'"atmosfera" da cui possono uscire tutti i pericoli come un temporale, ma di uno squilibrio come se una pesante massa di acciaio cominciasse a scivolare lungo una pendenza troppo levigata e non se ne potesse calcolare facilmente l'accelerazione futura. La messinscena sarebbe allora l'arte di mostrare la realtà soltanto nei momenti in cui la perpendicolare abbassata del centro di gravità drammatico sta per uscire dal poligono di sostegno, disprezzando tanto il vacillamento iniziale quanto il fragore finale della caduta (*Ivi*, pp. 128-129).

Che è una perfetta definizione immanente di ciò che chiamiamo suspense.

Altrove è invece la constatazione sorniona di una felice convergenza tra contingenze tecniche e valori estetici ("Così, quando Wyler mi dichiarò di aver fatto uscire di campo Marshall col solo scopo di sostituirlo con una controfigura,

pensavo tra me e me che i difetti del marmo non servono che ai buoni scultori", p. 119).

Ciò che non smette di colpirci dopo oltre mezzo secolo – gli articoli che compongono *Il cinema della crudeltà* datano tra il 1945 e il 1958, anno della morte di Bazin – è innanzi tutto la stupefacente qualità della scrittura del suo autore. Non un critico ma uno "scrittore" di cinema, così lo definisce Truffaut nel testo con cui nel 1975 licenzia quest'antologia (la cui precedente pubblicazione italiana, per Il formichiere di Milano, risale al 1979). L'acume interpretativo, qui, non è mai realmente distinguibile dalla prosa che ne è animata. Il che ci riconduce a una questione – quella dello *stile* – che oggi più che mai pare indispensabile alla definizione di un gesto che possa dirsi critico.

Diciamo dunque che c'è un'idea, quella di crudeltà, e che quest'idea non è pensabile al di fuori delle configurazioni espressive (stilistiche) nelle quali di volta in volta si presenta incarnata (aggettivo inappropriato, dal momento che l'idea non è qui un principio trascendente, bensì un qualcosa di immediatamente investito nelle forme dell'espressione: "bisogna guardarsi dal credere che ciò che, convenzionalmente, è definito il 'contenuto' godesse, sia pure in astratto, di una esistenza indipendente dai mezzi espressivi che lo rendono vicino alla nostra sensibilità", pp. 27-28). I differenti stili di *mise en scène* corrispondono appunto a tale potenza di istituire mondi espressivi che è propria dell'idea, ne costituiscono le realizzazioni singolari: sono gli universi cinematografici di Erich von Stroheim, Carl Theodor Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Akira

## L'ORDINE DEI DISCORSI

Kurosawa, che Bazin convoca come altrettanti momenti esemplari di una certa verità.



*Notorious l'amante perduta* (Hitchcock, 1946).

Talora l'idea può imporsi dall'esterno, come un'etichetta. È appunto Truffaut ad applicarla ad alcuni scritti trascelti dalla sterminata produzione giornalistica e saggistica del suo maestro, usciti in momenti diversi e in certi casi a notevole distanza di tempo l'uno dall'altro, ma che gli sembrano muoversi entro un orizzonte per certi versi comune. Ma questo carattere esteriore dell'idea non ne diminuisce necessariamente l'efficacia e il portato veritativo, che anzi, nel caso in questione, risultano proprio dal peculiare rapporto di risonanza ideale che si stabilisce tra i diversi nomi propri tirati in ballo - tra i mondi che essi appunto nominano -, determinando così, al di là delle contingenze editoriali, una effettiva unità interna all'opera. *Le cinéma de la cruauté* può considerarsi a pieno titolo come un libro di André Bazin, al pari degli studi monografici consacrati a Chaplin, Welles e Renoir, se non di un'opera come *Qu'est-ce que le cinéma?*, che

tuttavia differisce più per il portato teorico rivoluzionario delle sue analisi che non per il loro tenore metodologico (poiché centrale, anche in essa, è il concetto di stile, seppur considerato attraverso la lente problematica dell'ontologia). E in questo senso il profilo di un autore, un'idea, una costellazione teorica – pur restando cose radicalmente diverse fra loro – possono disporsi su di un piano comune, possono comunicare.

Non è un caso, forse, che due tra i più grandi cineasti della crudeltà – Stroheim e Buñuel – siano anche, come ci ricorda Deleuze, i due maggiori esponenti del naturalismo cinematografico. È qui, infatti, che la temporalità assume una configurazione particolare, quella di una *linea di massima pendenza* che segna lo scivolamento su di una dimensione originaria in cui ogni cosa giunge a disfarsi e imputridire. Quella stessa inclinazione che Bazin riconosce nel piano hitchcockiano, come ciò che ne articola la durata, orientandola in termini di attesa e minaccia, diviene qui una legge spietata del tempo e racconta una storia di degradazione, “tutta la crudeltà di Crono” (Deleuze 2002, p. 149). La pulsione presta all'immagine la sua oscura necessità. È un altro tipo di messa in scena, un'altra metafisica.

Ma l'idea di crudeltà trova cittadinanza entro coordinate anche del tutto differenti da quelle, in certo modo astoriche, del naturalismo. È il caso della commedia americana e specialmente di Preston Sturges, che di questo genere rappresenta la fase matura e disincantata (segnata dalla conversione dello *humour* in ironia, dice Bazin). Negli anni trenta la commedia poteva ancora fornire un racconto capace di alimentare le illusioni della nazione americana, il suo ottimismo sociale e morale. Era il tempo in cui Fredric March e

Myrna Loy facevano ridere milioni di spettatori con le loro schermaglie amorose, e James Stewart (*Mister Smith va a Washington*, 1939, di Frank Capra) nutriva un mito collettivo e individuale. “Ma su tutto è passata la guerra. Da don Giovanni da commedia, Fredric March invecchiato, col volto segnato, è mutato in un personaggio drammatico. La commedia americana è invecchiata, come i suoi interpreti, assieme alla storia” (Bazin 2017, p. 46). Nel sistema della crudeltà costruito da Bazin compare inevitabilmente questa cesura che in vario modo attraversa tutti questi profili autoriali. Ma è col rinnovamento profondo della commedia americana che, nella forma più dirompente, il cinema manda in frantumi lo specchio dell’illusione e smaschera i miti che fino a poco prima aveva contribuito a tenere in piedi, mettendo in luce la fragilità di un corpo sociale e politico e dell’ordine simbolico che lo sostiene: in *Evviva il nostro eroe* (Sturges, 1944), “privato del suo alibi, il comportamento della società e degli individui appare nella sua oscena nudità di rituale che non si conosce, nel suo formalismo di liturgia senza Dio” (*ivi*, p. 52).

All’interno di questo quadro, un posto speciale – sebbene non un posto d’onore – spetta ad Alfred Hitchcock, la cui presenza è ingombrante innanzitutto sul piano quantitativo (è la sezione più cospicua, oltre un terzo del libro). Com’è noto, il padre dei “Cahiers du cinéma”, la rivista che pochi anni più tardi avrebbe elevato Hitchcock al rango dei grandi inventori di forme, non amava particolarmente l’opera del maestro britannico. Gli riconosceva al più la straordinaria abilità del mestiere; non un’autentica vena poetica. Lo accusava, in sostanza, di essere arrivato a Hollywood come specialista di un solido poliziesco d’atmosfera e psicologico e di essersi

trasformato successivamente in un virtuoso della cinepresa, uno che si è messo a fare le acrobazie, permettendosi perfino di rinunciare al montaggio (in *Nodo alla gola*, 1948). Il *plan* nel quale Bazin individuava la soluzione più persuasiva per rimanere fedeli all'essenza del cinema – alla sua vocazione realista – non aveva certo le fattezze dei vertiginosi movimenti della camera hitchcockiana, semmai quelle più austere (nella fissità) che mostrava in Wyler o nei grandi chiaroscuri wellesiani. La perpetua successione delle reinquadrature nelle quali si distribuisce ed articola il piano-sequenza di Hitchcock (che a Deleuze ricorderà la tecnica dell'arazzo) non è, per Bazin, che una triviale e sensazionalistica, seppur camuffata, riproposizione del linguaggio più frusto che appunto a Hollywood aveva trovato la propria codificazione nelle leggi del *découpage* analitico, così come Griffith le aveva forgiate, ma senza una uguale grandezza di ispirazione.



*Estasi di un delitto* (Buñuel, 1955).

Poiché questo è ciò che Bazin rimprovera sostanzialmente al cineasta inglese: l'essere "tradizionale", "convenzionale",

insomma, al fondo, malgrado l'estrema raffinatezza tecnica, incapace di contribuire seriamente all'avanzamento del cinema in quanto forma espressiva, all'evoluzione del suo linguaggio. Molti dei pezzi dedicati a Hitchcock esprimono un giudizio severo, talora ingeneroso e pieno di astio (che probabilmente tradisce la coscienza di un confronto critico che non riesce ad articolarsi in modo compiuto). Questa sequenza di articoli è straordinariamente significativa appunto nella misura in cui lascia emergere, nel tempo, il diagramma di un'elaborazione critica, certamente difficoltosa e colma di resistenze, ma anche, nella sua mutevolezza e nelle sue oscillazioni, sensibile alle sollecitazioni provenienti da un'opera di cui sembra indovinare a tratti l'originalità profonda - mostrando anche una potente intuizione quando afferma che "con Hitchcock il cinema cominciava ad assaporare le gioie della concordanza dei tempi e l'imperfetto del congiuntivo" (p. 104; è il salto decisivo che si può registrare rispetto al modello griffithiano, nel momento in cui la rappresentazione smette di essere soltanto un mondo dispiegato davanti agli occhi dello spettatore, per diventare un sistema nel quale egli si trova incluso). E tutto culmina nella pagina meravigliosa in cui Bazin analizza (sulla scorta di una dichiarazione del regista) la sequenza dei fuochi d'artificio di *Caccia al ladro* (1955), e in cui finalmente le resistenze vengono meno, lasciando spazio, provvisoriamente, a un incontro felice.

Deleuze svilupperà molte di queste intuizioni. Sarà lui in particolare (ne *L'immagine-tempo*) a ricollocare le riflessioni di Bazin sulla linea artaudiana della crudeltà; e lo farà, significativamente, situando questo rapporto nell'alveo della

discussione intorno a un problema linguistico classicamente baziniano, quello relativo alla profondità di campo e al piano-sequenza. Decisivo è il riferimento alla nozione di *necessità*, che al cinema si presenta come un dato costitutivo, inscritto nello stesso automatismo materiale delle immagini. Deleuze vede nella profondità di campo di Welles una possibile via d'accesso stilistica a questa necessità intrinseca all'immagine cinematografica; Bazin parla di necessità a proposito di Stroheim e della sua rinuncia all'ellissi narrativa. Si tratta, in entrambi i casi, di conservare l'integrità e la densità inarticolata di un campo percettivo, nello spazio o nel tempo. In qualche modo, l'esigenza è ora quella di *far vedere tutto* (Deleuze lo chiama "l'intollerabile"). Ed ecco che ci appare come un dato decisivo del cinema della crudeltà ciò che il critico rileva al cuore proprio dell'opera di Stroheim, che ne è il fondatore: la centralità di un puro *mostrare*, di cui il cinema sarebbe tornato a farsi carico dopo avere scoperto e lungamente appreso - con Griffith - che era in suo potere di *dire* e di *raccontare* delle cose, oltre che di farle vedere (d'altra parte, il cinema è un linguaggio...). È un trionfo dell'evidenza, quello che ha luogo in un film come *Rapacità* (1924), una vera e propria "rivoluzione del concreto" (p. 29).

In questa nuova pornografia che Stroheim inaugura, va riconosciuta la vera proprietà che questi sei cineasti condividono. Ma in questo modo Bazin sembra anche riannodare il proprio discorso alla celebre dicotomia da lui stesso formulata in quegli anni a proposito dell'evoluzione del linguaggio cinematografico, con la quale distingueva una classe di registi "che credono nell'immagine" da un'altra classe, composta da quelli che "credono nella realtà" (Bazin

1999, p. 75). Inutile dire a quale di questi due gruppi il critico francese accordasse la propria preferenza, e da che parte stia la crudeltà. Traspare così, in maniera ben più significativa di qualunque ascendenza sadiana o artaudiana, il nesso tra quest'idea e quel realismo ontologico che per Bazin costituisce un assunto teorico fondamentale (e quasi un'ideologia della visione).

**Riferimenti bibliografici**

A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.

Id., *Il cinema della crudeltà*, Medusa, Roma 2017.

G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 2001.

## La dinamica immanente dell'opera

Chiara Bisignano

Il concetto di critica d'arte nel Romanticismo tedesco *di Walter Benjamin*.

Recently published for the first time in Italy as a single essay, Benjamin's doctoral thesis entitled *The Concept of Art Criticism in German Romanticism* is a reflection upon the critique of art in the Romantic age. Far from a merely negative and subjective evaluation of judgment, critique is, in the Romantics' perspective, an action that is immanent to the work of art. Most of all, it becomes a practice that alters the object positively, letting the inner idea of the artwork emerge and expressing its structure.



*Il concetto di critica d'arte nel Romanticismo tedesco* è la monografia con la quale il giovane Walter Benjamin, nel 1919, pone il sigillo ai suoi anni di studio universitari. Il testo, finora conosciuto dai lettori italiani all'interno delle *Opere complete* di Benjamin edite da Einaudi, è da poco stato pubblicato come libro autonomo, nella nuova edizione curata da Nicolò Pietro Cangini per i tipi di Mimesis.

Nel suo saggio Benjamin, entro un'ottica "filosofico-storico-problematica" (Benjamin 2017, p. 43), compie un'analisi della concezione che i primi romantici - in particolare Friedrich Schlegel, letto spesso attraverso la lente di Novalis - avevano della critica d'arte.

La critica d'arte, per i primi romantici, è non già giudizio valutativo, di carattere precipuamente negativo, e soggettivo: essa è piuttosto esplicitazione, esposizione prosaica, della struttura immanente propria dell'opera.

L'attività artistica, per questi pensatori, non si configura come l'azione privata di una soggettività che crea secondo il suo proprio arbitrio, rincorrendo una fantasia sregolata. L'arte è, piuttosto, infinita mediazione riflessiva tra due poli, che giungono ad auto-consapevolezza e ad estrinsecazione reciproca in un costrutto superiore che dell'attività riflessiva è concrezione. L'arte è il medium della riflessione, che mette in una connessione infinitamente intercorrente il polo del soggetto e quello dell'oggetto: nello svolgersi di una simile riflessione si ha una moltiplicazione infinita, un sempre rinnovato rispecchiamento della riflessione stessa in molteplici modi diversi.

Nel nodo suddetto è da rinvenire il punto dirimente della questione: il critico romantico fa venir meno i vincoli esteriori – o legalistici, quali erano dettati dalla critica d'arte illuminista – del dogmatismo, che guarda alle opere d'arte classificandole in una sequenza ordinatrice pedissequa, estranea al senso ed all'essenza peculiare delle opere stesse. Egli invece mira a schiudere l'idea dell'arte nell'opera singola, e nel far ciò non dimentica mai la determinatezza di quest'ultima. Non può dimenticarla, giacché è proprio la considerazione pura della struttura immanente dell'opera che consente al critico romantico di annullare quelle leggi esteriori ed inessenziali che la considerazione razionalistica dell'arte impone alle opere – costringendole in una staticità arida ed infruttuosa. L'unico criterio che il critico romantico, nella sua attività, riconosce, è quello “di una struttura determinata, immanente all'opera stessa” (Benjamin 2017, p. 99).



*Il viandante sul mare di nebbia* (Friedrich, 1818).

I primi romantici pensano e praticano la critica come un'attività che riesce a far emergere, rispettandola,

l'autonomia dell'arte. Muovendosi in tal senso la critica romantica non agisce solo nei confronti del dogmatismo oggettivistico - dissolvendone i legami fittizi - essa agisce parimenti, e con uguale energia, su ogni atteggiamento scettico, che riduce l'arte ad arbitrio del singolo, a creazione irrimediabilmente soggettiva: e di conseguenza valutabile esclusivamente secondo il giudizio insindacabile della prospettiva non mediabile dell'individuo. Osserva Benjamin che è stato un fraintendimento della "critica del XIX e del XX secolo" aver inteso come soggettivo il concetto romantico dell'arte, e come "un mero sottoprodotto della soggettività" (p. 99) le leggi spirituali dell'arte.

La critica d'arte è dunque per i romantici un agire immanente all'opera stessa, che si estrinseca infinitamente ed insieme in modo regolato (prosaico, essi dicono) entro l'opera, e non su quest'ultima, a partire da un punto di vista sopraelevato, distaccato rispetto all'opera, ed in ultima istanza neutralizzante.

Nella critica romantica la struttura immanente dell'opera d'arte viene rispettata, e l'opera d'arte costituisce di tale critica, immancabilmente, il centro propulsivo ed originario, l'orientamento e la direzione di volta in volta ripresa entro una dinamica qualitativamente infinita.

Al contempo la critica può far emergere tale struttura immanente dell'opera solo trasformandola. La critica non può mai porsi in una posizione contemplativa che lasci l'opera così come è, la deve anzi alterare, vale a dire: deve portare l'opera a compimento. Se l'oggetto della critica d'arte fosse già compiuto di esso non potrebbe darsi conoscenza: ma la critica,

per i romantici, può realizzarsi solo in quanto essa è un'attività conoscitiva.

La critica d'arte, per i primi romantici, si muove secondo l'infinito moltiplicarsi della riflessione nell'arte, ed è dunque essa stessa infinita: non nel senso – precisa Benjamin – di un infinito procedere a-qualitativo, inteso come accrescimento continuo in vista del progresso, lungo un tempo vuoto; bensì nel senso di un procedere che si muove in accordo all'idea di un compimento sempre possibile. Tale compimento è sempre possibile e sempre non ancora realizzato (in questo senso è qui sotteso, esplicita Benjamin, il messianismo romantico): esso va pensato in rapporto ad ogni singola opera d'arte e insieme in rapporto all'infinità qualitativa dell'idea dell'arte – entro la quale ogni singola opera è trasportata. La critica romantica è dunque “da un lato compimento, integrazione e sistematizzazione dell'opera, dall'altro, il suo scioglimento nell'assoluto” (*ivi*, p. 105).

Per Schlegel e Novalis dunque la critica d'arte agisce intimamente all'interno dell'opera, e la modifica rimanendo in sintonia con la struttura interna di essa: “la riflessione coglie proprio i momenti centrali, universali dell'opera”, “la critica, nel suo svolgimento, non dovrebbe far altro che dischiudere le segrete disposizioni dell'opera, eseguire i suoi celati propositi” (*ivi*, p. 97). La struttura interna dell'opera, in quanto sua legge intrinseca, si rivela essere per i romantici la stessa “autolimitazione della riflessione” (*ivi*, p. 104). Questi spiriti, osserva Benjamin, aprono in tal modo, per la prima volta, alla concezione “di un formalismo non dogmatico, libero” (*ivi*, p. 104). I primi romantici elaborano dunque un concetto di critica

## L'ORDINE DEI DISCORSI

come attività non valutante, non giudicante; non negativa ma positiva, e trasformatrice: un'attività sempre interna alla dinamica che struttura in modo immanente l'opera.



*Fantasma di un genio* (Klee, 1922).

Attraverso il concetto di critica d'arte dei primi romantici Benjamin suggerisce – e qui l'interpretazione benjaminiana di questi pensatori si mostra come densa di suggerimenti preziosi per la nostra attualità – di guardare alle opere d'arte, nell'esercizio critico, secondo una prospettiva in grado di estrinsecare di tali opere la struttura interna, immanente. Vale a dire entro una dinamica capace di far sprigionare all'opera la sua sensatezza: cosa che, paradossalmente, può originarsi proprio da uno sguardo capace di riconoscere la peculiare oggettività che dell'opera è propria. Rispettare l'ossatura oggettiva ed insieme propulsiva – mai statica – dell'opera d'arte, potrebbe forse, nella critica odierna, preservare dalla riduzione dell'attività critica ad esercizio puramente soggettivo, a rischio di autoreferenzialità, e narcisismo. La

prospettiva proto-romantica, e, si può a questo punto dire, benjaminiana, apre quindi ad una critica d'arte che non si espliciti come gioco fatuo, retorico. Ed insieme, separando nettamente il concetto di critica da un giudicare valutativo basato su categorie-etichette estrinseche al loro oggetto, tale prospettiva fa emergere in tutta la sua energia il potenziale riflessivo e trasformativo che in ogni opera è insito, potenziale che si sprigiona nell'attività critica e nella sua ricezione, dove la comprensione ed il sentimento che il fruitore ha dell'opera vengono accresciuti, elaborati qualitativamente, approfonditi, forniti di un'integrazione di senso, resi più mossi e complessi.

#### **Riferimenti bibliografici**

- W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, a cura di N. P. Cangini, Mimesis, Milano 2017.
- Id., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.
- Id., *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.
- Novalis, *Opera filosofica I*, Einaudi, Torino 1993.
- Id., *Opera filosofica II*, Einaudi, Torino 1997.
- F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino 1998.

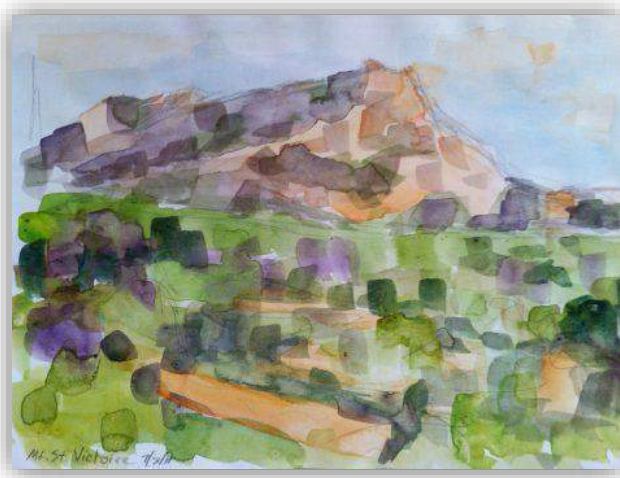


## La realtà veloce

Marcello Walter Bruno

I pixel di Cézanne *di Wim Wenders.*

*La Montagne de Sainte-Victoire* (1900) is a watercolour by Cézanne that inspires the director and photographer Wim Wenders for the poetical composition that opens the exhibition *Les archives du rêve* (Musée d'Orsay, Paris 2014). In this poetical essay, Wenders wonders how this little painting can be at the same time emotional and analytical. The perturbing element of the visual experience of this work by Cézanne lies in the historical distance between, on the one hand, the practice of our daily life experience and, on the other hand, the *hic et nunc* in which everything began.



*La Montagne Sainte-Victoire* (Paul Cézanne, 1904-1906).

L'arte moderna è l'anello di congiunzione tra la pittura e la fotografia, tra la rappresentazione e l'impronta, tra la lentezza della mano e la velocità dell'automa. Per questo amiamo ancora l'Ottocento, come Benjamin e tutti i "figli di Nadar" (l'espressione è di Pierre Sorlin). Per questo Wim Wenders dedica al Cézanne dell'acquerello *La Montagne Sainte-Victoire* (1900) una poesia che apre il catalogo della mostra *Les archives du rêve* (Musée d'Orsay, Parigi 2014).

In questo saggio poetico - genere paradossale ma non tanto, per un regista fotografo intellettuale - Wenders si chiede come fa questo piccolo capolavoro ad essere "emozionale e analitico nello stesso tempo", a presentare rispettosamente un oggetto amato (l'aura della montagna...) e contemporaneamente a rivelare "il riflesso delle condizioni del vedere la montagna". Cento anni dopo Cézanne, però, "chiunque è in grado di scomporre ciò che vede / fin nei suoi atomi, per così dire (o pixel, se volete), / e poi di ricomporlo". Dunque, ciò che davvero sconvolge nella visione dell'opera è la distanza storica fra la nostra pratica quotidiana (la fotografia digitale, tanto più banale quanto più tecnologicamente avanzata, come ci ha spiegato Flusser) e *l'hic et nunc* in cui tutto ciò ebbe inizio. Il veloce Cézanne che non ha affatto riflettuto ma dipinto e basta ("con un paio di tratti a matita") è il testimone di quello shock che Benjamin ancora percepiva e a cui noi siamo definitivamente assuefatti. Difficile figurarsi l'intreccio che oppone e collega Manet, Nadar e Baudelaire: la pittura impressionista nasce quando i fotografi impressionano le pellicole... Molto dopo, quando ormai il cinema è l'occhio del Novecento, alcuni pittori (americani) tornano al figurativo

come narrazione, al quadro come inquadratura o fotogramma: nello sguardo di Andrew Wyeth (mai primo sguardo, semmai terzo) c'è "una freschezza / che si ritrova solo nelle fotografie", eppure, questo realismo è ottenuto con mezzi ben lontani dalla istantaneità, per cui Wenders può dire del suo amato Edward Hopper che "lui dipinge contro la fotografia" pur producendo "fotogrammi del sogno americano".



*L.H.O.O.Q.* (Marcel Duchamp, 1919).

Il paradosso della poesia saggistica è quello di un genere che vuole essere emozionale e analitico nello stesso tempo, ma anche quello di una scrittura che vuole essere riflessiva essendo comunque veloce: l'oscillazione di Wenders, e la sua soluzione stilistica, ripetono un andamento che conosciamo dai tempi di Cézanne e Manet e soprattutto di Duchamp, amicissimo di Man Ray come Manet e Baudelaire lo erano di Nadar. Man Ray è un pittore che si ricicla come fotografo sperimentando le specificità del dispositivo (in primis la luce, come teorizzato da Moholy-Nagy, con cui condivide

l'invenzione o scoperta delle immagini *off-camera*). Marcel Duchamp è un artista pigro che, ragionando sull'inutilità della pittura "retinica" nell'epoca delle icone achiropite (se la fotografia è un'istantanea, il quadro non può che essere definito "un ritardo"), procede lungo le due direttrici indicate dalla rivoluzione tecnologica: l'irruzione del reale (non del realismo) nell'opera artistica; la velocità d'esecuzione ridotta allo zero (allo "*snapshot*" della macchina fotografica). Lo storico dell'arte Elio Grazioli, riprendendo intuizioni di Rosalind Krauss, ripercorre i risultati all'insegna delle "strategie dell'infrasottile" (categoria sfuggente quanto la forma poetica wendersiana).

*Il Grande Vetro* di Duchamp (titolo ufficiale *La Sposa messa a nudo dai suoi celibi, anche*, 1915-23) è la classica opera modernista per cui vale l'assioma che il medium è il messaggio: il supporto trasparente, questo "ritardo di vetro" che è anche "riposo istantaneo" (la terminologia duchampiana è criptica ma non indecifrabile), presume non il consueto quadro da parete bensì una superficie da inserire nell'ambiente come un effetto speciale cinematografico. Proprio come il *glass shot* in uso in quegli anni ad Hollywood, *Il Grande Vetro* lascia irrompere la realtà nell'opera (come i rumori nella musica di John Cage, che a Duchamp ha dedicato un brano) o, il che è lo stesso, posiziona segni fissi in ambienti variabili (con un effetto "infrasonico" di ibridismo fra testo e contesto, senza peraltro essere un'opera *site specific*).

Quanto ai *ready-made*, è abbastanza evidente che prendere un oggetto industriale (ruota di bicicletta, orinatoio, scolabottiglie o quant'altro) per rilocalarlo come opera d'arte

scultorea è esattamente come scattare una fotografia (*to take a picture*, prelevare un'immagine dall'universo bergsoniano) per ottenere un quadro che non è più faticoso "ritardo" ma comodissima "istantanea". Se *Il Grande Vetro* è ciò che può fare l'arte per introiettare il mondo come fa l'obiettivo della macchina fotografica (che ai tempi di Duchamp ancora utilizzava lastre di vetro per il negativo), il *ready-made* è ciò che può fare l'arte per azzerare i tempi d'esecuzione fino alla dimensione puntuale dello "scatto". E anche se questa fuoriuscita concettuale dalla fattività autoriale è sempre stata vista come gesto provocatorio e nichilista, Elio Grazioli ci tiene a "rivendicare poeticità alla strategia artistica di Duchamp, per quanto essa appaia allontanarsi verso il punto più distante di quello che intendiamo tradizionalmente per poesia".



*New York Office* (Edward Hopper, 1962).

Ma, giustappunto, anche la poesia è passata attraverso le forche caudine della modernità e delle sue tecnologie di produzione industriale, standardizzazione, automazione - dai cadaveri squisiti delle avanguardie storiche alle combinatorie

## L'ORDINE DEI DISCORSI

computerizzate di Balestrini. Se l'equazione tra *ready-made* e fotografia è già in Rosalind Krauss, l'equazione tra poesia e fotografia è già in Roland Barthes, per il quale l'istantanea è come uno *haiku* giapponese votato a un "terzo senso" insviluppabile. Anche le poesie di Wenders, allora, sono i pensieri di un fotografo. E la passante di Baudelaire è un capolavoro di *street photography*.

### **Riferimenti bibliografici**

E. Grazioli, *Duchamp oltre la fotografia*, Johan & Levi, Monza 2017.

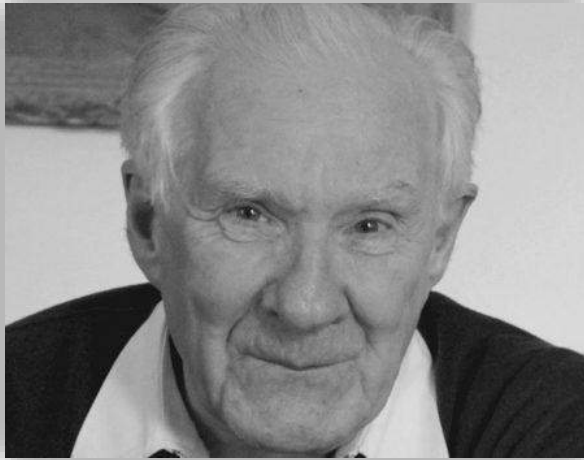
W. Wenders, *I pixel di Cézanne*, Contrasto, Roma 2017.

## **Teatro, cinema, evento**

**Alessandro Cappabianca**

*Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo.*

Edited by Francesco Ceraolo, this collection of Alain Badiou's essays concerns the problem of the theatrical event in relation to cinema. Truthful theatre, the Theatre of Ideas, relies on spectators. Here it lies the difference between cinema and theatre. The latter does not pertain to the dimension of Ideas, for spectators are not included in the process of its realisation. Conversely, spectators are reduced to schemas of mere quantification. Therefore, there is no truthful event in relation to cinema – if “event” is that which happens. However, there is a cinema-event in the short-circuit between fiction and reality – but this implies the end of representation.



Leggendo la raccolta di saggi critici sul teatro e sul cinema ottimamente curata da Francesco Ceraolo per *Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo* (Mimesis, 2017), si resta colpiti innanzitutto dalla densità d'ogni singolo intervento, costretto sempre, per il suo soggetto stesso, ad affrontare ogni volta i nodi teorici che il filosofo francese mette in gioco, non solo nei riguardi dello spettacolo – ma alla fine si deve constatare che non è possibile mantenere certe idee preconcepite (leggi: pregiudizi) in merito a un pensiero in continua evoluzione, malgrado una scrittura (di Badiou) che, in certi casi, può apparire eccessivamente assertiva (qualcuno l'ha definita “spigolosa”).

E in fondo è facile urtare contro questi spigoli, e riportarne qualche abrasione, se si resta a quanto sostenuto, per esempio, in *Rapsodia per il teatro*, tradotto solo un paio d'anni fa dallo stesso Ceraolo. Qui, nell'intento di ascrivere il teatro alla categoria degli eventi (d'Arte) capaci, assieme agli eventi dell'Amore, della Politica e della Scienza (specialmente della Matematica), secondo certi presupposti filosofici, di scuotere la *routine* dell'Essere, in ragione della loro novità traumatica, Badiou giungeva a porre il teatro (il vero Teatro) come profondamente isomorfo alla Politica, quindi alla *res publica*, in ragione del suo necessario collegamento a un Testo e a uno Spettacolo, effettuato davanti a un pubblico, tramite le figure complementari dell'autore e del regista, negando invece al cinema (almeno in prima istanza) tale carattere. Se il Teatro, arrivava a dire Badiou, è collegato allo Stato ed è faccenda di Stato (come esemplificato dalla democrazia ateniese), il cinema è soprattutto affare privato, faccenda di Capitale: il vero Teatro conta sugli spettatori, il cinema li conta.

Eppure tutto ruota attorno al quesito che già fu di Deleuze: cos'ha da dire un corpo? Secondo il Badiou di *Rapsodia per un teatro*, un corpo, in sé, senza qualche forma di Testo, non ha da dire molto più che il suo esserci. Il teatro del corpo non può fare altro che esprimere il senso senza senso di gesti, movimenti, scarti, vocalità, sussurri e grida inarticolate, mancandogli il supporto del Testo, il solo capace di far apparire nell'evento dell'occasione particolare la luminosa epifania dell'Eterno (o del Vero). Dunque esistono, per Badiou, non due, ma tre tipi di teatro: quello con la "t minuscola", ossia il teatro del divertimento, del piacevole (o insopportabile) chiacchiericcio – quello con la "t maiuscola", il Teatro delle Idee, nato un tempo in Grecia come gemello o fratello siamese della Filosofia (non a caso il dialogo filosofico, da Platone in poi, richiama i procedimenti della drammaturgia) – e quello che non si può più considerare teatro, un oltre-teatro del corpo, del grido, del gesto, che Badiou, pur riconoscendone i meriti (ma un po' a denti stretti), non ritiene possa portare propriamente questo nome.



*Falso movimento* (Wenders, 1975).

A maggior ragione, secondo certe prese di posizione di Badiou, al cinema manca (quasi sempre) la dimensione delle Idee: manca la partecipazione e l'elaborazione degli spettatori, ridotti al conteggio della loro consistenza numerica: dunque manca (quasi sempre) la possibilità di essere davvero *evento*, se evento è ciò che accade, ma accade nell'ordine del traumatico – però questa sottovalutazione del cinema, alla fine, viene corretta da Badiou stesso: vedi, per esempio, gli scritti già raccolti da Daniele Dottorini in *Del capello e del fango*; e lo stesso Dottorini, nel suo saggio dedicato all'*Analogos*, all'Ombra, alla Grotta (platonica) e alle mille immagini del cinema qui lo ribadisce, citando non a caso le inquadrature che al mito della Caverna aveva dedicato Chris Marker nella nona puntata (*Cosmogonie ou L'usage du monde*) del suo documentario *L'héritage de la chouette* (1989), sulle origini greche della cultura occidentale.

Prendiamo la morte di Molière (vedi il saggio di Carlo Serra, *Estrarre dal reale*), sulla quale Badiou si è soffermato a lungo. Molière muore mentre sta interpretando sulla scena, come attore, *Il malato immaginario*, divenendo pertanto, da malato immaginario, morto reale. Che significa questo incredibile corto circuito tra finzione e realtà? La realtà, o meglio, il Reale (la sfumatura lacaniana non è casuale, e non sfugge, nel suo saggio sul teatro postdrammatico, a Pietro Bianchi), si manifesta proprio *attraverso* la finzione, la squarcia, la rende impossibile – è innegabile che qui si crei l'*evento*, ma a prezzo della fine della rappresentazione. L'*evento* consiste nel gesto dell'attore di strapparsi la maschera, gesto istintivo del moribondo, non privo peraltro di un sia pur minimo coefficiente di teatralità.

Supponiamo ora (aggiungiamo noi) che Molière *non* fosse morto in scena. Supponiamo magari di vederlo recitare in una replica di *Il malato immaginario* precedente a quella fatale: non si avrebbe la stessa sensazione dell'irrompere del Reale, non si coglierebbero già sul suo viso, nei suoi gesti affaticati, nelle guance scavate, i segni della malattia e della morte imminente? Non avvertiremmo già, dietro il Comico, il senso del Tragico che incombe?

Pensiamo, per portare un esempio cinematografico, al Massimo Troisi della versione filmica de *Il postino di Neruda* (*Il postino*, Radford, Troisi, 1994) - ma anche in un film, non c'è bisogno che l'attore sia (e appaia) in punto di morte: bastano i volti dementi, le teste a pera, delle figlie di Madame Tetrallini in *Freaks* (Browning, 1932). Di loro, meno che mai riusciamo a convincerci che si tratta solo di ombre su uno schermo bianco. Lo spettro-attore derridiano, lo *spettr-attore*, riesce a imporre la sua *flagranza*, l'insostenibile evento della sua presenza, la sua *realtà malgrado tutto*.



*Le Malade imaginaire*, dipinto di Honoré Daumier.

Così, il Grande Cinema Cosmico può sostituire la caverna platonica nel dialogo *La Repubblica* tradotto e riscritto dallo stesso Badiou. È un mistero, come dice Godard, o un paradosso, che si sviluppa attorno alla questione del rapporto tra essere e apparire. Tramite il montaggio, ma non solo, il cinema è in grado di sviluppare e trasformare la nozione stessa di Idea, come appare ad esempio negli scritti che Badiou ha dedicato a *Un mondo perfetto* di Clint Eastwood, 1993 (ne parla Alessia Cervini) o a *Falso movimento* di Wenders, 1975 (ne parla Bruno Roberti).

La forza del cinema, conclude Roberto De Gaetano nella postfazione, è nella sua necessaria impurità, nel dare l'idea, attraverso i film (alcuni film) che formano il suo Reale, della necessaria impurità d'ogni Idea, del suo inevitabile mischiarsi col capello e col fango.

### **Riferimenti bibliografici**

A. Badiou, *Del cappello e del fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini, Pellegrini, Cosenza 2009.

Id., *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*, a cura di F. Ceraolo, Pellegrini, Cosenza 2015.

F. Ceraolo, a cura di, *Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo*, Mimesis, Milano 2017.

## Cos'è e cosa sarà la teoria del cinema

Ruggero Eugeni e Adriano D'Aloia

*Introduzione a Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo.*

At the end of the 1990s, Cinema Theory reconfigured itself as a dialogue between film scholars and scholars from other fields of study. The debate branched off in three directions, namely *Philosophy*, *Neurocognitive Science* and *Media Studies*. Each of these directions has a peculiar object of study, namely (respectively): *experience*, *brain*, *device*.



Nel 1993 Francesco Casetti concludeva il suo volume sulle teorie del cinema dal 1945 al 1990 preconizzando un destino di dispersione e di frammentazione della teoria. La profezia era azzeccata. Di lì a pochissimo alcune influenti raccolte di saggi - in particolare *Post-Theory* a cura di David Bordwell e Noël Carroll (1996), *Film Theory and Philosophy* a cura di Richard Allen e Murray Smith (1997) e Wittgenstein, *Theory and the Arts* curato da Richard Allen e Malcolm Turvey (2001) - avrebbero attaccato frontalmente la *Grand Theory* francofona, accusata di essere troppo ambiziosa nei propri intenti e troppo fumosa nei propri enunciati. Si tratta di un dibattito che, variamente modulato e rilanciato (per esempio da David Rodowick) giunge fino a noi.

A nostro avviso la questione della (impossibile, possibile, consigliabile o necessaria) sopravvivenza della teoria del cinema va letto come il segnale di un fenomeno più profondo: alla fine degli anni novanta la teoria del cinema cambia pelle e si riconfigura *come pratica di dialogo tra specialisti del cinema e studiosi di altre aree*. Possiamo parlare (riprendendo un'idea che sviluppa John Durham Peters nel suo volume *Marvelous Clouds* del 2015) di un passaggio dal post-strutturalismo *all'infra-strutturalismo*: teoria non più come prodotto, ma piuttosto come processo, habitat persistente e rete di connessioni non sempre immediatamente visibile, che rende comunque possibili e fruttuosi la riflessione, il discorso, il confronto con altre discipline.

Più in particolare, riteniamo che un simile confronto è stato esercitato negli ultimi quindici anni circa in tre direzioni: verso la *filosofia*, verso le *scienze neurocognitive* e verso la *mediologia*.

Per ciascuna di queste aree un concetto si è imposto quale baricentro della discussione: rispettivamente *l'esperienza*, *il cervello*, *il dispositivo*. [...]

Il confronto tra *teoria del cinema e filosofia* ha ruotato attorno al tema dell'*esperienza*: esso evidenzia bene la volontà di coinvolgere nella riflessione alcune dimensioni della visione del film precedentemente trascurate, in particolare quella delle emozioni e della sensibilità corporea. Le aree del dialogo sono state sostanzialmente tre.

La prima riguarda la *filosofia analitica* e il *cognitivismo*: se già in precedenza era emersa un'indagine dell'esperienza dello spettatore come attività cosciente di comprensione del racconto filmico nel quadro del discorso teorico sulla Teoria della Mente (David Bordwell, Noël Carroll, Gregory Currie, Richard Allen), il dibattito integra alla "*cold cognition*" una "*hot cognition*" legata essenzialmente al ruolo delle emozioni filmiche e delle relazioni di simpatia o empatia con i personaggi. La seconda area del dialogo riguarda l'avvento (o la riemersione) di un approccio *fenomenologico* al cinema: in questo caso l'esperienza dello spettatore viene avvertita come primariamente e radicalmente *incarnata*, fondata sulle categorie del sentire corporeo immediato e sulle sue risonanze multi- e inter-sensoriali. La principale autrice di questo orientamento, Vivian Sobchack, parla di uno spettatore "cinestesico": ovvero sinestesico, cenestesico e cine-estesico. Infine, la terza area del dialogo con la filosofia si concentra sulla natura stessa della relazione tra il film e il pensiero, ovvero sull'idea di teoria del *film come filosofia* - o, più precisamente, sulla possibilità che l'esperienza filmica *produca*

## L'ORDINE DEI DISCORSI

*pensiero*. Siamo di fronte non più solo a una lettura filosofica del film, bensì a una vera e propria “filosofia del film”, influenzata da nomi peraltro molto differenti quali Stanley Cavell e Gilles Deleuze, ciascuno con i suoi sviluppi.



Buster Keaton in *Film* (Schneider, 1964).

Il confronto tra *teoria del cinema* e *scienze dure* affonda le sue radici nell'incontro con il cognitivismo celebrato alla fine degli anni novanta da Bordwell e Carroll. Nondimeno, i due studiosi non potevano sapere che di lì a poco il perfezionamento delle tecniche di indagine e in particolare di *brain imaging* avrebbe avviato una tendenza fisiologizzante delle discipline psicologiche, accedendo un dialogo sempre più serrato con le discipline umanistiche all'insegna dell'idea di *cervello*, che non poteva non estendersi rapidamente all'esperienza filmica.

All'interno di questo campo di studi, attualmente in piena espansione, possiamo distinguere tre grandi tendenze. La *prima* è stata sviluppata da autori quali Tim Smith, Uri Hasson, Jeffrey Zacks ed è focalizzata sull'ideazione e realizzazione di

esperimenti mediante differenti varietà di strumenti empirici (*eye tracking*, risonanza magnetica funzionale, elettroencefalogramma, ecc.) per comprendere cosa avvenga nel cervello degli spettatori di fronte a brani di film stilisticamente diversi. La *seconda* tendenza consiste in una riflessione epistemologica sull'opportunità e l'eventuale utilità dell'integrazione dei metodi e dei risultati della ricerca empirica all'interno della teoria del cinema: troviamo i nomi di Raymond Bellour, Patricia Pisters e soprattutto Murray Smith. La *terza* tendenza infine intende giungere attraverso le neuroscienze a una nuova definizione dell'esperienza dello spettatore cinematografico, aggiornata alle tendenze *embodied* e *enactive* della neurofenomenologia più recente (riconnettendosi in tal modo ad alcuni aspetti filosofici sopra citati): si pensi per esempio al lavoro di Vittorio Gallese e Michele Guerra, di Torben Grodal, o anche degli autori di questo articolo.

Sul fronte infine del *dialogo con la mediologia*, risulta ovviamente decisivo l'avvento del digitale: nel corso degli anni ottanta il cinema perde i propri criteri distintivi "ontologici" di medium modernista, viene uniformato ad altri mezzi di comunicazione ugualmente digitalizzati, ed entra in quella che Rosalind Krauss nel 1999 ha definito "l'era *postmediale*". A livello teorico questa nuova condizione produce due effetti opposti ma correlati.

Per un verso la teoria considera le forme di "rilocazione" del cinema all'interno di contesti un tempo anomali se non impossibili: sale di museo, installazioni artistiche, megaschermi urbani, mini o microschermi di *tablet* e telefonini,

## L'ORDINE DEI DISCORSI

e così via. Si tratta in questi casi di capire cosa resta del cinema, e in che senso continuiamo a usare (in forma lecita) questa parola. Alcuni libri di riferimento sono *La querelle des dispositifs* di Raymond Bellour (2012), *Tecnologie della sensibilità* di Pietro Montani (2014) e *La Galassia Lumière* di Francesco Casetti (2015).

Per altro verso la teoria rilegge il passato del cinema inserendosi nel più ampio alveo dell'“archeologia dei media”: citiamo per esempio i numerosi volumi di Erkki Huhtamo e Jussi Parikka, come anche il recente *Film History as Media Archaeology* di Thomas Elsaesser (2016). In questo senso si inserisce anche la riscoperta nei paesi anglosassoni delle opere “tecnocentriche” di Friedrich Kittler pubblicate negli anni ottanta e novanta. Sintomatico il successo teorico in questa chiave dello schermo (pre)cinematografico, al centro oggi di numerosissimi studi (per esempio di Mauro Carbone, Erkki Huhtamo, Giuliana Bruno, Francesco Casetti e molti altri).



*Artaud Double Bill* (Egoyan, 2007).

Esiste in ogni caso un aspetto specifico di collegamento tra ispezione o prospezione da un lato e retrospezione dall'altro:

risulta centrale in entrambi i casi il concetto di dispositivo (cui la rivista *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni* ha dedicato un importante numero monografico nel 2014). Esso permette di affrontare direttamente tutti i nodi problematici sopra delineati attraverso una serie di domande chiave: cos'è un dispositivo e come connette saperi, pratiche e tecnologie? Da quali precedenti dispositivi deriva il cinema, e quali forme più o meno canoniche ha assunto nel tempo? Come si dissemina e si riloca oggi il dispositivo cinematografico, quali ambienti crea, quali trasforma? Come cambia insomma il cinema, come viene cambiato, e quali distruzioni oggi lo creano?

**Riferimenti bibliografici**

R. Eugeni, A. D'Aloia, a cura di, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

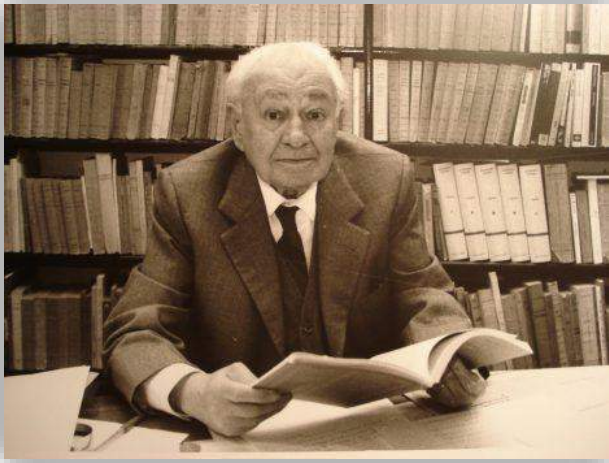


## Una disperata serietà

**Marco Gatto**

*Opere complete* di Walter Binni.

Walter Binni's *Opere Complete* is a collection of twenty-two volumes that offers the intellectual experience of one of the main figures of European literary critique from the 20th century. Deeply bond to the poet Giacomo Leopardi – to which Binni devotes the third volume –, the author defines himself as a “revolutionary pessimist”, for he always tried to construct a brotherly society by relying on a militant critical practice, one whose aim was the demystification of reality.



## L'ORDINE DEI DISCORSI

Con il 2017 si chiude l'ammirevole impresa della rivista militante "Il Ponte", per mezzo delle omonime edizioni, di restituire alla comunità dei lettori le *Opere complete* di Walter Binni, uno dei grandi protagonisti della critica letteraria europea del secolo scorso. Ventidue volumi - curati con estrema dovizia filologica dal figlio Lanfranco - in cui è raccolta un'esperienza intellettuale ricchissima: dagli scritti su Dante a quelli sul Novecento, dagli interventi politici alle conferenze pubbliche. È pertanto difficile, se non riduttivo, offrire un sintetico riassunto della forza culturale veicolata dalle pagine di Binni, tale è la complessità del suo sguardo, l'arguzia della riflessione, la bellezza della scrittura.

Certo è che la sua attività intellettuale appare interamente legata a quell'utopia socialista - un socialismo che però mai si appaga di se stesso e anzi si propone d'essere continuamente verificato - in cui la libertà si affranca dal sistema capitalistico per darsi al tormentato e inaspettato ruolo di riformulazione della vita comune. E in questa problematicità dell'affratellamento umano, nel rischio di un suo rivolgimento egoistico, nella complessità insita in qualsivoglia forma non edonistica di liberazione, non può che vedersi, attiva lungo tutto l'arco della vita di Binni, la lezione intramontabile di Leopardi, il suo autore di riferimento.

Cosicché il terzo volume di queste *Opere complete*, dedicato agli scritti binniani sul poeta recanatese usciti tra il 1969 e il 1997, è una perfetta esemplificazione del *modus operandi* del critico perugino. D'altra parte, si ricorderà, è Binni, assieme a Cesare Luporini prima e a Sebastiano Timpanaro dopo, a

strappare, nel Secondo Dopoguerra, Leopardi dalle grinfie del pensiero religioso ed estetizzante, governato da un misticismo conservatore e consolatorio, e a offrirci, nell'anno mirabile del 1947, quell'incisiva e persuasiva idea di una "nuova poetica leopardiana" (per usare le parole di un titolo notissimo), in cui il materialismo razionalistico e antiteistico del grande poeta veniva storicamente letto come una ribellione contro le logiche cattolico-liberali della Restaurazione e come viatico di un pensiero a un tempo rivoluzionario e pessimistico, fondato sulla necessità di una liberazione collettiva, eppure volto ad ammonire qualsiasi euforia programmatica, per mezzo di una riflessione sui limiti invalicabili della biologia umana e sulla labilità della condizione esistenziale. Pensiero, quello leopardiano, che non semplicemente beneficiava di una sua traduzione poetica, ma che dalla poesia traeva lingua argomentativa, dando vita a un'esperienza letteraria unica nel suo genere (forse oggi eccessivamente relegata all'ambito degli studi settoriali, che sovente la privano della sua profonda storicità e della sua attuale carica politica, che Binni ha contribuito nei suoi studi a esaltare).



Elena Benvenuti e Walter Binni.

Del resto, non poteva che nascere, questa netta presa di posizione sulle più comuni e semplificative esegesi di Leopardi, da una vocazione politica vivissima, dal senso di una battaglia comune, per la quale i valori della letteratura erano anzitutto veicolo d'espressione di possibilità alternative sul piano civile. È questa passione collettiva che spinge Binni - mi piace ricordarlo - a usare il "noi" piuttosto che l'"io":

Per noi Leopardi [...] parla al nostro tempo e agli uomini predisposti ad ascoltarlo, proprio perché il suo invito alla lotta per una società fraterna è legato al suo stesso estremo pessimismo circa la realtà umana, terrestre, cosmica, che esclude ogni scappatoia mistica, ogni illusione e mito ottimistico (vol. 3, p. 215).

Aggiungendo che in questa piena "organicità" di Leopardi al suo tempo e alla storia occorre vedere l'invito a "un cambiamento radicale di ogni comportamento personale ed interpersonale", a "un ribaltamento dei fondamenti della prassi sociale: al posto dei miti e delle illusioni la verità, [...] la verità intera [...] che può fondare una nuova società volta al 'bene comune'" (*ibidem*). Si tratta di una strada difficile da percorrere: l'intelligenza leopardiana, sembra suggerire Binni continuamente, sta nel mostrare l'estrema complessità dell'affratellamento sociale. Ed è per questo che Leopardi diveniva, in quegli anni, un antidoto al socialismo facile, cui opporre "una costante critica ad ogni costruzione che si consideri definitiva e 'miticamente' perfetta e felice" (*ivi*, p. 213). Non a caso Binni amava definirsi "pessimista rivoluzionario" - lo apprendiamo dalla raccolta di scritti militanti *La disperata*

*tensione* –, assertore convinto, ancora attraverso Leopardi, di “una ragione concreta che demistifica la realtà” (*ivi*, p. 266), in cui chi scrive non può non vedere la sottile allusione a Gramsci, allo sforzo di costruire, senza entusiasmi, giorno per giorno, un’egemonia culturale in grado di orientare gli individui nel vivere associato, proteggendoli dal caos torbido della modernità.

Se dunque è doveroso rintracciare un insegnamento nella multiforme attività saggistica di Binni, questo va colto nello sforzo di ricondurre lo studio della tradizione a ragioni umane e sociali urgenti, facendosi guidare dalle necessità politiche del momento. Che oggi non sia così, è questione assai evidente: corrosi dal mito mortifero di un lutto umanistico che permette, al più, di guardare al passato come a un modello ormai alieno, i discorsi sulla letteratura – anche e soprattutto i discorsi sui classici della nostra letteratura, in tempi di blanda divulgazione televisiva – sembrano veicolare una sorta di rasserenante e protettiva nostalgia, un’immagine statica e religiosa del rifugio culturale, così riabilitando quel sentire mistico e irrazionale, oggi forse superficialmente entusiastico ed emozionale, contro cui Binni e gli intellettuali di quella generazione si battevano.



Giacomo Leopardi.

## L'ORDINE DEI DISCORSI

In altri termini: leggere le pagine di quella stagione può essere un utile antidoto all'orfanezza, purché non si ricada nella semplice contemplazione di un passato mitico in cui la critica aveva ancora un'evidente presenza sociale. Allora, è forse il caso di segnalare che le *Opere complete* di Binni potrebbero valere oggi come un cantiere aperto o come uno dei tanti modelli civili di critica letteraria militante, a patto di rilevarne la loro estrema collocazione nei problemi del tempo, persino di evidenziarne la prolifica faziosità, di coglierne cioè l'assoluta occasionalità, che è poi l'altra faccia di una profonda organicità ai problemi del tempo e alle questioni di lungo periodo. All'ironista postmoderno e al parlatore buono per tutte le stagioni si potrebbe allora preferire il dimesso e umile studioso capace di demistificare, nella sua "disperata serietà", i "facili paradisi" (*ivi*, p. 166) del nostro tempo.

### **Riferimenti bibliografici**

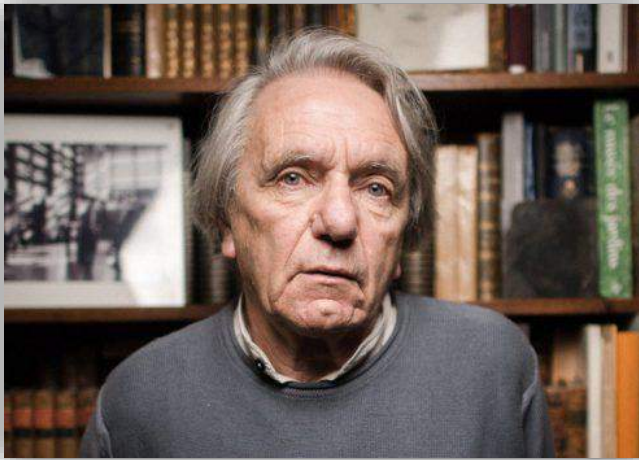
W. Binni, *Opere complete*, Il Ponte Editore, 22 vol., Firenze 2014-2017.  
Id., *Leopardi. Scritti 1969-1997*, in W. Binni, cit., vol. 3  
[www.fondowalterbinni.it](http://www.fondowalterbinni.it).

## **Estetica e politica dell'inoperosità**

**Paolo Godani**

*Aisthesis di Jacques Rancière.*

In *Aisthesis*, Rancière reconstructs the stages of the historical definition of "Art" during the period that he named 'the aesthetic regime'. In this perspective, modernity is not to be characterised through a dividing line between art and ordinary life experience. Two main motifs (recurring throughout the development of Rancière's philosophy) can be isolated. First, the body, starting from the study of Winckelmann's analysis of the *Belvedere Torso*. Second, the political question of "inoperosity" takes up a new relevancy when considered under the light of the modern aesthetics of the body.



*Aisthesis* è una sorta di *summa* della riflessione estetica che Jacques Rancière ha sviluppato nel corso degli ultimi vent'anni. Nell'illustrazione di quattordici "scene", ognuna datata (tra il 1764 e il 1941) e localizzata (in una città europea o americana), alcuni temi classici del suo pensiero (il rapporto tra arte e politica, l'opposizione tra regime rappresentativo e regime estetico, l'intreccio moderno di arte e vita) vengono verificati da una serie di casi esemplari, secondo il modello formale che Rancière assume esplicitamente da *Mimesis* di Erich Auerbach. Dall'Ercole winckelmanniano sino agli inventari di oggetti qualunque di James Agee, passando per le vicende di Julien Sorel, la danza di luce di Loïe Fuller, le riflessioni di Rilke su Rodin, il montaggio di Dziga Vertov etc., Rancière tesse la trama, al contempo uniforme e in continua variazione, di ciò che il regime estetico moderno ha chiamato con il nome di Arte, mostrando come la modernità non sia affatto caratterizzata dal costituirsi di un regno autonomo nel quale l'arte in generale si distingua dalle attività della vita prosaica, bensì, proprio al contrario, come essa sia definita dal tentativo di produrre, attraverso la cancellazione delle frontiere che separano le forme artistiche da quelle dell'esperienza ordinaria, una zona di indistinzione tra arte e vita.

Ma *Aisthesis* è anche un testo nel quale emergono almeno due temi che, se non sono completamente nuovi nella riflessione di Rancière, certamente non erano mai stato posti con tanta forza. Il primo è il tema, propriamente estetico, del corpo e della sua rappresentazione; il secondo è la questione politica di quella che potremmo chiamare (con un autore, Giorgio Agamben, a cui qui, inaspettatamente, Rancière sembra particolarmente vicino) "inoperosità".



Frederick Glasier, ritratto di Loïe Fuller (1902).

Fin dalle prime pagine dedicate a quanto Winckelmann dice del Torso del Belvedere, Ranciè è portato a riflettere sul modo in cui l'estetica moderna *dissolve* il "modello gerarchico del corpo", quel corpo ben ordinato nel quale ogni organo è asservito alla funzione specifica a cui lo destina la logica dell'azione. Ciò che con Winckelmann diviene il paradigma dell'arte classica non è, infatti, la "serena grandezza" di un corpo potente e glorioso, ma una figura, mutilata dal tempo, nella quale del corpo non resta che il movimento incessante con cui una forma si scioglie nell'altra, il movimento oscillatorio dei muscoli che si sollevano e ricadono, fondendosi infine l'uno nell'altro come le onde del mare (Ranciè 2017, pp. 45 e sgg.). È per questo che la storia dell'arte fondata da Winckelmann, la storia del regime estetico dell'arte, può essere intesa come la storia del prodursi di una nuova immagine del corpo, come la storia delle metamorfosi di quella statua mutila e perfetta, costretta, dalla mancanza della sua testa e delle sue membra, a proliferare in una molteplicità di corpi *inediti* (*ivi*, p. 63).

Sarà soprattutto parlando di Rodin (e del Rodin di Rilke) che Rancière porrà al centro della scena questa nuova immagine del corpo:

Se il Torso descritto da Winckelmann era stato mutilato dagli accidenti della storia, Rodin, per parte sua, creava deliberatamente dei corpi privi di testa o di arti: l'Uomo che cammina senza testa, la voce interiore senza braccia, il Balzac con gli arti cancellati dalla vestaglia. Gli spettatori, al pari dei letterati committenti del Balzac, rimasero sconvolti di fronte a quei corpi incompiuti. Ma tale reazione, obiettava Rilke, era dovuta a un errore: far coincidere l'unità di un'opera con quella di un corpo [...]. Il corpo senza braccia della Voce interiore forma infatti una totalità a cui non manca nulla, quella di un atteggiamento reso sufficientemente singolare dall'inclinazione del corpo e dalla torsione contraria del collo che porta la testa, concentrata su di sé e al contempo in ascolto del rumore lontano della vita, [ad essere] perpendicolare al busto (*ivi*, pp. 198-99).

Il problema politico dell'inoperosità, il secondo tema che in *Aisthesis* assume nuova rilevanza, non è senza rapporti con questa moderna estetica del corpo. L'organizzazione delle parti di un corpo nella totalità di un organismo è tale, infatti, in quanto il corpo viene concepito ed esercitato esclusivamente come strumento capace di agire. Fin dal *Preludio* di quest'opera, Rancière spiega come il regime estetico dell'arte stabilisca "un legame originario tra la libertà politica, la rinuncia all'azione e la defezione dal corpo comunitario" e come la rivoluzione estetica moderna implichi la rottura del "modello gerarchico del corpo, della storia e dell'azione" (p. 42) che aveva caratterizzato il

precedente regime rappresentativo. La disgregazione estetica del corpo va di pari passo con la destituzione del privilegio dell'azione persino in quelle forme artistiche (come il teatro: la scena scelta da Rancière è quella di un Ibsen letto da Maeterlinck: *ivi*, pp. 149 e sgg.) che da secoli costituivano la scena privilegiata degli uomini d'azione: "per essere più vicino alla vita e all'arte, il teatro arrivò a rifiutare l'azione e i suoi attori, considerandosi come coro, affresco o architettura in movimento" (*ivi*, p. 42).



*Avanti, Soviet!* (Vertov, 1926).

Ma questa esigenza di inoperosità, con la rottura del rapporto tra mezzi e fini e con l'elogio della beatitudine oziosa che porta con sé, non è certo, per Rancière, l'utopia minore di un'estetica ormai incapace di una presa effettiva sulla realtà storica, né indica una distanza incolumabile tra le istanze dell'arte e quelle della "vera azione politica rivoluzionaria". Semmai, essa rende manifesto un problema che attraversa tanto la pratica di un'arte non mimetica quanto l'esercizio di una politica rivoluzionaria. Come spiega Rancière, riannodando il filo con una delle sue più antiche ricerche, è:

Lo stesso paradosso incontrato nelle pratiche e nelle teorie dell'emancipazione sociale. Gli operai emancipati non potevano ripudiare il modello gerarchico che regolava la distribuzione delle attività senza prendere le distanze dalla capacità di fare che li subordinava ad esso e dai programmi d'azione degli ingegneri dell'avvenire. Ai militanti della religione sansimonista del lavoro [...] si sarebbero potute contrapporre le parole ingenuie di uno di loro: "Quando penso alle bellezze del sansimonismo, la mia mano si blocca". La massima espressione della collettività operaia [in lotta] si chiamerà sciopero generale, equivalenza esemplare dell'azione strategica e dell'inazione radicale (*ivi*, pp. 43-44).

È nell'esplosione di questo paradosso che ancora si gioca la possibilità di una politica dell'inoperosità. Una politica che non subordini l'attualità della vita comune alle strategie per la distruzione dello stato di cose presenti e per la costruzione di una società a venire è una politica consapevole della potenza con cui la sola affermazione dell'inoperosità – cioè, in ultima istanza, il *rifiuto del lavoro* – è capace di dissolvere l'ordine dell'oppressione.

### **Riferimenti bibliografici**

G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Milano 2014.

E. Auerbach, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale. 2 vol.*, Einaudi, Torino 2000.

J. Rancière, *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*, a cura di Pietro Terzi, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.

## La lotta femminista di un'Ancella

Ilaria De Pascalis

The Handmaid's Tale.

*The Handmaid's Tale* is a TV series inspired to Margaret Atwood's 1985 dystopian novel. It is primarily characterised by an intense visual power. In a near future, the ecological balance is distorted by a birth rate decrease. As a solution, fundamentalists in power individuate the only fertile women left, forcing them to dress red clothes and labelling them as "handmaids".



## SERIALITÀ

Il suono delle sirene, automobili all'inseguimento. Una bambina, una donna, un uomo alla guida. Un incidente, l'uomo spinge la donna e la bambina a scappare nel bosco autunnale, finché il suono degli spari non ci dice che l'uomo è morto e uomini armati arrivano a prenderle. La paura, il dolore della separazione, la disperazione nel tentativo di restare unite, vive, dominano la prima, lunga sequenza di *The Handmaid's Tale*, serie di 10 episodi la cui prima stagione è stata prodotta da Hulu e MGM e pubblicata in streaming in Italia da TimVision. La macchina da presa resta poi per tutto il primo episodio accanto alla donna, nel cui volto è immediatamente riconoscibile la talentuosa Elisabeth Moss, indissolubilmente legata a un personaggio di grande complessità e problematicità come Peggy Olson in *Mad Men* (2007-2015) o Robin Griffin in *Top of the Lake* (2013 e 2017).

Questo inizio segna l'intensità di una serie dalla grande potenza visiva, coniugata a uno scenario particolarmente angoscioso, in cui la separazione forzata fra la madre e la figlia è solo la prima di una serie di violenze efferate, non sempre fisiche, inferte a delle donne, spesso per mano di altre donne, a favore di una radicalizzazione del legame fra identificazione anatomica e collocamento nella società. Nel futuro non lontano in cui la serie è ambientata, infatti, il disastro ecologico ha portato a un crollo della natalità; i fondamentalisti religiosi hanno preso il potere, e dopo aver individuato le poche donne ancora fertili, etichettate con il colore rosso delle Ancelle, le ricondizionano e le assegnano alle famiglie più potenti perché alimentino la progenie dei Comandanti, adempiendo al compito che le loro Mogli non possono portare a termine. *The*

*Handmaid's Tale* è infatti basata sul romanzo distopico femminista omonimo pubblicato dall'autrice canadese Margaret Atwood nel 1985. Nonostante siano passati oltre trent'anni fra la pubblicazione del romanzo e la produzione della serie, molte delle questioni politiche ed estetiche affrontate negli anni ottanta hanno ancora un'attualità sconcertante.

La serie si pone in continuità rispetto alla struttura narrativa scelta da Atwood, andando inizialmente a conferire l'autorità narrativa alla protagonista. Costei è immersa in un mondo distopico in cui alle Ancelle è vietata qualunque relazione con la parola che non sia strettamente legata alla comunicazione quotidiana: non possono leggere né scrivere alcunché, e ogni comunicazione verbale è rigidamente strutturata attraverso una serie di formule rituali generate dalla fede religiosa che regola ogni aspetto della vita sociale e politica. Eppure, in un momento probabilmente successivo agli eventi narrati, l'Ancella Difred (Offred nel testo inglese) è riuscita a lasciare una traccia della propria esperienza.

Questa asincronia contribuisce ad incrinare però l'aderenza e l'autorevolezza dell'autonarrazione, a cui si aggiungono le difficoltà aperte nel testo negli ultimi capitoli del romanzo: qui Difred ribadisce con sempre maggiore frequenza la sua impossibilità a concludere il racconto iniziato, perché non è più a conoscenza degli avvenimenti; e non è certa neppure di quelli che pure riferisce, tanto che il testo si fa ricco di condizionali e costruzioni ipotetiche della frase. La definitiva messa in discussione del racconto dell'Ancella proviene infine dall'appendice, scritta in un imprecisato ulteriore futuro, in cui

## SERIALITÀ

la teocrazia di Galaad (Gilead) è giunta al termine, e l'Associazione di Ricerche Galaadiane ha dissotterrato, trascritto e intitolato i nastri registrati dall'Ancella. L'autorità ultima va dunque ironicamente ai ricercatori che hanno restituito la voce all'ancella, permettendole di raccontare la propria storia. Nel riproporla, però, gli studiosi gettano una serie di dubbi sull'identità della donna e sulla veridicità sia del ritrovamento che del resoconto. Il romanzo, in altre parole, si colloca pienamente nella tradizione della letteratura postmodernista, in cui ci si interroga costantemente sul rapporto fra soggetto e destinatario del racconto, sulla fonte del testo e sulla sua "verità", oltre a riflettere sulle modalità di configurazione dell'esperienza in un prodotto estetico e sul rifiuto di ogni essenzialismo della rappresentazione.



La serie al contrario ci colloca immediatamente al fianco della protagonista, la cui *voice over* si rivolge direttamente al pubblico in simultanea con gli eventi che si svolgono sulla scena, rivendicando in prima persona la propria *agency* sulla configurazione della soggettività tanto quanto la propria autorità narrativa sul racconto. Alla fine del primo episodio, infatti, l'Ancella ci rivela il proprio nome precedente, June,

come strategia di soggettivazione e dunque sopravvivenza e combattimento, finalizzati al ricongiungimento con la figlia Hannah e al ricordo del marito Luke e dell'amica Moira.

*The Handmaid's Tale* propone dunque un'estrema prossimità fisica, emotiva, affettiva con June, determinata dalle scelte di fotografia e messa a fuoco, dalla scala dei piani, e dall'uso del rallenti che valorizza il tempo percepito rispetto a quello cronologico. Queste scelte estetiche determinano una struttura di identificazione con le personagge, ma anche un più ampio rapporto intensivo con il mondo costruito, che con il proseguire degli episodi si popola di altri racconti e altri ricordi oltre a quelli di June. L'"estetica dell'intensità" proposta da questa serie viene infatti amplificata dalla condivisione dell'esperienza quotidiana di diverse personagge, incluse le e i carnefici, di cui si esplorano le motivazioni. In questo modo, la serie ci colloca in una posizione soggettiva di particolare difficoltà, rivelandoci la logica causale di alcune scelte che hanno conseguenze brutalmente oppressive nei confronti delle altre persone.

È soprattutto la cornice narrativa dedicata alla Moglie nella cui casa June vive, Serena Joy Waterford (Yvonne Strahovski), a rendere improvvisamente comprensibile al pubblico la ricerca di una femminilità solida, in cui la soggettività come assoggettamento alla propria dimensione anatomica prodotta quotidianamente dal patriarcato viene trasformata in un punto di forza. La donna, corporalmente determinata, può così trovare un significato ultimo per la propria esistenza nella fissità delle ritualità quotidiane tanto quanto nel proprio "destino biologico" di madre, che paradossalmente può essere

## SERIALITÀ

adempito attraverso l'utero e il corpo di un'altra persona. La sua è una proposta teorica che vuole riprendere quella "mistica della femminilità", quella celebrazione di un "femminile" caratterizzato come radicalmente "differente" dal maschile e valorizzato per le sue qualità esclusive, che era stata oggetto di studio di Betty Friedan nel 1963. Gilead in questo senso è uno spazio sia utopico che distopico: realtà utopica che "difende" la maternità e cerca di ristabilire la capacità riproduttiva del genere umano, ma per farlo produce una distopia in cui le donne sono poste come centro inerte di una struttura di sorveglianza e controllo medicalizzato dei corpi.



La presenza per le strade e nelle case di spie, ovvero l'anonimo *Eye/Occhio* che fa da filtro fra gli uomini dell'istituzione centrale e le donne che abitano la teocrazia, ripropone la riflessione foucaultiana sui dispositivi di sorveglianza come strumenti di produzione della soggettività contemporanea attraverso l'assoggettamento a un apparato culturale e discorsivo specifico. E *The Handmaid's Tale* propone proprio una riflessione su questa dimensione in cui i soggetti divengono essi stessi strumenti di disciplina e controllo,

ingranaggi degli apparati di configurazione sociale, le cui posizioni identitarie e comunitarie sono determinate dalle produzioni discorsive attorno alle strutture economiche ed ecologiche di Gilead.

L'importanza della serie sta nella sinergia fra i piani del racconto, della visualità intensa e spettacolare, della raffinatezza teorica e ideologica, il cui merito va alla collaborazione fra le registe (Reed Morano - prima regista vincitrice di un Emmy, Floria Sigismondi, Kate Dennis, Kari Skogland e Mike Barker), gli autori Nina Fiore e John Herrera, e lo showrunner Bruce Miller. Gilead è costruito come uno spazio geometrico, dalle campiture cromatiche omogenee e sature, costantemente minacciato quando non infranto dal ritorno inarrestabile del passato, tanto quanto dall'imprevedibilità di corpi vivi, anche sgraziati nei loro movimenti sinuosi e aggressivi, incapaci di sottostare pienamente a qualunque forma di controllo o regolamentazione. Le donne di Gilead continuano a lottare contro le istituzioni patriarcali, dimostrando la propria autodeterminazione e rinegoziando in ogni momento la violenza necessaria per sopravvivere.

### **Riferimenti bibliografici**

- M. Atwood, *Il racconto dell'ancella*, Ponte alle Grazie, Milano 2017.  
 P. Bertetto, *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, Mimesis, Milano 2016.  
 B. Friedan, *La mistica della femminilità*, Castelvevchi, Roma 2012.  
 M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.  
 F. Tolan, *Margaret Atwood. Feminism and Fiction*, Rodopi, Amsterdam 2007.

SERIALITÀ

## L'immagine come percezione alterata del mondo

**Daniele Dottorini**

*Twin Peaks di David Lynch.*

There is no work in David Lynch's universe that qualifies itself as producer of human and inhuman images as *Twin Peaks* does. The third season powerfully reveals this peculiarity of the series by re-thinking the boundaries of the serial form, and proposes them through a cinematographic gaze in which officer Dale Cooper's image/character-body becomes the core of an altered perception of the world. In the eightieth episode, this world misses its narrative bearings and becomes the movement of vanishing forms - pure relation of image and sound oscillating between materiality and ghostliness.



Forse non esiste in tutta l'opera lynchiana una fucina più ampia di figure astratte, di simulacri dalle sembianze umane o di esseri sospesi tra l'umano e l'inumano come nelle tre stagioni di *Twin Peaks*. Solo nelle prime due si contano 94 personaggi con un ruolo definito, ognuno dei quali dotato di una propria autonomia e specificità. E la terza non è da meno, ovvio.

Ma la terza stagione di *TP* si rivela subito non una semplice operazione nostalgica, un modo per cavalcare l'onda della serialità contemporanea riesumando uno dei primi titoli della nuova *golden age* degli anni Novanta, ma qualcosa di più, un ritorno alla forma stessa della serialità, ma ripensata dal punto di vista di Lynch, che fa del cinema il perno critico, il luogo di messa in questione di ogni immagine possibile.

Perché la serialità, allora? Quali potenzialità apre *TP* nell'arco delle tre stagioni realizzate in 25 anni dal regista americano? *TP* ci interessa per la sua capacità di proliferazione di storie e personaggi, per la sua potenzialmente infinita durata e dislocazione temporale, come invenzione e disseminazione aperta. È proprio alla fine della seconda stagione che Lynch dichiara, in una intervista a "Positif", che la televisione equivale ad un teleobiettivo, mentre il cinema ad un grandangolo: "Al cinema si può mettere in scena una sinfonia, mentre in televisione ci si deve limitare a un cigolio. Unico vantaggio: il cigolio può essere continuo" (Henry 1997).

Un cigolio continuo. Temporalità e movimento, suono ossessivo e ripetuto. Alla fine delle quasi 18 ore della terza stagione, il cigolio si è rovesciato, trasformato in qualcosa d'altro. Scegliendo una pratica realizzativa diversa dalle due stagioni degli anni Novanta - in cui solo alcuni episodi erano

## SERIALITÀ

scritti e diretti dall'autore - nella terza stagione Lynch scrive (con Frost) e dirige ogni episodio, componendo un enorme racconto polifonico, o meglio, costruendo un dispositivo mobile di creazione di storie, potenzialmente infinito. Si potrebbe affermare allora che siamo all'interno della logica seriale, fundamentalmente basata sulla narrazione e le sue diramazioni. Ma qualcosa sfugge a questa lettura.



David Lynch e Kyle MacLachlan sul set di *I segreti di Twin Peaks*.

Di fatto Lynch sovverte cinematograficamente la struttura seriale, cioè ristabilisce la potenza del cinema all'interno delle forme strutturali della serie tv (ormai non più neanche *solo* televisiva). Lo aveva già fatto in *Rabbits* (2002), sorta di immersione acido-lisergica nel mondo delle *situation comedy*; lo aveva sperimentato in *Duran Duran* (2011), rileggendo il format di un documentario sullo show della band inglese come una sorta di visione in soggettiva, surreale e spettrale, di un concerto pop.

Rovesciare dall'interno attraverso uno sguardo che rimane cinematografico - che fa cioè dell'immagine e non della

struttura narrativa il suo centro. È ciò che fa di *TP* (nella sua interezza) un punto di arrivo o di nuova partenza, delle immagini e della loro storia. O forse, semplicemente, rilancia con forza un'idea di cinema come sguardo, percezione alterata del mondo.

C'è un'immagine, o meglio un corpo-personaggio, che più di altri rappresenta questa idea. Ed è quella (molteplice e disseminata) di Dale Cooper/Kyle MacLachlan. Nel suo famoso saggio su Lynch, Michel Chion affronta la sfida di raggruppare in tre categorie il complesso universo dei personaggi del serial. Alla prima categoria appartengono i personaggi tipizzati, fedeli ad un certo ruolo e più o meno costanti nei comportamenti e negli atteggiamenti. Alla seconda categoria appartengono quei personaggi che possiedono delle caratteristiche bizzarre, al limite del feticismo o della follia, ma che sono parte integrante della comunità umana di *Twin Peaks*.

Alla terza categoria, continua Chion, appartengono i personaggi che sin da subito, o nel corso della serie acquistano una qualità mitica: vengono da dimensioni parallele, appaiono e scompaiono come fantasmi, spettri onirici, creano spazi di comunicazione tra mondi. Cooper, conclude Chion, comincia nella seconda categoria per poi approdare alla terza. Ma c'è qualcosa che fa di Cooper (e del suo corpo attoriale) un personaggio a sé, un movimento a sé, dello sguardo e del pensiero. La prima volta che vediamo l'agente dell'FBI (nell'episodio pilota), Cooper sta guidando verso la cittadina di Twin Peaks, il corpo di Laura Palmer è stato scoperto e alcuni dei personaggi hanno già fatto la loro prima apparizione. Cooper sta dettando ad un registratore tascabile - che apostrofa

## SERIALITÀ

con il nome di Diane – le tappe del suo viaggio: il nome del ristorante dove ha fatto colazione, le miglia percorse, ecc.; tutto sembra alludere ad una metodologia di indagine meticolosa e totalmente razionale, basata sulla pignola raccolta di indizi e piccoli dettagli. Improvvisamente, sempre rivolto a Diane, Cooper inizia a fare dei commenti sugli alberi incontrati lungo la strada, ripromettendosi di chiedere a qualcuno il nome di quelle piante meravigliose. Il pensiero ha subito uno scarto. All'improvviso, cioè, la catena di elementi chiusi e connessi all'interno del ragionamento lasciano lo spazio ad una divagazione, ad un *detour* del pensiero, primo avvento di un modo di essere nel mondo di percepirlo e percepirsi che costituirà la caratteristica principale dell'agente Cooper: l'agente dell'FBI è caratterizzato come un uomo che "divaga".

Fin qui tutto farebbe pensare ad uno dei tanti comportamenti stravaganti che in fondo abbondano nelle caratterizzazioni dei grandi detective (la passione per la catalogazione meticolosa di oggetti apparentemente inutili in Sherlock Holmes, la passione per i fiori e il cibo di Nero Wolfe, l'assoluta fiducia nella fisiognomica di Miss Marple, e così via); ma, come giustamente afferma Chion, Cooper non appartiene pienamente alla seconda categoria di personaggi, quella che raggruppa figure bizzarre ai limiti della follia.

Già nella terza puntata della prima serie, Cooper riunisce alcuni dei personaggi per illustrare loro un metodo d'indagine particolare, che consiste nel gettare un sassolino verso una bottiglia ogni volta che si pronuncia un nome che potrebbe essere legato al caso oggetto d'indagine. Quando il sasso colpisce la bottiglia, il nome pronunciato diventa importante

per il caso. Il “metodo tibetano” di indagine (o come lo chiama l’agente: “The Rock-Throwing Technique”) differenzia Cooper da ogni altro detective della letteratura poliziesca classica. Il principio di indagine si basa sulla coincidenza, sulla coesistenza di due eventi che - senza connessione logica - creano tra loro un legame. La coincidenza è qui sottolineata non in quanto apertura verso una connessione logica ma in quanto possibilità di orientare lo sguardo in modo differente, di percepire, di sentire il mondo in maniera altra rispetto al normale. Cooper propone in fondo una diversa metodologia di conoscenza, di percezione della complessità del reale. Un problema ontologico prima ancora che epistemologico.



È questa particolarità dello sguardo che permette infatti a Cooper non tanto di passare - come dice Chion - dalla seconda alla terza categoria di personaggi, quanto di attraversare tutte le dimensioni del reale che in *Twin Peaks* danno sfoggio di sé.

Il movimento di Dale Cooper è precisamente la connessione tra gli spazi e i corpi che costituiscono la possibilità ontologica del cinema, sospeso tra materia e spettralità. Il movimento di Cooper è di fatto il movimento di uno sguardo che altro non è se non lo

## SERIALITÀ

sguardo registico, come ricorda Lynch: «È vero, io sono come un detective che fa la posta alle cose che abitualmente si nascondono».

Ecco perché il sottotitolo “Il ritorno”, dato dai produttori alla terza stagione della serie, suona in fondo beffardo. La terza stagione, più che un ritorno è un compimento e un rovesciamento che si rivela. Cosa rende impossibile un ritorno? Sicuramente il pensarlo come ritorno assoluto, come ripresentazione dell’identico. L’eterno ritorno dell’identico non è da prendere alla lettera: Nietzsche lo sapeva bene, così come ne sono perfettamente consapevoli gli autori e soprattutto i distruttori di ogni architettura seriale – da J.J. Abrams a Joss Whedon – coloro che, proprio sviluppando serialità, creando processioni e teorie di narrazioni e personaggi, non fanno altro che negare la possibilità del ritorno. Sono operazioni che mettono in gioco e che permettono una nuova teoria e critica della serialità, certo. Ma proprio per questo sembrano andare in una direzione diversa dall’orizzonte che Lynch, con le tre stagioni di *Twin Peaks*, ha delineato.

Certo, tutto sembra ripetersi: la proliferazione di personaggi, lo sdoppiamento (*Bad Cooper* e *Good Cooper*), le dimensioni parallele, i portali e le zone intermedie come la *Black Lodge*, il suono come immagine sempre più concreta, la temporalità dei gesti e delle attese, la sospensione delle inquadrature; l’indagine poliziesca come puro pretesto per il viaggio sensoriale e di addestramento alla percezione alterata; gli incespicamenti del linguaggio, le ripetizioni e i problemi di comunicazione tra i personaggi, le deformazioni elettroniche, i tanti mondi lynchiani: dagli esseri magici che compaiono agli angoli della casa ai

luoghi-portale come il Club Silenzio di *Mulholland Drive* che compare nella puntata 8...

Tutto si ripete allora? Sì e no. Certo, come nelle due prime stagioni, *TP* diventa la matrice di una forma di cinema. Ma ora lo scarto si è realizzato. Ciò che era accaduto nell'ultima puntata della seconda stagione – Dale Cooper posseduto dallo spirito dei boschi Bob – mostra le sue conseguenze nella terza stagione. Appunto un doppio Cooper, *Bad and Good*, il *villain* e l'*idiot*. Dougie Jones diventa la forma corporea di un Dale Cooper che ormai è solo traccia (e sta cercando faticosamente di tornare) di ciò che era. Il suo sguardo al tempo stesso attento e distratto, *detour* rispetto al mondo, costringe il mondo stesso a guardarlo, osservarlo, aspettare una sua reazione.

È soprattutto Dougie Jones a concentrare però l'attenzione dello sguardo. Se infatti *Bad* Cooper è l'estrema propaggine della razionalità scissa dalla morale – egli persegue uno scopo e nulla ha valore se non il perseguimento stesso – Dougie Jones è di fatto una sorta di versione infantile di Bartleby lo scrivano di Melville. Come il famoso personaggio letterario, copista che “ribalta la lingua degli altri”, Dougie comunica non comunicando e dunque interrompe il flusso comunicativo, costringendo chi gli sta intorno a dare un senso ai suoi silenzi o al suo linguaggio che ripete le ultime parole del suo interlocutore. La formula di Dougie Jones non è quella ripetitiva di Bartleby (“I prefer not to”), ma è un'altra variazione sul tema della ripetizione. È vero come dice Deleuze a proposito di Bartleby, che questa ripetizione senza senso (e che costringe gli altri, chi gli sta intorno a reagire, a cercare un senso nello stupore sempre più grande) forse costituisce una lingua straniera nella lingua.

## SERIALITÀ

Il Cooper scisso, doppio, alienato è dunque il motore di un'altra forma di cinema, quella che accetta ormai la deriva come forma nuova e radicale di scoperta del mondo. La deriva anzitutto delle immagini, come nella sequenza incredibile e stupefacente dell'episodio 8, quella dell'esplosione atomica in New Mexico nel 1945, allorquando l'immagine diventa puro movimento di forme indistinte, puro rapporto tra immagine e suono. Nella lunga sequenza (quasi cinque minuti), l'immagine perde ogni connessione narrativa. Quel filo sottile che continuava a biforcarsi lungo le sette puntate precedenti si scopre sospeso su un fondo indeterminabile, una realtà microscopica e potente, sostanza dei tanti mondi che vivono sotto la superficie. Sequenza degna di un film di Stan Brakhage, dettagli microscopici che possono rimandare a Kubrick o al cinema astratto, essa diventa uno dei momenti cardine della prima metà di *TP3*, uno dei momenti cioè in cui la scrittura (intesa come sceneggiatura) viene azzerata o meglio, completamente trasfigurata.



Nel proseguo del percorso, le figure di Kyle MacLachlan non cessano di trasformarsi, di biforcarsi, fino all'ultima

trasformazione, all'ultima sequenza della stagione che di nuovo ci porta di fronte ad una catastrofe dell'immagine, ad un nero che irrompe e che blocca i personaggi, ad un grido fuori campo che ne interrompe il flusso.

La serialità si ritrasforma in cinema. Un cinema che fa della proliferazione, della deriva, dell'incespicamento, del balbettio dell'immagine, la possibilità stessa di nuove, meravigliose immagini.

### **Riferimenti bibliografici**

M. Chion, *David Lynch*, Lindau, Torino 2000.

G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby, la formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 2011.

M. Henry, *Le ruban de Moebius. Entretien avec David Lynch*, in "Positif", n. 431 (1997), pp. 8-13.

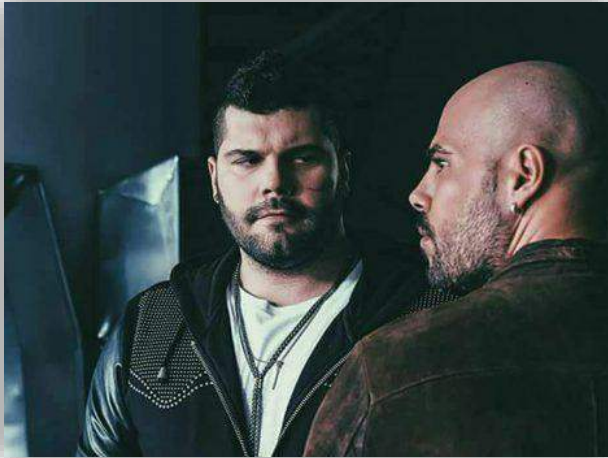


## Fuoricampo transmediale

Angela Maiello

Gomorra – La serie *dalla prospettiva di una teoria dei media*.

In the perspective of Media Studies, *Gomorra – La serie* might be read as a media device. As the outcome of a journalistic and literary work, the homonym book by Roberto Saviano is still ruled by a hierarchical organisation of information flow; yet it was potentially inclined for a *transmedia* narrative space. Directed by Sollima, *Gomorra* is renewing the Italian media landscape while configuring a collective feeling of identity.



## SERIALITÀ

L'attesa e il successo della terza stagione di *Gomorra - La serie* sembrano ribadire che l'opera di Sollima è stata e continua ad essere un importantissimo fenomeno mediatico e mediale. Nei due giorni di proiezione al cinema dei primi episodi, la serie ha fatto registrare incassi record, generando un interessante cortocircuito tra cinema, tv e web. La proiezione in sala di *Gomorra - La serie* può essere infatti vista come un inaspettato esito di quel processo di rilocalizzazione del cinema, per cui dal film alla serie, il racconto per immagini è uscito dalla sala, si è ibridato con nuovi linguaggi e nuove forme produttive (le serie, ma anche la rete), per poi ritornare al cinema rinnovando l'esperienza stessa della sala buia.

Senza entrare allora nel merito della stagione in corso vorrei prendere in analisi *Gomorra* innanzitutto come dispositivo mediale, partendo dall'assunto che, dal punto di vista di una teoria dei media, l'universo narrativo transmediale di *Gomorra* rappresenta un oggetto privilegiato. I dieci anni o poco meno, infatti, intercorsi tra la pubblicazione del libro e la messa in onda della prima stagione della serie, coincidono esattamente con la rivoluzione digitale che ha portato alla configurazione mediale attuale, dominata dai social network e dalle tecnologie *mobile*.

*Gomorra* (il libro) era il risultato di un lavoro giornalistico e letterario condotto in un'epoca molto diversa da quella in cui viviamo attualmente, un'epoca in cui la circolazione di informazioni e notizie era organizzata secondo una struttura gerarchica. Il testo di Saviano può essere considerato come l'ultima (e proprio per questo più estrema) forma di una comunicazione *top-down*. Seguendo il concetto di *New Italian Epic*, proposto da Wu Ming, possiamo dire che il testo era

naturalmente predisposto ad aprire uno spazio narrativo transmediale, ovvero a tradursi e a diversificarsi in differenti formati e prassi mediali, tra cui quelle tipiche della rete che, proprio in quegli anni, cominciavano a svilupparsi e a diffondersi.

La scrittura di Saviano trasforma la testimonianza in narrazione, lavorando secondo una modalità tipica dei media all'inizio del millennio, ovvero quella della rimediazione. L'immediatezza della testimonianza, espressa attraverso continui rimandi alla persona dell'autore-narratore, ai suoi vissuti personali, alle sue emozioni e sensazioni, risulta efficace solo perché ipermediata da una stratificata struttura narrativa, che si avvale di una grammatica simbolica riconducibile al racconto epico e al romanzo. Le tracce di questo lavoro di ipermediazione sono rappresentate da quel linguaggio e dal quel *pathos* tipici di una certa narrazione. Come è noto, il libro non procede seguendo una linearità riconducibile all'evolversi di una storia, ma dà vita ad una un'armonia rapsodica, un montaggio intermediale in cui convergono eventi, storie, personaggi, impressioni, figure di finzione, ricostruzioni giornalistiche, verbali giudiziari, dati economici, pensieri, giudizi e molto altro. Saviano autore e narratore, macchina in soggettiva che attraversa le strade di *Gomorra*, ma anche regista del montaggio dei fatti e delle vicende, dei documenti raccolti, delle esperienze vissute e di quelle ascoltate, rappresenta il fragile punto di equilibrio e di mediazione tra la verità della cronaca e la potenza della finzione.

Analogamente la regia di Matteo Garrone, nel film, svolge lo stesso ruolo di mediazione, sebbene con esiti diametralmente opposti a quelli del libro: alla debolezza narrativa del testo

## SERIALITÀ

letterario corrisponde nel film la dilatazione della narrazione, l'indugiare della sceneggiatura e della regia sui personaggi e sulla loro parabola negativa. E se nel libro la veste letteraria ed il montaggio servivano come strategia retorica, dispositivo di ipermediazione, per guadagnare una distanza che paradossalmente garantiva la sua efficacia testimoniale, nel film questo medesimo intento viene perseguito a parti rovesciate. Laddove nel libro la testimonianza diretta e i documenti d'archivio si avvalevano dell'orizzonte retorico e simbolico tipico della finzione, qui è la finzione che segue la grammatica di un'inedita forma di realismo - Morreale ha parlato di "eccezione Gomorra" - una forma ipermediata in cui però vi è un esplicito rifiuto di qualcosa come il cinema di genere, ad esempio il poliziesco.



*Gomorra - La serie* rinuncia completamente ad utilizzare la regia come strumento di mediazione tra le vicende dell'azione e lo sguardo dello spettatore. Nel caso della serie tra la narrazione e lo spettatore non si frappone un lavoro sull'immagine in grado di disegnare un senso, per quanto vago o indeterminato, che

vada oltre le vicende narrate e attraverso cui lo spettatore possa orientarsi. In *Gomorra – La serie* lo spettatore è completamente solo dinanzi all'immediatezza del racconto per immagini, che gli si presenta senza alcuna mediazione, sprovvisto dell'aiuto di uno sguardo terzo (nel libro incarnato dal racconto in prima persona di Saviano e nel film dall'esposizione del lavoro di regia sull'immagine) che in una certa misura faccia da guida (etica) al suo giudizio rispetto alle vicende narrate.

In questo lavoro sull'immediatezza del racconto, e pur facendo riferimento ad un orizzonte culturale fortemente connotato in senso regionale (a partire dall'utilizzo del dialetto napoletano come lingua principale del racconto), la serie è riuscita a rinnovare l'immaginario mediale italiano e a configurare un sentimento collettivo identitario che ha percorso trasversalmente l'Italia intera, valicando i confini nazionali stessi. Le ragioni di tale rinnovamento vanno ricercate nella configurazione mediale del dispositivo seriale messo in piedi da Stefano Sollima (*show runner* della serie) e possono essere rintracciate almeno in due aspetti: la peculiare modalità di rappresentazione della criminalità organizzata (il film di genere di Sollima) e l'uso del dialetto e la sua tipizzazione (ovvero la diffusione della serie attraverso la rete).

La regia di Sollima configura un dispositivo narrativo totalmente immersivo, basato sull'incontro tra rapidità ed efficacia dell'azione e imponenza della fotografia (le luci al neon fanno da contrasto al buio in cui operano i camorristi). Da questa azione reciproca deriva un ritmo serrato che evoca continuamente un altrove, fortemente caratterizzato – Le Vele di Scampia, i cunicoli con gli altarini votivi, gli angoli di strada in

## SERIALITÀ

cui i ragazzi ascoltano la nuova musica rap napoletana. Lo spettatore è chiamato a riconoscere e ad accettare tutte le regole che dominano questo altrove. Il racconto seriale, infatti, ci presenta deliberatamente un mondo in cui vigono soltanto le dinamiche del potere criminale: vengono rappresentate esclusivamente la violenza e la devianza del Sistema. In questo modo la narrazione contravviene palesemente ad ogni principio di realismo: non c'è fuori campo, ovvero non c'è istituzione sociale, civile o statale che rappresenti un'istanza alternativa a quella del potere camorristico. In quei rari casi in cui vi sono delle figure antagoniste esterne riconoscibili - come ad esempio i due poliziotti che arrestano Don Pietro (S01E02) o il capo delle guardie carcerarie (S01E03-04) o la poliziotta nel primo episodio della seconda stagione fino ad arrivare all'uomo ucciso su ordine di Genny nel sesto episodio della terza stagione - queste vengono rappresentate in modo asettico o completamente estraneo al tenore narrativo del racconto, quasi come delle comparse che rispondono ad un copione standard, figure accessorie che servono solo a sottolineare l'efficacia dell'azione criminale.

Non c'è, dunque, un personaggio di congiunzione tra il dentro e il fuori del racconto; e la regia di Sollima crea un effetto di trasparenza del racconto, di contro all'opacità di quella di Garrone. Ciò che si produce, allora, nell'esperienza dello spettatore è il continuo tentativo, ogni volta vano, di trovare una posizione, una prospettiva stabile rispetto ai fatti narrati ed un destinatario legittimo di quel sentimento di empatia che la narrazione suscita. Chi guarda è costretto a mettere sempre in discussione la propria posizione, a rinegoziare ogni volta cosa è disposto a tollerare, diremo quasi a giustificare, e cosa no. Tale

rapporto dialettico tra spettatore e narrazione è possibile solo in virtù del fatto che i personaggi non sono mai eroici, sebbene certamente tragici. L'empatia dello spettatore si sposta di personaggio in personaggio, ma nessuno potrà mai corrispondere alla pur provvisoria vicinanza accordatagli dallo spettatore.

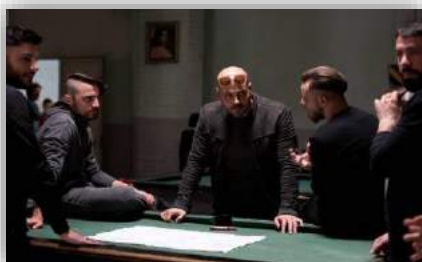
Eppure c'è un elemento che congiunge il campo e il fuori campo del racconto. *Gomorra* è stata la prima serie ad essere recitata completamente in napoletano, un napoletano addomesticato ad un uso più o meno standard, eppure non a tal punto da non richiedere l'uso dei sottotitoli. Evidentemente questa scelta risponde ad un'esigenza di realismo: era impensabile poter mettere in scena il crimine campano lasciando recitare gli attori in italiano. La lingua, tuttavia, rappresenta l'unico elemento di continuità tra il dentro e il fuori del racconto, tra la narrazione e il suo fuori campo, tra il mondo claustrofobico di *Gomorra* e tutto ciò che è fuori da esso. Ed è proprio in questa lingua, che è al di sopra del confine che separa la legalità dall'illegalità, che si esprimono i protagonisti, ricorrendo molto spesso a frasi, perifrasi ed espressioni che vengono utilizzate nella vita comune, e che pertanto non possono essere ricondotti esclusivamente al codice criminale.

Una di queste espressioni che ha trovato molta fortuna tra il pubblico di *Gomorra - La serie* è «Stai senza pensieri». Essa è diventata una specie di mantra che accomuna gli spettatori della serie, una sorta di motto nel quale si riconosce la comunità degli appassionati. La frase viene rivolta per la prima volta da *Ciro* ad *Attilio* e di lì in poi «Stai senza pensieri» diviene il campanello

## SERIALITÀ

d'allarme per avvertire lo spettatore che qualcosa di violento e tragico sta per accadere.

Ma «Stai senza pensieri» diventa anche uno degli elementi attraverso cui si è concentrata la viralità della rete, inaugurata dai video dei *The Jackal*, attivata dai due meccanismi caratterizzanti della cultura partecipativa online, ovvero l'appropriazione e il montaggio. I video di *Gli effetti di Gomorra sulla Gente* sono realizzati esattamente a partire da questa grammatica utilizzata in rete. Il momento appropriativo consiste nella selezione delle frasi e delle battute più efficaci, riproposte in una nuova forma rappresentata attraverso la performance imitativa dell'attore che interpreta Cavastano.



Questo processo di riappropriazione della rete è l'esito sì parodistico e comico, ma al contempo elaborativo di quel processo di identificazione che la serie non permette. Savastano diventa Cavastano, lo spettatore-utente se ne appropria e solo a questa condizione è possibile una identificazione. Tale appropriazione passa innanzitutto per una riappropriazione (nazionale questa volta, non più regionale), della lingua, del dialetto napoletano. I *The Jackal*, in questa operazione di

decontestualizzazione e riattivazione dei personaggi, lavorano con il dialetto e sul dialetto, ibridandolo con la sintassi della rete. Attraverso questo processo, dunque, si ridisegna, si crea lo spazio per un sentimento comune, un *ethos* che caratterizzano un'ampia comunità (non più soltanto regionale) che ora in quella lingua rimediata si riconosce. Ciò che si produce è la totale ed efficace ridicolizzazione della camorra e del suo codice. Dopo *Gli Effetti di Gomorra sulla Gente*, la frase «Stai senza pensieri» non può essere più pronunciata dai protagonisti, perché significherebbe evocare quel fuori campo intermediale che non può comparire nella narrazione, affinché questa possa sopravvivere.

Quella che emerge, dunque, è una identità collettiva mediale, che è per sua natura esposta, precaria, sempre pronta ad essere oggetto di un nuovo processo di riappropriazione, decostruzione e montaggio. Forse ciò che *Gomorra – La serie* ci insegna, più di ogni altra cosa, e che sempre più la nostra identità collettiva verrà a definirsi sul confine tra il dentro e il fuori del racconto, tra il cinema e la rete.

### Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Un altro mondo in cambio. Gomorra fra teatro, cinema e televisione*, "Arabeschi", n. 10.
- J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2003.
- F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.
- A. Maiello, *Gomorra – La serie. La famiglia, il potere, lo sguardo del male*, Edizioni Estemporanee, Roma 2016.

## SERIALITÀ

W. Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

E. Morreale, *L'eccezione Gomorra, "Arabeschi"* n.10

A. Napoli, M. Tirino, *Gomorra Remixed. Transmedia Storytelling tra politiche di engagement mainstream e produttività del fandom*, Series, n. 2 (2015), pp. 193-206.

R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano, 2006.

## Memorie del futuro

Caterina Martino

L'uomo nell'alto castello.

Based on the homonym dystopian novel by Philip K. Dick, this series shows an alternative world in which History did not occur as we know it: the Axis powers have won World War II and they rule the USA. Characters try to resist to authoritarian regimes after coming into contact with some mysterious film reels that show an alternative history. The reality of the series works such as a memory of the future: the fictional tale of something that never happened becomes the way to ward off its potential realisation.



## SERIALITÀ

«Edelweiss Edelweiss, every morning you greet me». Una nenia ipnotica è la sigla di *L'uomo nell'alto castello*, serie prodotta da Amazon dal 2015. «Edelweiss Edelweiss, bless my homeland forever», conclude patriotticamente la canzone in disaccordo con le immagini che scorrono nei titoli di testa: ai simboli della storia e della cultura americana – monte Rushmore, Statua della Libertà – sono sovrapposti dei simboli di guerra (aerei, paracadute). L'ossimoro tra ciò che si vede e ciò si ascolta, nonché la ricontestualizzazione della canzone *Edelweiss* presa dal musical *The Sound of Music* (1955) e dal film *Tutti insieme appassionatamente* (Wise, 1965), generano una sensazione di inquietudine.

*L'uomo nell'alto castello* è basata sull'omonimo romanzo ucronico di Philip K. Dick noto in italiano come *La svastica sul sole* ed è ambientata esattamente nell'anno di pubblicazione del romanzo, il 1962. Come il libro, la serie racconta di un mondo alternativo in cui, dopo la sconfitta degli Alleati, gli Stati Uniti d'America sono stati ripartiti tra il regime nazista (costa orientale) e l'impero giapponese (costa occidentale). Le due aree sono separate da una zona neutrale dove si rifugiano, ma senza serenità, i perseguitati da entrambi le parti. Il Giappone, solo in apparenza più liberale, ha spazzato via la cultura americana relegandola a un mero interesse da collezionisti. Ad Ovest, invece, la cultura americana anni '50-'60 (auto, vestiti, ecc.) è incupita dalle terribili norme del Grande Reich nazista. Mentre la resistenza tenta di combattere i due regimi, la pace tra le due forze è precaria e il rischio di una Terza guerra mondiale è alimentato da tentativi di assassinii, colpi di stato e passaggi di informazioni segrete. La

vicenda è localizzata negli Stati Uniti e solo nella seconda stagione anche in Germania. Non si sa molto sul resto dell'Europa e sull'Italia, come accade invece nel libro di Dick. O, perlomeno, non fino a questo punto della serie, dato che molte informazioni sono scoperte dallo spettatore insieme con i personaggi.

Vari elementi differiscono rispetto al libro, a cominciare dalle relazioni e dalle peripezie dei personaggi. Juliana Crain (Alexa Davalos) simpatizza per la cultura giapponese ma è inaspettatamente coinvolta dalla sorella Trudy nella resistenza. Il suo (ex) fidanzato, Frank Frink (Rupert Evans) è un artista di origine ebraica che diventa partigiano dopo aver subito alcuni spregevoli eventi. Joe Blake (Luke Kleintank), innamorato di Juliana, è la spia nazista che scopre di essere uno dei figli del Progetto *Lebensborn*. Nobusuke Tagomi (Cary-Hiroyuki Tagawa) è il ministro del commercio giapponese la cui lealtà verso l'impero vacilla dopo gli inspiegabili viaggi in una realtà alternativa più piacevole. Un nuovo personaggio è l'*Obergruppenführer* John Smith (Rufus Sewell), americano convertitosi al nazismo. Il clima di tensione è enfatizzato da un'atmosfera tetra e a tratti noir, ma la recitazione è pacata, gli attori sembrano bisbigliare anche nei momenti di panico, rabbia o sofferenza. Tutti vedranno vacillare le proprie credenze iniziali e agiranno nel tentativo di modificare lo stato di cose.

Dick accentua la condizione di sottomissione del popolo americano, noto invece per la sua indipendenza. I suoi personaggi cominciano a riflettere sulla possibilità di un mondo diverso, forse migliore, dopo aver letto il romanzo *La*

## SERIALITÀ

*cavalletta non si alzerà più*, proibito ma di grande popolarità, scritto dall'uomo nel castello Hawthorne Abendsen. Dunque, un romanzo nel romanzo. La serie, invece, enfatizza l'azione dei personaggi. Ciò avviene, ad esempio, con il tema della resistenza che opera attraverso la circolazione clandestina di cinegiornali, pellicole dal titolo *The Grasshopper Lies Heavy* di cui l'autore è ignoto ma collezionate dall'uomo nel castello Hawthorne Abendsen. Dunque, una serie nella serie. Il titolo del libro (in italiano *La cavalletta non si alzerà più*) e delle pellicole è una citazione dalla Bibbia probabilmente riferibile ad alcuni versi metaforici sulla morte contenuti nell'*Ecclesiaste* (12:5): «Quando si avrà paura delle alture e degli spauracchi della strada; quando fiorirà il mandorlo e *la locusta si trascinerà a stento* e il cappero non avrà più effetto, poiché l'uomo se ne va nella dimora eterna e i piagnoni si aggirano per la strada».



Trattandosi di un prodotto audiovisivo, la scelta di sostituire il libro con le pellicole è certamente di maggiore impatto. Tuttavia, vi è un'ulteriore connotazione possibile. Nel romanzo di Dick, *La cavalletta non si alzerà più* è spesso messo in discussione come il prodotto della fantasia del suo autore.

Invece, i personaggi della serie non hanno dubbi a credere all'autenticità dei filmati e non sono in grado di negarne il valore di *indice*. In questo caso, l'effetto *choc* di cui parla Barthes è assicurato. Lo stesso vale per lo spettatore, soprattutto perché si mostrano momenti della Storia ufficiale che, nonostante tutto, appare più sopportabile rispetto allo scenario rappresentato dalla serie.

Delle tre pellicole proiettate nella prima stagione, due contengono immagini di repertorio. Si distinguono chiaramente Stalin, Roosevelt e Churchill alla conferenza di Jalta e le riprese aeree della caduta di Berlino nel 1945. La terza pellicola sembra invece prevedere un evento che coinvolgerà direttamente i personaggi. È qui che si rivela la serie nella serie: una bomba atomica distrugge San Francisco e alcuni superstiti, compreso Frank, vengono uccisi dagli ufficiali tedeschi, tra cui Joe.

Nella seconda stagione emerge qualche informazione in più sulle pellicole quando Juliana incontra il misterioso Hawthorne Abendsen. Il suo è un castello "metaforico": «This is my castle», dice a Juliana indicando la propria mente, «the conscious and unconscious mind... psyche. Carl Jung! Got it?». Abendsen si rifugia in una sorta di magazzino e assume il ruolo di un archivist, come si intuisce dalle inquadrature delle pellicole ben catalogate per anno e divise in vari scaffali. Perché collezionarle? Chi è il vero autore? Da dove provengono? Perché giapponesi, tedeschi (soprattutto Hitler) ne sono ossessionati? Domande ancora insolute.

Nel 1962 Dick immagina un futuro alternativo in base a un diverso andamento del passato. Nel 2015 la serie ricorda quel

## SERIALITÀ

futuro fantascientifico (da notare che Ridley Scott è produttore esecutivo della serie e Frank Spotnitz ne è autore). Ricorrendo a una nozione di Paolo Jedlowski, si può parlare di “memorie del futuro”. Quello di Dick è un futuro immaginato in passato che nella contemporaneità è diventato un ricordo di un orizzonte di attese non realizzatosi. D'altronde, questo sembra un tratto tipico della narrazione fantascientifica e utopica. L'utopia è la rappresentazione di un “*possibile parallelo*”, ovvero «un ampliamento della nostra esperienza oltre i limiti connessi al fatto che abbiamo una vita soltanto» (Jedlowski 2017, p. 86). Tale possibile parallelo non ha ripercussioni reali sul futuro, ma «quando permea di sé un immaginario, può trasformarsi nel disegno di un futuro possibile, e come tale può venire ricordato» (*ivi*, p. 87). Il confronto contemporaneo tra un futuro immaginato e quello che si è realizzato genera nostalgia, rimpianto o una spinta all'azione. Tuttavia, le narrazioni distopiche come quella di Dick e quella della serie tv sembrano piuttosto una modalità per esorcizzare un timore o scongiurarne la sua realizzazione.



L'effetto "serie nella serie" complica le cose: Absenden spiega a Juliana che ogni pellicola mostra una realtà simile ma diversa in cui le persone non sono sempre uguali. Quello che si vive è solo uno dei mondi possibili - «possibile è ciò che non è, ma che, a certe condizioni, potrebbe o potrà essere» (*ivi*, p. 85) - e L'uomo nell'alto castello ne mostra parecchi: non solo lo spettatore sperimenta altre vite con la visione della serie, ma gli stessi personaggi sperimentano altre vite con la visione delle pellicole.

Alla luce di quella che si conosce come la Storia ufficiale, il futuro distopico immaginato da Dick e il suo ricordo attraverso la serie insegnano qualcosa: «Una certa consapevolezza riguardo a ciò che si è vissuto e a come si è agito nel passato. [...] Valutare ciò che attendevamo, considerarne gli eventuali effetti; può istruirci ad accudire con maggiore attenzione gli orizzonti che coltiviamo ora» (*ivi*, pp. 97 e 99). Anche i personaggi imparano qualcosa dalle memorie del futuro rappresentate nelle pellicole. Ad esplicitarlo è proprio Hitler, l'unico che davvero vive in un castello: "Most days I watch these films and every time I learn something". Se l'utopia è «irraggiungibile, ma seduce» (*ivi*, p. 89), la distopia al contrario mette in guardia e fa tirare un sospiro di sollievo perché ciò che si vede in *L'uomo nell'alto castello* non è mai accaduto.

### Riferimenti bibliografici

P.K. Dick, *La svastica sul sole*, Fanucci, Roma 2015.

P. Jedlowski, *Memorie del futuro. Un percorso tra sociologia e studi culturali*, Carocci, Roma 2017.



## L'autocoscienza di una serie

Tommaso Matano

*Game of Thrones: la fine sta per arrivare.*

The seventh season of *Game of Thrones* is the object of a large debate. Moreover, spectators were perplexed and consternated by it. The reasons of these reactions are due to the missing of the peculiarities that characterise the series from its beginning, making it autonomous from the literary universe that inspires it. The seventh season is the forerunner of the end, for the series now becomes conscious of its identity as a textual object: understood the effect it has on reality, it metabolises and repeats its proposal.



## SERIALITÀ

La settima stagione di *Game of Thrones*, in onda durante la scorsa estate, ha polverizzato ogni record di ascolti, imponendosi – ancora una volta – come uno dei fenomeni televisivi di maggior impatto degli ultimi anni. Nonostante il definitivo scollamento delle vicende dall'originaria saga letteraria da cui sono tratte, lo show ha mantenuto il suo pubblico di affezionati fan, consolidandoli intorno a uno spettacolo che ha, se possibile, incrementato ulteriormente il suo *production value*. Tra battaglie degne della miglior Hollywood e la regia di scafati professionisti dell'alto budget, *GoT* ha messo in campo sequenze visive nello stile del più costoso *cinematic*. E tuttavia, precipitando gli eventi, i conflitti e le tensioni in una vertiginosa risoluzione sempre più *action* e *fantasy*, la settima stagione ha fatto discutere non poco i commentatori.

Ciò che ha lasciato perplessi, o in qualche caso sbigottiti, gli spettatori, è che la serie ha iniziato a finire. A tirare le fila. A normalizzarsi, ricordando a se stessa e ai fan che in fondo non si tratta di altro che di una storia. *Game of Thrones* si è arresa al fatto che è, nonostante tutto, un oggetto testuale: non un cosmo autonomo e parallelo al mondo del lettore, ma una narrazione che da quel mondo proviene e in esso ritorna.

E così *GoT* ha anche perso la specificità della sua struttura seriale. Si è ripiegata su se stessa, sfogliandosi via via dei suoi strati di complessità: il miscuglio dei generi, lo sfilacciamento ondivago degli obiettivi dei suoi personaggi, la cangiante *roulette* dei conflitti.

La settima stagione ha rotto l'incantesimo che faceva di *GoT* un oggetto filmico a sé stante rispetto all'oggetto letterario da

cui ci si dimenticava che fosse tratto e si è mostrata a tutti gli effetti nel suo carattere di *riduzione* televisiva. Rientrando nei confini sanciti dalla convenzione narrativa del lungometraggio, la serie si è lanciata, con non pochi singulti nella *continuity* spazio-temporale, verso la soluzione di tutte le sue storie, scandendo i passaggi narrativi come se fosse guidata da un manuale di sceneggiatura strutturalista. Tutta la settima stagione è un susseguirsi di avvicinamenti/conflicti/allontanamenti/punti di morte/risoluzioni: la frettolosa parabola di Lord Baelish ne è un esempio. Se nelle scorse stagioni avevamo imparato che un protagonista può morire anche nel momento narrativo che non gli spetta, proprio come avviene nell'insensatezza della realtà, stavolta ogni tassello sembrava andare al suo posto al momento giusto. Rinunciando alla temporalità viva e inattuabile che dava al mondo-dello-schermo un tessuto cosmico analogo a quello mondo-dello-spettatore, *Game of Thrones* si è "ridotta" ad essere un lungo film. Che sta per finire.



## SERIALITÀ

Se è vero che la nuova stagione ha lavorato diversamente dal solito sul piano della scrittura, riempiendosi di *deus ex machina* (lo zio Benjen che salva Jon Snow), movimenti drammaturgici incoerenti (il piano del Re della Notte che si fonda sull'incalcolabile imprudenza di Jon e Daenerys che finiscono per regalargli il drago necessario ad abbattere la Barriera), scelte incomprensibili (Cersei che si rifiuta di aiutare Jon Snow e solo dopo che Tyrion prova a convincerla decide di tradirlo) e infrazioni grammaticali (la carneficina di Arya travestita da Walder Frey), è anche vero che *Game of Thrones* ha dovuto fare i conti con uno straordinario fenomeno di costume scatenato proprio dalla presa che ha avuto sul pubblico. La serie ha dovuto misurarsi con le aspettative dei fan. Con le teorie, i sospetti, i *rumors* e i *leaks*, le ipotesi, i mondi dei lettori. Il testo *Game of Thrones* ha ascoltato l'effetto che ha avuto sulla realtà, lo ha metabolizzato, rielaborato e riproposto. *GoT*, insomma, come un vero e proprio essere senziente, è divenuta cosciente di sé. Nell'ultima sequenza del primo episodio della settima stagione, quando vediamo Daenerys entrare lentamente nella casa ormai disabitata della sua famiglia, ciò che rende la scena così epica e maestosa è la *nostra* spasmodica attesa di quel momento. La macchina da presa indugia sui dettagli di quel luogo perché sa che abbiamo aspettato per anni che la Madre dei Draghi tornasse a Westeros. Il tempo si dilata in virtù di un'esigenza extratestuale, che arriva direttamente dal mondo dello spettatore: la sua aspettativa.

La serie *conosce* il nostro vissuto emotivo e imbastisce un segmento di racconto che ne sia all'altezza. La serie sa di essere *Game of Thrones*, sa che il suo metodico *multistrand* ci ha

fiaccato, che i suoi accenni al passato ci hanno incuriosito e confuso, che i suoi espedienti narrativi ci hanno dato da pensare. E non può restare immune al nostro vissuto di spettatori. Ecco il controeffetto della realtà sull'oggetto seriale, "gli effetti della gente su *Game of Thrones*". Nella dinamica a spirale che Paul Ricoeur ha studiato con acribia nel suo *Tempo e racconto*, il mondo del testo, dopo aver attinto le sue risorse di senso dal mondo del lettore, ritorna in esso a un livello più profondo, riconfigurandolo. Come una storia aperta, interattiva, che di stagione in stagione raccoglie ciò che ha seminato negli spettatori e imposta la nuova semina in base a ciò che ha raccolto, *Game of Thrones* ha dato ai suoi spettatori ciò che pensava volessero. Ed è per questo che si è tradita. Perché il carattere più innovativo del racconto di *GoT* fino ad oggi era consistito proprio nel gioco funambolico tra il dare e il negare, tra il concedere e il frustrare.



Consapevole di sé, la serie ha smesso di seguire il proprio percorso (quello del libro?) e si è ricollocata nel suo contesto: quello di un oggetto narrativo ad uso e consumo del pubblico. Raramente le serie hanno avuto il coraggio e la possibilità di

## SERIALITÀ

seguire le ere cosmiche del proprio universo, indifferenti alle istanze di noi altri, al di qua dello schermo. Chi ci è riuscito, *I Soprano*, *Lost* e pochi altri, ci ha lasciato sgomenti e a volte delusi. A questa sfida, *Game of Thrones* sembra aver rinunciato. Almeno per ora.

### **Riferimenti bibliografici**

P. Ricoeur, *Tempo e racconto*. vol. I, Jaca Book, Milano 2016.

## Il narcisismo del potere

Dario Cecchi

*Re Lear di Giorgio Barberio Corsetti.*

*Re Lear* by Giorgio Barberio Corsetti recalls Luca Ronconi's direction of Shakespeare's *King Lear* from 1995. Both these productions reflect respectively the political and cultural dynamics of their periods. In 1995, the historical, political and cultural period called "Berlusconismo" begun in Italy. Today, Giorgio Barberio Corsetti seems to reflect on a political system close to the end. *Re Lear* is the tragedy of the narcissistic patriarchal power - a tragedy whose culmination (and satisfaction) lies only in the unconditional legitimation of a greater and stronger power -, the gifting and springing feminine power.



## SCENE

*Re Lear* di Giorgio Barberio Corsetti, andato in scena al Teatro Argentina di Roma con un convincente Ennio Fantastichini nella parte del vecchio re che divide il suo regno tra le tre figlie, non può non rimandare alla messa in scena dello stesso dramma che Luca Ronconi portò all'Argentina nel 1995, con Massimo De Francovich nella parte di Lear e Corrado Pani in quella del Folle. Il confronto è necessario, non tanto perché si tratta di due grandi registi del panorama teatrale italiano (e non solo) contemporaneo, quanto perché il confronto ci aiuta a capire fino a che punto le due messe in scena siano state il sintomo di distinte atmosfere culturali (e politiche) in Italia.

Nel 1995 si era agli inizi del ventennio berlusconiano; nel 2017, invece, Barberio Corsetti sembra in qualche modo fare riferimento all'agonia di questo sistema politico. Nello spettacolo di Ronconi i personaggi vestivano abiti quasi metafisici, astorici, che facevano pensare a certe figure "mitiche" dei quadri e degli affreschi di Sironi. Nello spettacolo di Barberio Corsetti l'apparenza esteriore dei personaggi torna a essere storicizzata, ma al presente: i personaggi indossano vestiti sgargianti, dall'eleganza vistosa e un po' "cafonal", tipica dei potenti dei nostri tempi. Lo spettacolo di Ronconi rappresentava la fine di un patriarca, che era anche il tramonto di una forma di potere fondato sull'autorità dell'anziano. Non a caso il Lear impazzito dell'ultimo atto nello spettacolo di Ronconi finiva denudato: era un "re nudo". Si trattava, in fondo, di un *Lear*, molto vicino al *Ran* (1985) di Akira Kurosawa: Lear, o il suo equivalente nel Giappone medievale, è un grande capo militare che con mano

ferma ha saputo reggere o riunire un regno e ora si appresta a cedere lo scettro, spartendo equamente il potere tra gli eredi.



Niente di tutto ciò si ritrova nello spettacolo di Barberio Corsetti. Il Lear interpretato da Fantastichini impazzisce anche lui: nonostante qualche licenza linguistica - molto efficace per quanto riguarda la parte del Folle, interpretato da un ottimo Andrea Di Casa - e un lavoro molto intenso sulla drammaturgia, lo spettacolo resta fedele al testo originale. Lear-Fantastichini impazzisce; nel passaggio dalla lucidità alla follia, non arriva però a capire il mondo che lo circonda e conferma al contrario l'immagine autoriferita che si è costruito del mondo. Per comprendere in maniera adeguata il progetto drammaturgico di Barberio Corsetti, bisogna tornare alla scena d'apertura dello spettacolo, la festa durante la quale Lear annuncia la spartizione del regno tra le tre figlie. C'è uno schermo al centro della scena: il pubblico vede frammenti della festa prima che si alzi il sipario. Quel video resta, però, anche dopo che il sipario si è alzato. Si direbbe addirittura che il video - sempre presente nei lavori di Giorgio Barberio

## SCENE

Corsetti e così centrale per la sua concezione della drammaturgia – in questo spettacolo, almeno all’inizio, cambi di funzione rispetto all’uso che il regista ne ha fatto in spettacoli precedenti. Con qualche approssimazione si potrebbe dire che qui il video passa dall’essere all’inizio dello spettacolo elemento perlopiù diegetico a essere alla fine elemento extra-diegetico. Nella festa, infatti, il vecchio re si diverte a riprendere le belle figlie, la cui immagine passa in tempo reale sullo schermo: il video qui potrebbe essere la scusa per un gioco di società, a metà strada tra il filmino familiare e la pulsione del *voyeur*.

Lear è, lo sappiamo bene, un uomo che crede più all’apparenza delle cose che alla loro sostanza: disereda Cordelia (una efficace Alice Giroladini), la figlia che non gli fa dichiarazioni d’amore iperboliche. Occorre chiedersi, dunque, che cosa veda Lear nelle immagini delle figlie, che anticipano e amplificano la retorica dei loro discorsi tanto amorevoli quanto falsi. Cosa si nasconde dietro questa debordiana “società dello spettacolo” che il re ha messo in piedi a suo personale uso e consumo? Si è detto che c’è qualcosa di fortemente erotico, dunque incestuoso, in questa messa in scena. Ma le figlie non sono solo le amanti, vere o virtuali, del vecchio re: l’opacità della loro relazione si chiarisce, o forse appare nella sua autentica opacità, mano a mano che la storia procede. E lo schermo da elemento diegetico diventa extra-diegetico. Lear – ormai rifiutato dalle figlie ed errante nelle selve del suo regno – si muove in un mondo (la scena) che ha come sfondo (uno schermo ingrandito, che coincide con il fondale) due enormi immagini delle figlie “cattive”, Ctoneril e

Regan (le bravissime Francesca Ciocchetti e Sara Putignano), quelle che si sono spartite il suo regno e ora lo vogliono ridurre all'impotenza. Sono figure erotiche, con le grandi cosce semi-aperte, ma anche materne. E il gesto di entrare e uscire da una porta che corrisponde alla loro vagina, punto in cui le immagini delle due donne coincidono in un'unica figura femminile, è un gesto simbolico tanto di possessione erotica quanto di rientro nel grembo materno. I due desideri hanno d'altronde una matrice comune secondo Sándor Ferenczi.

Cogliamo ora il significato del *Lear* di Barberio Corsetti e il senso che ha l'uso del video in questo spettacolo: l'immagine mostrata è quella di un potere maschile che, dietro le apparenze di un desiderio di conquista sessuale illimitata, nasconde il bisogno profondo di ritrovare una dimensione matriarcale - fantasticata, per non dire allucinata - dove il femminile rappresenta una fonte di conferma assoluta, dunque un potere illimitato.

*Re Lear* secondo Giorgio Barberio Corsetti è il dramma del narcisismo del potere (maschile) che trova soddisfazione solo nel riconoscimento incondizionato di un potere ancora più grande e forte, quello donativo e sorgivo del femminile. In questa prospettiva il gioco delle parti tra Cordelia e le sorelle potrebbe rovesciarsi: le "buone" potrebbero essere proprio loro, che una volta ottenuto il potere si sono rivoltate contro il narcisismo del padre. Cordelia invece, tornata in patria per restituire il regno al padre con le armi, affida la sua ultima immagine da viva a una posa propagandistica di guerriera accanto a un padre ormai vecchio e pazzo. È lei allora la figlia "cattiva", quella che fino all'ultimo istante conferma il

## SCENE

desiderio narcisistico del padre, senza curarsi delle conseguenze “moralì” di questa scelta. L’errore delle presunte sorelle “cattive” è, semmai, quello di cercare nel figlio bastardo di Gloucester, Edmund (un istrionico Francesco Villano), un sostituto della seduzione narcisistica esercitata dal padre, di non essersi liberate fino in fondo del suo fantasma.

L’ultima immagine video – che si rivolge esclusivamente al pubblico, non ai personaggi in scena, e a cui il regista in tutta evidenza affida la sua “morale della favola” – è quella di uno scheletro sormontato da una corona: la corona cala lentamente dal teschio allo scheletro, mentre strisce di colore, come le metastasi di un tumore, invadono il cadavere. È un invito a liberarsi una volta per tutte da quella forma di potere, di non servirsene, di non credere che lo si possa rovesciare dall’interno. In questo modo, Barberio Corsetti fa del *Re Lear* una implicita “tragedia repubblicana”.

### **Riferimenti bibliografici**

- G. Agamben, *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.  
G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2001.  
S. Ferenczi, *Thalassa*, Cortina, Milano 1993.

## La notte del mondo

Francesco Ceraolo

*Andrea Chénier di Giordano, direzione di Riccardo Chailly, regia di Mario Martone.*

*Andrea Chénier* by Umberto Giordano, directed by Mario Martone, seems to be the last chapter of an ideal “trilogy of revolution” that begun in 2010 with *Noi Credevamo* and followed with *Morte di Danton* from 2016. This is a trilogy in which Martone connects both his cinematographic and theatrical work. The director combines verist forms that allows him to rethink the entire 19th century Italian tradition with the canons of Wagnerian aesthetics that predominantly influenced the Italian operatic theatre.



## SCENE

L'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano, che ha aperto la stagione 2017/18 del Teatro alla Scala di Milano con la regia di Mario Martone, e la direzione di Riccardo Chailly, potrebbe sembrare il terzo capitolo di un'ideale trilogia che il regista napoletano sta portando avanti dal 2010, anno di uscita di *Noi credevamo*. Una sorta di "trilogia della rivoluzione" - del Risorgimento italiano nel primo caso e di quella francese negli altri due - che, trasversalmente alla sua attività sul palcoscenico e dietro la macchina da presa, è cominciata con il film del 2010, è passata per la straordinaria messinscena di *La morte di Danton* di Georg Büchner del 2016 e si è conclusa con questo altrettanto riuscito *Andrea Chénier*.

E che si sia trattato di trilogia, Martone sembra averlo voluto denunciare in modo diretto non solo nelle dichiarazioni che hanno preceduto e seguito la prima scaligera, ma anche attraverso l'utilizzo di una medesima cifra registica- si pensi alle scene del Tribunale della Rivoluzione, che scenograficamente legano il processo di Danton a quello di Chénier, o addirittura all'utilizzo dello stesso elemento della ghigliottina presente in tutti e tre i lavori - che rimanda a un'ideale chiusura di un viaggio dentro le aporie della nostra tarda modernità che proprio nel mito fondativo rivoluzionario, e nel suo parziale fallimento, ha visto nascere una parte importante delle sue contraddizioni, in Italia e non solo.

In realtà però questo *Andrea Chénier* più che essere il momento di chiusura di una trilogia sulla rivoluzione, sembrerebbe il terzo passaggio nelle poetiche e nelle forme del verismo italiano con cui Martone ha cadenzato i suoi ultimi

lavori alla Scala, prima con il dittico *Cavalleria rusticana/Pagliacci* nel 2011, poi recuperando una dimenticata *Cena delle beffe* nel 2016 e infine con l'opera di apertura di questa stagione. Perché nonostante l'ambientazione a cavallo del Terrore giacobino, l'opera di Giordano non è in alcun modo un lavoro sulla rivoluzione, come invece sono i precedenti, quanto una delle più importanti espressioni di quel repertorio verista e decadente che il Teatro alla Scala negli ultimi anni sta cercando, encomiabilmente, di rivalutare.

Questo *Andrea Chénier* fa dunque da *pendant* alla *Madama Butterfly* che ha inaugurato la scorsa stagione e anticipa la *Francesca da Rimini* di Zandonai che andrà in scena il prossimo anno, in un percorso tra le forme veriste che, a cominciare dal più importante teatro lirico italiano, vuole ripensare l'intera tradizione novecentesca europea (di cui Chailly negli ultimi anni è stato un grande interprete) alla luce di un'eredità italiana tardo-ottocentesca il cui portato è stato spesso considerato dalla critica il semplice effetto reificato dell'influenza dell'estetica di Wagner dentro le forme popolari dell'opera italiana.



## SCENE

Ora, numerosi sono gli spunti di riflessione che una produzione come quella firmata da Martone alla Scala pone circa il ruolo che questo repertorio può assumere all'interno di un'attuale riconsiderazione della nostra tradizione *tout court*. Soffermandoci solo su due di essi si potrebbe dire che, in primo luogo, il tentativo di Martone di "politicizzare" l'opera di Giordano, se su un piano scenografico è risultato vincente, da un punto di vista ermeneutico potrebbe esserlo un po' meno. Perché è indubbiamente vero che l'*Andrea Chénier*, come gran parte delle opere italiane ad essa coeve, non è altro che il tentativo di ridefinire l'eredità del *Tristan* wagneriano dentro i confini della forma popolare italiana. L'opera di Giordano tematizza infatti il rovesciamento del paradigma romantico del melodramma di Verdi, cercando di riformulare i valori del *Tristan* dentro una dialettica storica in cui l'amore, l'annullamento soggettivo e simbiotico interno all'astrazione della "notte" del mondo, è contrapposto all'inautenticità del "giorno" (in questo caso della Rivoluzione francese), in cui si consumano dinamiche di potere puramente illusorie.

In altre parole, il destino dell'umano che Verdi vedeva dentro un orizzonte storico e politico, con il wagnerismo italiano di fine secolo è ripensato interamente come un *al di là* in cui il soggetto riconosce se stesso solo nell'annichilimento, nella fuga simbiotica dal mondo stesso di cui la morte non è che la conseguenza necessaria e obbligata. Così va intesa dunque la fine sul patibolo dei due protagonisti, Chénier e Maddalena di Coigny, nello straordinario finale in cui l'orchestra cita l'accordo di *Tristan* proprio a sottolineare una filiazione evidente (siamo quindi lontani anni luce dal

naturalismo di Büchner, che negli stessi anni faceva morire Danton riuscendo nel tentativo straordinario di rinegoziare l'eroismo romantico con una modernità già novecentesca).

In secondo luogo, però, la messinscena di Martone coglie un'istanza cruciale del lavoro di Giordano da cui, effettivamente, è possibile ripartire per compiere questa operazione di rivalutazione a cui si faceva accenno. Ed è la sua istanza *cinematografica*, che Martone riconosce con grande forza decidendo, per esempio, di dare continuità ai quattro quadri dell'opera grazie all'utilizzo di una piattaforma rotante, che, quasi come in una prassi di montaggio, muove l'azione senza soluzione di continuità.



Questa dimensione cinematografica del melodramma tardo romantico e primo-novecentesco italiano, che già Gramsci nei suoi *Quaderni* aveva colto con grande lucidità, è indubbiamente un punto di arrivo autonomo di questa nostra tradizione, che origina non tanto e solo dal suo essersi fatta carico di un'estetica della totalità di stampo wagneriano, quanto dall'aver ripensato la propria drammaturgia popolare dentro una rappresentazione musicale veicolata da un

## SCENE

sinfonismo orchestrale invece che dalla pura vocalità romantica (e non è un caso che i grandi passaggi sinfonici veristi siano diventati perfette colonne sonore del cinema americano, basti pensare a *Il padrino* o *Toro scatenato*).

In altri termini, quello che Martone riscopre in questo repertorio è proprio la sua vocazione intimamente cinematografica, fondata su un'immaginazione melodrammatica iperbolica, che ha ripensato il cosmopolitismo del linguaggio musicale e quello dell'immagine, e in cui, come ha detto Peter Brooks, il parossismo delle passioni ha corrisposto a un'istanza fortemente etica dell'umano. Questo *Andrea Chénier* sembrerebbe dunque essere un ulteriore e illuminante attraversamento della forma melodrammatica teatrale e cinematografica, che abbandonate le contraddizioni dialettiche in cui erano ancora costretti i personaggi di *Noi credevamo* o quelli di Büchner, è invece immersa nella "pura vita", in quella meridionalità da cui Giordano e Martone stesso provengono e in cui la dimensione "nuda" dell'umano ha preso il posto all'idealità assoluta della rivoluzione. Ecco perché la produzione scaligera, distantissima da qualsivoglia orizzonte illuminista ed europeo a cui sembrerebbe ancorata, è invece l'ultima tappa di un lungo "viaggio in Italia" in cui Martone, come il suo Leopardi, è rimasto seduto ai piedi del Vesuvio. Aspettando *Capri-Batterie*.

### **Riferimenti bibliografici**

P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, CUEM, Milano 2004.

A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 2014.

## An aesthetic question

Annalisa Sacchi

Introduction of *October. The battle for theatre – 01*.

The fight for the #01 Ottobre theatre is the first step of a series of public works that will last for the next four years. The aim is the enhancement of a form of knowledge based on plurality and difference, following the *Convegno del Nuovo Teatro* from 1967. The fight for theatre is a moment of reciprocal exchange among multiple artistic forms and the manifold of tendencies that refuse dominant stances.



*The battle for theatre #01 October, part of the European research project INCOMMON. In praise of Community. Shared*

## SCENE

*creativity in Arts and Politics in Italy (1959-1979)*, is the first in a series of public work sessions that will take place across the next four years.

This experience begins in group form, with an emphasis on its plurality. It is based on the acknowledgment of being different (a difference understood as a value to be cultivated, that will never give way to a magisterial position), because what is important to us in this meeting, here, today, is that it be transformed into a common that might ambitiously become the tool for a new policy towards scholarship, within an economy of knowledge founded vice versa on individuality and separateness. The plurality of directions, of positions, of generations, of practices represented both by the team and by the participants in the "fields", by the discussants, the guests and all those who have answered our call - this plurality gathers to address a common question, an urgency to stop and take stock of the need and the forms of a "battle for theatre" rooted in the present and, at least for this first encounter, in the Italian context. The purpose today is to inaugurate a plural laboratory, if by that we mean opening to desire, to the aspiration to produce and weave together a common language and personal discourses. Energized by a festive vitality.

We looked to the New Theatre Conference held in Ivrea in 1967 thanks to the alliance with Olivetti, with an anti-monumental, non-commemorative attitude, so that the demands, the forces and desires expressed at that time might become the necessary, important, grounds for an appraisal of the present day, of artistic practices and its pronouncements, like the field of political, intellectual and amorous investments.

The fiftieth anniversary of the Conference and of the Manifesto that convened it were thus a point of departure for an intellectual gesture that intends to *make history* not in order to celebrate, or to critically debate what has been, but to establish a course for the present, that will be mindful of the words and gestures that were once significant, that once transformed a landscape, and that continue to resonate and scrutinize the present.



"The battle for theatre" is thus wedged into a story, conscious of the plurality of its layers and interactions, starting with the title which is a direct reference to the text of the Manifesto for a conference on new theatre that was held in Ivrea. It might be useful at this point to go over some of its passages, such as the [critics'] "primary obligation to experiment and interpret"; the feeling of being "extraneous to the modes, the mentality and the experiences of so-called official theatre and to official policy towards the theatre" and the fact that, while not being constituted as a group, "above and beyond all diversity, we believe nevertheless that we can find sufficient power of cohesion as we find ourselves facing fundamentally similar problems in our work"; the objective "to

## SCENE

elicit, gather, cultivate and defend the new forces and trends in theatre, in a continuous exchange of ideas with all other artistic manifestations, to advance the needs of the new generations in theatre"; claiming the right to "ample margins for error", and rejecting "work that is officially defined as experimental, but must then align itself to the dominant positions"; and finally its nature as a "conference of openness and enquiry".

And just as that "Conference for New Theatre" gathered artists, intellectuals, critics and professionals bringing out into the open a common horizon that may already have been perceived but was not yet practiced as such by the persons involved, we conceived this *October Battle for Theatre* as a time and place in which knowledge is not constructed in peace, but alternating between experience and theory, is presented as a critical space built with the stones that each of us brings - the image is Michel de Certeau's - to build a common path that requires a certain dose of rigour and promiscuity. The artists, the critics, the theorists invited here today - for this first moment of encounter - have been asked to "start with themselves". "Starting with one's self" is not an invitation to remain narcissistically anchored to one's individual specificity, one's personal point of view, but on the contrary an opportunity to "depart from it", to use one's singular personal practices to give rise to a plural that is not established by the logic of identity, and can move forward within a state of contingency, by virtue of the interconnection between observed facts and subjective investment.

We have invited all the guests we have summoned here to come together here for two days and take part in the discussions of the individual "fields" (these will be dense moments, in which the guests will speak and then engage in an open discussion, joined by the "discussants" and the participants), as well as in more collective and circular opportunities for discussion (and informal conversation). Taking time to be together is in fact a political gesture, now more than ever, and it is the only gesture that will make it possible for us, individually and collectively, to hold fast to the density and complexity of the words and practices that we are advancing.

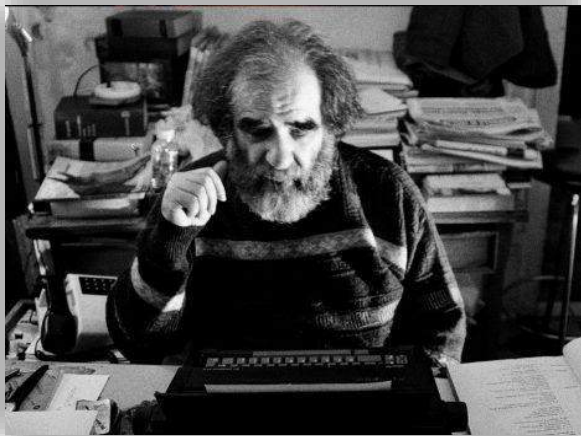


## Notturmo Scaldati

Valentina Valentini

*Sulla drammaturgia insulare ed europea di Franco Scaldati.*

Franco Scaldati was a versatile actor and playwright – and an artist who created a whole universe of his own. Palermo is the city where he worked for more than forty years. It is *his* world, and more specifically a world populated by voices and bodies of disparate characters, by stories of women and men, elders and children, and even animals. *La drammaturgia di Franco Scaldati* project aims at staging the author's world-theatre where actors with different backgrounds work together in order to staging Scaldati's theatre without Scaldati.



*Il teatro è un giardino incantato  
dove non si muore mai.*

Un mondo meridiano e notturno, lirico e carnale vive nei testi teatrali di Franco Scaldati. Una Palermo fatta di voci di venditori, di serenate all'amata, di richiami di bambini all'imbrunire, di violenze improvvise e apparentemente immotivate, di giochi, dialoghi fra creature eteree o, al contrario, estremamente radicate ai bisogni terreni.

Le figure del teatro di Scaldati sono gli scemi e gli inconcludenti come Spardaquasette, chi mette zizzanie (definito un *Tragiariaturi*), erranti senza dimora e senza cibo che sognano (come Crocifisso in *Lucio*), piattoni di pasta con i tenerumi, con i cavoli verdi, con le lenticchie. Piattoni di fave bollite, carciofi alla contadinella. Piattoni di fagioli con le cotiche. Sono espressioni di mestieri che non esistono più, di giochi (padrone e sotto). Anche gli animali: vermi, topi, serpi: sono *dramatis personae* con cui parlare. In *Indovina Ventura* vanno a fare una scampagnata al Monte Pellegrino nonni, genitori, figli, ladri e derubati (il *gaggio*, lo scemo campagnolo che arriva in città ed è spaesato), prostitute, vecchi, carabinieri, venditori, pescatori.

L'umanità del teatro di Scaldati è sparsa fra immondizie e ruderi, gente malata, deforme, mutilata, sofferente, cerca la luce. Ascoltano vecchie canzoni, contano i soldi che hanno guadagnato durante la giornata; Aspano e Benedetto (*Il pozzo dei pazzi*) raccolgono mozziconi di sigaretta e si contendono una gallina rubata. Come gli androgini di cui parla Platone ne *Il Simposio*, prima della separazione, si presentano quasi

sempre a coppie: bambina e maestra, bambina e vecchia. Nicola/Assunta è una diade (nel senso che è maschio e femmina, travestito) che ripete sempre la stessa frase. Figure doppie, che non si distinguono l'uno dall'altro e che portano lo stesso nome: Cecchino e Cecchina (*La guardiana dell'acqua*), Lucio e Illuminata. La relazione carnefice/vittima, padrone/servo non contrassegna le coppie del teatro di Scaldati perché sono entrambi sconfitti (come ne *Il pozzo dei pazzi*, Pasquale e Crocefisso). Si tratta piuttosto di uno sdoppiamento: "Ognuno è nell'altro specchio e ombra". Infatti le ombre hanno la stessa vitalità di persone loquaci, che raccontano storie terrificanti; hanno una presenza corporosa, nonostante la natura eterea. Nella cosmogonia di Scaldati cielo e terra, luna e mare, stelle e uomini, vivi e morti trasmutano, all'interno di un processo inarrestabile in divenire.

La luna è infatti una delle principali *dramatis personae*, svolgendo diverse funzioni; soprattutto quella di ammalciare, "c'a' luci". In *Fiorina* ci sono le ombre che ricamano l'aria con parole. Anche la morte è una creatura. Nel suo teatro-mondo gli esseri umani sono interscambiabili con gli animali che sono antropomorfizzati: la coppia di topi in *Lucio* parla in rima. Ne *Il cavaliere Sole*, Salomone è un gallo che legge i fumetti di Mandrake; compare spesso ubriaco, trascurando il compito di annunciare l'alba con il chicchirichì. In *Indovina Ventura* a parlare sono spesso animali, o fiori: topo, gatte, nottola, farfalle, garofano bianco e giallo; non hanno nome proprio, compaiono come creatura, fanciullo, fanciulla, papà, nonna, nonno, vecchio, ragazzo, topini. Sono di questo tipo anche gli oggetti: forbice, scopa, gabinetto padre, figurine, Oval e

Ovalina, fili dorati che svaniscono con il venir meno della luce. I lampioni spenti diventano tristi, mentre il Guasto (l'interruzione di energia elettrica) dà istruzioni all'operaio, sullo stato dei contatti.

Il principio del divenire produce identità incerte: «'Un sacciu tu cu si/ e/ cu iu sugnu» («non so chi sei tu e chi sono io»). Chiamarsi per nome significa per Totó e Vicé essere al mondo, esistere; è il nome ciò che fa l'identità.

Alla sua morte avvenuta nel 2013, Franco Scaldati, drammaturgo, poeta, attore e regista, lascia un ampio fondo di opere teatrali la maggior parte delle quali inedite, e una consistente mole di varianti redatte anche a distanza di anni: tredici testi pubblicati e trentasei inediti, e a questi sono da aggiungere undici riscritture tratte dalla letteratura teatrale nazionale e internazionale. Al momento i suoi testi sono irreperibili perché quelli inediti – che sono la maggior parte – sono conservati nella casa privata della famiglia Scaldati e quelli editi non sono più disponibili presso le case editrici Rubbettino e Ubulibri che li hanno pubblicati.

Il progetto *La drammaturgia di Franco Scaldati* ha come obiettivo quello di far conoscere la produzione per il teatro di un grande scrittore che, in quarant'anni di attività ha operato essenzialmente a Palermo, una città che né in vita né dopo, ha saputo valorizzare la sua figura di artista, il suo magistero di formazione nei confronti dei giovani che hanno partecipato alle attività che lo scrittore-attore ha portato avanti, per lo più in sedi precarie e disagiate. È possibile per un attore parlare la lingua di Scaldati? È possibile per lo spettatore comprenderla? In effetti è come se fosse una lingua straniera, anche per chi è

nato a Palermo trenta/quaranta anni fa, oggi non è più parlata. L'attore Scaldati comunicava con il timbro della sua voce, con il ritmo dei suoi gesti e con i movimenti del suo corpo a platee che non conoscevano il teatro né comprendevano la sua lingua. Cosa succede, ci chiediamo, quando un suo testo viene restituito da un attore che non conosce la sua lingua, destinata a diventare come un geroglifico quando non ci saranno più quegli attori come Melino Imparato, Enzo Vetrano e Stefano Randisi che la parlano e la comprendono? L'esperimento che abbiamo messo in opera con *Notturmo Scaldati* è quello di testare come si manifesta il mondo-teatro scaldatiano attraverso figure di attori e attrici differenti per generazione, per pratiche vocali, linguistiche, sonore e performative, per esperienza diretta di lavoro con Scaldati o completa ignoranza del suo mondo. Verificare se e come sia possibile far vivere il teatro di Scaldati senza Scaldati, sulla scena, sulla pagina e per radio.

\*Per il progetto *La drammaturgia di Franco Scaldati* (29-30 novembre 2017, Giornate di studi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma / 30 novembre 2017, ore 21 al Teatro Argentina di Roma) si ringraziano tutti coloro che vi hanno aderito: singoli individui, istituzioni pubbliche, associazioni culturali e artistiche che hanno messo a disposizione tempo-lavoro, spazi, competenze, ospitalità, viaggi, documenti video, foto, libri. Citiamo: Sapienza Università di Roma, Università di Roma Tor Vergata, Teatro di Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma (MIBACT), Associazione Ubu per Franco Quadri, Rai Radio3, Move in Sicily, Associazione Lumpen e Ila Palma, PAV, Sciami.



## Cronaca di un (dis)amore

Simona Busni

### *Antonioni e il melodramma.*

During an interview, Michelangelo Antonioni stated his annoyance with the melodramatic genre, for the latter would lack discretion in regards to the feelings of the characters. However, one might consider films like *La Signora senza camelie* (1953) and *Cronaca di un amore* (1950) as melodramatic: they bear in themselves an evasive tendency manifested in the construction of the main characters' identity which makes them double-sided female leads. The melodramatic stance and the metamorphosis of the actor are embodied in Lucia Bosè's face.



## NOMI PROPRI

In una delle ultime scene de *L'avventura* (1960) – il film che, di fatto, segna il passaggio alla fase creativa più prettamente autoriale della carriera di Michelangelo Antonioni, ossia quella riferibile alla tetralogia e all'ancor più celebre “malattia dei sentimenti” – assistiamo a uno scambio di battute tra il personaggio di Claudia (Monica Vitti) e quello di Patrizia (Esmeralda Ruspoli). Le due donne parlano della paura, degli incubi, del dolore, della possibilità che Anna, l'amica scomparsa (*alias* Lea Massari), sia ancora viva, e Patrizia conclude con la seguente considerazione: «Non c'è mai da augurarsi di essere melodrammatici». Più che una semplice frase pronunciata all'interno di un dialogo, essa risuona come una sorta di emblematica presa di congedo dell'autore, che attraverso i suoi personaggi (due donne) proclama l'intenzione di voler abbandonare il territorio del melodramma per intraprendere altre strade.

Non a caso, Antonioni ha sempre dichiarato di non avere grande simpatia per il genere melodrammatico. In un'intervista rilasciata al “Corriere della sera” nel febbraio del 1978, intitolata *Io e il cinema, io e le donne*, afferma:

Il mélo l'ho sempre detestato più di ogni altra cosa, nel lavoro, nella vita, magari, di scene melodrammatiche ne ho vissute tante. Però ho sempre avuto il pudore dei sentimenti miei e non avrei dovuto avere il pudore dei sentimenti dei miei personaggi? (Antonioni 1994, p. 171).

Eppure i suoi primi film intrattengono dei legami molto forti con l'estetica del melodramma e con l'apparato retorico di personaggi, situazioni e *topoi* del genere. Emiliano Morreale inserisce *Cronaca di un amore* (1950) e *La signora senza camellie*

182

(1953) nel filone del “mélo modernista”: una ripresa delle tematiche care al cinema popolare, con innovazioni significative apportate sul piano della forma. Le atmosfere tipicamente *larmoyantes* lasciano il posto alla riflessione polemica e mediata sulla società dell’epoca e, in particolare, sull’arte, sulla comunicazione di massa, sul cinema e sul nuovo sistema divistico italiano, attraverso una pratica stilistica di ibridazione operata su linguaggi, codici e modelli:

Il suo cinema dell’epoca, più che in relazione al neorealismo o, ex post, come anticipazione dei temi dell’alienazione e dell’incomunicabilità, richiede di essere letto come lavoro interno a degli schemi di genere e di divismo, come discorso critico intorno a quel sistema dei media (Morreale 2011, p. 214).

Si potrebbe sostenere che il sistema cinematografico italiano sia, dunque, un vero e proprio co-protagonista filmico, un personaggio melodrammatico a sé stante da demistificare. Ciò vale, in particolare modo, per *La signora senza camelia* e per la sua protagonista Clara Manni, un’attrice alle prime armi in cerca di affermazione interpretata da Lucia Bosè, ma la riflessione sul divismo è ugualmente presente, anche se a un livello non diegetico, nel precedente *Cronaca di un amore*, in cui la trasformazione del personaggio di Paola Molon Fontana – da studentessa di provincia a *femme fatale* dell’alta borghesia milanese – raddoppia la metamorfosi filmica che coinvolge l’attrice del film (sempre Lucia Bosè, canonizzata diva a tutti gli effetti nel fulgore dei suoi diciannove anni).



Vecchie fotografie, simili a provini cinematografici, che documentano la vita passata di Paola (Lucia Bosè) in *Cronaca di un amore* (1950).

Sempre nella stessa intervista in cui afferma di detestare il melodramma, Antonioni si lascia andare a un ricordo relativo agli anni Cinquanta, ossia il decennio in cui si colloca il suo modernismo melodrammatico:

Al confronto con il presente, un periodo più tranquillo, più umano. Certo l'aria del paese era chiusa, l'atmosfera provinciale e stolidità, il costume oppressivo e la politica repressiva, il clericalismo insopportabile [...]. Ma all'inizio c'era ancora un certo fermento, c'era speranza. La guerra aveva lasciato di buono solo questo: le speranze. Magari fasulle, e infatti andarono deluse. Però nel 1950 si potevano ancora vivere avventure impensabili, non tutto era stagnante: il fatto stesso che io sia riuscito a fare *Cronaca di un amore* dimostra che esisteva qualcuno disposto a correre dei rischi dando fiducia agli altri (Antonioni 1994, p. 166).

Se è certo che quegli anni rappresentano un passaggio fondamentale nella storia italiana, è necessario sottolineare che

anche il cinema – così come tutte le forme di rappresentazione – attraversi una vera e propria stagione di restaurazione, o meglio di *rigenerazione*, ossia di recupero delle forme di genere più tradizionali, nella fattispecie il melodramma e la commedia. Come scrive Roberto De Gaetano:

Dal tronco neorealista emergono due modi definiti e distinti di rappresentare l'intimità: quello della commedia, dove il rapporto d'amore si fa immediatamente sociale, e l'ottativo si iscrive nel simbolico attraverso il matrimonio, e quello del melodramma, dove un'intimità elusiva porta ad escludere la società e tende a farsi immediatamente simbiotica e regressiva (De Gaetano 2014, p. 66).

Limitandoci al *coté* melodrammatico – perché è in questo specifico alveo retorico che matura lo sguardo antonioniano – la tendenza elusiva si manifesta anche nella costituzione identitaria dei personaggi femminili: le protagoniste di questi film sono eroine *doppie*, “madonne a due volti”, come le definisce Christian Viviani: “La donna non è nemmeno combattuta tra il ruolo della vergine e quello della puttana, ella è entrambe, ed è questa dualità irriconciliabile che la destina alla tragedia” (*Madonne aux deux visages*, p. 90). Nelle prime opere di Antonioni la dualità del femminile ci viene riconsegnata soprattutto dalla dialettica personaggio-attrice, donna sconosciuta-diva, nel quadro di un più ampio e complesso processo di *restyling intermediale* che è parte integrante della sopraccitata *rigenerazione* melodrammatica e che, oltre a metabolizzare l'eredità verista e basso-mimetica di uno specifico filone operistico (senza considerare le tracce

## NOMI PROPRI

cristalline del precipitato neorealista), ingloba nell'immaginario filmico altre realtà mediali: il fotoromanzo, la narrativa rosa, i cineromanzi, le locandine, la moda e i concorsi di bellezza.

In questo chiassoso affresco cinematografico dai connotati *pop-mélo*, la riflessione mediata sul cinema e sull'attorialità raccontata dai primi film di Antonioni - veicolata soprattutto nella collaborazione con Lucia Bosè e nella resa formale e narrativa delle storie da lei interpretate - evoca una più vasta meditazione sulla condizione umana in cui cominciano a prendere forma alcuni temi forti della sua poetica autoriale: il realismo psicologico, l'estraneità, lo scetticismo, l'eroticismo, la *detection*, l'ostilità nei confronti dell'ambiente, l'integrazione tra classi diverse, il conflitto tra vecchio e nuovo, tra caso e destino, tra realtà e finzione. I personaggi femminili sono centrali, non solo come elementi imprescindibili del genere melodrammatico e quindi come doppi, ma come polarità recettive, come lenti psicologiche auto-riflettenti (e riflessive) attraverso le quali decriptare la realtà e ricercare un proposito di riconoscimento, esistenziale ed epistemologico. Dalla metamorfica moglie fedifraga di *Cronaca di un amore* alla diva mancata di *La signora senza camelie*, dalle "tre donne sole" pavesiane di *Le amiche* (1955) alle figure femminili incontrate dal protagonista di *Il grido* (1957) durante le sue peregrinazioni, fino ad arrivare alle Anna e Claudia de *L'avventura*, comincia a profilarsi l'ombra di un'ideale preferenza accordata da Antonioni alle sue eroine - definita da Federico Vitella "sperequazione femminile" -, un dato incontestabile che assumerà un peso sempre più rimarchevole nelle opere della maturità.



A metamorfosi compiuta, Paola è perfetta nel ruolo della diva urbana capricciosa (*Cronaca di un amore*, 1950).

### **Riferimenti bibliografici**

M. Antonioni, *Io e il cinema, io e le donne*, in Id., *Fare un film per me è vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. Di Carlo, G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 1994, pp. 166-171.

C. Viviani, *Madonne aux deux visage. Lyrism et double dans le mélo populaire italien*, in "Positif", n. 436 (1997), pp. 86-91.

E. Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli Editore, Roma 2011.

R. De Gaetano, *Amore*, in *Lessico del cinema italiano. Volume I*, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano-Udine 2014.



## Il supplemento cinema

**Andrea Inzerillo**

*La critica secondo Serge Daney.*

Time, space, act, word, life, critique: these are six fundamental words that subsume Daney's critical practice. As a cinema lover and a son of cinema, he could not disregard them. Inspired by Godard, Daney's perspective considers cinema as an "additional place" where the world is put into question, assuming the position of those who show and see. Daney's critique cannot but "watching over" the gap instituted by the relation between cinema and the spectator.



Il cinema e la cinefilia portano sempre con sé una forma di mistero. In una conversazione con lo scrittore palestinese Elias

## NOMI PROPRI

Sanbar, Serge Daney riprende l'idea godardiana del cinema come un "paese in più" sulla carta geografica, a costituire una sorta di internazionale implicita che – come il comunismo o la psicanalisi – ha avuto il potere di immettere direttamente nel mondo (Daney 2015, pp. 137-138). Uno strano paese, quello del cinema: elitario ma aperto a tutti, esigente ma non riservato, intrinsecamente e ineludibilmente cosmopolita sin dalle origini. Il nome di Daney è uno di quelli che molti tra i membri inconsapevoli di questa internazionale conservano come un tesoro segreto e prezioso, pronti a riconoscersi quando s'incontrano, analogamente a quanto accade talvolta tra amanti di un certo cinema. Non si tratta però dello sciovinismo di chi ama identificarsi in una nicchia, semmai dell'entusiasmo ingenuo della scoperta che caratterizza certi giochi infantili. C'è da rammaricarsi della scomparsa degli scritti di Daney non soltanto dal dibattito, ma anche dalla circolazione editoriale in Italia: sono testi che si ha spesso voglia di rileggere, a differenza di quanto avviene con gran parte della critica cinematografica, e come ogni classico dicono qualcosa in più a ogni rilettura.

Per essere più precisi, si ha la sensazione che in essi sia in gioco qualcosa di diverso dal semplice (o complesso) discorso sul cinema, e che il cinema sia in fondo un pretesto, un'occasione per un più articolato discorso sul mondo. Una riflessione sulla scrittura critica a partire dalla figura di Daney non può che cominciare allora da un apparente paradosso: la critica cinematografica ha smesso di avere importanza quando ha messo da parte il mondo e ha preso il cinema come suo oggetto. Ripercorrere brevemente alcune linee del pensiero di Daney, a venticinque anni dalla morte e a partire dal reticolato che il suo pensiero istituisce, è anche un modo per provare a cogliere quel

nucleo segreto che è alla base della scrittura critica, nel tentativo di restituirle il suo vigore.



*Europa '51* (Rossellini, 1952).

*Il cinema è tempo.* “Se la critica ha dunque un senso, è nella misura in cui un film mostra un supplemento, una sorta di scarto rispetto a un pubblico ancora virtuale, tanto che occorre guadagnare tempo e conservarne tracce nell’attesa. [...] Il critico, secondo lei, è colui che ‘veglia’ sul supplemento, liberando così la funzione estetica del cinema” (Deleuze 2000, pp. 102-103). Così Gilles Deleuze, in una *Lettera a Serge Daney* che avrebbe fatto da prefazione al suo libro *Ciné-Journal*. Si potrebbe pensare, in effetti, che il cinema sia il regno delle immagini o dell’immaginario, ma Daney (con Bergson, e con Deleuze) sostiene che il cinema sia essenzialmente temporalità. *Le cinéma, c’est la durée*: l’invenzione del tempo, a partire da un tempo che è mio e contemporaneamente anche di qualcun altro. Nello spazio aperto dal cinema, negli intervalli e nelle distanze che non esauriscono mai le sue potenzialità, va ritrovata anche la possibilità di esistenza dello spettatore. Lo avrebbe compreso in maniera feconda un filosofo come Jacques Rancière, che nel suo *Scarti*. Il

## NOMI PROPRI

*cinema tra politica e letteratura* avrebbe portato alle sue conseguenze questa intuizione, condividendo con Daney un percorso che ha le sue origini nella cinefilia classica.

*Il cinema è spazio.* Il titolo di un bel ricordo che Rancière ha dedicato a Daney, *Il luogo "comune"*, è un testo che restituisce al tempo (la memoria) e allo spazio (la sala cinematografica, in questo caso) un ruolo fondamentale nel rapporto con la settima arte. Non è tanto il critico Daney a condividere una visione con Rancière – “lo sguardo critico vince sempre soltanto perché un altro (il solo che conta, lo sguardo dello spettatore, del bambino, del viaggiatore) parte già sconfitto” (Rancière 2012, p. 292) – quanto *l'amateur*, l'appassionato che intuisce nel cinema, prima ancora di ogni teoria, l'apertura di un rapporto con l'altro e col mondo che mette in discussione i criteri di giudizio delle arti e del mondo stesso. Colui che vede nel cinema il luogo in cui è in gioco una promessa, capace di modificare *leggermente*, e tuttavia *sensibilmente*, la vita di tutti quelli che un ordine delle cose travestito da destino avrebbe escluso dalla condivisione di questo sapere. Daney lo scopre, ancora bambino, nelle sale rionali dell'*XI arrondissement* di Parigi, con la madre e la zia che rimandano i piatti da lavare e ogni altra incombenza e si fiondano nella sala oscura, a scoprire i melodrammi o film di cappa e spada che provengono dall'Italia. Ma se il cinema è l'infanzia, è chiaro sin da subito che esso istituisce uno spazio nel quale lo spettatore, e anche un certo tipo di politica, hanno un ruolo e una posizione ben precisa.

*Il cinema è gesto.* Il più bel racconto di una sequenza cinematografica fatto da Daney è probabilmente quello di un film che afferma di non avere mai visto. A diciassette anni, dopo aver letto sui “*Cahiers du cinéma*” un articolo intitolato *Dell'abiezione*

in cui l'autore, Jacques Rivette, condanna la carrellata che inquadra il suicidio di Emmanuelle Riva in un film di Gillo Pontecorvo che si chiama *Kapò* (1959), Daney si convince una volta per tutte della moralità inscindibile di ogni movimento della macchina da presa. *Les travellings sont affaire de morale*. E capisce anche qualcosa di più generale, che un filosofo come Giorgio Agamben, in un testo pubblicato sul primo numero della rivista "Trafic" fondata da Daney pochi mesi prima di morire, avrebbe espresso così: "Il cinema riconduce le immagini nella patria del gesto. [...] Poiché ha il suo centro nel gesto e non nell'immagine, il cinema appartiene essenzialmente all'ordine dell'etica e della politica (e non semplicemente a quello dell'estetica)" (Agamben 1996, p. 50). La televisione, o la pubblicità, sono il regno delle immagini, mentre l'essenza del cinema è l'atto di mostrare: il gesto che istituisce il cinema stabilisce una relazione, una posizione e richiede una risposta. Lo spettatore, il critico, sono coloro che rispondono, come in una partita di tennis, al servizio del regista. Senza questa risposta non ci sarebbe scambio, non ci sarebbe tennis, non ci sarebbe cinema.



*Notte e nebbia* (Resnais, 1956).

## NOMI PROPRI

*Il cinema è parola.* Sul terreno dello scambio che costituisce il cinema come strumento, e non come fine, le parole di Rivette erano già una dimensione ineliminabile della settima arte. Anche Daney avrebbe scelto di rispondere attraverso le parole, e se è vero che ogni autentico scambio non è mai soltanto intellettuale, ma anche fisico, non bisogna trascurare il fatto che le parole hanno un corpo, ossia una voce. Quando oggi parliamo del pensiero di Daney ci riferiamo essenzialmente ai suoi scritti, dimenticando che una parte fondamentale della sua elaborazione concettuale è quella delle conversazioni, che hanno avuto la loro massima espressione nella trasmissione radiofonica *Microfilms*, andata in onda ogni settimana su France Culture tra il 1985 e il 1990. Si tratta di una vera e propria miniera, tutta da riscoprire: l'occasione di assistere al pensiero nel suo farsi, e di comprendere quanto l'oralità della parola fosse per Daney una condizione essenziale per la scrittura. Godard inserisce in un episodio delle sue *Histoire(s) du cinéma* (1988), proprio una conversazione con Serge Daney, e almeno altri due film mostrano l'importanza, e il fascino, della dimensione orale della sua riflessione: l'intervista di Régis Debray, filmata da Pierre-André Boutang e Dominique Roubourdin, dal titolo *Serge Daney - Itinéraire d'un cinéfilms* (1992) e il più recente film di Serge Le Péron dal titolo *Serge Daney - Le cinéma et le monde* (2012), che mette in dialogo il pensiero del critico francese con alcune delle persone (De Oliveira, Kiarostami, Denis, Iosseliani e molti altri) che più ne sono state influenzate.

*Il cinema è vita.* Tra di esse, il regista e critico Olivier Assayas, che insiste sul fatto che i film, come anche gli autori, erano per Daney sintomi di qualcosa di più importante e

primordiale, qual era il cinema. Daney ha in effetti un'idea religiosa del cinema (di una religione laica, certo): nell'ultima fase della sua vita ripete spesso di considerarsi un "cine-figlio" e ne identifica una nascita e una morte, come per creare la possibilità di una redenzione. C'è chi ha sottolineato come questa piega del pensiero di Daney, non priva di tentazioni narcisistiche, non debba essere considerata, per quanto affascinante, come una summa del suo pensiero, e risponda semmai a un mutamento storico del discorso cinefilo (Pigoullié 2002, pp. 83-87). È vero anche che nell'intreccio inestricabile di cinema e vita, nel suo considerarsi parte del mondo grazie a esso e nel mettere se stesso al centro della comprensione del gesto cinematografico ("Quanti critici hanno una biografia?", si chiede giustamente Goffredo Fofi nell'introduzione al più intimo dei libri di Daney, *Lo sguardo ostinato*) sembra di poter scorgere l'ultimo interprete eretico di una formula antica, quel *credo ut intelligam, intelligo ut credam* che aveva caratterizzato, con varie oscillazioni, gran parte del pensiero filosofico del Medioevo occidentale. Come un novello Sant'Agostino, le confessioni cinematografiche che di Daney permettono di vedere nel cammino della sua vita - e forse in quello dell'uomo in generale - il continuo desiderio di comprendere solo la propria anima e Dio, o comunque si intenda chiamare quell'arte sacra che dà origine alle cose e accesso al mondo, e che permette di resistere al suo imbarbarimento.

*Il cinema è critica.* "Per rispondere alla questione più concreta, non si diventa critici cinematografici. Non può essere una vocazione, non è quasi neanche un mestiere, io sono

## NOMI PROPRI

riuscito a vivere di questo senza neanche averlo mai voluto. Oltre al fatto che ormai è qualcosa di morto, non si pone più la questione: anche all'epoca in cui c'erano ancora dei critici cinematografici, i pochi che contavano qualcosa avevano fatto tutti un percorso strano, forse avevano semplicemente dimenticato di fare qualcos'altro" (Daney 2012, p. 16).

### **Riferimenti bibliografici**

G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

S. Daney, *Cartolina a Serge Daney*, a cura di Andrea Inzerillo, in "Filmcritica", n. 621/622 (2012).

Id., *La maison cinéma et le monde. Vol. 4, Le moment Trafic: 1991-1992*, POL, Paris 2015.

Id., *Lo sguardo ostinato - Riflessioni di un cinefilo*, Il Castoro, Milano 1995.

G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.

J.-F. Pigoullié, *Serge Daney sans posterité?*, in "Esprit", n. 286 (2002).

L. Skorecki, *Dialogues avec Daney*, PUF, Paris 2007. J. Rancière, *Il luogo "comune"*, in "Filmcritica", n. 627, luglio 2012.

J. Rancière, *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2013.

## Il gesto autobiografico

Rosamaria Salvatore

*Ricordare Ingmar Bergman.*

One of the most relevant directors in the history of cinema and 19th century theatre, Ingmar Bergman filled up his works with autobiographical references. This testifies the painful impossibility to detach life from cinema. The literary and cinematographic style of Ingmar Bergman is an interplay of mature perception and imagination. Literature, cinema, music, theatre, and photography, feed up and hybridise the artistic work of the director, constituting a unique style.



Nel 2017 ricorre il decennale della morte di uno dei registi che hanno segnato in forma indelebile la storia del cinema,

## NOMI PROPRI

Ingmar Bergman. Ma più che rendere omaggio a un grande creatore di storie e di figure visive, frequentemente contaminate dal teatro, mi pare più opportuno interrogarci su come mai in tempi così differenti come quelli attuali, in cui noi tutti siamo sempre più a contatto con schermi volti a esaltare il portato percettivo e sensoriale, permanga nell'opera di Bergman una potente e perturbante forza che tocca, incide profondamente, al pari della lama di un coltello, la carne di ogni singolo spettatore. Italo Calvino ha sostenuto che classici sono i libri che non smettono di essere letti, che mantengono un rumore di fondo che continua ad agire e certamente i temi percorsi nel cinema di Bergman rimandano una domanda sull'essere che appartiene al cuore di ogni singola costruzione soggettiva, staccata da qualsivoglia contemporaneità tradotta in mappa di eventi. Ma credo la questione non sia riducibile a considerare gli interrogativi esistenziali evocati nelle sue creazioni quale unico indice di attrazione.

Provo a tracciare in breve alcuni ragionamenti per cercare di articolare la capacità di penetrazione del suo cinema che agisce nel presente.

Oggi viviamo nella compulsiva tensione a dare al mondo una rappresentazione della nostra vita attraverso la moltiplicazione di narrazioni autobiografiche. A questo proliferare di racconti si sommano tutte le forme di autorappresentazione nei media, in rete e nei social network. Tali fenomeni non sono riconducibili, a mio parere, solo ad una amplificazione della dimensione narcisistica degli individui.

Parimenti, nella produzione audiovisiva contemporanea si può rilevare come sia sempre più presente un processo di scrittura visiva che, attraverso forme molteplici, attinge ad

elementi autobiografici. Cineasti, con stili e modalità espressive differenti, hanno contaminato i loro film con la resa di porzioni della propria esistenza e al contempo tale operazione, non riducibile al racconto o alla confessione delle singole vite quanto alla “riconfigurazione” di una pluralità di immagini di sé, sembra oggi accrescersi, estendendosi a un’area molto ampia.



*Fanny e Alexander* (1982).

Bergman ha irrorato molta parte della sua produzione artistica di riferimenti autobiografici, tradotti in differenti forme, dando a tale consuetudine un senso profondo di interrogazione sulle interferenze tra vita e pratica artistica. L’affastellarsi di ricordi puntella romanzi, testi drammaturgici, sceneggiature, autobiografie costruite a volte alla stregua di composizioni narrative (*Lanterna magica*, Garzanti, 1987), a volte ricognizione aspra e dura sul dolore dell’esistere (*Tre Diari*, Iperborea, 2008), in altri casi riflessione diretta sulla genesi della propria produzione artistica (*Immagini*, Garzanti, 1992). A partire da un così variegato ventaglio di testi, con forme di scrittura diverse, l’impulso autobiografico alimenta film in cui

## NOMI PROPRI

personaggi e situazioni trasfondono molteplici tratti di figure ed eventi custoditi nella memoria dell'artista.

Senza alcuna ingenua volontà di rivelare una qualsivoglia verità esperienziale, la scrittura in Bergman, sia essa letteraria o filmica, risponde sempre ad una sorta di contagio tra percezioni modellate nel tempo e immaginazione, in un raffinato giuoco che espone figure, luoghi e sentimenti alla manipolazione della costruzione creativa. L'autobiografia non testimonia allora una fedeltà ad un genere ma, più profondamente, interroga processi osservati nelle loro potenzialità trasformative. Luci e colori alimentano parola e immagine. Si pensi all'attenzione riservata alla luce, richiamata nelle pagine di *Lanterna magica*, e come nell'*Infedele* (2000), film sceneggiato dal cineasta e girato da Liv Ullmann su precise sue indicazioni, tale materia sia capace di generare nel protagonista (dal significativo nome di Bergman), attraverso lo sguardo su una grande finestra sul mare di Fårö, la composizione di un testo letterario al cui interno prendono corpo porzioni della vita del cineasta, narrate in *Lanterna magica*. Mediatore di tale processo creativo è la presenza fantasmatica di un'attrice accostata a questo quadro-schermo che ripercorre brani memoriali. Gli eventi cronologici partecipano così di infiltrazioni tra verità e finzione: la superficie riflettente della costruzione per immagini, in un sottile gioco di rifrazioni, vela e allo stesso tempo disvela percezioni, variazioni della materia, spostamenti del punto di vista, schegge di memoria nutrite dalla forza dello sguardo. Risponde al medesimo principio in *Fanny e Alexander* (1982) la scultura, che una volta toccata da un raggio di luce, nell'immaginazione del giovane protagonista intento a fissarla prende vita mediante movimenti inattesi, nel

film testamento più dichiaratamente autobiografico del cineasta.

L'attenzione per forme di scrittura soggettiva compare all'interno di molte pellicole influenzando l'andamento narrativo. Vediamo a volte personaggi nell'atto di scrivere, leggere o recitare passi di diari (cito solo alcuni titoli: *Sussurri e gridi*, 1972; *L'ora del lupo*, 1968; *Un'estate d'amore*, 1951). In altri momenti tale forma espressiva assume il modello della comunicazione epistolare (*Luci d'inverno*, 1963; *Passione*, 1969; *Persona*, 1966; *Sarabanda*, 2003). Nell'opera di Bergman la stesura epistolare ha sempre un forte rapporto con il tempo e con la verità. Una verità non oggettivabile, una verità ambigua che, nel suo apparire improvviso e violento, colpisce, ferisce, produce uno squarcio. L'insistenza con cui il regista si sofferma sulla materialità della scrittura e sulla tattilità evoca la possibilità di sentire, ovvero di superare la barriera difensiva che nel suo cinema inaridisce l'esistenza dei singoli personaggi (in *Sarabanda* la macchina da presa si arresta, dopo la lettura di una perturbante lettera, sulle mani delle due protagoniste che toccano la superficie di carta su cui sono impresse le parole).

Anche in tale scelta espressiva possiamo cogliere uno dei motivi per cui il suo cinema continua oggi a interrogarci, richiamandoci a riflettere su come gli accelerati mutamenti delle attuali forme di comunicazione scritta, mediante le varie configurazioni della rete o dei dispositivi elettronici, a volte diano l'illusione di una verità concreta, uniforme, priva di interrogativi, staccata dalla fisicità del corpo, assoggettata a un presente congelato nell'assenza di proiezione.

## NOMI PROPRI

Alla rappresentazione di tale forma di scrittura privata nel suo cinema si lega anche la capacità di intessere una fitta rete di relazioni intertestuali, non ascrivibile certo a una volontà citazionista. Sembra piuttosto percorrere la linea delineata in apertura: una riflessione costante volta ai linguaggi narrativi e visivi e non ultimo ai dispositivi. Ricordo la duttilità di Bergman nel realizzare opere adoperando dispositivi e media differenti: radiogrammi, documentari su Fårö o sulle fasi di realizzazione di *Fanny e Alexander* (1982), film pensati per il cinema, altri per la televisione, questi ultimi come *Scene da un matrimonio* (1972) organizzati in puntate, certo diversi dalla intricata e fitta costruzione narrativa seriale di oggi, al contempo, come notato da Antonio Costa, fonte di ispirazione per l'ideatore della *fiction* americana *Dallas*.

Un esempio paradigmatico della contaminazione di riferimenti intertestuali è *Persona*. Propongo un primo passaggio, ovvero la forte presenza di temi iconografici sin dal prologo. Si tratta di rimandi a opere del cineasta e a motivi figurativi ricorrenti come quello del ragno in *Come in uno specchio* (1960) e in *Monica e il desiderio* (1952), dell'agnello sacrificale in *Luci d'inverno*, dei cadaveri in *L'ora del lupo*. Non ultima l'immagine del bambino che tocca lo schermo - chiara testimonianza della perdurante attrazione di Bergman per l'autoriflessività - richiama il bambino protagonista de *Il silenzio* (1963) (ruolo interpretato dal medesimo attore). Tale composizione sarà ridisegnata in *Fanny e Alexander*, attraverso l'inquadratura del giovane protagonista che poggia la mano sul vetro incorniciato di una finestra nella sontuosa casa della nonna.



E l'interstestualità che coinvolge nella trama dei riferimenti lo stesso prologo di *Persona* riappare nel cinema di anni recenti ad opera di altri registi, pur lontani dai moduli stilistici del cineasta svedese. Il primissimo piano del volto di donna sullo schermo bianco, al pari di un'impronta indelebile, viene ridisegnato da Marco Bellocchio in *L'ora di religione* (2002). E in un film di Almodovar, *Gli abbracci spezzati* (2009), uno sceneggiatore cieco cerca di ricostruire mentalmente i contorni del volto della donna amata e propri nell'atto di baciarsi tastando la superficie su cui scorre lentamente, fotogramma per fotogramma, l'immagine di loro poco prima di un tragico incidente. Semplice omaggio al grande regista, contaminazione, riscrittura, o riconoscimento di una appartenenza estetica che continua ad agire in differenti modulazioni?

Se, come sostenuto da Gilles Deleuze ne *L'immagine-movimento*, nell'opera del cineasta "il primo piano fa del volto un fantasma e lo abbandona ai fantasmi" al contempo, al pari di un *revenant*, intrecciando passato e presente, ha il potere di rivelarci di essere esposti a uno sguardo che ci riguarda.

## NOMI PROPRI

Con un'ultima osservazione ritorno all'attenzione tutta moderna posta da Bergman verso dispositivi mediali, in questo caso interni alla narrazione filmica. Mi piace pensare che in *Persona* l'immagine documentata da una rete televisiva del bonzo che si dà fuoco provocando profonda angoscia in Elisabeth, possa anche essere letta quale figurazione del consapevole riconoscimento di un mondo i cui confini appaiono sempre più labili, in cui singole realtà circoscritte partecipano di un universo fisico e mentale che non può essere più pensato come localizzato, piuttosto agisce sulle vite di tutti, al di là delle distanze geografiche. Anche lo sguardo inerme del ragazzino ebreo, catturato sulla lastra fotografica, continua a fissare, non solo Elisabeth, ma noi tutti, forse implicito richiamo a destarci dall'assuefazione passiva all'orrore.

La fotografia, il teatro, la letteratura, la musica, hanno da sempre alimentato la pratica realizzativa di un artista quale Bergman che di tali travasi ha fatto la propria marca stilistica, e in un'epoca quale quella contemporanea in cui sempre di più si parla di ibridazioni delle arti, sembra che Bergman ci suggerisca di considerare come il cinema sia l'espressione artistica che fin dalle sue origini custodisce, nel proprio codice genetico, tale statuto.

### **Riferimenti bibliografici**

I. Bergman, *Lanterna Magica*, Garzanti, Milano 2013.

Id., *Immagini*, Garzanti, Milano 2009.

Id., *Tre diari*, Iperborea, Milano 2008.

A. Costa, a cura di, *Ingmar Bergman*, Marsilio, 2009.

G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016.

## **Drammaturgie dell'inazione**

**Alberto Scandola**

*L'eredità di Marco Ferreri.*

Marco Ferreri was a visionary and a prophetic director able to gather and often to foresee the paradox of our age through reinstating his perspective on the world and on the modern man in a grotesque picture. Enacted by some contemporary productions, Ferreri's lesson is not merely characterised by a shrewd social analysis, but rather by a peculiar way to construct the story by starting from a visual – and not literary – idea of the image.



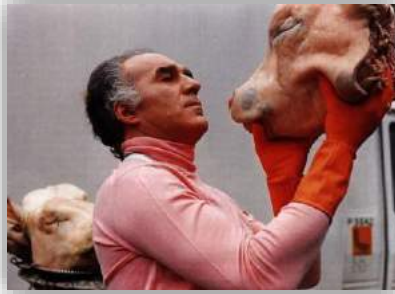
«Non ho eredi perché non lavoro come gli altri, che restano attaccati a una maniera più classica di lavorare». Così, poco

## NOMI PROPRI

più di vent'anni fa, Marco Ferreri profetizzava l'infertilità del proprio seme artistico, ovvero la natura "celibe" (Grande 2017, pp. 245-257) di uno sguardo visionario, abilissimo nel mettere a nudo l'orrore delle convenzioni sociali (*L'ape regina*, 1963), la vanità dei miti della società dei consumi (*La grande abbuffata*, 1973) e i meccanismi kafkiani del potere (*L'udienza*, 1972). Uno sguardo che si è dimostrato capace non solo di vedere, ma anche di prevedere molte delle forme di vita del futuro. Nella ricorrenza del ventennale della morte, ci sembra interessante verificare l'attualità di un'opera che ha avuto, tra gli altri, il merito di spingere il nostro cinema "verso una marcata direttrice grottesca" (Grande 2017, p. 9).

Molti dei motivi che animano l'universo di Ferreri - penso in particolare all'identificazione dell'individuo con la propria esistenza alienata o alla relazione erotica tra corpi e feticci - tornano infatti nel cinema contemporaneo, anche se declinati in forme di rappresentazione indubbiamente più "classiche". Come non cogliere, ad esempio, nei *discorsi amorosi* dei protagonisti di *Lei* (Jonze, 2013) e *Blade Runner 2049* (Villeneuve, 2017), affettivamente dipendenti rispettivamente da un sistema operativo e da un ologramma, echi della malinconia di Michel (*I love you*, 1986), soggetto di un amore - quello con un portachiavi - virtuale ma sicuro, almeno sino a quando l'uomo sarà in grado di fischiare: per riempire il vuoto di un corpo che non c'è, infatti, Michel svuota il suo, esattamente come aveva fatto vent'anni prima l'ingegnere di *Break-up* (1965), tragedia di un uomo ridicolo e fatalmente attratto dal fascino antropomorfo dell'inorganico: «Guardi che bellezza - dice Mario Fuggetta osservando il movimento

sincopato di un macchinario nella sua fabbrica – ha movimenti umani!».



*La grande abbuffata (1973).*

Alla ricerca di una virilità perduta assieme ai relitti della Storia (*Il seme dell'uomo*, 1969), il maschio del boom non può che porsi davanti al mondo come corpo ricettivo, lasciandosi letteralmente abitare non solo dalle situazioni ottiche e sonore ma anche – come abbiamo già osservato (Scandola 2004) – dalle immagini. Sulla camicia bianca di Amedeo, l'ex-ufficiale de *L'udienza* (1972), scorrono immagini (un documentario su Papa Giovanni XXIII) antitetiche a quelle che avevano brillato sul ventre del quartetto di *L'harem* (1967) e sulla nuca dell'ingegnere di *Dillinger è morto* (1968). Nel primo caso si tratta di pose erotiche; nel secondo di un film di vacanza in cui compare anche la moglie del protagonista, per il quale l'attrazione erotica esercitata dal simulacro è molto più forte di quella garantita dal referente reale. Raccontando, mediante una "sequenza di luoghi-situazione" (Grande 2017, p. 283), la deriva di un uomo che trasferisce l'esterno all'interno, Ferreri

## NOMI PROPRI

ha in un certo senso prefigurato uno dei paradossi del nostro tempo, ovvero l'irresistibile piacere nel trasferire l'interno - la nostra identità reale di animali sentimentali e fisiologici - all'esterno, per esempio nei simulacri offerti dai social network, bidimensionali, felici e incorruttibili come le immagini proiettate sui corpi di Ferreri. «Io esisto solo se tu mi vedi» dice Gordon alla moglie in *Il futuro è donna* (1984); essere, ancora una volta, significa essere percepiti, visti, guardati.

Se i corpi maschili si svuotano (d'aria, ma non solo), quelli femminili si gonfiano, restando però leggeri e immortali in quanto a-storici: questo è il sistema binario che secondo Ferreri regola le dinamiche di un'istituzione - la coppia monogama - che di naturale non ha nulla se non una distribuzione impari delle forze in campo. Derubato del proprio seme (*Ciao maschio*, 1978) o semplicemente incapace di gestirlo (*L'ape regina*, 1962), il maschio di questo cinema individua come penultima stazione della propria deriva non la paternità, condizione impossibile da raggiungere data l'assenza di modelli di confronto, ma piuttosto la maternità. Il maestro di *Chiedo asilo* (1979), che diverte i suoi alunni inscenando una finta gravidanza, l'ingegnere de *L'ultima donna* (1976), impegnato più ad accudire il figlio che a soddisfare le voglie della compagna, e l'elettricista di *Ciao maschio*, genitore adottivo di uno scimpanzé, incarnano alla perfezione quella tipologia di *mammo* remissivo e vulnerabile che qualche anno dopo Luigi Zoja (2013) individuerà come "il prodotto del genocidio simbolico dei padri".

L'antico gesto patriarcale, ovvero l'innalzamento del figlio verso l'alto, è qui sostituito da una relazione prossemica che

evidenzia una profonda nostalgia del materno. Entrambi i personaggi interpretati da Depardieu, attore che Ferreri consacra a icona di una mascolinità al contempo animale e femminile, portano i loro piccoli al petto oppure ne accarezzano commossi la pelle nuda, come farebbe una madre e come fa uno dei maschi più materni del cinema italiano contemporaneo, il padre di Fabio Mollo (*Il padre d'Italia*, 2017). A differenza di quanto accade in Ferreri però, dove l'utopia è sempre e comunque negativa, il nostro cinema medio – pur intercettando l'ormai avvenuta trasformazione dei modelli sociali e familiari – sembra voler concedere ai suoi vinti la possibilità di un riscatto: le lacrime catartiche di Luca Marinelli (*Il padre d'Italia*) suggeriscono che, davanti al dissolversi della civiltà, il “declinare dell'umano” (Grande) può forse ancora essere arrestato.

Molto vicino al disincanto pessimistico di Ferreri è invece lo sguardo di Paolo Sorrentino, attratto non solo dall'«odore delle case dei vecchi», ma anche dalla solitudine di maschi che, come il Benito di *Diario di un vizio* (1993) o il Bukowski di *Storie di ordinaria follia* (1981), errano senza peso e senza meta tanto nei non-luoghi (*Le conseguenze dell'amore*, 2004) quanto in spazi carichi di Storia (*La grande bellezza*, 2014), limitandosi a essere anziché agire (De Gaetano 2006). Intensivi e opachi, questi corpi senza qualità vedono davanti a loro il vuoto dell'inautentico, ma non hanno la forza di reagire: al pari di quelli di Ferreri, trovano conforto unicamente nel vizio, che diventa abitudine ossessiva, e nel ricordo, che spesso rimanda alla ferita provocata da una perdita. Quella che Sorrentino racconta, in perfetta continuità con Ferreri, è del resto l'altra

## NOMI PROPRI

faccia del disarmo paterno, ovvero la regressione dell'uomo post-ideologico a una mascolinità non aggressiva o violenta, ma piuttosto fragile, mite, autolesionista. Non c'è progettualità nei comportamenti di Benito e Titta di Girolamo, sufficientemente disperati per non cercare nulla in un universo spazio-temporale caratterizzato da una continua incertezza tra sogno e realtà. Le istanze narranti che li osservano sono, tra loro, al contempo lontane e vicine. E allora, per chiudere il cerchio di questa riflessione, verifichiamo la modernità delle forme di rappresentazione adottate da Marco Ferreri.



Marco Ferreri sul set di *Ciao maschio* (1978).

Quando diceva di non avere eredi, Ferreri probabilmente alludeva alla delusione riscontrata nell'osservare come pochi dei cineasti a lui coevi si preoccupassero di costruire un racconto a partire da un'idea visiva e non letteraria dell'immagine, o meglio ancora di non costruire nulla: "Io non costruisco una scena, anche se non la giro partendo dal niente", disse il regista pochi mesi prima di morire. In un paesaggio mediale come il nostro, dove le forme della narrazione - intesa come drammaturgia dell'azione e

modellizzazione del tempo – prevalgono nettamente su quelle del racconto (si pensi solo alla profusione di serie tv), mi sembra che la lezione di Ferreri sia, nonostante tutto, ancora viva e presente. La ritroviamo nelle immagini-tempo di Paolo Sorrentino, più mobili ma anch'esse unite da un montaggio che Maurizio Grande definirebbe “congiuntivo”, nei vuoti narrativi e nelle immagini “non letterarie” di Matteo Garrone (*L'imbalsamatore*, 2002; *Primo amore*, 2004), ma soprattutto nel rifiuto, da parte di alcuni cineasti *sospesi* tra il documento e il racconto (penso a Pietro Marcello o a Edoardo De Angelis), di costringere gli attori ad agire e i materiali a significare all'interno di una rigida struttura drammaturgica. Il futuro, insomma, è Ferreri.

#### **Riferimenti bibliografici**

R. De Gaetano, *Le immagini del corpo fra cinema classico, moderno e contemporaneo*, in T. D'Angela, a cura di, *Corpo a corpo. Il cinema e il pensiero*, Falsopiano, Alessandria 2006, pp. 99-116.

M. Grande, *Marco Ferreri*, a cura di A. Canadè, Bulzoni, Roma 2017.

A. Scandola, *Marco Ferreri*, Il Castoro, Milano 2004.

L. Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.